# Ученые записки

# РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

2023
1(44)

**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@gnesin-academy.ru
https://uz.gnesin-academy.ru/

Подписано в печать 17.03.2023 г.
Печать офсетная. Формат 70x108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0. Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз. Цена свободная

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

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022

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

**Малинковская А. В.**
Доктор педагогических наук, профессор

**Науменко Т. И.**
Доктор искусствоведения, профессор

**Стоянова И.** (Франция)
Доктор философии, эстетики и музыковедения, профессор

**Сусидко И. П.**
Доктор искусствоведения, профессор

**Торопова А. В.**
Доктор педагогических наук, доктор психологических наук, профессор

**Цареградская Т. В.**
Доктор искусствоведения, профессор

**Шеховцова И. П.**
Кандидат искусствоведения, доцент

**Щербакова А. И.**
Доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор

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
или по телефону +7 (495) 680–99–71, 680–94–65.
Подписной индекс — 91258

# СОДЕРЖАНИЕ

*Страница главного редактора* 3

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ
*А. А. Гапонов*
К 150-летию со дня рождения А. Н. Скрябина (1872–1915)
Воспоминания Михаила Фабиановича Гнесина 6

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
*Даниил Топилин*
Русская идея и китежская тема: «Сказание о невидимом граде Китеже...» Н. А. Римского-Корсакова как вершина истории русской духовности 27

*Юлия Медведева*
Опера Ц. А. Кюи «Сын мандарина»: между востоком и западом 41

*Дмитрий Хахамов*
Из неизвестного скрипичного наследия: Концерт для скрипки с оркестром Р. М. Глиэра 55

*Сергей Щепетильников*
Детские хоровые опусы Виктора Калинникова в контексте музыкально-педагогических проблем конца XIX — начала XX века 63

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА
*Наталья Иванченко*
«For a long time» Алексея Ретинского: Поэтический источник как основа музыкальной композиции 71

МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕМИОТИКА
*Ирина Стогний*
Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке 82

*Садокова Вера*
Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» в свете поэтики погребального обряда 91

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
*Александр Юдин*
Истоки становления кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных 108

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО
*Анастасия Упанова*
Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Кравченко: опыт исполнительского анализа 117

*Сведения об авторах* 125

*Аннотации и ключевые слова* 128

*Abstracts* 133

*Требования к статьям* 138

*Дорогие читатели, коллеги, друзья!*

Этот номер содержит множество ранее неизвестных материалов, касающихся преимущественно русской музыкальной культуры. Вполне очевидна непреходящая актуальность данной темы, тем более что в прошедшем году музыкальная общественность отметила и продолжает отмечать памятные даты, связанные с именами А. Скрябина, С. Рахманинова, М. Гнесина.

Настоящий выпуск традиционно открывается юбилейными материалами, на сей раз посвященными А. Н. Скрябину. *Андрей Гапонов* представляет: «**К 150-летию со дня рождения Александра Николаевича Скрябина. Воспоминания Михаила Фабиановича Гнесина**». Это, несомненно, новая страница творческого взаимодействия двух музыкантов, оснащенная множеством интереснейших фактов, рассуждений и художественных оценок. Идея скрябиновской «Мистерии» и новые ощущения, рождаемые ею в умах современников, описаны М. Ф. Гнсиным ярко и увлекательно. Особую ценность представляет раздел примечаний, содержащий уникальные комментарии автора статьи, базирующиеся на архивных материалах.

Одному из самых загадочных произведений и его воздействию на музыкальную культуру XX века посвящена статья *Даниила Топилиа* «**Русская идея и китежская тема: “Сказание о невидимом граде Китеже...” Н. А. Римского-Корсакова как вершина истории русской духовности**». В ряду наиболее актуальных оказываются вопросы мировоззренческих взглядов композитора, отраженных во всем его творчестве и направленных к вершине — опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», ставшей точкой соприкосновения с сакральным. В поле зрения автора статьи — развитие «китежской темы», сопутствующей эволюции идеи русской духовности, обновляющейся с течением времени.

Тема взаимодействия Запада и Востока, ее первое сценическое воплощение на русской сцене, освещается в статье *Юлии Медведевой* «**Опера Ц. А. Кюи “Сын Мандарина”: Между Востоком и Западом**». В ней заметно проявились связи композиторского стиля с западноевропейской традицией и, прежде всего, с театром *dell’arte*, хотя само действие разворачивается в Китае. В интригах, обманах, их разоблачениях угадываются черты, традиционные и для оперы *buffa*. Условно восточный колорит, созданный преимущественно местом действия и именами персонажей, почти не отразился на музыкальном языке оперы «Сын мандарина», изобилующей романсовыми интонациями глинкинского типа. Однако использованием стилистики *alla turca*, как и акцентированием роли ударных: барабанов, тарелок, треугольника — закладываются предпосылки будущих традиций русского музыкального ориентализма.

В обширном наследии Р. Глиэра, охватывающем самые разнообразные жанры, есть сочинения, почти не попавшие в поле зрения музыкантов. Об одном из таких нам сообщает *Дмитрий Хахамов* в статье «**Из неизвестного скрипичного наследия: Концерт для скрипки с оркестром Р. М. Глиэра**». Произведение незавершенное, сохранившееся только в эскизах, дописанное учеником композитора Б. Лятошинским, в исполнительскую практику вошло в виде одночастного концертного Allegro. Новые технические приемы — трехголосные аккорды, ломаные октавы и пассажи двойными нотами (секстами) — рассматриваются автором статьи как самоценные композиторские находки, раскрывающие музыкальные достоинства сочинения, красоту звучания.

Проблемы музыкального воспитания детей, обучения их хоровому пению, обретшие к концу XIX — началу XX века особую остроту, рассматриваются в статье *Сергея Щепетильникова* «**Детские хоровые опусы Виктора Калинникова в контексте музыкально-педагогических проблем конца XIX — начала XX века**». Хоровая музыка для детей традиционно была и остается значимым пластом русской музыкальной культуры, представленным духовными и светскими сочинениями, обработками народных песен. С этим связаны имена многих отечественных композиторов — А. Аренского, А. Лядова, М. Ипполитова-Иванова, А. Гречанинова, В. Ребикова и других. Виктор Калинников оказался одним из главных носителей идеи массового музыкального воспитания детей.

Насыщенная контрастами музыкальная ткань, ее импульсивный ритм и переменный метр весьма точно воспроизводящие поэтические смыслы стихотворения Г. Айги, одного из самых неординарных поэтов в XX в., представлены в материале *Натальи Иванченко* «**“For a long time” Алексея Ретинского: Поэтический источник как основа музыкальной композиции**». Содержание произведения находит свое раскрытие через многослойную ассоциативность, изначально заложенную в стихотворении. Образы природы, главным из которых выступает *солнце*, обретают философские смыслы. Каждый из них представлен собственным тематическим комплексом, постоянно преобразующимся в соответствии с замыслом стихотворения.

Поэтика подтекстов, «технология» их образования анализируется в статье *Ирины Стогний* «**Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке**». В поле зрения автора работа композитора с цитируемым материалом (в данном случае прелюдией C-dur из 1 тома ХТК И. С. Баха), по-своему интерпретируемом А. Онеггером, Д. Шостаковичем, А. Шнитке, В. Рябовым. Автор статьи выделяет и такие случае работы с цитируемым материалом, как реинтерпретация цитат, предполагающая отсылки не только к первоисточнику, но и к сочинениям композиторов, уже работавшим с оригиналом. Результатом является образование единого текстового пространства, характерного для музыкальной культуры XX — XXI веков.

Новые смыслы, казалось бы, в хорошо изученной опере Чайковского «Пиковая дама» открывает *Вера Садокова* в статье «**Опера “Пиковая дама” П. И. Чайковского в свете поэтики погребального обряда**». Предпосылки к рассмотрению сочинения в контексте ритуала, по мнению автора, заключаются в символической интерпретации музыкального времени-пространства, благодаря чему все события осмысливаются относительно границы «жизнь-смерть». Соответствие поэтике погребального обряда автор выявляет на уровне композиции, персонажных функций, мотивной драматургии сочинения. Автор приходит к выводу, что в творческом процессе над «Пиковой дамой» особая роль принадлежала бессознательным мифопоэтическим мотивам, направлявшим мысль композитора.

Историю одной из кафедр гнесинской академии, переплетенную с судьбой выдающегося музыканта Е. М. Славинской, читаем в увлекательно и живо изложенном материале *Александра Юдина* «**Истоки становления кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных**». Масштаб личности и творческой деятельности Е. Славинской связан как с исполнительской, так и с педагогической практикой. Акцент стоял не столько на вокальной технике, сколько на художественных задачах и, соответственно, на интерпретации сочинений. Подобная установка сохраняется по сей день в работе концертмейстерской кафедры. Автор приводит множество выдающихся воспитанников Е. Славинской, обучавшихся на кафедре концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных.

Оригинальность и яркость исполнительских приемов, сочетание виртуозной и кантиленной техник, сложность ритмических приемов — эти и многие другие вопросы обсуждаются в статье *Анастасии Упановой* «**Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Кравченко: Опыт исполнительского анализа**». Выбор исполнительских средств диктуется исключительно образно-интонационными особенностями сочинения, что сопряжено с рядом сложностей. К примеру, тончайшее *pianissimo*, как и прием *tremolo*, композитор использует в различных смысловых контекстах: нежная лирика порой становится напряженной даже в пределах максимально тихого звучания. Особое внимание автор статьи уделяет приемам, заимствованным из практики звучания других струнных инструментов, в частности, балалайки и гитары, что создает эффект инструментального театра.

Дорогие читатели!
Мы надеемся на обратную связь и читательские отклики.

*Ирина Стогний*

Андрей Гапонов

# К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СКРЯБИНА
## ВОСПОМИНАНИЯ МИХАИЛА ФАБИАНОВИЧА ГНЕСИНА

### ПРЕДИСЛОВИЕ

О дружеских отношениях А. Н. Скрябина с семьей Гнесиных известно довольно многое. Со старшими сестрами Евгенией и Еленой Скрябин обучался в классе В. И. Сафонова в Московской консерватории. Последние три года жизни композитор проживал в Большом Николопесковском переулке по соседству с Собачьей площадкой, где располагалось училище Гнесиных, в котором обучались дети Скрябина Юлиан и Ариадна. Об этом пишет Ел. Ф. Гнесина в своих воспоминаниях «Из истории семьи — истории наших учреждений»[1]. В письме к брату Михаилу в апреле 1915 года она подробно описывает обстоятельства смерти Скрябина и то потрясение, которое все испытали от его преждевременной кончины[2].

А. Н. Скрябин. 1890-е гг.

Теме дружеских отношений Скрябина с семьей Гнесиных неоднократно, начиная с 1999 года, были посвящены выставки, организованные сотрудниками музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной в Мемориальном музее А. Н. Скрябина. Последняя совместная выставка «Скрябин и Гнесины. Из истории дружбы», приуроченная к юбилею композитора, была развернута в Российской академии музыки имени Гнесиных в нача-

ле 2022 года. В 2020–2022 годах на эту тему вышло несколько лекций на YouTube-каналах двух музеев; также дважды публиковалась статья «Скрябин и Гнесины» В. В. Троппа, многолетнего директора музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной[3].

Дети А. Н. Скрябина Юлиан, Марина и Ариадна. Фотография подписана рукой Ел.Ф. Гнесиной

При этом сведения о связи Скрябина с братьями Гнесиных крайне немногочисленны. Есть упоминания о том, что он был знаком с Владимиром Фабиановичем, одним из старших братьев Гнесиных[4]. О пересечениях же с Михаилом Фабиановичем до настоящего времени было известно немногое.

Михаил Фабианович Гнесин, композитор, педагог, музыкально-общественный деятель, был автором многочисленных статей; некоторые из них посвящены А. Н. Скрябину: «Рахманинов — исполнитель Скрябина»[5]; «Мистерия человечества и история музыки (Из воспоминаний об А. Н. Скрябине)»[6]; «Звук и астральное тело звука (Памяти А. Н. Скрябина)»[7]; «Скрябин и колокольный звон в России»[8]. В статье «Из записной книжки»[9] представлены собранные Гнесиным высказывания Н. А. Римского-Корсакова, два из которых касаются Скрябина. Некоторые материалы, по-видимому, не публиковавшиеся, хранятся в фонде М. Гнесина в Российском государственном архиве литературы и искусства: «Скрябинизм и другие идеи»[10]; «План лекции и статья о Скрябине»[11]. Однако все вышеозначенные публикации освещают творчество Скрябина, его стиль, гармонический язык, идеи Мистерии и т. п.

М. Ф. Гнесин. 1900-е гг.

Настоящие же воспоминания — едва ли не единственный материал, который во многом раскрывает новую страницу именно личных взаимоотношений двух современников. Текст их также хранится в фонде Гнесина в РГАЛИ[12], где представлен в трех видах:

1. Рукописный вариант воспоминаний, принадлежащий М. Ф. Гнесину, по всей видимости, первоначальный, черновой. Он содержит

многочисленные исправления, зачеркивания, примечания на полях, сноски с отсылками к другим частям текста и т. п., что делает порой затруднительным его прочтение.

2. Копия, выполненная переписчиком Е. Ю. Кистяковской[13]. Текст, несмотря на большое количество исправлений, читается значительно легче. Сохраненные в нем заметки и указания, скорее всего, адресованы М. Ф. Гнесиным самому себе и свидетельствуют о черновой работе над текстом. Заключительный эпизод, в котором Гнесин пишет о лекции врача-фрейдиста Н. А. Бернштейна[14], посвященной Скрябину, перетекает в рассуждения Гнесина о теории Фрейда, уже не связанные со Скрябиным. Завершается документ текстом песни «Как летела пава» и набросками плана лекции, посвященной истории песенного жанра. Эти фрагменты, как не относящиеся непосредственно к воспоминаниям Михаила Фабиановича о Скрябине, не вошли в третий вариант текста.

3. Машинописный вариант, наиболее чистовой из всех, содержит лишь незначительные рукописные правки. Отдельные эпизоды сгруппированы по-другому, что придает тексту отчасти бóльшую хронологическую выстроенность, но ощущение определенной разрозненности сохраняется. По-видимому, даже в этом практически окончательном варианте воспоминания не были Гнесиным завершены. Например, после некоторых имен, названий произведений и пр. от руки проставлены цифры в верхнем регистре (подобным образом обычно обозначаются сноски к примечаниям, которые, видимо, предполагались автором, но составлены в итоге не были). Однако в архиве композитора хранится множество воспоминаний, также не завершенных и по большей части никогда не публиковавшихся. В некоторых из них можно найти пересечения и с отдельными эпизодами данных воспоминаний о Скрябине (эти моменты отмечены в сносках).

Судя по некоторым указаниям в рукописных вариантах текста, Гнесин работал над воспоминаниями в 1930-е годы. В первой книге воспоминаний современников о Скрябине, опубликованной в 1940 году, к 25-летию со дня смерти композитора, они помещены не были. Предполагал ли Гнесин напечатать их где-либо впоследствии, также установить не удалось. Отдельные фрагменты были помещены в «Летописи жизни и творчества А. Н. Скрябина»[15]. Эпизод, связанный с участием М. Ф. Гнесина в организации концерта Скрябина в Краснодаре (тогда Екатеринодаре) в 1912 году, подробно описан в монографии С. В. Аникиенко[16].

Еще в 1975 году воспоминания были подготовлены к печати М. К. Михайловым[17], однако опубликованы они были лишь в 2005 году в сборнике к 100-летию со дня рождения музыковеда[18]. Текст воспоминаний М. Ф. Гнесина в публикации воспроизведен полностью, хотя и с большим количеством неточностей; также Михайловым составлено большое количество комментариев и примечаний.

Однако даже в таком незавершенном варианте воспоминания содержат массу интересных фактов и сведений, а также рассуждений как Гнесина, так

и Скрябина. Несмотря на непродолжительность общения двух композиторов (личное знакомство произошло зимой 1908–1909 года), их встречи в Петербурге, Москве, Берлине, Екатеринодаре, видимо, оказались весьма содержательными. Особенно значимым (и запомнившимся для всех участников) стал эпизод, связанный с организацией М. Ф. Гнесиным совместно с А. Н. Дроздовым сольного концерта Скрябина в Екатеринодаре в январе 1912 года. Учитывая интерес, который данные воспоминания могут вызвать у читателя, а также в связи с юбилеем композитора, широко отмечавшимся в 2022 году, было решено снова опубликовать эти ценные воспоминания.

В настоящем издании устранены неточности, допущенные в публикации М. К. Михайлова, текст выверен по машинописному варианту, спорные моменты сопоставлены с двумя рукописными текстами. Некоторые эпизоды воспоминаний автором озаглавлены, в остальных случаях фрагменты отделены обозначением *** (объединение или разделение некоторых эпизодов откомментировано). Выделения слов в тексте подчеркиванием сохранены, рукописные вставки в машинописный текст отмечены курсивом. Орфография в большинстве случаев авторская; пунктуация, к трактовке которой Гнесин порой подходит довольно свободно, приведена в соответствие с современными нормами, также местами изменена расстановка абзацев, исходя из логики изложения. Все даты, за исключением особо оговоренных случаев, указаны по старому стилю.

Благодарю за помощь в подготовке публикации своих коллег А. С. Авдееву, Е. П. Костину, Е. А. Пекушкину, Н. А. Потемкину, В. В. Троппа; выражаю также благодарность коллегам из Мемориального музея А. Н. Скрябина и лично В. В. Попкову.

## ВОСПОМИНАНИЯ О СКРЯБИНЕ

Впервые мне показали Скрябина в концерте, кажется, Русском симфоническом («Беляевском»). Не помню точно, в каком году, вероятно, в 1902-м. Исполнялась его Вторая симфония[19]. Скрябин сидел в публике на одном из боковых мест зала. С ним рядом — его друг и ценитель Сафонов. Оба *они* были мрачны от недостаточного успеха симфонии, однако явно были полны фанатической убежденности в значительности того, что исполнялось и как-то недостаточно доходило до слушателей.

Я не был тогда «с ними». В моей собственной композиторской деятельности я еще не дошел до первого опуса (номера 1–2 опуса первого относятся к 1903 году). Из новой музыки я был целиком захвачен сочинениями Римского-Корсакова. Незначительное количество известных мне мелких произведений Скрябина не произвели на меня особенно большого впечатления. Музыка Второй симфонии показалась какой-то однотонно-напряженной и не захватила меня, хотя качественно стояла на высоком уровне. Может быть, годом или двумя позже услышал я Третью симфонию («Божественную поэму»). В этой вещи многое по-настоящему увлекло меня. Особенно запомнилась оригинальная и необыкновенно поэтичная тема медленной части.

К этому времени я лучше знал уже и его фортепианные сочинения. Впрочем, и фортепианные вещи содержали эти черты.

Скрябина, кажется, самого не было. Не помню, было ли это на репетиции или в самом концерте. Римский-Корсаков сидел у самого оркестра и как-то нервно слушал, вскакивая и, видимо, чем-то раздражался. А. Л. Шмулер[20] впоследствии рассказывал мне, что Корсакова раздражало отсутствие большого оркестрового мастерства у Скрябина и вместе с тем *лично ему* чуждая героическая поза, сказывающаяся уже в грандиозном составе оркестра. «Ну, скажите, к чему здесь восемь валторн? Если умело расположить, так и с четырьмя можно достигнуть даже большего, чем у него, результата! Во всем этом самомнение, рисовки и поза». — «Пусть так, — ответил Шмулер. — Но музыка, сама музыка хороша!» — «Да что говорить, граничит с гениальным!» — «Так не все ли равно, четыре или восемь валторн!» — «Да, пожалуй, что Вы и правы», — сказал Корсаков и замолк.

Все же замечание Николая Андреевича о восьми валторнах не было лишено справедливости. Впоследствии в одном из концертов после Третьей симфонии непосредственно исполнялась «Шехерезада», и мощный ее финал (с четырьмя валторнами) вполне постоял за себя.

## ВСТРЕЧИ СО СКРЯБИНЫМ

Познакомился я лично со Скрябиным у Корсаковых уже после смерти Николая Андреевича[21], вероятно, зимой 1908–1909 года, кажется, в одну из «сред»[22], когда, по устоявшейся традиции, продолжали собираться ближайшие друзья Корсаковых. Не помню, кто еще был из посторонних, но было заранее известно, что прибудут Скрябины, и предположено, что мы, трое друзей из числа последнего выпуска учеников Корсакова (М. О. Штейнберг, И. Ф. Стравинский и я[23]), будем показывать ему свои сочинения.

Появились Скрябины. Надежда Николаевна[24], гостеприимно настроенная, отправилась им навстречу. Но Александр Николаевич, крайне нервный и чем-то утомленный, сразу же попросил разрешения с полчаса отдохнуть, прежде чем выйти в гостиную. Татьяна Федоровна[25] поддержала его просьбу, сама же присоединилась к нам. Но минут через десять Скрябин уже появился, вполне освеженный и оживленный, и сразу же все направились к роялю.

Кажется, все мы показывали только вокальную музыку. Скрябин похвалил всех (и как будто искренно, хотя, конечно, и снисходительно). Помню, так и сказал: «Все авторы очень нравятся!» Мы все трое были еще молодые, а сочинения у нас, которые мы показывали, были в общем действительно свежие и изобличающие интерес к гармонии. Стравинский показывал сюиту «Фавн и пастушка» на текст Пушкина (помню, как эту пьесу незадолго перед тем исполняли в придворном оркестре; Корсаков сидел рядом со мной и выражал свое восхищение: «Как это хорошо, особенно со стороны оркестра!»), Штейнберг показал два изящных и выразительных романса на слова Бальмонта. Я исполнял «Снежинки» и «Бессонницу»[26]. В последней вещи фортепьянную партию, вероятно, исполнял Штейнберг (хотя я в те

времена был смел и сам играл труднейшие свои вещи). Помню, что Скрябин хвалил обе вещи, а из «Бессонницы» даже кусок сам потом повторил, присев к роялю, добавив: «Это особенно нравится!» («Парки бабье лепетанье, Спящей ночи трепетанье»)[27].

Своих сочинений Скрябин не играл в этот вечер, как, кажется, и при следующих встречах у Корсаковых, которых было несколько. Помню, годом позже я показал ему у Корсаковых газетный отзыв о моем сочинении (Соната-баллада [для фортепиано и виолончели] опус 7), в котором рецензент (Н. Бернштейн) предлагал надеть на меня «горячечную рубашку»[28]. Скрябин в свою очередь рассказал о целом ряде отзывов прессы, высказывавшейся за запрещение его пьес как вредно действующих на общественную нравственность.

СЕЗОНЪ IV.

Открытое Исполнительное Собраніе

1913 года Января 13 дня.

ПРОГРАММА.

1. Гнѣсинъ М.Ф. Соната-Баллада, для ф-п и віолонч., cis-moll, op. 7.
Исп: Е. Ф. Гнѣсина (фп) и А. А. Крейнъ (віолонч).

Антрактъ 15 мин.

2. Гунстъ Е.О. Соната-Фантазія, для ф-п., f-moll, op. 8. [въ 1-ый разъ].
I Allegro ma non troppo. II Allegro assai.
Исп: А. Б. Гольденвейзеръ.

Антрактъ 15 мин.

3. Борхманъ А.А. Квартетъ для 2 скр., альта и віол., C-dur, op. 3. [рукопись, въ 1 разъ].
I. Allegro moderato. II. Vivace. Tranquillo. Tempo I.– III. Tema con variazioni. Andante poco con moto. Var. 1. Allegretto. 2. Allegro. 3. Moderato. 4. Presto. 5. Tempo di Valse. 6. Andante. 7. Fuga. Molto sostenuto.– IV. Allegro molto agitato.
Исп: А. Я. Могилевскій (1 скр.), В. И. Пакельманъ (2 скр.), В. В. Эмме (альтъ), В. Л. Кубацкій (віолонч.).

Рояль фабрики Бехштейнъ изъ магазина Дидерихсъ.

Начало въ 9 час. веч.

Программа концерта Камерного общества 13 января 1913 г. В программе Соната-баллада М. Ф. Гнесина в исполнении А. Крейна и Е. Гнесиной

Несколько месяцев спустя Скрябин услышал сам эту мою сонату в Москве, в Камерном обществе, основанном Гунстом[29], учеником и последователем Скрябина. Исполняли ее композитор А. А. Крейн[30] (партия виолончели) и моя сестра Е. Ф. Гнесина[31] уже после «провала» пьесы в блестящем исполнении Казальса и Зилоти[32]. Крейн предложил исполнять некоторые куски виолончельной партии октавой выше, чем у меня было написано (к выгоде пьесы). Кроме того, он считал, что при всем недосягаемом мастерстве Казальса он все же недостаточно внимательно отнесся к произведению или как-то не вошел в него. Во всяком случае, Крейн решил*ся* выступить в качестве виолончелиста (в консерватории он учился именно как виолончелист) ис*толкова*телем моего сочинения. Сестра играла партию фортепиано вдумчиво и технически очень хорошо.

Был ли у слушателей успех? Я бы не сказал. Зааплодировал один человек. Как оказалось, это был Скрябин. Но ему шепнули, что здесь аплодисменты не приняты (он сам об этом мне рассказал в антракте). Однако следующая по программе вещь — соната Гунста, вызвала значительные аплодисменты, а последняя вещь программы — довольно приятный, но обыденный квартет, сочиненный любителем-композитором доктором Борхманом[33], сопровождалась

овациями и вызовом автора на эстраду. Скрябин сказал мне по этому поводу: «Успех обратно пропорционален качеству».

Через несколько дней я был впервые в гостях у Скрябина. Много говорилось о его музыке, говорили *и* о других композиторах. Помню, как меня удивило одно из высказываний Скрябина, обнаружившее для меня всю односторонность его подхода. «Как может нравиться музыка Чайковского? — сказал он, — ну, Рахманинов — это я еще понимаю, у него попадаются все же красивые гармонии!»

Не помню, слышал ли я уже тогда о «мистериальных» замыслах Скрябина[34]. Думаю, что услышал о них позже. Казалось бы, они могли увлечь меня, но к этому времени у меня созрели планы тоже грандиозные, но совсем по-другому окрашенные. В них тоже было достаточно наджизненного (что я мог понять лишь гораздо позже); но наджизненность эта заключалась лишь в преждевременности того, что *я* задумал. Самое же построение опиралось на реальных людей с их реальными нуждами. Я призывал уже в это время музыкантов порвать с теми кругами общества, в которых «уныло пережевываются идеи о происхождении трагедии из лона музыки и музыки из лона трагедии и войны»[35], *призывал идти* в среду «рабочих людей», приглашал заняться «объединением деятельности крупных сил, рассыпанных по всей стране»[36]. Ясно, что мировой катаклизм, который должен был начаться в Индии под музыку Скрябина, уже не мог меня увлечь. А музыка, которую писал он в эти годы, сама по себе мне все больше нравилась, хотя я ни на одну минуту не уверовал, что это и есть единственный путь для музыки и музыкантов.

Я рассказывал Скрябину о своем переселении в провинцию[37] и о разных своих музыкально-общественных замыслах. Я помню, он сказал буквально следующее: «Это все очень, очень интересно. Но зачем отдавать на это такие богатые силы? Это действительно все очень нужно, но Вы могли бы послать туда кого-нибудь из своих учеников. А Вам следует быть здесь». Надо ли было понять это пожелание Скрябина как заботу о моем процветании как композитора под воздействием скрябинского творчества, или как простое пожелание видеть меня в своем «окружении», но ни то, ни другое не прельщало меня, несмотря на значительное восхищенье сочинениями Скрябина. В эту встречу я как-то ближе познакомился со Скрябиным.

## СКРЯБИН В БЕРЛИНЕ

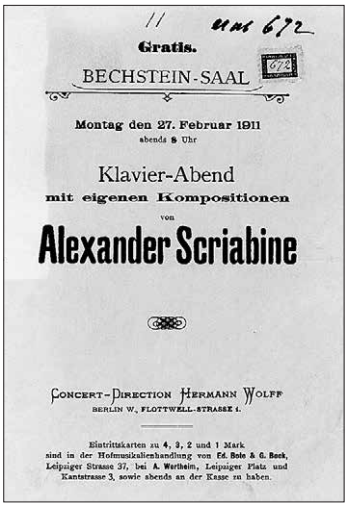
Следующий раз мы встретились в Берлине в сезон 1911–1912[38] гг. Скрябин давал там свой концерт. Тамошние мои друзья: Юлия Вейсберг с ее вторым мужем Леонидом Крейцером[39] и Шмулер — все были горячими его почитателями. Он приехал в Берлин один, без Татьяны Федоровны, и как-то нуждался в внимании. Мы встретились у Крейцеров. Конечно, опять-таки шел разговор о музыке и ее будущем.

Между прочим, Скрябин вспомнил о моей сонате. Скрябин говорил о ней с большой симпатией, но было явно, что дорожил он в ней по преимуществу теми моментами, которые соприкасались с его музыкой по утонченной и усложненной гармонии хроматического склада; те же части, в которых сквозит направленность

к суровому ладовому диатонизму, борющемуся с хроматической стихией, он считал (в полном несогласии с моим авторским ощущением) как бы данью старой музыке. «Еще несколько таких вещей, как эта, — сказал он, — в которых есть еще борьба между старым и новым, и музыка целиком пойдет по новому руслу».

По просьбе Скрябина я пошел с ним в Зал Бехштейна (*Bechstein-Saal*)[40], куда он отправился, чтобы ознакомиться с роялем. Он сыграл мне много поистине прекрасной, чарующей музыки. Все это он связывал с будущей Мистерией (я уже был посвящен в эти замыслы Скрябина). Кажется, частью музыка эта вошла в появившиеся позже сонаты. Как всегда, он спрашивал после каждой вещи: «Что вы здесь чувствуете?» Когда я сказал как-то о совсем новых гармониях в одном из отрывков, он как бы поправил меня: «новые ощущения». Этот термин был ему ближе.

Одна из пьес, сыгранных им тогда, была особенно удивительна. Она, безусловно, осталась незаписанной. Это была как бы история музыки под скрябинским углом зрения, воплощенная в музыкальном произведении. Начинался этот довольно значительный фрагмент музыкой, близкой к Моцарту, хотя и шопенизированной. Далее музыка приобретала некоторые бетховенские черты. Позже появились диссонансы вагнеро-листовского склада. Музыка все более и более «отравлялась» или, по мнению Скрябина, просветлялась, пока не появились наконец торжествующие гармонии самого Скрябина (с ундецим- и терцдецимаккордами). Это странное и все же органичное и убедительное произведение должно было, по словам Скрябина, исполняться в тот же день Мистерии, когда человечество, перед тем как погибнуть, должно было погрузиться в воспоминания о лучшем, что было в его истории.


Gratis.

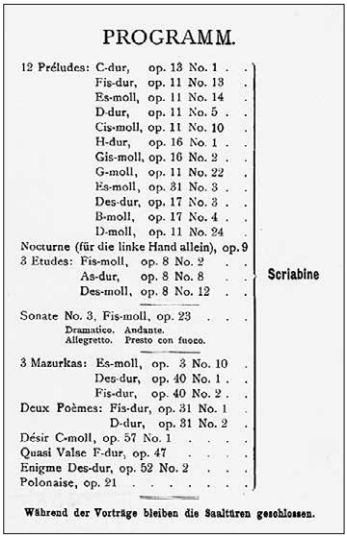
BECHSTEIN-SAAL

Montag den 27. Februar 1911
abends 8 Uhr

Klavier-Abend
mit eigenen Kompositionen
von
**Alexander Scriabine**

CONCERT-DIRECTION HERMANN WOLFF
BERLIN W., FLOTTWELL-STRASSE 4.

Eintrittskarten zu 4, 3, 2 und 1 Mark sind in der Hofmusikalienhandlung von Ed. Bote & G. Bock, Leipziger Strasse 37, bei A. Wertheim, Leipziger Platz und Kantstrasse 3, sowie abends an der Kasse zu haben.


PROGRAMM.

12 Préludes: C-dur, op. 13 No. 1
Fis-dur, op. 11 No. 13
Es-moll, op. 11 No. 14
D-dur, op. 11 No. 5
Cis-moll, op. 11 No. 10
H-dur, op. 16 No. 1
Gis-moll, op. 16 No. 2
G-moll, op. 11 No. 22
Es-moll, op. 31 No. 3
Des-dur, op. 17 No. 3
B-moll, op. 17 No. 4
D-moll, op. 11 No. 24
Nocturne (für die linke Hand allein), op. 9
3 Etudes: Fis-moll, op. 8 No. 2
As-dur, op. 8 No. 8
Des-moll, op. 8 No. 12
Sonate No. 3, Fis-moll, op. 23
Dramatico. Andante.
Allegretto. Presto con fuoco.
3 Mazurkas: Es-moll, op. 3 No. 10
Des-dur, op. 40 No. 1
Fis-dur, op. 40 No. 2
Deux Poèmes: Fis-dur, op. 31 No. 1
D-dur, op. 31 No. 2
Désir C-moll, op. 57 No. 1
Quasi Valse F-dur, op. 47
Enigme Des-dur, op. 52 No. 2
Polonaise, op. 21

Scriabine

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

Программа концерта А. Н. Скрябина в Берлине 27 февраля 1911 г.

Скрябин много и поэтично говорил тогда об обертоновых гармониях, об «астральном теле звука», впервые услышанном или раскрытом (показанном) человечеству в его музыке. По уходе из зала пошли вместе в парикмахерскую. Тут я мог убедиться в том, как Скрябин боялся всяческой заразы. Он долго советовался со мной, можно ли решиться на такое предприятие. Гибель Скрябина через четыре года показала правильность его предощущения[41].

Скрябин был еще совсем неизвестен в Германии в 1911 году, и концерт его в Берлине прошел в слабо наполненном зале, с публикой в большей части по пригласительным билетам, щедро разосланным концертной дирекцией Вольф[42]. Но ведь надо сказать, что три четверти превосходных концертантов играют в Берлине при полупустом зале, только бы поиграть в этом крупнейшем концертном центре и дождаться отзыва! Немецкая публика слушала холодновато. «Русская колония», конечно, восторгалась.

Я помню, меня все же расхолаживало это сознание, что большинство слушающих, несомненно, очень критически воспринимает Скрябина; что по неизбежности после этого первого знакомства они будут говорить убежденно (как и у нас многие говорили в свое время): «Ранние произведения красивы, но не оригинальны — повторение Шопена; поздние — безусловно оригинальны, но *зато* некрасивы». Что-то подобное я и прочитал через несколько дней в одной из газет. И все же, *к концу* концерт*а* чувствовалось, что и в среде немецкой публики оказалось какое-то количество воодушевленных слушателей.

Несколько лет спустя в передовых музыкальных кружках усердно изучали Скрябина, очень восхищаясь им. Конечно, некоторое ознакомление с крупными его произведениями помогло уяснению его композиторской индивидуальности. В критике, правда, нередки были указания на то, что для Германии Скрябин явление запоздалое: «Мы достаточно уже насытились культом Венериной горы в творчестве Вагнера» и т. п. Во всяком случае, скрябинский концерт 1911 года положил начало ознакомлению Германии с его музыкой. Л. Крейцер примерно тогда же приступил к пропаганде его сочинений как пианист и дирижер.

После концерта отправились дружной компанией в кафе. Были: Скрябин, Крейцер, Юлия Вейсберг, Шмулер, Вл. Метцль[43], философ-гегельянец И. Ильин[44] с супругой, незадолго до того приехавший с какими-то научными заданиями в Германию, и я. Может быть, и еще кто-нибудь был, не помню. За скромным ужином шла крайне одушевленная беседа. Кто-то задал Скрябину вопрос о Мистерии. Еще не остыв от концертного воодушевления, чувствуя себя в кругу друзей, он стал рассказывать, постепенно все более опьяняясь дорогими ему фантазиями о смене рас, мировых катаклизмах и торжественной гибели нынешнего человечества под звуки скрябинской музыки.

Подробно излагалось, что будет происходить в каждый из шести или, вероятно, из семи дней этой Мистерии гибели (и возрождения?) человеческого рода. Все слушали, конечно, различно относясь к содержанию того, что он говорил, но, кажется, равно полные симпатией к пророчествующему полушепотом необычайно одаренному музыканту. Помню, Ильин наклонился к соседу и сказал: «Однако, какой ужасающий вздор!» А Скрябин все говорил, говорил… «В такой-то день человечество будет вспоминать лучшее, что происходило на его историческом пути, в такой-то…» — не помню уж, что еще будет.

«В пятый день начнутся всеобщие объятия!..» — «Александр Николаевич! Я боюсь, что все съедутся только к пятому дню», — воскликнул остроумный Шмулер, страстный почитатель Скрябина и его любимец, несмотря на частые скептические замечания. «Ах, Вы меня не так поняли: ведь это не

будут объятия в физическом плане. Ведь это все будет уже в астральном плане!» — «А… в астральном?! Ну тогда вовсе никто не приедет», — восклицает Шмулер. Но Скрябин, не сердясь на него, продолжает рассказ.

Из бесед в этот вечер помню еще острые шутки Шмулера и других присутствующих по поводу тех или других музыкантов. То, что Шмулер тут изрекал, разумеется, не надлежит воспринимать буквально. На самом деле он был полон уважения к композиторам, которым давал уничижительные характеристики. Это были гротескные замечания, содержащие, однако, в каждом случае какое-то зерно истины. «Если б М. да дать бы талант, какой вышел бы композитор — прямо гений, Шуман бы вышел! А вот Г.[45] дай гений Вагнера, все равно ничего не выйдет» и т. д.

Общий смех. И Скрябину смешно и весело и приятно, что он — в среде людей, близких хотя бы его музыкальным верованиям. В то же время ему неловко, что собравшиеся ради него музыканты грубо неделикатны чуть ли не ко всему музыкальному миру, и он, как «старший» во всех смыслах, прекращает это осмеяние: «Довольно, довольно, господа музыканты!»

## СКРЯБИН В ЕКАТЕРИНОДАРЕ

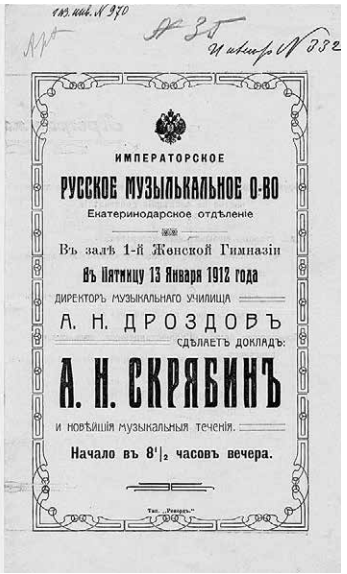
Концерт Скрябина в Екатеринодаре в 191[2][46] году — одно из прекраснейших воспоминаний. Была очень ранняя южнорусская обманчивая весна, еще таящая в себе возможные холода и вьюги, но мягкая, вкрадчивая, вроде теплых зимних дней в субтропиках.

Утонченно-переливчатый, пленительный и в самой музыке, и в исполнении, Скрябин, весной появившийся в далеком провинциальном городке, был точно залетевшая из далеких краев Жар-Птица. Концерт был радостный, чудесный, с полнотой отклика у сильно воодушевленных слушателей; и сам Скрябин, и Татьяна Федоровна были удовлетворены, счастливы успехом, радовались весне, радовались наличию друзей в далеком городе. А мы, устроители этого концерта, радовались и за себя, и за них, и за всю слушательскую массу, и оставалось у нас еще приятное сознание, что нам удалось все это организовать именно так, как надо было и как почти никогда не устраивались в России подобного рода концерты.

ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ О-ВО
Екатеринодарское отдѣленіе
Въ Воскресенье 15 Января 1912 г.
Въ залѣ II-го Общественнаго Собранія
CLAVIERABEND
(изъ собственныхъ сочиненій)
ПІАНИСТА-КОМПОЗИТОРА
А. Н. СКРЯБИНА
Начало въ 8½ часовъ вечера.

Афиша концерта А. Н. Скрябина в Екатеринодаре 15 января 1912 г.

Скрябин приехал к нам из соседнего Ростова[-на-Дону] с горьким осадком на душе от тамошнего своего выступления. Заправила музыкальной жизни в Ростове, грубый музыкант


ИМПЕРАТОРСКОЕ
РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ О-ВО
Екатеринодарское отдѣленіе
Въ залѣ 1-й Женской Гимназіи
Въ Пятницу 13 Января 1912 года
ДИРЕКТОРЪ МУЗЫКАЛЬНАГО УЧИЛИЩА
А. Н. ДРОЗДОВЪ
СДѢЛАЕТЪ ДОКЛАДЪ:
А. Н. СКРЯБИНЪ
и новѣйшія музыкальныя теченія.
Начало въ 8½ часовъ вечера.

Афиша доклада
А. Н. Дроздова
«А. Н. Скрябин и новейшие
музыкальные течения»
13 января 1912 г.

и человек М. Л. Пресман[47], несомненно, устроил Скрябину официально-парадный прием в Ростове, подчеркивая перед «обществом» свои с ним товарищеские отношения (а они и были товарищами по Консерватории); но внутренне (а иногда и наглядно) издевался над его творчеством. Что мог он сделать для того, чтобы приблизить аудиторию к скрябинской музыке?[48]

Скрябин рассказывал нам, что ему очень тяжело было играть при абсолютно равнодушной публике. Типично, что после этого концерта (по словам Сабанеева[49]), по-видимому, чтоб доставить Скрябину удовольствие, ему предложили свезти его в кафешантан (или даже, как прямо сказа*но у* Сабанеева, в «публичный дом»). Уж не знаю, чья это была идея. Но в какой степени нужно было не понимать настроения Скрябина и не разбираться в особенностях его «религиозного» эротизма в этот период, чтобы делать ему такого рода предложение!

Для нас, молодых друзей скрябинского искусства, приезд его был настоящим *большим* праздником, к которому мы долго готовились. Не помню уж всех наших мероприятий, связанных с этим концертом. Не помню также, очень ли нам мешала на этот раз местная Дирекция ИРМО[50] — постоянный враг лучших наших начинаний. Но помню, что для лиц, желающих приобрести билеты на этот концерт, был устроен безвозмездно «пред-концерт», на котором после очень интересной и полной воодушевления лекции А. Н. Дроздова[51], характеризовавшей творческий путь Скрябина, им же был исполнен (с пожеланиями) ряд произведений Скрябина различных периодов. Предлагалось задавать вопросы и т. д.

Если и не все, кто взял билеты, воспользовались правом посетить этот «пред-концерт», то во всяком случае очень многие. Таким образом, многочисленная публика в концерте, особенно впечатлительная и легко воодушевляющаяся молодежь, оказалась в какой-то степени подготовленной, даже зараженной нашим воодушевлением, и это очень сильно сказалось на характере и успехе концерта.

На редкость приятно вспоминать эти дни. Я и, вероятно, Дроздов с женой отправились встречать Скрябиных. Я почувствовал, что Татьяне Федоровне необходимо поднести цветы. Отмечаю это потому, что это было, вероятно, одно из первых моих проявлений в этом «кавалерственном» стиле. Я не протестовал в те годы, если мне делали цветочные подношения, но сам держался в отношении женщин «сурово», не делая исключения и для

своей жены (спустя десятилетие я значительно «смягчился» в этом смысле). Букет прекрасных роз, привозившихся в те времена из заграницы, действительно обрадовал и Татьяну Федоровну, и Скрябина, которые, поддавшись весеннему воздуху и солнцу, подумали даже, что они местные: «Уже расцвели розы!»

Вокзал в Екатеринодаре расположен далеко от центра. Не то извозчиков было мало, не то Скрябину не хотелось тотчас же расставаться, — меня он ближе знал — но он настоял на том, чтобы мы поехали втроем. «Я буду сидеть у Вас на коленях, право же, я легкий!» Я стеснялся, протестовал, но Скрябин так захотел, и именно в этом составе и виде мы въехали в город. Скрябин действительно был маленький и необыкновенно легкий.

Бюст А. Н. Скрябина на фасаде здания в Краснодаре, где он выступал с концертами в 1911–1912 гг.

Кажется, сейчас же после завтрака мы пошли гулять в городской сад — Скрябины, Дроздовы и я. Сад в Екатеринодаре был большой и довольно поэтичный с длинными аллеями старых гледичий[52], с пустырями, открывающими виды на степные дали (иногда виднелись и горы вдали), с полуразрушенной привлекательной беседкой. Все нравилось Скрябину. Есть действительно какая-то приманчивость в двойственной и довольно злостной природе этого района. Пышнотравная и плодородная почва кубанских степей то и дело переходит в почти сплошные болота и плавни, ядовитые, малярийные, но исполненные своеобразной поэзии. Здесь множество всякой дичи, а из-за камышей то и дело выглядывают одноногие аисты, цапли, и влажный воздух пахнет как-то по-особенному — что-то среднее между Петербургом и болотами в окрестностях Рима. Мы весело бродили по саду, обманываясь преждевременным и непрочным теплом.

Не помню всех наших бесед в эти дни (Скрябины остановились, кажется, не в гостинице, а у гостеприимных Дроздовых[53]), но, вырванный из своей московской квартиры, Скрябин был гораздо проще и душевно здоровее, чем в обычной своей обстановке. Как он обрадовался, когда мы сказали ему, что он может играть у нас все, что ему вздумается, что слушатели у нас способны внимать и его последним сочинениям[54].

Настал концерт[55]. Потребовался обычный бокал шампанского для преодоления предконцертной взволнованности, горячая вода, чтобы согреть руки, и т[ому] п[одобные] приготовления.

Концерт был исключительным. Александр Николаевич играл чудесно, окруженный со всех сторон воодушевленной и неутомимой в слушаньи молодежью. И он, и Татьяна Федоровна после говорили, что концерт в Екатеринодаре чуть ли не самый лучший за все его *концертные* поездки по России[56].

Скрябины уехали в прекрасную весеннюю погоду довольные, удовлетворенные. На этот раз он не говорил со мной о том, что не стоит тратить моих сил на провинциальную работу. Правда, планы мои были гораздо шире пропаганды в массах скрябинского творчества; вернее, что об этом я думал всего менее. И все же он мог убедиться, что когда молодые, серьезные, творчески настроенные музыканты, какими были тогда Дроздов и я, покидают столицу, обуреваемые стремлением сделать нечто в направлении массового музыкального просвещенья, то это дает результат гораздо лучший, чем если б мы «послали туда кого-нибудь».

* * *

В одно из посещений Скрябина (это могло быть примерно в 1912 году) мы вместе пошли в концерт. Возможно, что пригласил его Фейнберг[57], игравший в этом концерте. Я еще не знал тогда сочинений Фейнберга и не знаю, был ли он уже тогда композитором, и не помню программы концерта в целом. Но мы сидели рядом со Скрябиным. Помню, как Фейнберг появился на эстраде. Молодой, необыкновенно нервный артист, он — во всей повадке своей, во всех «приемах артистических переживаний» — находился тогда под страшным влиянием Скрябина. Но исполнял сонату и несколько прелюдий[58] Метнера. И это соединение скрябиноподобной взвинченности, маленьких «экстазов» на стуле за фортепиано с музыкой Метнера меня лично как-то раздражало, как нечто противоестественное и ложное (хотя играл он искренно-вдохновенно, очень тонко). Скрябин же прислушивался к музыке и от времени до времени перешептывался со мною, все об одном и том же: «Чем тут собственно воодушевляться! Ведь это же все из вторых рук». Когда в одном из прелюдов промелькнула даже неожиданная цитата из Вагнера, он шепнул мне: «Ну вот видите?» Несомненная малая оригинальность элементов в сложном творчестве Метнера, невзирая на творческую *самостоятельность в их проработке и безусловную значимость* художественного целого, для Скрябина превращала все явление метнеровской музыки почти в ничто.

* * *[59]

Однажды у Корсаковых в сезон 1913–1914 годов были Скрябины. За чаем зашла речь о современной музыке в России и на Западе. Заговорили о французской школе. «Но у них все формы ужасно мелкие, — сказал Скрябин, — в лучшем случае это рондо». Кто-то из младших Корсаковых заметил, что в современной музыке с крупными формами обстоит вообще довольно неблагополучно. «Почему же, — возразил Скрябин, — крупные построения, а значит свободные, хотя бы вот…», — и сделал жест в сторону портрета Р[имского]-К[орсакова][60], показавший на то, что должно было витать над

комнатами, где мы находились, то есть в творчестве Римского-Корсакова. Дальше Скрябин стал детализировать свое отношение к французской музыке, вполголоса и предусмотрительно убедившись, что почтенная Надежда Николаевна [Римская-Корсакова] отвлечена разговором с Татьяной Федоровной. Полагаю, что передаю абсолютно точно то, что он тут высказал: «Ведь у нынешних французов совсем нет эроса в музыке; т. е. он есть, но — в измельченном виде… <…>[61], а настоящего *Эроса* нет!»

Об этих французских проявленьях эроса он говорил совершенно серьезно, как об определенных, вполне приемлемых любовных категориях, но равносильных, так сказать, мелким формам в искусстве. <…>

* * *

Кажется, М. О. Штейнберг (или кто-то другой, кто тоже был в Париже во время Русских музыкальных фестивалей 1907 года[62]) рассказывал о встрече Римского-Корсакова со Скрябиным, показывавшим Корсакову «Поэму экстаза» и рассказывавшим о Мистерии. «Экстаз» сначала даже понравился Корсакову, а при повторном исполнении чем-то разочаровал его. Но по поводу Мистерии они попикировались. Когда Скрябин дошел в своем повествовании до предстоящих плясок всего оркестра вместе с инструментами, Римский-Корсаков спросил: «И контрабасисты тоже?» — Скрябин, кажется, ответил: «Да, и контрабасисты».

Но худшее было впереди, когда речь зашла о том, что музыка Мистерии будет сопровождаться не только симфонией красок, но *и* симфонией запахов, от самых возвышенных и поэтичных до запахов, соответствующих «низшему плану жизни»; Корсаков снова не стерпел и спросил: «И запах жареного гуся будет?» Скрябин на это довольно находчиво ответил: «Чем запах жареного гуся хуже, чем крик петуха?!» — намекая на натуралистические «грешки» самого Римского-Корсакова.

* * *

Глазунов как-то говорил мне, что крепко спорил однажды со Скрябиным, отстаивавшим полную возможность модуляции в строй субдоминанты в начале экспозиции в музыкальном произведении. Я лично не верю в то, что раз навсегда в музыке могут быть признаны негодными какие бы то ни было ходы в каком бы то ни было месте произведения, и что, как ни прав Глазунов по отношению к большинству случаев, вполне возможны непредвиденные музыкальные ситуации, в которых сам бы Глазунов признал, *что* тот или иной «неканоничный» ход может быть наиболее желательным. Но думаю, что спор их был осложнен еще и тем обстоятельством, что Глазунов, говоря о модуляции, представлял подлинную модуляцию в нормальном и медлительном разворачивании симфонических форм, а Скрябину рисовались его излюбленные поэтические «едва-касания» тональностей, может быть, с последующими энгармоническими подменами, при которых тональный след субдоминанты быстро совершенно был [бы] стерт.

## ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА С СКРЯБИНЫМ[63]

В разгар борьбы между рахманино-метнеровским кружком и скрябинскими почитателями, борьбы, по существу, «идейной», но во взаимных проявлениях обеих групп крайне резкой и начавшей задевать и портить взаимные отношения самих композиторов, моя сестра Елена Фабиановна задумала свести Рахманинова и Скрябина у себя дома (оба были ее товарищами по консерватории). Ей верилось, [что] встретясь у нас, они разговорятся по-хорошему, как старые товарищи, и это, может быть, повлияет на их отношения в дальнейшем. Это было устроено как раз к моему приезду. Оба пришли с женами, и все четверо были взаимно «милы и любезны», но в такой степени заботливо избегали вопросов, связанных с музыкой и музыкальной жизнью, что беседа получилась натянутой и как бы никчемной. Сестра так и считала, что из ее затеи ничего не вышло.

Еще помню: в последний год жизни Скрябина он был как-то у сестры. Было это при мне: Евгения Фабиановна, моя старшая сестра, стала показывать Скрябину, как красиво она переплела собрание его фортепианных сочинений не то в три, не то в четыре тома[64]. В доме сохранились красивые «набойки», которых как раз хватило на его сочинения. «А вот как мне быть с последующими сочинениями — не знаю», — добавила сестра.

Мне теперь кажется, что я ясно помню быстрый и взволнованный *ответный* взгляд Скрябина: «будут ли еще сочинения?» Этот взгляд, впрочем, мог означать и другое: «дальше будет лишь «Предварительное действо» и Мистерия». Но у меня внезапно мелькнула суеверная мысль: «а может быть, *их* и не будет больше?!»

* * *

Сезон 1913–[19]14 годов провел я в Петербурге. Он прошел для меня под знаком мейерхольдовской студии[65]. К середине зимы подготовлена была у нас постановка сцены из Антигоны и вступительного хора из «Финикиянок». Закрытый спектакль, во многих отношениях очень законченный и выдающийся (хотя и фрагментированный), дважды был показан немногочисленным выдающимся представителям искусства.

*Не помню всех, кто побывал на этих спектаклях.* Знаю, что были М. А. Бихтер[66], А. Я. Головин[67], Надежда Николаевна Римская-Корсакова, Вячеслав Иванов, может быть Блок, и один раз были Скрябины.

Александр Николаевич выражал *и* Мейерхольду, и мне полное свое восхищение. Я не знаю, насколько могла его увлечь самая моя музыка к этим пьесам. Она должна бы ему показаться «простоватой» при гипертрофированной истонченности его гармонического вкуса, все более «хроматизировавшегося». Он, правда, имел уже ко мне художественное доверие, считая меня художником «его круга», а это для его художественной, пристрастной фанатической натуры имело значение.

Но что его, по-видимому, действительно восхищало — это претворенная в жизнь «система музыкального чтения». «Это замечательно», — несколь-

ко раз повторял он, таинственно перешептываясь с Татьяной Федоровной и Вячеславом Ивановым. — «Ведь это — то самое, что мне нужно». И затем прямо сказал мне: «Ведь я все время думаю, как будут произноситься стихи в “Мистерии”, в “Предварительном действе”. Это не может быть сплошным пением; а между тем, обычное чтение стихов тут совершенно не подходит. Именно этот Ваш способ музыкального чтения я применю в “Предварительном действе”».

Он почти сиял и явно был глубоко мне благодарен. Фанатическая преданность своей идее, своему всеобъемлющему замыслу, в сущности, не давала ему возможности воспринимать что-либо в искусстве как бы само по себе, безотносительно к «делу его жизни». Думаю, что он совсем лишен был счастливой способности, так присущей Римскому-Корсакову, слушать произведения молодых музыкантов свободно (не примеряя к себе) и радоваться талантливо проявляющейся индивидуальности. Корсаков мог иногда не сразу понять или принять чье-нибудь молодое творчество; но раз уж приняв, он начинал относиться к молодому музыканту как к равному ему товарищу, радуясь его появлению на свет. Мне, во всяком случае, было очень приятно, что система музыкального чтения была так высоко оценена Скрябиным. Разговоры о ней у нас продолжались и в следующую встречу со Скрябиным.

Я проводил в Москве зимние каникулы 1914–1915 годов и побывал у Скрябиных. Одновременно были у него старые мои друзья Вячеслав Иванов с женой и Подгаецкий (Чабров)[68]. Были интересные беседы за чаем. До того исполняли мой «Розариум»[69]. Скрябин был максимально внимателен к моим сочинениям[70]. И хвалил, по-видимому, *очень* искренно, и сам проиграл две вещицы. Одну из них, «Мертвую розу»[71], сыграл дважды. Татьяна Федоровна тут же подчеркнула это как проявление совсем исключительного отношения: «Ведь Александр Николаевич очень не любит играть с листа и совсем не умеет. До моего знакомства с Александром Николаевичем я думала, что разбираю ноты хуже всех на свете; а познакомившись с ним, убедилась, что некоторые делают это еще хуже меня». Скрябин мило улыбался. Татьяна Федоровна любила говорить на эту тему с друзьями Скрябина.

Однако Александр Николаевич произвел на меня *в этот раз* (и впервые) несколько тяжелое впечатление. Мне казалось, что он все время *как-то* волнуется. Я подметил в нем прямо-таки какую-то непрерывную дрожь. Явление это усилилось, когда заговорили за столом о Мистерии. Мне не передать таинственного тона этой беседы, как это сделано по отношению к целому ряду подобных бесед в блестящих очерках Сабанеева. Да я и не помню подробностей, связанных с мистическими верованиями и своеобразной специальной словесностью.

Говорили и о музыкальном чтении по поводу «Предварительного действа», и о самой Мистерии. Чабров не одобрял моего способа сближения неточно интонированных частей речи с музыкальными частями путем сопоставления ударных инструментов с неопределенной и определенной интонацией. Скрябин и Вячеслав Иванов, наоборот, отстаивали этот способ, и Вячеслав

Иванов сообщил по этому поводу данные о применении ударных инструментов в какой-то древней мистерии. А Скрябин во время всего этого разговора буквально дрожал от волнения.

Встреча эта была у меня со Скрябиным последняя.

* * *

Скрябин никогда не говорил сколько-нибудь враждебно о революционном движении, о марксизме (а этого можно было бы ожидать от такого рафинированного художника-индивидуалиста). Как известно, он в марксистском учении разбирался лучше большинства представителей тогдашнего искусства. Дружеское общение с Плехановым[72] не прошло для него бесплодно. Я не раз от него слышал высказывания вроде: «Это все верно, но это только начальная фаза, низший план[73]».

Скрябину важно было спешно, сейчас, пока он жив, принять участие в процессе мирового обновления, и принять участие своим утонченным творчеством, ни в чем не снижая его.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 *Гнесина Е. Ф.* «Я привыкла долго жить...» Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. 2-е изд., испр. СПб: Лань: Планета музыки, 2020 (далее: «Я привыкла долго жить...»). С. 97, 110–111.

2 «Я привыкла долго жить...». С. 269–272.

3 *Тропп В. В.* А. Н. Скрябин и Гнесины // А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. М.: Композитор, 2008. С. 102–109. Эта же статья: А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни / сост. А. С. Скрябин. М., СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 225–231.

4 В письме к Т. Ф. Шлецер из Нью-Йорка от 18/31 декабря 1906 года Скрябин пишет: «Встречаю Новый год с Сафоновым у Люмис, одного из директоров филармонии. Сейчас за мной заедет Гнесин, нужно одеваться». Цит. по: Скрябин А. Н. Письма / Сост., ред. и примеч. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. С. 452.
В семье Гнесиных было четверо братьев: двое старших, Александр и Владимир, и двое младших, Михаил и Григорий. Владимир Фабианович Гнесин — военный, затем предприниматель-фермер — хорошо знал В. И. Сафонова. Единственный из всех Гнесиных, кто бывал в США, а с 1922 года, эмигрировав, окончательно поселился там.

5 Газета «Приазовский край», 18 октября 1915 г. Переиздана: Сидоров В. С. Энциклопедия старого Ростова и Нахичевани-на-Дону. В 6-ти т. Т. 5: Герович — Коцебу. Дополнения. Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. С. 73–79.

6 Газета «Ростовский край», 13 марта 1916 г. Опубликована с комментариями: Неизвестный Михаил Гнесин: статьи из провинциальной прессы 1910-х годов / сост., подг. к публ., комм. С. В. Аникиенко и Г. Ю. Эрценгель. Краснодар: Краснодар. гос. ин-т культуры, 2020. С. 70–75.

7 Газета «Ростовский край», 3 мая 1916 г. Опубликована там же, с. 96–100.

8 «Лучи солнца», 1919, №1/2, с. 39-47.

9 «Музыкальная жизнь», 1958, № 2, с. 21–22.

10 РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 122.

11 Там же, ед. хр. 152.

12 Там же, ед. хр. 204.

13 Кистяковская Екатерина Юльевна — ученица М. Ф. Гнесина; с ней и с ее матерью, Верой Альбертовной Кистяковской, Гнесина связывали дружеские отношения. В его фонде в РГАЛИ хранится немало материалов, рукописные копии которых выполнены рукой Е. Ю. Кистяковской.

[14] Видимо, имеется в виду Николай Александрович Бернштейн (1896–1966), советский физиолог и психофизиолог.

[15] Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки; Сост. М. П. Пряшникова, О. М. Томпакова. М.: Музыка, 1985.

[16] *Аникиенко С. В.* Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017 (далее: «М. Ф. Гнесин в Екатеринодаре»). С. 91–97.

[17] Михайлов Михаил Кесаревич (1904–1983) — музыковед, ученик М. О. Штейнберга, профессор Ленинградской консерватории в 1947–1983 гг.

[18] Памяти Михаила Кесаревича Михайлова. Сб. материалов и статей к 100-летию со дня рождения (1904–2004) / Сост. и отв. ред. Г. А. Некрасова. СПб: Изд-во Политехн. ун-та, 2005. С. 55–79.

[19] Первое исполнение Второй симфонии Скрябина под управлением А. К. Лядова состоялось в Петербурге 12 января 1902 года.

[20] Шмулер (Шмуллер) Александр Лейбович (1880–1933) — скрипач, в 1900–1904 гг. учился в Московской консерватории в классе И. В. Гржимали, в 1904–1908 — в Петербургской консерватории у Л. С. Ауэра, впоследствии профессор Амстердамской консерватории. В тексте Гнесина фамилия пишется с одним «л».

[21] Н. А. Римского-Корсакова не стало 21 июня (по новому стилю) 1908 года.

[22] «Корсаковские среды» — музыкальные вечера, проходившие два раза в месяц по нечетным средам в квартире Н. А. Римского-Корсакова на Загородном проспекте.

[23] Штейнберг Максимилиан Осеевич (1883–1946) окончил Петербургскую консерваторию в классе Римского-Корсакова в 1908 году. Стравинский Игорь Федорович (1882–1971), не получивший консерваторского образования, брал у Римского-Корсакова частные уроки в 1904–1906 гг. Сам же Гнесин обучался у Римского-Корсакова с 1902 года и до его смерти, а завершал обучение в консерватории в классе А. К. Лядова.

[24] Вдова Н. А. Римского-Корсакова.

[25] Т. Ф. Шлецер, вторая жена А. Н. Скрябина.

[26] Романсы «Снежинки» на слова Вл. Волькенштейна ор. 2 № 1, «В бессонницу» на слова А. Пушкина ор. 3 № 1.

[27] Эпизод знакомства со Скрябиным отражен и в воспоминаниях М. Ф. Гнесина о годах учения в Петербургской консерватории (РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 176).

[28] Установить, о каком отзыве идет речь, не удалось. Не исключено, что Гнесин здесь ошибается, так как в рукописном варианте он описывает лекцию врача-фрейдиста Н. А. Бернштейна о Скрябине (см. предисловие к публикации).

Любопытный негативный отзыв «слушателя с задних рядов» о Сонате-балладе М. Ф. Гнесина хранится в фондах Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной: «Г-н Гнесин, скажите нам, слушателям, попросту: что собственно Вы хотели изобразить в Вашей сонате — так как она даже с точки зрения музыканта представляет набор аккордов в разных тонах — и только! Вы знаете, что кругом говорили в публике (даже лица весьма компетентные, смею Вас уверить)? Говорили так: пианистка сидит за роялем, играет, что ей в голову взбредет, а виолончель подыгрывает ей, иногда в тон, иногда и не в тон; так и всякий сумеет! Ни единой мысли, ни единой мелодии, даже без намека на них! И это в продолжение целого получаса! Слушатели сначала насторожились, потом стали недоумевать, потом беспомощно оглядываться и, наконец, смеяться. Не знаю кто как, но на Вашем, г-н Гнесин, месте я желал бы провалиться в тартарары. Вы же сидели, как ни в чем не бывало, и даже порозовели: как видно, от удовольствия, и от удовлетворенного авторского самолюбия. <…> Я извиняюсь за отнятое у Вас время этим письмом, но я и остальная публика наверно потеряли его больше, слушая Ваше безнадежное произведение» (ММКЕлФГ, фонд 10, инв. № Х-81/21).

[29] Гунст Евгений Оттович (1877–1951) — композитор, музыкальный критик и педагог. Автор книги «Скрябин и его творчество» — первой монографии о композиторе, опубликованной в 1915 году.

[30] Крейн Александр Абрамович (1883–1951) — композитор, обучался в Московской консерватории по классам виолончели и композиции. Автор переложений этюда ор. 2 № 1 и ноктюрна ор. 5 № 1 А. Н. Скрябина для фортепианного трио.

[31] Концерт, о котором пишет Гнесин, состоялся 13 января 1913 года, его программа хранится в фондах нашего музея (ММКЕлФГ, фонд 11, инв. № XI–1/33).

[32] Соната-баллада впервые была исполнена Пабло Казальсом (виолончель) и Александром Зилоти (фортепиано) 2 декабря 1910 года в Москве и 5 декабря в Санкт-Петербурге. По воспоминаниям Гнесина, «первое исполнение произведения было заранее обречено на провал» (цит. по: М. Ф. Гнесин в Екатеринодаре, с. 113).
Интересно, что Елена Фабиановна Гнесина вспоминает о том, что также играла Сонату-балладу и с П. Казальсом («Я привыкла долго жить...», с. 139–140), однако более точных сведений об этом исполнении установить не удалось.

[33] Борхман Александр Адольфович (1872–1940) — композитор, по профессии врач, в 1905–1907 гг. занимался по композиции у Р. М. Глиэра и А. Т. Гречанинова.

[34] Мистерия — замысел, который возник у Скрябина в последние годы жизни. Мистерия для оркестра, света и хора в 7000 человек, премьера которой должна была состояться в Индии, представлялась Скрябину как грандиозное произведение, в котором должны были объединиться все виды искусств — поэзия, музыка, танец, архитектура и пр., и которое должно было преобразовать все человечество.

[35] Намек на трактат Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), оказавший большое влияние на европейское искусство, и в частности на российских символистов в начале XX века.

[36] М. Ф. Гнесин почти дословно цитирует свою вступительную статью к книге своего учителя, Н. А. Римского-Корсакова «Музыкальные статьи и заметки» (СПб, 1911, с. 39): «Помимо организации в деятельные кружки рассыпанных по всей стране музыкальных сил, нашим же делом должно быть и созданье вольных школ музыкального “ремесла”, которым столько места посвящено в сохранившихся отрывках литературных трудов Римского-Корсакова». Эту же цитату приводит М. С. Пекелис в статье «Музыкально-эстетические воззрения и литературные труды М. Ф. Гнесина» // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. Сост. Р. В. Глезер. М.: Советский композитор, 1961. С. 77.

[37] Окончив Петербургскую консерваторию, в 1911–1913 гг. Гнесин работал в Екатеринодаре, в 1913–1921 гг. — в Ростове-на-Дону.

[38] Здесь Михаил Фабианович ошибается: описываемые события происходили в сезоне 1910–1911 гг., так как далее речь идет о концерте Скрябина, состоявшемся в Берлине 14/27 февраля 1911 года.

[39] Вейсберг Юлия Лазаревна (1879–1942) — композитор, друг семьи Гнесиных, училась в Петербургской консерватории у Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова. Ее второй муж — Крейцер Леонид Давидович (1884–1953), пианист, педагог.

[40] Концертный зал, открытый в Берлине 4 октября 1892 года, располагался по адресу Linkstraße, 42.

[41] Следующий эпизод текста в машинописном варианте отделен от предыдущего (в рукописном варианте два этих фрагмента расположены в разных местах). В данном случае эти эпизоды объединены (также и в публикации М. К. Михайлова), так как являются логическим продолжением один другого.

[42] Концертная дирекция Германа Вольфа — одно из крупных концертных агентств в Европе, сотрудничавшее с ИРМО в конце XIX — начале XX вв.

[43] Метцль Владимир Людвигович (1882–1950) — композитор и пианист, ученик С. И. Танеева.

[44] Ильин Иван Александрович (1883–1954) — философ, писатель и публицист.

[45] В рукописных вариантах эти фамилии приведены полностью: М. — Метнер, Г. — Глиэр, однако затем вычеркнуты; в машинописи они сокращены до первых букв.

[46] В машинописном варианте год не указан, в рукописи переписчика стоит: «в 1913 (1912?) г.». Концерт А. Н. Скрябина, о котором идет речь, состоялся в Екатеринодаре 15 января 1912 года, о чем свидетельствуют сохранившиеся документы, поэтому Гнесин не совсем точен в своих воспоминаниях, когда пишет о том, что дело происходило весной.

[47] Пресман Матвей Леонтьевич (1870–1941) — пианист, учился вместе со Скрябиным в классах Н. С. Зверева и В. И. Сафонова. В 1896–1912 гг. руководил музыкальными классами Русского музыкального общества в Ростове-на-Дону, преобразованными его стараниями в Ростовское

Императорское музыкальное училище. В 1918–1921 гг. вновь преподавал в Ростове, в те же годы, что и Гнесин. Об обстоятельствах их личных взаимоотношений и о том, что могло послужить причиной столь нелестных отзывов Гнесина в адрес Пресмана, ничего не известно.

[48] Позднее Пресман напишет воспоминания о Скрябине, в которых говорит, в частности: «Несмотря на личную большую дружбу и близость с детских лет, я не могу не признаться, что, не считая первых скрябинских произведений, в которых Скрябин еще по-настоящему не развернулся, дальнейшие его сочинения вызвали во мне также протест. <…> С течением же времени, когда сторонников Скрябина становилось все больше и больше, я категорически решил для себя: каких бы трудов это ни стоило, как бы вся структура музыки Скрябина ни противоречила моей натуре и моим музыкальным чувствам, — приложить максимум внимания и труда, чтобы выучить, и выучить самым добросовестным образом, целый ряд крупных и мелких его сочинений. <…> Выполнив свою задачу гораздо раньше, чем предполагал, я только тогда понял, что и мелодические обороты, и гармонии, и ритм, и форма скрябинских сочинений — не плод извращенной фантазии больной души, а произведения композитора крупного масштаба, композитора исключительно одаренного, идущего новыми, никому не ведомыми путями» (Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. С. 36).

[49] Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) — музыковед, композитор, музыкальный критик. Друг А. Н. Скрябина, автор монографии и воспоминаний о нем: Сабанеев Л. Л. Скрябин. М., 1916, 2-е изд.: М., 1923; Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.

[50] Императорского русского музыкального общества. С. В. Аникиенко в своей монографии подробно пишет о работе Гнесина в Екатеринодарском музыкальном училище в 1911–1913 гг. и о том, как многие его идеи и начинания находили непонимание, а порой и противодействие со стороны руководства ИРМО, в чьем ведении находилось училище.

[51] Дроздов Анатолий Николаевич (1883–1950) — пианист, композитор, друг и сокурсник Гнесина по Петербургской консерватории, директор Екатеринодарского музыкального училища в 1911–1916 гг. Его доклад «А. Н. Скрябин и новейшие музыкальные течения» состоялся 13 января 1912 г. В этот же день в местной газете «Кубанский край» вышла статья Дроздова «Скрябин и его место в современной музыке».

[52] Гледичия — вид деревьев семейства бобовых, происходящий из Северной Америки, произрастает на юге России. В рукописных вариантах слово написано не очень разборчиво, возможно, поэтому в машинописном неточно указано «гледиции».

[53] Как пишет С. В. Аникиенко, Дроздов проживал в том же здании, где располагалось музыкальное училище, его современный адрес: ул. Карасунская, 77.

[54] О концерте в Екатеринодаре пишет в своих воспоминаниях и А. Н. Дроздов, упоминая, в частности: «В первоначально присланной Скрябиным программе мы усмотрели некоторую “скидку” на непросвещенность местной публики и нашли эту снисходительность излишней. Мы разуверили Скрябина в его опасениях и просили активизировать программу включением поздних опусов. В результате нашей “ремонстрации” в программу была прибавлена 4-я соната, а взамен этюда ор. 2 и ноктюрна для левой руки было включено несколько миниатюр позднейшего периода» (рукопись хранится в Мемориальном музее А. Н. Скрябина: ММС, оф 26108/157; опубликованы в сокращении: Советская музыка, 1946, № 12, с. 71–74).

[55] Концерт Скрябина проходил в зале Второго Общественного собрания (современный адрес — ул. Гоголя, 66); в этом же зале Скрябин давал концерт годом ранее, в январе 1911 года. Здание сохранилось, но было существенно перестроено. В 1980 году на его фасаде был установлен бюст Скрябина и мемориальная доска «В этом здании в 1911–1912 гг. выступал композитор Скрябин Александр Николаевич».

[56] Есть сведения о том, что после концерта в Екатеринодаре Скрябин в знак благодарности подарил местному музыкальному училищу концертный рояль «Bechstein», сопровождавший его в гастрольных поездках — об этом пишет, в частности, С. В. Аникиенко, ссылаясь на воспоминания современников (М. Ф. Гнесин в Екатеринодаре, с. 97). В то же время А. Н. Дроздов

в цитируемых выше воспоминаниях пишет о том, что рояль этот был приобретен при отъезде Скрябина из Екатеринодара местным отделением ИРМО и поставлен в музыкальном училище. В настоящее время «рояль А. Н. Скрябина» находится в музее Краснодарского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова.

[57] Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890–1962) — пианист и композитор, был одним из видных исполнителей сочинений Скрябина.

[58] Здесь Гнесин ошибается: именно «прелюдий» Н. К. Метнер не писал. Скорее всего, имеются в виду просто его фортепианные пьесы (возможно, «сказки», именно так названо большинство из них).

[59] В машинописном варианте этот фрагмент текста объединен с предыдущим абзацем. В данном случае сохранено разделение эпизодов, которое присутствует в рукописи.

[60] Фамилия Римского-Корсакова отсутствует в машинописном варианте.

[61] Здесь в рукописных вариантах Гнесин приводит весьма неприличное сравнение, сделанное Скрябиным, которое в машинописном заменено многоточием; аналогично — и далее, после следующего абзаца.

[62] В рукописных вариантах у Гнесина вместо последней цифры в дате стоит знак вопроса, точная дата указана лишь в машинописи. Очевидно, что описываемое событие могло происходить лишь в 1907 году, так как именно в этом году Н. А. Римский-Корсаков принимал участие в «Русских сезонах» С. П. Дягилева в Париже.

[63] Далее в воспоминаниях Гнесин описывает еще одну встречу со Скрябиным, также называя ее последней.

[64] Переплеты фортепианных сочинений Скрябина (и многих других композиторов), о которых пишет М. Ф. Гнесин, были сделаны к 20-летию Училища Гнесиных, которое отмечалось в феврале 1915 года, ныне хранятся в мемориальной библиотеке семьи Гнесиных. Произведения Скрябина среди них занимают четыре тома, на обложках можно видеть тиснение золочеными буквами «XX /1895–1915» (ММКЕлФГ, фонд 13, инв. №№ Б-234 — Б-237). Очевидно, что эпизод, который описывает Гнесин, происходил буквально в последние месяцы жизни Скрябина, которого не стало 27 апреля (по новому стилю) 1915 года.

[65] М. Ф. Гнесин в сотрудничестве с В. Э. Мейерхольдом разрабатывал систему «музыкального чтения в драме»; ее творческим итогом стало создание музыки к трем трагедиям: «Антигона» и «Царь Эдип» Софокла и «Финикиянки» Еврипида. См. об этом: Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. Составление И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. М.: РАТИ–ГИТИС, 2008.

[66] Бихтер Михаил Алексеевич (1881–1947) — пианист, дирижер, профессор Ленинградской консерватории, исполнитель многих сочинений М. Ф. Гнесина.

[67] Головин Александр Яковлевич (1863–1930) — художник, декоратор спектаклей Императорских театров в Москве и Петербурге, активный член объединения «Мир искусства». У Гнесина указаны неверные инициалы (возможно, неверно расшифрованные переписчиком) «А. Л.».

[68] Чабров Александр Александрович (сценический псевдоним — Подгаецкий, 1888–1935) — актер, дружил со Скрябиным и Мариной Цветаевой.

[69] Цикл романсов М. Ф. Гнесина «Розариум. Музыка к двустишиям Вяч. Иванова (Антология розы)» ор. 15.

[70] В архиве М. Ф. Гнесина хранятся «Воспоминания, связанные с написанием своих произведений», в которых он пишет про «Розариум» и про то, что «вещицы эти имели у [Скрябина] успех, можно сказать, исключительный» (РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 185).

[71] Романс из цикла «Розариум» ор. 15 № 4.

[72] Плеханов Георгий Валентинович (1856–1918) — философ, теоретик и последователь марксизма. О их дружбе со Скрябиным есть воспоминания жены Г. В. Плеханова, опубликованные в книге: Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1940. С. 65–75.

[73] Возможно, отсылка к словам К. Маркса о том, что низшая фаза развития коммунизма — это социализм, а высшая — полный, развитый коммунизм.

*Даниил Топилин*

# РУССКАЯ ИДЕЯ И КИТЕЖСКАЯ ТЕМА: «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ...» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ВЕРШИНА ИСТОРИИ РУССКОЙ ДУХОВНОСТИ

Эволюция художественного мышления нередко сопровождается постепенным усложнением идейно-эстетической сущности создаваемых произведений искусства: в итоге почти достигнутое художественное совершенство неизбежно наделяется комплексом сокровенных мыслей о главных вопросах творчества. Воспаряя к последним замыслам, создатель поднимается на уровень всеви́дения. Тогда открывается огромная многоголосная картина, состоящая из творческих энергий выразителей прошлых эпох. Становится очевиден всеобщий рисунок художественной культуры, объять его дано не каждому, но, как нередко случается, остается очень немного времени для возможности передать «увиденное». Картина походит на несказуемую тайну: впечатления от обозримого выражаются именно в последних сочинениях. Усиливается сопряжение надсюжетных сверхидей, могут возникнуть невероятные параллели, свидетельствующие о едином движении культуры. Масштабные итоговые высказывания художников обращаются в концентрат основополагающих тем: тему творца, тему творчества, тему родины, тему жизни и тему смерти. Обостряется и личностная тема каждого творца; существенно расширяется прежнее круговое обозрение, увеличивая рельефность надличностных, историко-культурных проблем времени. Потому что именно уровень всевидения неизбежно открывает не только тайны, касающиеся художественного творчества, но и, в большей степени, демонстрирует проблемы, связанные с вечными вопросами национальной истории.

Оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова представляется единой системой мировоззренческих взглядов, направленных к вершинной точке — опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»[1]. Как справедливо отмечено в научной литературе, поздний период жизни и творчества Римского-Корсакова словно отмечен идеей «Китежа»[2]; именно «китежская

тема» становится уровнем всевидения, прикосновением к сакральному[3]; опера изначально мыслилась итоговым сочинением — подобно «венцу» музыкальной деятельности.

«Китеж» — одно из самых загадочных произведений русской музыкальной культуры XIX — начала XX вв. Учитывая редкую для композитора способность к теоретизации собственного творчества, Римский-Корсаков не оставил и намека на заложенные огромные скрытые смыслы в музыке и тексте оперы, несмотря на существующее предисловие. Каждое великое произведение искусства в смысловом отношении всегда масштабнее того, что было изначально заявлено художником. Это фактически и есть «большое время» М. М. Бахтина[4], указывающего на существование великих произведений литературы за пределами рамок их эпох. Бахтинскую мысль следует распространить и на музыку, «жизнь» «Китежа» началась задолго до его появления и продолжается поныне. Без сомнения, смысловая картина «Китежа» выходит за пределы оперного сочинения. Многомерность сюжета и музыкального воплощения образуют сложное интертекстуальное поле с высвеченной центральной проблемой — тема России, тема русской духовности, «русский путь», фактически — «русская идея».

Мысль о «Китеже» возникла в 1892 году. Многие беседы с либреттистом В. И. Бельским продолжались вплоть до 1903 года, далее Римский-Корсаков приступает к написанию первых музыкальных фрагментов, основываясь на детально проработанном тексте либретто. Работа над оперой продолжалась с весны 1903 по январь 1905 года — в неспокойное время. Само появление «Китежа», крупного произведения о фантастическом спасении древнерусского средневекового града от врагов-иноверцев, — в период сложения и функционирования общества социалистов-революционеров или «эсеров» (СР), трагической для России русско-японской войны 1904–1905 годов, на пороге первой русской революции, начавшейся после печально известного 9 января 1905 года, Кровавого воскресенья, расстрела народной демонстрации на Дворцовой площади Санкт-Петербурга —обретает особый смысл.

Религиозная тематика, представленная ранее в «Псковитянке», «Боярыне Вере Шелоге», «Царской невесте», «Сервилии», получает наивысшее воплощение: «Китеж» воспринимается как русский христианский «оберег» и предзнаменование накануне надвигающейся исторической катастрофы. «Китеж» подобен кристаллу, вобравшему светоносные лучи святой Руси — простора русской культуры, специфики русского мировоззрения, особенностей миропонимания, важных составляющих проблемно-идейного комплекса русского духовного бытия и политики, т. е. в опере словно задается «вопрос» о прошлом, настоящем и возможном будущем России. Центральная метафора «Китежа» о спасении через гибель воспринимается почти реальной истиной; произведение исполнено высокого нравственно-этического посыла, благоговейной утопии и парадоксальности. А впереди — многочисленные потрясения: Первая мировая война, революции 1917 года, крушение монархии; слова русского генерала А. И. Деникина иносказательно прочитываются в свете «китежской темы»: «не увижу, как Россия спасется…» [5, *304*].

Проблема самоопределения российского государства отождествляется с «русской идеей». Извечные вопросы, возникающие в связи с ней — «кто мы есть?» и «куда мы идем?» — по-прежнему не получили внятного ответа. Поэтому «русская идея» есть константная проблема.

Перед тем как приступить к рассмотрению проблемы «русской идеи» в «Китеже», необходимо очертить ее смысловое поле. Словосочетание «русская идея», теперь это особый термин, впервые было употреблено Ф. М. Достоевским в 1860 году[5]: время подготовки и последующего осуществления реформы освобождения крестьян; важнейшее историческое событие века совпало с появлением без преувеличения «слова» тысячелетия. В «русской идее» Достоевский видел особое предназначение России: должно произойти настоящее освобождение от былой обособленности, и лучшие ее стороны будут направлены на общечеловеческие блага. Опека всемирной нравственности — основа русской будущности[6]. Уже здесь закладываются идеи понимания России как духовно-нравственных весов мира, т. е. именно Россия выполняет функцию сдерживания всех мирских противоречий. Русский мир здесь будто живое существо, одушевленная субстанция — остро чувствующая. Согласно Достоевскому, соединение православия и лучших западных идеалов на русской почве выделяют Россию как священный простор нравственности[7]. Под идеалами стоит понимать достижения эстетико-философской мысли: труды французских философов-социалистов и, прежде всего, германских философов-идеалистов, оказавших огромное влияние на умы русских мыслителей до появления термина «русская идея». Глубокое проникновение германского идеализма уже произошло, и далее к рубежу XIX–XX веков оно будет только яснее проявляться в различных художественных формах. Вершина этого процесса — универсальный феномен русского космизма.

Позднее, в 1888 году, появится «Русская идея» В. С. Соловьева [13] — изначально парижская лекция, а позднее в 1911 году — первая на русском языке работа с таким названием. «Русская идея» Соловьева — концепция вселенского христианства на русской почве; историю развития российского государства следует начинать с принятия христианства: восточного византийского христианства — православия. Дохристианская Русь как период формирования специфического русского славянского миропонимания, основанного на языческих представлениях, не учитывалась. В тексте Соловьева проскальзывает подозрительно-враждебный посыл по отношению к Западу и западноевропейским идеалам, перенимаемым Россией, начиная от Петра I. Подлинная духовная Россия есть христианская Россия[8]. По Соловьеву, «русская идея» — особое предназначение России, заключенное в восстановлении образа божественной Троицы в виде «социальной троицы» — церковь, государство, общество. Иначе излагая, Россия, сохранившая, в отличие от Запада, первозданную духовность, основанную на православной вере, должна стать настоящим священным простором единения народов, не только российских, но и всех мировых народов.

В 1888 году, когда писалась «Русская идея» Соловьева, ощущалась вера в достижение поставленной цели, а к году ее публикации на русском языке, в 1911 году, прежняя убежденность серьезно пошатнулась. Время существенно

изменилось и знаковым трагическим рубежом следует обозначить период первой русской революции, точнее — январь 1905 года, когда Римский-Корсаков заканчивает работу над «Китежем». События 1905 года легли тяжелым бременем на некогда мощные основы русской императорской власти, и воплотить «русскую идею» в прочтении Соловьева оказалось почти невозможно, ибо христианская сущность ее должна была прежде всего опираться на божественность царской власти, непогрешимость царя. Соловьев считал неисполнение национальной идеи России синонимом погружения государства в небытие. Несостоявшаяся христианская программа «русской идеи» дает весомое основание отождествлять ее с проблемой национального самоопределения России.

Термин «русская идея» появляется в период всеобщего подъема русской культуры второй половины XIX — рубежа XIX–XX веков: это было время больших противоречий, величайших достижений художественного творчества и философской мысли. Однако необходимо подчеркнуть: разумеется, «русская идея» гораздо «старше» и восходит, по крайней мере, к XVI веку, периоду становления и дальнейшего развития Великого княжества Московского. Тезис инока Филофея XV века «Москва — Третий Рим» — явственное ее проявление: понимание российского государства как наследника Византийской империи в духовном и политическом смысле. Первые истоки «русской идеи» справедливо относятся ко времени становления византийской религии на русской почве в конце X века.

Историческое бытие России от самых истоков и до периода высочайших достижений в культуре, XIX — рубеж XIX–XX веков, и есть время сложения «русской идеи». Лишь христианский аспект национального предназначения России не составляет полного понимания «русской идеи». В 1946 году выйдет первая книга — «Русская идея» Н. А. Бердяева [2]: произойдет принципиальное расширение достоевско-соловьевского понятия с уходом от чисто христианского его понимания. «Русская идея» становится синонимом истории русской духовности, словно «энциклопедией» эволюции русского духа, включая дохристианский период. Возникает впечатляющая картина формирования истоков и развития национального сознания, «русская идея» понимается как всеобъемлющее, всепроникающее, постоянное явление. Главные вехи истории России, важные события истории русского христианства, зарождение самобытного облика русской культуры и ее высшие достижения в XIX — начале XX века есть проявления «русской идеи».

* * *

«Китежская тема» с момента возникновения в XIII веке и на протяжении огромного исторического времени вплоть до современности неоднократно возвращалась и вновь обретала первостепенную значимость: «Если же посмотреть на ***всю историю культурного бытия*** Китежской легенды с XIII по XXI вв., уже почти за восемь столетий, то в ней нам отчетливо видятся (и представляется возможным выделить) ***четыре этапа***, на каждом из которых она, в отличие от

других народных сказаний и легенд, актуализируясь, приобретала некое особое значение» [11, *101*]. Этапы «китежской темы» следует обозначить так: ордынское нашествие, никонианский раскол и далее петровский раскол, кризис в Российской империи начала XX века и революция 1917 года, распад Советского союза в 1991 году и новая Россия. Однако линия развития «китежской темы» имеет и другие важные вехи, она словно сопутствует развитию русской духовности, следует сквозь исторические периоды и обновляется. Особенно важно сосредоточиться именно на XIX веке, когда Россия уже «осознала» себя, начиная с появления первых русских свободных мыслителей — западников и славянофилов, т. к. именно их дискуссии привели к формированию термина «русская идея» у Достоевского, и далее начался новый этап его функционирования. Так и «китежская тема» обрела ясное очертание в художественном сознании и высшей точкой этого процесса стала опера Римского-Корсакова.

«Китежская тема» — это и история, и миф, и история русского христианства, и в целом история русской духовности, включая дохристианский период, и мистичность, и философичность. Философия в «китежской теме» могла быть «замечена» только после обретения Россией собственной критической мысли. В итоге совершенно правомерным выглядит сопоставление «китежской темы» и «русской идеи», т. к. миф раскрывает тайну национального русского сознания, приближает к сакральному космосу Руси. Русская мысль «пришла» к термину «русская идея», а художественное творчество — к обновленному граду-Китежу в опере Римского-Корсакова. Разумеется, развитие русской музыки XIX века привело не только к «Китежу», но… «русская идея» получила через «китежскую тему» одно из наиболее ярких воплощений.

«Русская идея» формируется с первых десятилетий существования Киевской Руси, т. к. закладывается первичная картина мира, и она была исключительно языческой, природной, до соприкосновения с византийским христианством. После крещения Руси началась духовная борьба двух мировосприятий в сознании русского человека: языческого и христианского. Возобладала христианская линия, но прежнее — природное или, как в большинстве научных источников определяется, народное, идолопоклонническое начало, не было до конца преодолено. Римский-Корсаков — единственный из русских композиторов классического периода испытывал духовную тягу к дохристианскому периоду. Художественный фокус Римского-Корсакова заметно укрупнился по сравнению с концепцией «преданий старины глубокой» М. И. Глинки: происходило сознательное всматривание в славянский космос, и не только «Китеж» это подтверждает. Оперы «Майская ночь», «Снегурочка», опера-балет «Млада», опера «Ночь перед Рождеством» относятся к известному славянскому циклу Римского-Корсакова [10, *181*]. Оперы «солнечного культа» [16] содержат важнейшую составляющую славянской ориентированности — календарную обрядовость, отсутствующую в «Китеже», что не позволяет полноценно отнести оперу к славянскому циклу. Однако дух славянства в «Китеже» очень силен; он концентрируется вокруг образа девы Февронии и великой пустыни, словно распространяющейся до самого Великого Китежа в финале оперы.

Принятие христианства — серьезный политический шаг. Но если «русская идея» есть история эволюции русской духовности, то следует проследить этапы ее изменений сквозь «китежскую тему». Специфика устойчивого сохранения в русском сознании духовной биполярности всецело отражена в корсаковской концепции «Китежа»: христианство и языческие проявления воспринимаются цельным универсумом. Генезис «русской идеи» был заложен в славянском космосе и принятие христианства стало первым этапом ее развития.

Во второй половине XV — первой половине XVI вв. период становления государственности Великого княжества Московского был отмечен глубоким духовным конфликтом. Определились два лагеря: сторонники Нила Сорского выступали за высокодуховное христианство, отделенное от государства, от властной силы — православная церковь должна быть независима от политики. Иосиф Волоцкий и его последователи считали необходимым выстроить государство в опоре на православие, т. е. наоборот, срастить церковь и политику. Здесь берет начало извечный тезис о непогрешимости царя, формируется сакральность власти. Позднее духовный конфликт будет назван противостоянием иосифлян — сторонников Иосифа Волоцкого, и нестяжателей — приверженцев взглядов Нила Сорского [2, *12*]. По сути, это был *тихий раскол* русской духовности: последствия от него будут ощутимы и много веков спустя. Разделение на иосифлян и нестяжателей — трагический факт истории русской духовности и одновременно важная веха в процессе «обновления» легенды о граде-Китеже, т. к. образы девы Февронии и князя Всеволода могут восприниматься сквозь конфликт XV–XVI вв. События оперы предшествуют тяжбе между иосифлянами и нестяжателями, однако возникают интересные сопоставления: дева и князь — народ и государство. Будто иосифлянство «не проникло» в великую пустынь и Феврония сохранила подлинное понимание христианства; Христос, прежне всего, милостив, а не жесток, как судья. Всеволод понимает христианство безрадостным, учитывая суровые запреты: ощущается поступь Иосифа Волоцкого и дух судилища Ивана Грозного. Русская православная религиозность изначально связывала божественный и природный мир, но иосифлянство внесло коррективы. Нестяжательство высвечивается в образе Февронии Римского-Корсакова, т. к. мистическое понимание православия Нилом Сорским созвучно «блаженной язычнице». Феврония не знает «государственного» православия, тонкая связь между язычеством и эмбриональным русским православием есть суть мироощущения Февронии — «Бог разве не везде ли?».

Победа иосифлян и воцарение «государственного» православия привела к феномену странничества на Руси. Отрицание подчинения церкви государству и ощущение обособленности от передового мира породило желание вырваться за пределы реальной России и устремиться к России идеальной, метафорической — несуществующей. Внутренняя тяга к просвещенности и отсутствие доступа к мировому знанию в политических условиях Московской Руси неизбежно подготавливали мысль о приходе конца, переворота — переустройства России. Одной из форм этого и становится странничество: поиск божьей благодати вдали от государства и церкви. Странники жили чаянием свершения ду-

ховного переворота, что может быть понимаемо как эсхатологическая направленность. Метафорическая Россия в сознании странников и станет генезисом развитой русской культуры в XIX веке. В поздней Московской Руси получают развитие мессианские идеи —вера в особое предназначение России в глобальной эволюции культур, но этот конечный тезис в первой половине XVII века был еще не заметен; мессианство неотделимо от «русской идеи», но в тех архаических условиях Россия, «погруженная в сон», еще не способна была оценить собственный потенциал. В данный исторический период мессианство развивается под знаком противодействия непросвещенности, в попытке преодолеть закрытость, закостенелость, неинициативность.

Важный этап на пути обновления «китежской темы» как проявления «русской идеи» — нетовщина. Центральная идея нетовцев — подлинная божья благодать «ушла» на небо, на земле ее уже нет. Она либо провалилась под землю, либо вознеслась в облака: это и есть переизложение мифа о граде Китеже, только спасение — не от ордынцев, а от неправидности. Нетовщина — доказательство единения «русской идеи» и «китежской темы».

Непринятие новых реалий в первой половине XVII века — последствия *тихого раскола*, идущего от тяжбы иосифлян и нестяжателей, на пути к настоящему расколу в середине XVII века, прогремевшему на весь русский мир: никонианский переворот. «Раскол был уходом из истории, потому что историей овладел князь этого мира, антихрист, проникший на вершины церкви и государства. Православное царство уходит под землю. Истинное царство есть Град Китеж, находящийся под озером», — пишет Бердяев, пересказывая одну из версий окончания мифа [2, *17–18*].

В 1666 году старообрядцы были официально преданы анафеме и оказались гонимыми. С одной стороны, раскольники опирались на прошлое, черпали из него основные духовные силы, а с другой — у них гораздо сильнее обострилось чувство будущности, несовместимой с настоящим будущим России на пути к европейскости и петровскому расколу. Русское настоящее вытесняло их из исторического процесса. Появление убежденного неверия и церкви, и государству — отражение масштаба раскола, выходящего за пределы православного обряда. Раскольники верили только в окончательное прекращение существования Святой Руси. Исход оказался только один — отречься от реальной России, власти государства, подавившей подлинную русскую христианскую духовность. *Раскольники* словно облачаются в *китежан*, т. к. самосожжение приравнивалось к спасению от неправедности как благоговейное восхождение к метафорической совершенной России. И именно Китеж-град становится таким обновленным символом. Соприкосновение раскольников и китежан — доказательство единонаправленности оперных концепций «Китежа» Н. А. Римского-Корсакова и «Хованщины» М. П. Мусоргского[9]. События стрелецкого бунта, связанные с политической деятельностью князя Ивана Хованского, становятся новым этапом проявления «китежской темы» в истории русской духовности и государственности.

Позиции интеллигенции в первой половине XVIII века занимает просвещенное дворянство; появляются первые в истории России интеллектуальные

восторги. Во второй половине XVIII века возникают масоны: общества тонко чувствующих «мистических интеллигентов»: «В масонской атмосфере происходило духовное пробуждение» [2, *24*]. Процесс интеграции с Европой, начавшийся в петровскую эпоху, приведет к общению с Германией. Русско-немецкое взаимодействие культур окажется самым глубоким и сложным среди всех русско-европейских диалогов. Русско-немецкий диалог перейдет в активную фазу только в первой половине XIX века, когда интеллигенты начнут осмысление «русского пути» в истории, политике и культуре, сопровождавшееся обогащением идеалистической философией. Здесь яснее прочерчивается путь к будущему «русской идеи» и «китежской темы» на рубеже XIX–XX веков, понимаемых сквозь призму русского космизма.

Германские идеалистические гранулы проникали на русскую почву через масонские общества второй половины XVIII века. Тогда германский идеализм по силе воздействия на русские умы был равновелик влиянию трудов французских философов-социалистов. А масоны фактически выполняли роль приготовления к появлению самостоятельных русских мыслителей — славянофилов и западников. Россия уже вовсе «не спала», а «чутко дремала» под тексты французских социалистов и немецких идеалистов[10].

* * *

Церковная реформа патриарха Никона и петровский раскол — начало интеграции с Западной Европой; но события второй половины XVII — первой трети XVIII века раскололи русскую духовность, нанесли огромный вред исключительному положению русского православия и породили раскольничество как феномен. Ищущих подлинное, правдивое следует условно обозначать «китежанами» или «раскольниками», ибо в иносказательном плане *раскольники* и есть новые *китежане*. Культурные достижения XIX века опираются одновременно и на трагедию, и на триумф. Именно этим определяется неповторимый облик русского мира, русской культуры, русского мировоззрения и мировосприятия. В XIX веке «русская идея» переходит в зону господства личностного начала. Интеллигентов, славянофилов и западников, следует определить как самостоятельные фигуры — мыслетворцы, в отличие от предшествующих им *масонов*, очарованных философскими идеями Запада. Родство «русской идеи» и «китежской темы» отождествляет *китежан* со *странниками*, *нестяжателей* с *нетовцами*, *раскольников* с *интеллигентами*[11].

Выстраивается линия преемственности русских интеллигентов, облаченных в соответствующие «исторические одежды»: китежане — нестяжатели — нетовцы — странники — раскольники — масоны — интеллигенты. Спасающиеся от ордынцев китежане — первое проявление несогласия с исторической реальностью. Далее происходит накопление несогласий, они множатся и усложняются. Нестяжатели противились пониманию православия как части государственной власти, нетовцы не верили государству, странники искали метафорическую Россию, раскольники приняли мученическую смерть на пути к праведной Руси,

масоны словно «закрылись» от несправедливости и острых социальных проблем, интеллигенты сопереживали русской бытности, но не могли быть поняты народом, ибо от простых русских людей их отделяла растущая пропасть непонимания, поэтому тоже, по сути, пребывали в надземном просторе — метафорической России. Опоры в настоящем у них не было. Будучи «фильтром» общества, каждая группа отрицала настоящее. Стремление к духовным вершинам социальных «странников» в итоге переродится в величайшие культурные достижения. Благодаря наследным противникам настоящего возникло самое совершенное и ценное на русской почве, что ныне отождествляется с именем Россия во всем мире — классическая русская культура.

Нравственная обостренность в суждениях о мировых процессах имела конкретный первоисток. Именно нравственность, а не чистое знание обрело в русском мире первостепенное значение в допетровский период Московской Руси. Впоследствии рожденный интеллектуализм вобрал прежнюю нравственную настроенность наследных противников настоящего. Феврония Римского-Корсакова — олицетворение чуткости, возвышающейся над высоким интеллектом, ибо нравственность всегда будет в основе русского интеллектуализма. Необразованность Февронии компенсируется даром сопереживания, что в конечном итоге важнее образованности в руках подлеца. Китежане также могут восприниматься первовестниками независимого русского интеллекта, а Феврония и князь Всеволод — воплощением чистоты помыслов, эмбрионом русской интеллигенции XIX века.

Германский идеализм озарил мир интеллигентов-странников, ищущих совершенного бытия, и дополнил русскую нравственность как сердцевину высокого интеллектуализма. Мысли славянофилов и западников направлялись против социального устройства в России, что их объединяло. И именно факт изначального единства объясняет, почему русский космизм есть сплав славянофильско-западнических воззрений. Кроме того, несмотря на разногласия общий нравственный посыл в мышлении интеллигентов словно выталкивал их за пределы реального, настоящей России и направлял к воссоединенному космическому совершенному русскому бытию. Они видели лучшую Россию и верили в возможность достижения цели, и именно русский космизм в последней трети XIX — на рубеже XIX–XX веков породил уже *космистских* интеллигентов: космистов, философов-мыслителей, новых *китежан*. В финале «Китежа» Римского-Корсакова есть окончательное покидание несовершенной России гонимыми раскольниками-идеалистами, будто свершение мечты интеллигентов XIX века — прикосновение к чаемой правде.

Среди четко художественно выраженных четырех появлений русского космизма в музыкальной культуре [14, *82–84*] — «славянский космос», «православный космос», «скрябинский космос», «футуристический космос» — именно славянский, как наиболее древний, получает в «Китеже» наивысшее художественное воплощение. Проблематика «русской идеи» раскрывается сквозь миропонимание, свойственное славянскому космосу [12], приобретающему всеобъемлющее итоговое значение «созерцания» в финале оперы[12].

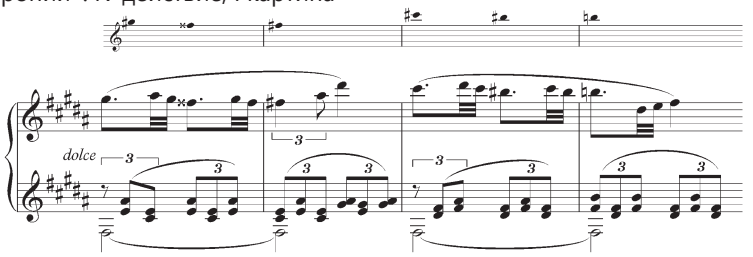
Идея гибели-спасения проходит через три фазы перерождения [12, *12–13*], характерные в первую очередь для фантастических опер со встроенной календарной обрядовостью — «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством» [9, *11–13*]. Славянский календарь в «Китеже» уходит на уровень надсюжетных сверхидей, но в музыкально-поэтическом повествовании присутствуют сходные процессы, соотносимые с линией развития образа Снегурочки и Млады. Первая фаза характеризуется отделением личности от исконной сферы пребывания и соприкосновением с новым миром. Ордынское нашествие как историческое событие «провоцирует» переход ко второй фазе, связанной с «прохождением через границу двух миров и моментом временной смерти; на этом этапе происходит собирание нового мира <…>» [12, *12*]. Горестные испытания выполняют роль драматургического движения ко сну Февронии, т. е. смерти как границе между прежним и обновленным бытием. Страх иноверцев перед мистическим явлением райского града предвосхищает третью фазу — возрождение в новом облике: кульминация образа Февронии и преображенный Великий Китеж, объятый золотистым свечением.

Преображение природы в первой картине четвертого действия отвечает словам Февронии о «весне в пустыне» из первого, однако магическое священнодействие весны разворачивается во сне, фактически уже после ее смерти, принятой без боли и страданий: «Она не умирает, а в блаженном экстазе сливается с миром, растворяется в нем, дабы обрести *жизнь вечную*» [7, *293*]. Здесь уместны аналогии с вагнеровским «Кольцом Нибелунга». Первые такты после появления громадных невиданных цветов соотносимы с лейтмотивом волшебного сна Брунгильды [6, *366–367*]. Прослеживается скрытое интонационное родство колокольного звона райского града, обозначенного в первом действии оперы, и лейтмотива воинственной Брунгильды (примеры 1 и 2); общие черты имеют эпизод загорающихся восковых свечей на ветвях дерев в четвертом действии «Китежа» и колористический «колокольный» лейтмотив огня из вагнеровской тетралогии (примеры 3 и 4).

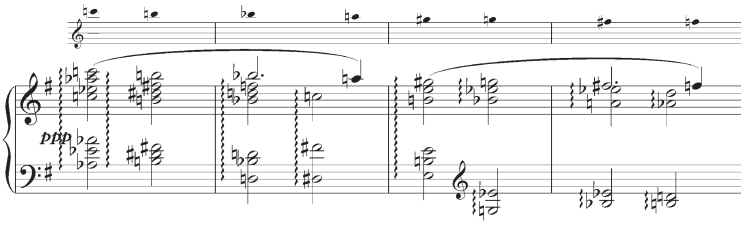
Русский космизм в славянском преломлении предстает окончательным универсальным конструктом для воплощения мифа о спасенном граде. Эсхатологические черты мифа о конце после обозрения русского исторического пути с несколькими возвращениями «китежской темы» проявляются через космическое созерцание [12, *75*]. Торжественно-умиротворенное окончание «Китежа» словно нейтрализует основную трагедийную тему, прежний драматизм «застывает» перед финальной сценой. «Замедление» времени во второй картине четвертого действия обретает новую трактовку.

Метафора «Китежа» — отражение печальной убежденности Римского-Корсакова в неизбежности наступления русской исторической драмы. Непротивление злу Февронии, идея всеобъемлющего добра — отрицание грядущей братоубийственной войны и суть отношения Римского-Корсакова к событиям 1905 года. «Китежский зовет» композитора обернулся пророчеством: «Китеж» — предчувствие катастрофического размаха революцион-

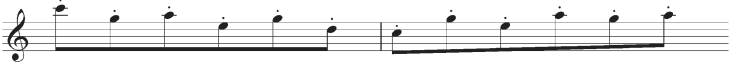
Пример 1. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». IV действие, I картина



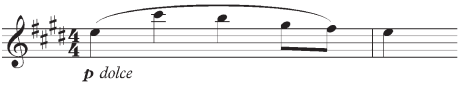

Пример 2. Р. Вагнер. «Валькирия». Лейтмотив сна Брунгильды




Пример 3. Н. А. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». I действие, перезвон будущего Великого Китежа



Пример 4. Р. Вагнер. «Кольцо Нибелунга». Лейтмотив Брунгильды




ных событий. Древнее нашествие ордынцев первой половины XIII века после окончания оперы воспринимается иначе: с ощущением духа русского модерна рубежа XIX–XX веков Границы старого и нового становятся едва распознаваемыми; возникает дыхание новой русской смуты в облике «внутреннего ордынского нашествия», Китеж-град как «славянский корабль» русской нравственности напоминает и о космистской идее Н. Ф. Федорова: корабль «земноход» для грядущего освоения Вселенной [15, *240*].

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. — Москва: Художественная литература, 1986. — С. 501–508.
2. *Бердяев Н. А.* Русская идея. — Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 320 с.
3. *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя за 1876 г. — Санкт-Петербург: Типография Ю. Штауфа (И. Фишона), 1879. — 336 с.
4. Ф. М. Достоевский об искусстве [сост. В. А. Богданов]. — Москва: Искусство, 1973. — 632 с.

5. *Кисин С. В.* Генерал Деникин. За Россию, Единую и Неделимую. — Москва: Центрполиграф, 2021. — 317 с.
6. *Левик Б. В.* Рихард Вагнер. — Москва: ЛИБРОКОМ, 2011. — 448 с.
7. *Оссовский А. В.* Воспоминания. Исследования. — Ленинград: Музыка, 1968. — 440 с.
8. *Парин А. В.* Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. — Москва: Аграф, 1999. — 464 с.
9. *Рахманова М. П.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных; Государственный институт искусствознания, 1995. — 240 с.
10. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — Москва: Музыка, 1980. — 453 с.
11. *Серебрякова Л. А.* В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — Москва: Аграф, 2017. — 560 с.
12. *Скрынникова О. А.* Славянский космос в операх Н. А. Римского-Корсакова. — Воронеж: Воронежский государственный институт искусств, 2016. — 160 с.
13. *Соловьев В. С.* Русская идея // Соловьев В. С. Сочинения в 2-х томах. Том 2. — Москва: Правда, 1989. — С. 219–246.
14. *Топилин Д. И.* Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв.: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2019. — 172 с.
15. *Федоров Н. Ф.* Небесные науки как факт и как проект // Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4-х томах. Том II. — Москва: Прогресс, 1995. — С. 240–241.
16. *Фефелова А. Г.* Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н. А. Римского-Корсакова: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. —Москва, 2015. — 187 с.

## REFERENCES

1. *Bakhtin M.* Otvet na vopros redaktsii «Novogo mira» [Answer to the question of the editorial board of «New world»]. Literaturno-kriticheskie stat'i [Literary-critical articles]. Moscow: Khudozhestvennaya literature, 1986. P. 501–508.
2. *Berdyaev N.* Russkaya ideya [Russian idea]. St. Petersburg: Izdatel'skiy Dom «Azbuka-klassika», 2008. 320 p.
3. *Dostoevsky F.* Dnevnik pisatelja za 1876 g. [Writer's diary for 1876]. St. Petersburg: Tipografija Ju. Shtaufa (I. Fishona), 1879. 336 p.
4. F. Dostoevsky ob iskusstve [F. Dostoevsky about art]. Compiled by V. Bogdanov. Moscow: Iskusstvo, 1973. 632 p.
5. *Kissin S.* General Denikin. Za Rossiju, Edinuju i Nedelimuju [General Denikin. For Russia, One and Indivisible]. Moscow: Centrpoligraf, 2021. 317 p.
6. *Levik B.* Richard Wagner. Moscow: LIBROKOM, 2011. 448 p.
7. *Ossovsky A.* Vospominanija. Issledovanija [Memories. Research]. Leningrad: Muzyka, 1968. 440 p.
8. *Parin A.* Hozhdenie v nevidimyj grad: paradigmy russkoj klassicheskoj opery [Walking into the Invisible City: Paradigms of Russian Classical Opera]. Moscow: Agraf, 1999. 464 p.
9. *Rakhmanova M.* Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. Moscow: Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh; Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija, 1995. 240 p.
10. *Rimsky-Korsakov N.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni [Chronicle of my musical life]. Moscow: Muzyka, 1980. 453 p.
11. *Serebryakova L.* V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni [In search of a new meaning. Russian music in the movement of time]. Moscow: Agraf, 2017. 560 p.
12. *Skrynnikova O.* Slavjanskij kosmos v operah N. A. Rimsky-Korsakov [Slavic space in the operas of N. Rimsky-Korsakov]. Voronezh: Voronezhskij gosudarstvennyj institut iskusstv, 2016. 160 p.
13. *Solovyov V.* Russkaya ideya [Russian idea]. Sochineniya v 2-kh tomakh [Works in 2 volumes]. Vol. 2. Moscow: Pravda, 1989. P. 219–246.

14. *Topilin D*. Russkiy kosmizm v muzykal'noy kul'ture rubezha XIX–XX vv. [Russian cosmism in musical culture at the turn of the 19th–20th centuries]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 2019. 172 p.
15. *Fedorov N*. Nebesnye nauki kak fakt i kak proekt [Celestial sciences as a fact and as a project]. Fedorov N. Sobranie sochinenij [Collected Works]: in 4 volumes. Vol. II. Moscow: Progress, 1995. P. 240–241.
16. *Fefelova A*. Otrazhenie miforitual'nogo universuma v operah «solnechnogo kul'ta» N. A. Rimsky-Korsakov [Reflection of the mythological and ritual universe in the operas of the «solar cult» by N. Rimsky-Korsakov]: Ph. D. diss.: 17.00.02. Moscow, 2015. 187 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова с момента первого представления и в течение XX века вплоть до рубежа XX–XXI веков становилась объектом внимания в очерках и исследованиях Б. В. Асафьева, А. А. Гозенпуда, А. И. Кандинского, П. А. Карасева, К. Ю. Кораблевой, А. В. Оссовского, Е. М. Петровского, М. П. Рахмановой, Л. А. Серебряковой, О. А. Скрынниковой и др.

2 «Совершенно справедлива мысль А. Н. Римского-Корсакова о пронизанности всех 1900-х годов идеей "Китежа", а также о связанности, внутренней взаимозависимости всех произведений композитора этого периода» [9, *174*].

3 «Невидимый град Китеж в сегодняшней "национальной картине мира" стал широко признанным символом ушедшей и недосягаемой, экстатически идеализируемой Святой Руси» [8, *289*].

4 «Великие произведения литературы подготовляются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины. Замыкание в эпохе не позволяет понять и будущей жизни произведения в последующих веках, эта жизнь представляется каким-то парадоксом. Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в ***большом времени***, притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» [выделено мной — *Д. Т.*] [1, *504*].

5 «Мы предугадываем, и предугадываем с благоговением, что характер нашей будущей деятельности должен быть в высшей степени общечеловеческий, что ***русская идея***, может быть, будет синтезом всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа в отдельных своих национальностях» [выделено мной — *Д. Т.*] [4, *526*].

6 «Все эти полтора века после Петра мы только и делали, что выживали общение со всеми цивилизациями человеческими, роднение с их историей, с их идеалами. Мы учились и приучали себя любить французов и немцев и всех, как будто те были нашими братьями, и несмотря на то, что те никогда не любили нас, да и решили нас не любить никогда. Но в этом состояла наша реформа, все Петрово дело: мы вынесли из нее, в полтора века, *расширение* взгляда, еще не повторявшееся, может быть, ни у одного народа ни в древнем, ни в новом мире. Допетровская Россия <…> про себя же понимала, что несет внутри себя драгоценность, которой нет нигде больше, православие, что она — хранительница Христовой истины <…> **Эта драгоценность**, эта вечная, присущая России и доставшаяся ей на хранение истина, по взгляду лучших тогдашних русских людей, **как бы избавляла их совесть от обязанности всякого иного просвещения** [сходная мысль проходит у Бердяева: «*В России нравственный элемент всегда преобладал над интеллектуальным*» [2, *23–24*], и в этом заключена одна из сущностных сторон образа Февронии в опере Римского-Корсакова — *Д. Т.*]. Мало того, в Москве дошли до понятия, что всякое более близкое общение с Европой даже может вредно и развратительно повлиять на русский ум и на **русскую *идею***, извратить самое православие и совлечь Россию на путь погибели <…>» [выделено мной — *Д. Т.*] [3, *164*].

7 «<…> это именно нечто **одному лишь народу русскому свойственное** <…> Это, действительно и на самом деле, почти братская любовь наша к другим народам, выжитая нами

в полтора века общения с ними; это **потребность наша всеслужения человечеству**, даже в ущерб иногда собственным и крупным ближайшим интересам; это примирение наше с их цивилизациями, познание и *извинение* их идеалов, хотя бы они и не ладили с нашими; это нажитая нами способность в каждой из европейских цивилизаций или, вернее, — в каждой из европейских личностей открывать и находить заключающуюся в ней истину, несмотря даже на многое, с чем нельзя согласиться. Это, наконец, **потребность быть прежде всего справедливыми и искать лишь истины**. Одним словом, это, может быть, и есть начало, первый шаг того деятельного **приложения нашей драгоценности, нашего православия, к всеслужению человечеству**, — к чему оно и предназначено и что, собственно, и составляет настоящую сущность его. Таким образом, через реформу Петра произошло расширение *прежней* же **нашей идеи**, **русской** московской **идеи**, получилось умножившееся и усиленное понимание ее: мы сознали тем самым **всемирное назначение наше**, личность и **роль нашу в человечестве**, и не могли не сознать, что **назначение и роль эта не похожи на таковые же у других народов**, ибо там каждая народная личность живет единственно для себя и в себя, а мы начнем теперь, когда пришло время, именно с того, что станем всем слугами, для всеобщего примирения. И это вовсе не позорно, напротив, в этом величие наше, потому что все это ведет к окончательному единению человечества. Кто хочет быть выше всех в царствии Божием — стань всем слугой. Вот как я понимаю **русское предназначение *в его идеале*** [выделено мной —*Д. Т.*]» [3, *165*].

8 «Христианская Россия, подражая самому Христу, должна подчинить власть государства (царственную власть Сына) авторитету Вселенской Церкви (священству Отца) и отвести подобающее место общественной свободе (действию Духа)» [13, *245*].

9 «<…> влияние “Хованщины” заметно в последующих операх Римского-Корсакова. А на страницах черновых эскизов к “Китежу” есть и прямая запись на полях, пометка для себя — “Хованщина”» [9, *170–171*].

10 «Была огромная разница в атмосфере эпохи Александра I и эпохи Николая I. Русские души подготовлялись в александровскую эпоху. Но творческая мысль пробудилась уже в николаевскую эпоху, и она была обратной стороной, полярно противоположным полюсом политики гнета и мрака. Русская мысль засветилась во тьме» [2, *29*]; значимость пробуждения русской самобытной мысли трудно переоценить.

11 «<…> напряженное искание царства правды, противоположного этому нынешнему царству. Так было в народе, так будет в русской революционной интеллигенции XIX века, тоже раскольничьей, тоже уверенной, что злые силы овладели церковью и государством, тоже устремленной к граду Китежу, но при ином сознании, когда “нетовщина” распространилась на самые основы религиозной жизни» [2, *18*].

12 «Внимание художника в наибольшей степени сосредоточилось на великих явлениях человеческой жизни — рождение, любовь, смерть. Этому соответствует вся эстетическая терминология Римского-Корсакова, в особенности его любимое выражение — “созерцание” <…>» [9, *9*].

*Юлия Медведева*

# ОПЕРА Ц. А. КЮИ «СЫН МАНДАРИНА»: МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

Оперное творчество Цезаря Антоновича Кюи — не самая известная страница в истории отечественной музыки, хотя при жизни композитора все четырнадцать его опер получили сценическую жизнь. О них восторженно отзывались не только соратники Кюи — члены балакиревского кружка, но и П. И. Чайковский. Одни только места премьер могли бы сделать честь и более известному композитору: «Кавказский пленник», «Вильям Ратклиф», «Анджело», «Сарацин», «Капитанская дочка» увидели огни рампы на сцене Мариинского театра, премьера «Матео Фальконе» состоялась в Большом театре, а опера «Флибустьер», впервые представленная публике в парижской Опера-Комик, стала первым произведением русского композитора на парижской театральной сцене [12, *132*].

Одноактная опера «Сын мандарина» не может похвастать столь блестящей премьерой, ее жизнь началась очень скромно. В 1858 году 23-летний поручик Кюи недавно закончил Николаевскую инженерную академию. Уже знакомый с А. С. Даргомыжским, М. А. Балакиревым и М. П. Мусоргским, он только начинал свой композиторский путь и был еще не известен публике. И хотя к этому времени он уже дважды брался за оперные замыслы («Замок Нейгаузен» и первая редакция «Кавказского пленника»), ни одна из опер не была полностью завершена и представлена публике. Настоящим оперным дебютом Кюи стал «Сын мандарина» на либретто В. А. Крылова, премьера которого состоялась в рамках домашнего спектакля 22 февраля 1959 года. Жизнь на профессиональной сцене опера начала в 1878 году в Петербургском клубе художников. Несмотря на скромное начало пути, оперу впоследствии ждал успех: она не раз шла в Петербурге, ставилась в Киеве, Одессе. В Москве в 1901 году состоялась ее премьера на сцене Большого театра, а в 1998 году — в Камерном музыкальном театре имени Б. Покровского. В научной ли-

тературе опера «Сын мандарина» до сих пор практически не освещена[1], хотя очевидно, что она заслуживает исследовательского внимания — прежде всего, как один из первых в отечественной музыке примеров взаимодействия Востока и Запада в сфере музыкального театра. Анализу этого взаимодействия и посвящена данная статья.

В музыкознании утвердилось справедливое мнение, что в своем творчестве в целом Ц. А. Кюи был тесно связан с западноевропейской музыкальной традицией. В «Сыне мандарина» эта связь проявилась в полной мере, несмотря на то что действие разворачивается далеко от Европы — в Китае.

### Краткое содержание оперы

Дочь трактирщика Зинзингу Иеди и его безродный слуга — сирота Мури — любят друг друга. Корыстный и бестолковый Зай-Санг мешает их встречам. Он уже десять лет работает на Зинзингу, чтобы получить за это в жены Иеди, и сейчас требует исполнения условий контракта. В гостиницу при трактире прибывает Мандарин Кау-Цинг, ищущий своего потерянного сына. Несмотря на попытки Зай-Санга выдать себя за сына Мандарина, выясняется, что потерянный наследник — не он, а Мури. Счастливый Мандарин соединяет браком Мури и Иеди, а Зай-Санг отказывается от контракта и получает в качестве отступного десять мешков золота.

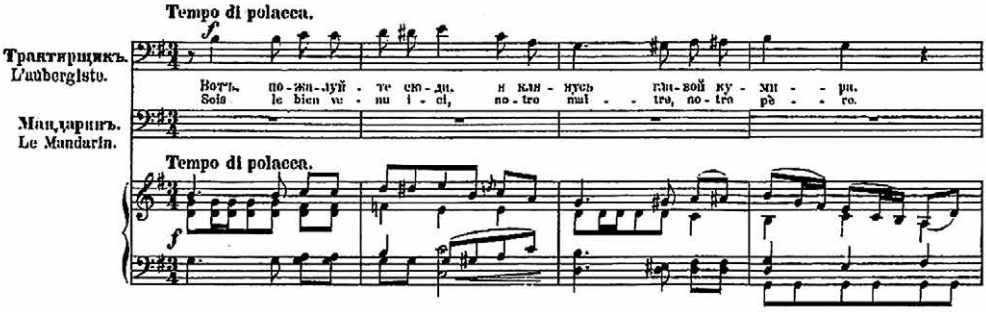
Прежде всего, авторы «Сына мандарина» опираются на традиции commedia dell'arte, которая с XVIII в. была хорошо известна в России. В центре внимания оказывается пара влюбленных, вопреки козням преодолевающих многочисленные преграды. Все события укладываются в двадцатичетырехчасовой канон (происходят в течение одного дня). Главные герои оперы Кюи — наследники итальянской комедии масок: трактирщик Зинзингу — Панталоне (старый, расчетливый, коварный), Мури и Зай-Санг — типичные дзанни-слуги (умный и глупый). Зай-Санг имеет также черты французского Пьеро, собрата итальянского Педролино: он меланхоличен, наивен, терпит неудачу в любви, получает затрещины от хозяина и угрозу палочных ударов от Мандарина, и даже Йеди и Мури его толкают.

Очевидно, что традиционные черты комедии масок были восприняты в опере Кюи через модель итальянской комической оперы XVIII в. На нее указывает бытовой сюжет с быстрым темпом действия, обилием событий и традиционными ситуациями. В центре внимания — влюбленная пара (Иеди и Мури) и комический ревнивец (Зай-Санг). Интрига разворачивается при помощи обмана (по наущению Трактирщика Зай-Санг называет себя Мури — пропавшим сыном Мандарина) и корыстных поступков (трактирщик стремится услужить Мандарину, Зай-Санг — получить от него деньги). Сентиментальная лирика сольных номеров (арии Иеди и Мандарина, романс Трактирщика), череда внутренне контрастных ансамблей, венчаемых развернутым финалом, сближают оперу с гольдониевской моделью жанра [11, *43*].

В музыке присутствуют традиционные для оперы buffa песенно-танцевальные черты — правда, в отличие от образцов XVIII века, за основу берутся современные композитору бытовые жанры XIX столетия (вальс в дуэте Иеди и Му-

ри № 1, галоп в квартете № 3, а также многочисленные романсовые темы в ариях Иеди, Мандарина и Трактирщика). В дуэте Трактирщика и Мандарина возникает необычный комический прием: раболепные поклоны и полная готовность услужить, с одной стороны, и горделивое достоинство, с другой, неожиданно вызывают к жизни полонез (с характерной ремаркой «*tempo di polacca*») — танец хотя и национально-окрашенный, но далеко не китайский. Подобное парадоксальное решение уже встречалось к этому моменту в истории музыкального театра — в финале оперной серенады Глюка «Китаянки». Но для слушателей и зрителей XVIII века полонез являлся элементом национальной экзотики (неважно какой, но все же экзотики). Во времена Кюи к оперным сочинениям предъявлялись более высокие требования относительно достоверности национального музыкального колорита, и китайцы, распевающие полонез, должны были восприниматься в комическом ключе. Несмотря на это, горделивые интонации основной темы характеризуют Мандарина (пример 1).

Пример 1. Дуэт Трактирщика и Мандарина № 6

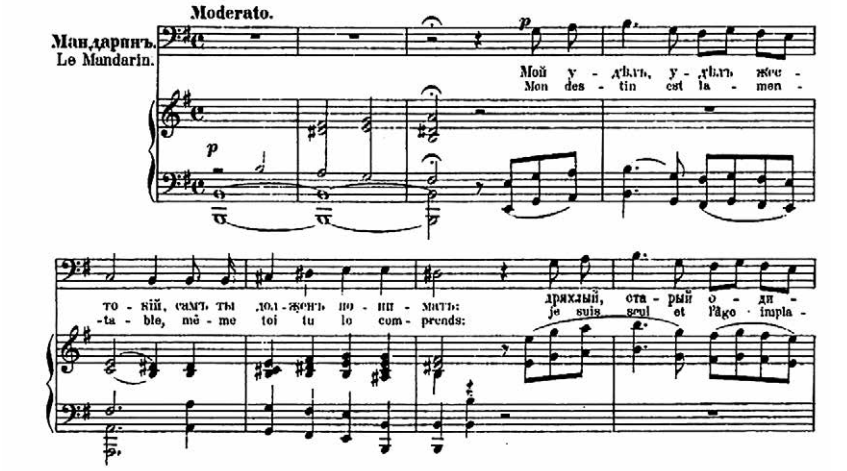



Более традиционные средства представлены в партии буффонного баса Зай-Санга, отмеченной преувеличенно-многозначительными интонациями (речитатив перед № 2) и комически-захлебывающейся скороговоркой (основная тема арии Зай-Санга).

Опираясь на модель итальянской комической оперы, Кюи обогащает ее чертами французской разновидности жанра. (Вспомним, что композитор был генетически связан с традициями французской культуры и на протяжении многих лет поддерживал связи с парижскими музыкантами.) Идея создания «Сына мандарина» возникла под впечатлением от французского театра, а именно от знакомства с петербургской постановкой комической оперы Д. Обера «Бронзовый конь» [12, *44*]. По свидетельству либреттиста В. А. Крылова, «дуэт большой Лильевой с Петровым» привел Кюи «в неистовый восторг» [8, *480*] — не случайно в «Сыне мандарина» особой выразительностью и нежной напевностью отличаются дуэтные сцены молодых влюбленных. Кроме того, в соответствии с французской традицией в опере возникают развернутые разговорные диалоги (в данном случае наряду с речитативами).

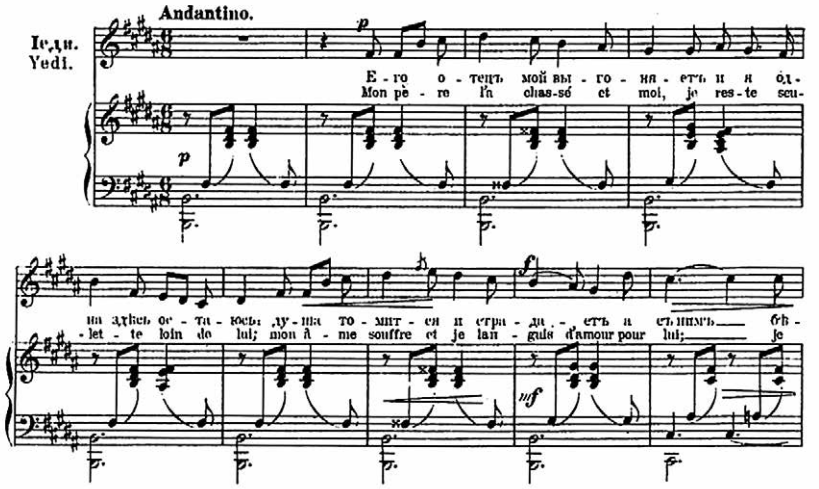
Укорененность первой завершенной оперы Кюи в европейской традиции вовсе не означает отказа автора от влияний русской музыки XIX века. В музыкальном языке «Сына мандарина» постоянно ощущается национальная романсовая стихия, а местами даже «проглядывают» лица кумиров молодого композитора — Глинки и Даргомыжского. Так, в арии Мандарина начальные фразы со взлетом от III ступени к V, последующим опеванием тоники и плавным спуском на октаву вниз (пример 2) представляют собой вариант темы романса Даргомыжского «Без ума, без разума».

Пример 2. Ария Мандарина № 7




А начальная фраза Арии Иеди (пример 3) — почти точная цитата из романса Глинки «В крови горит огонь желанья».

Пример 3. Ария Иеди № 4



Опера Кюи тесно связана и с русскими традициями домашнего музицирования — не случайно ее премьера состоялась не на театральной сцене, а на квартире родителей молодой супруги Кюи [9], Мальвины Рафаиловны (Цезарь Антонович обвенчался с ней четырьмя месяцами раньше). Костяк исполнителей составили артисты-любители; вокальные партии достаточно просты и не включают в себя виртуозных сложностей. «Сын мандарина» посвящен Мальвине Кюи, которая брала уроки вокала у А. С. Даргомыжского, имела хороший голос и, как отмечал композитор, обладала «способностью к яркой музыкальной декламации» [12, *42*], поэтому единственная женская роль в этом спектакле — роль Иеди — была предназначена для нее. В роли Мандарина Кау-Цинга выступал М. П. Мусоргский. Партии слуг — Мури и Зай-Санга — также исполнили артисты-любители Л. И. Чернявский и К. Н. Вельяминов. Лишь в одной роли — Трактирщика Зинзингу — выступил профессиональный оперный певец, солист императорских театров П. И. Гумбин. В соответствии с традициями домашних постановок опер инструментальная партия исполнялась на клавире — за роялем сидел автор, а увертюру Кюи и Балакирев играли в четыре руки.

При беглом знакомстве с «Сыном мандарина» может показаться, что эта опера только условно может быть названа «восточной», оттенок ориентализма придают лишь место действия (Китай) и имена персонажей, а музыка Кюи всецело находится в русле общеевропейских и русских романтических традиций. Однако при более пристальном взгляде выясняется, что непритязательная одноактная опера Кюи не так проста, и восточное и даже китайское в ней все-таки есть. Более того, «Сына мандарина» можно считать точкой отсчета для дальнейшего развития русского музыкального шинуазри[2].

В 1859 году, когда была написана опера, не только музыкальные традиции шинуазри, но и традиции ориентализма в русской музыкальной культуре еще не сложились, и Кюи находился у истоков формирующихся «кучкистских» представлений о нем. Из двух версий «Сына мандарина» — в клавире (авторский вариант) и в оркестровке (она была создана в 1860-е годы Балакиревым) — более заметный ориентальный облик имеет вторая. Известно, что на создании «*необходимого восточного колорита*» при работе над партитурой настоял именно Балакирев. Он даже пошел вразрез с представлениями автора: со стороны Кюи «*сомнение вызывало слишком частое, как ему казалось, использование арфы в сопровождении как к женской, так и к мужским партиям*». Впрочем, итоговым вариантом композитор остался доволен. «*Пересматривая инструментовку “Мандарина”, я все улыбался от удовольствия*», — писал он Балакиреву [12, *45*].

Интересно, что, вдохновившись оперой Д. Обера «Бронзовый конь» с полетами по воздуху, превращениями и обилием чудес, Кюи и Крылов создали произведение условно-реалистическое, где волшебство отсутствует совсем. От Обера остались лишь некоторые сюжетно-драматургические ходы — акцентирование лирической линии, принуждение влюбленной в простолюдина девушки к нежеланному браку, а затем счастливый финал. Впрочем, подобная канва событий довольно шаблонна и встречается часто как в литературе, так в театре и в опере. Главное же, что, по-видимому, заинтересовало в «Брон-

зовом коне» авторов «Сына мандарина», — Китай как место действия оперы. А значит, обойти стороной национальный элемент для них было вряд ли возможно. Необходимо вспомнить, что и в своих критических статьях Кюи одним из основных принципов современной ему оперной теории называл «характеристику лиц, местности, народности, эпохи» [4]. Очевидно, что эта «характеристика народности» в «Сыне мандарина» не была связана с внешними средствами. Визуальная сторона премьерного спектакля не могла похвастаться аутентичным антуражем в китайском стиле: в изготовлении реквизита были использованы подручные средства. Как пишет А. Ф. Назаров, «*декорации "на китайский лад" собственноручно изготовили Крылов и Кюи из старых обоев, они же подобрали соответствующие костюмы и парики*» [12, *44*]. Китай интересовал авторов не столько своим внешним обликом, сколько иными качествами. При внимательном рассмотрении либретто и музыки оперы оказывается, что в «Сыне мандарина» сконцентрированы все характерные для России середины XIX века представления о Китае и его музыке.

По мнению синолога А. В. Лукина, в силу географической близости и наличия общей границы, «*образ Китая в России с самого начала был менее идеализированным и гораздо более реалистичным, чем в Европе*» [10, *57*]. А в первой половине XIX в. Россия смогла познакомиться с жизнью, традициями и укладом Китая благодаря трудам первого российского китаеведа Иакинфа Бичурина, на протяжении 14 лет (с 1807 по 1820 год) работавшего в Пекинской духовной миссии. Вернувшись в Россию, он оказался в центре внимания петербургского общества и принялся за публикацию многочисленных работ. В 1953 году выходит двухтомный труд писателя, дипломата и востоковеда Е. П. Ковалевского «Путешествие в Китай». Известность получают и полотна ездивших в Пекин в составе дипломатических и духовных миссий художников А. М. Легашова, К. И. Корсалина, И. И. Чмутова. В результате к началу 1850-х годов в России складываются более отчетливые, чем ранее, представления о восточном соседе. В 1852 году в журнале «Москвитянин» сообщается: «*Недавно еще мы мало что знали о Китае, и то не всему верили. Теперь мы начинаем верить, что не шутя есть страна, называемая Китаем*»[3].

Итак, к моменту создания «Сына мандарина» в сознании образованных кругов сложился определенный круг ассоциаций, которые вызывал Китай и его культура. На эти ассоциации и опирались Кюи и Крылов.

Прежде всего, в китайском жизненном укладе отмечали исключительное почтение к власти и раболепие перед вышестоящими — вероятно, русскому сознанию виделись здесь те самые холопство и «азиатчина», которые так ощущались и в собственном государстве. Большой резонанс имела публикация И. Бичуриным в альманахе «Северные цветы» за 1832 год перевода фрагмента из романа «Хао Цюй Чжуань» («Беспримерный брак») о всевластии чиновников и безнаказанности представителя знатного рода [10, *60*]. В «Сыне мандарина» не раз возникают отзвуки этих идей. Наиболее показателен дуэт Трактирщика и Мандарина (№ 6), где отношения чиновника и нижестоящих доводятся до карикатурности. «*Для Мандарина мы готовы жизнь отдать*», —

клянется Трактирщик и получает в ответ снисходительное: «*Слушай. Я снизойду до тебя. Чувствуешь ты, что я снизойду до тебя?*». «*На что же и головы наши сделаны, как не для того, чтобы потешать мандаринов?*» — продолжает Трактирщик в разговорном диалоге после дуэта № 6. Далее возникает почти гоголевская по свой гротесковости сцена: Мандарин Кау-Цинг рассказывает Трактирщику Зинзингу «горестную» историю того, как он лишился жены и сына.

*Кау-Цинг:* *Богдыхан проезжал мимо нашего города, и я, чтобы показать ему свое усердие, первый бросился под ноги его, когда он сошел с носилок. Богдыхан прошелся по мне и, видя мое усердие, в награду приказал мне жениться на одной из своих отставных любовниц. Новая жена за что-то возненавидела мою милую Чешун-чу и ее сына, и я должен был выбирать одно: или быть повешенным, или выгнать их.*
*Зинзингу:* *Печальная история.*
*Кау-Цинг:* *Я любил ее, я так любил ее...*
*Зинзингу:* *Что выгнали ее из дому?*
*Кау-Цинг:* *Да. Такова была моя преданность начальству.*

[19, 72–73]

Интересно, что сходная ситуация (необходимость пожертвовать собственной семьей ради служения начальству) за 100 лет до «Сына мандарина» возникала в популярном оперном либретто П. Метастазио «Китайский герой». Там выбор персонажа получал противоположную этическую оценку автора и публики: его жертва оценивалась как подвиг. Причина различия в оценках кроется, по-видимому, в различии эстетических установок двух эпох. Если для классицизма крайние формы самопожертвования ради интересов государства были идеалом, то в романтическую эпоху, с расцветом индивидуалистических взглядов и представлений, подобное «идеальное» поведение могло восприниматься уже только в пародийном ключе.

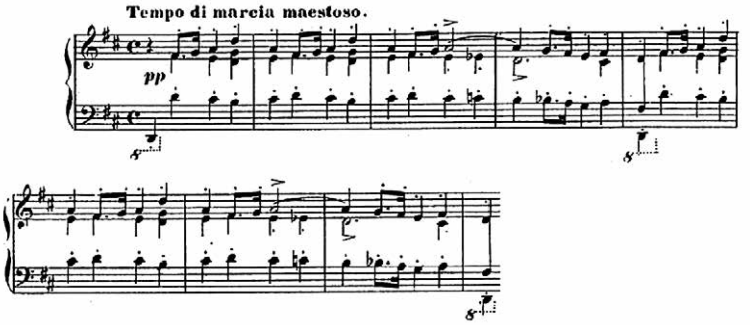
Еще одна обсуждавшаяся в российском обществе того времени тема — свойственное Китаю взяточничество. В. Г. Белинский в своей рецензии на работу И. Бичурина «Китай в гражданском и нравственном состоянии» утверждает, что в Китае «*законы и гарантии хороши только на бумаге, а на деле служат только к обогащению берущих взятки и утеснению дающих взятки*» [2, 596]. Эта идея также находит отражение в опере. В диалоге перед Романсом (№ 9) Трактирщик Зинзингу уговаривает своего слугу Зай-Санга обмануть Мандарина и представиться его сыном, рассуждая следующим образом: «*Ты будешь сын богатого мандарина, он даст взятку ученым экзаменаторам, и ты сам выдержишь экзамен на мандарина, и ты будешь мандарином и женишься на Иеди*» [19, 102].

В либретто оперы также содержится упоминание о жестокости и страшных наказаниях, которые ассоциировались с Китаем. Когда Мандарин выясняет, что Зай-Санг намеренно вводил его в заблуждение, он гневно восклицает: «*Как же ты смел назваться моим сыном! Да знаешь ли ты, что по закону следует тебя колотить палкой по голове, пока она не сожмется на три паль-*

*ца?»* [19, *106*]. Возникает ощущение, что Крылов и Кюи изучали китайские обычаи по статьям Белинского, который пишет почти то же самое, иронизируя над словесностью Поднебесной империи: «В Китае, под опасением ста ударов бамбука по ушам, по носу, нельзя писать, не получив на это права от палаты десяти тысяч церемоний» [1, *69*].

В этих словах заключено еще одно распространенное представление о Китае в российском обществе XIX — начала XX вв.: десять тысяч китайских церемоний, которыми окружена жизнь высших слоев населения[4]. Не случайно и в «Сыне мандарина» Кюи, и позже в «Соловье» Стравинского одним из главных репрезентантов китайской культуры становится церемониальный марш, возвещающий появление представителя власти. У Стравинского он связан с появлением Императора, у Кюи — с приездом Мандарина (№ 5), а также включен в увертюру в качестве первой, «титульной» темы — главной партии (пример 4).

Пример 4. Увертюра. Тема марша




И, наконец, еще одно представление европейцев о Востоке в целом, отраженное в тексте «Сына мандарина», — особое положение женщины в обществе, ее безусловное подчинение мужчинам, отцу и мужу. В опере Кюи на эту тему даже возникает показательная мини-дискуссия о праве на любовь в Китае и западном мире (диалог после № 2 — Арии Зай-Санга):

*Мури:* *Права любви, как воздух, принадлежат всем и каждому.*
*Зай-Санг:* *Ну, это где-нибудь,* ***но не у нас в Китае****. У меня контракт с твоим отцом.*
(К Мури.)
*За мои десять лет службы она мне обещана в жены. Я на днях должен получить ее* ***в полное владение*** (выделено мной — *Ю. М.*)
[19, *41*].

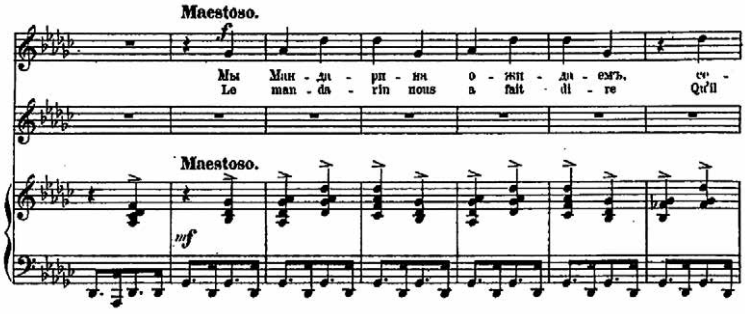
Как видим, в тексте «Сына мандарина» рассеяно множество указаний на место действия и китайские обычаи — в том виде, как их воспринимали в России XIX века. В музыке оперы, с современной точки зрения, национально-достоверное почти отсутствует. Это не удивительно: по словам Н. А. Бра-

гинской, «*Дальний Восток долгие десятилетия оставался terra incognita для русского музыкального ориентализма с его чрезвычайно разветвленной традицией, охватывавшей и Среднюю Азию, и Кавказ, и Персию, и многие другие ареалы*» [3, *190*]. Неслучайно лирические сцены «Сына мандарина» практически целиком выдержаны в системе европейского музыкального языка (любовная линия Иеди и Мури, страдания одинокой старости Мандарина и его последующая радость от обретения сына). Восточное и даже (отчасти) китайское появляется в виде отдельных штрихов и лишь эпизодически: там, где речь идет о высоком статусе главного героя — Мандарина, в сценах «китайских церемоний», а также в увертюре, вводящей в круг основных образов и тем оперы. Рассмотрим используемые автором средства более подробно.

Особое место в моделировании восточного колорита занял у Кюи стиль alla turca. В операх, начиная с XVIII века, «*экзотическое обозначалось через так называемую "турецкую" или "янычарскую" музыку*» [7, *120*]. В рамках музыкального шинуазри «янычарский стиль» использовался уже в «Китаянках» Глюка и «Китайском герое» Хассе, ведь сведений о китайской музыке было тогда в Европе очень мало. В «Сыне мандарина» присутствует большинство выделенных Л. В. Кириллиной типичных примет «янычарского стиля». Однако ими, как мы увидим, дело не ограничивается, и отдельные штрихи то здесь, то там указывают на конкретную локализацию этой восточной экзотики.

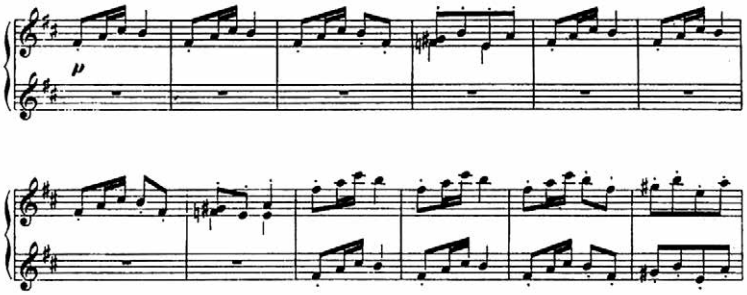
Типичной приметой «турецкого стиля» являются, прежде всего, акцентированные звуки ударных: барабанов, тарелок, треугольника. В оркестровке Балакирева полный набор этих инструментов присутствует, и они весьма активны в партитуре. Авторская версия «Сына мандарина» написана Кюи для голосов в сопровождении фортепиано, поэтому он следует по пути, намеченному в рондо alla turca из сонаты A-dur Моцарта, имитируя стук при помощи фортепианных приемов: резко акцентированных октавных удвоений и остинатной «долбежки» в басу. Эти приемы сконцентрированы, например, в сквозной теме оперы, которую можно определить как тему Мандарина — она возникает при первом же упоминании о нем в Дуэте Иеди и Мури (№ 1) на фразах «*Мы Мандарина ожидаем*» (пример 5) и «Будет важный Мандарин», а потом в сцене встречи героя с найденным сыном (№ 8) на словах Иеди «*Он ваш сын? Твой отец Мандарин?*».

Пример 5. Дуэт Иеди и Мури № 1



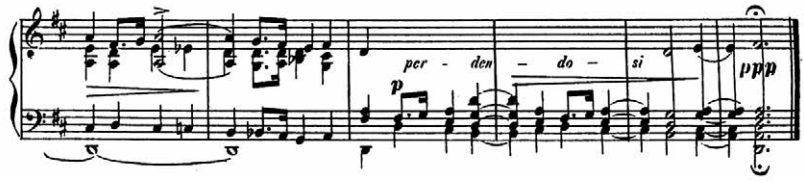
Кроме имитации стука барабана, типичной для «янычарского стиля», Кюи во многих случаях использует эффекты, напоминающие звучание китайских колокольчиков: стаккато в высоком регистре с повторением кратких «раскачивающихся» попевок (пример 6). Одна из таких тем впервые звучит в связующей партии увертюры, а затем в эпизодах ожидания Мандарина (№ 1) и радости Мури, обнаружившего, что он — завидный жених (№ 8).

Пример 6. Увертюра. Связующая партия в развитии



В качестве важнейших характеристик «экзотической» или «турецкой» музыки Л. В. Кириллина также выделяет «*нарочито топорные, грубо-квадратные*» ритмические структуры, «*преднамеренно примитивную*» мелодику, «*изобилующую повторами кратких фраз*», а также параллельную ладовую переменность [7, *120*]. Все перечисленное определяет собой арсенал средств автора во многих разделах оперы — в частности, в рассмотренном выше церемониале появления Мандарина, Марш № 5 (пример 4). Интересно, что в последних тактах Марша Кюи добавляет от себя оригинальный, не свойственный «янычарскому стилю» прием, указывающий на китайский колорит: имитацию звучания китайской музыкальной шкатулки. Еще в XVIII веке в Европе появились сделанные китайскими мастерами табакерки и часы с музыкой [13, *307*]. И поскольку живьем почти никто из европейцев в то время с китайской музыкой знаком не был, то вплоть до Пуччини представление о ней публика зачастую составляла благодаря музыкальным табакеркам и шкатулкам [15, *28*]. Кюи не просто акцентирует в Марше многократную повторность и «механистичность» звучания, но прибегает к комическому эффекту: в конце у шкатулки как бы заканчивается завод (пример 7).

Пример 7. Марш № 5, окончание



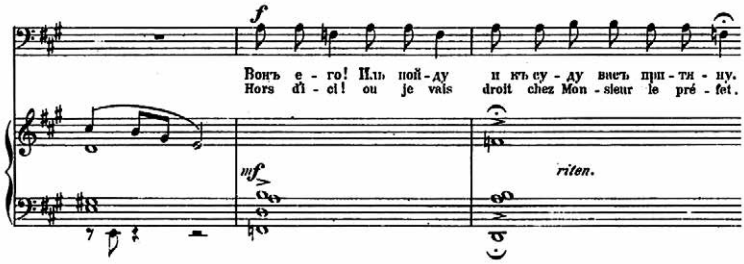
Музыка постепенно затихает до *ppp*, «разваливается» на все более краткие мотивы (ремарка «*perdendosi*»), отдельные звуки затягиваются (вместо четвертей — половинки и залигованные ноты), акценты смещаются на слабые доли — и в итоге марш замирает, так и «не добравшись» мелодией до тоники. Китай, представленный в комической опере Кюи, на поверку оказывается как будто «игрушечным».

О настоящих особенностях китайской музыки в России в середине XIX века было известно крайне мало, ее мелодика, гармония, ладовая специфика и прочие особенности оставались неизученными. Едва ли не первая статья о ней (А. П. Асланов «Кое-что о современной японской и китайской музыке») вышла в свет в 1907 году [5]. В то же время эмпирический опыт знакомства с музыкальной культурой Поднебесной в России появился гораздо раньше: как указывает В. Н. Юнусова, долгое время сведения о ней накапливались благодаря ученым-этнографам и путешественникам [18, *781*].

В исследованиях творчества Кюи вопрос знакомства музыканта с музыкой Дальнего Востока не освещается, но анализ «Сына мандарина» позволяет предположить, что некоторое представление о ней композитор все же имел. К упомянутым выше моментам добавим еще один: автор использует отдельные мелодические обороты, свойственные ее подлинным образцам. Появление их одновременно с другими приемами «музыкально-экзотического» спектра позволяет предположить, что они не случайны в нотном тексте Кюи. Речь идет многократном повторении в мелодии отдельных бесполутоновых попевок: из большой секунды и кварты либо из большой секунды и терции. Среди примеров — тема Мандарина (пример 5), построенная на повторяющейся интонации $g–a–d^2$. Сочетаясь со «звоном ударных» в сопровождении, бесполутоновые мелодические ходы создают не просто восточный, но квази-китайский колорит.

Еще одна яркая бесполутоновая попевка возникает в музыке оперы всякий раз, когда Зай-Санг говорит о своем контракте, напоминая, что права любви возможны «*где угодно, но не у нас в Китае*». Впервые эта тема — назовем ее темой контракта — звучит в качестве побочной партии увертюры, а затем многократно в Квартете № 3 и в финальном Квинтете (пример 8).

Пример 8. Квартет № 3. Тема контракта




В ее основе — повторяющаяся бесполутоновая терцово-секундовая попевка *f–a–h*. Ее крайние звуки (*f–h*) образуют неразрешающийся тритон,

что типично для японского пентатонического звукоряда *ин* [14, *233*]. Не стоит удивляться элементам японской музыки в «китайской» опере: в силу малой осведомленности о музыке Дальнего Востока европейские музыканты вплоть до первых десятилетий XX века не делали особых различий между ее национальными разновидностями. Обратим внимание, что и эта попевка каждый раз возникает совместно с другими «неевропейскими» средствами: на фоне разреженной фактуры, вне функциональной логики и гармонического движения.

Как мы видим, двигаясь почти наугад и словно ощупью, Кюи все же сумел сделать первые шаги в поиске средств для изображения Китая. В дальнейшем Восток будет фигурировать и в других его операх: в «Кавказском пленнике» (1883) и в «Сарацине» (1899)[5]. Но ранний одноактный «Сын мандарина» остался уникальным явлением и в творчестве Кюи, и во всей русской оперной музыке XIX века: он стал первой ласточкой русского музыкального шинуазри, в нем впервые были намечены те идеи и приемы, которые к началу XX века дали яркие и впечатляющие плоды в творчестве Стравинского («Соловей»), а затем превратились в академическую традицию в музыкальном театре Василенко («Сын солнца») и Глиэра («Красный мак»).

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Белинский В. Г.* Голос в защиту от «Голоса в защиту русского языка». Собрание сочинений: В 9 т.: Т. 8. — Москва: Художественная литература, 1982. — С. 67–73.
2. *Белинский В. Г.* Китай в гражданском и нравственном отношении. Сочинение монаха Иакинфа. Собрание сочинений: В 9 т.: Т. 8. — Москва: Художественная литература, 1982. — С. 595–599.
3. *Брагинская Н. А.* «Соловей» Стравинского — Андерсена: между Востоком и Западом // Известия Российского Государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2012. — № 151. — С. 188–196.
4. *Гусин И. Л.* Ц. А. Кюи в борьбе за русскую музыку. Цезарь Кюи. Избранные статьи. Сост. И. Л. Гусин. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. — URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1.htm (дата обращения% 02.08.2022).
5. *Есипова М. В.* Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке // Художественная культура, 2017. — № 3 (21). — URL: http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html (дата обращения: 08.08.2022).
6. *Золотухина Е. А.* Камерная опера Ц. А. Кюи «Сын мандарина» // Студенческие научные достижения: Сб. ст. IX Международного научно-исследовательского конкурса. — Пенза: Наука и просвещение, 2020. — С. 97–104.
7. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 3. Поэтика и стилистика. — Москва: Композитор, 2010. — 376 с.
8. *Крылов В. А.* Композитор Ц. А. Кюи // Исторический вестник: Т. 55, № 2. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Электронные выставки. — URL: https://garich24.wixsite.com/mysite/%D1%81%D1%8B%D0%BD-%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (дата обращения: 09.08.2022).
9. *Кюи Ц. А.* Первые композиторские шаги Ц. А. Кюи. Цезарь Кюи. Избранные статьи. Сост. И. Л. Гусин. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. — URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1909.htm (дата обращения% 03.08.2022).
10. *Лукин А. В.* Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. Москва: — Восток-Запад: АСТ, 2007. — 598 с.

11. *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Гос. институт искусствознания. — Москва, 2015. — 48 с.
12. *Назаров А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи. — Москва: Музыка, 1989. — 224 с.
13. *Неглинская М. А.* Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662–1795). Изд. 2-е, испр. — Москва: Институт востоковедения РАН, 2015. — 468 с.
14. *У Ген-Ир.* История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — СПб.: Лань. Планета музыки, 2011. — 544 с.
15. *У Цзин Юй.* Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры. — Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. — 172 с.
16. *Фишман О. Л.* Китай в Европе: миф и реальность (XIII–XVIII вв.). — СПб: Петербургское востоковедение, 2003. — 544 с.
17. Фразеологический словарь русского языка. Сост. Л. А. Войнова и др. Под ред. А. И. Молоткова. Изд. 2. — Москва: Советская энциклопедия, 1968. — 544 с.
18. *Юнусова В. Н.* Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2. — Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. — С. 780–788.
19. *Cui César.* Le fils du mandarin: opéra comique en un acte. Réduction pour chant et piano. — Leipzig: Rahter, 1888. — 120 p.

## REFERENCES

1. *Belinskij V. G.* Voice in defense of «Voice in defense of the Russian language». Sobranie sochinenij v 9 t. [Belinsky V. G. Collected works: In 9 volumes], vol. 8. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1982. P. 67–73.
2. *Belinskij V. G.* China in civil and moral terms. Composition of the monk Iakinf". Sobranie sochinenij v 9 t. [Belinsky V. G. Collected works: In 9 volumes], vol. 8. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 1982. P. 595–599.
3. *Braginskaya N. A.* «Solovej» Stravinskogo — Andersena: mezhdu Vostokom i Zapadom [The «Nightingale» by Stravinsky — Andersen: between East and West] // Izvestiya Rossijskogo Gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena, 2012. № 151. P. 188–196.
4. *Gusin I. L.* Cz.A. Kyui v bor`be za russkuyu muzy`ku. Cezar` Kyui. Izbranny`e stat`i. Sost. I. L. Gusin [Cui in the struggle for Russian music. Selected articles. Comp. I. L. Gusin]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1.htm (Accessed: 02.08.2022).
5. *Esipova M. V.* Ob osobennostyax izucheniya kitajskoj muzy`ki v Rossii v XXI veke [On the peculiarities of studying Chinese music in Russia in the 21st century], Hudozhestvennaya kul`tura, 2017. № 3 (21). URL: http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html (Accessed: 08.08.2022).
6. *Zolotuhina E. A.* Kamernaya opera Cz.A. Kyui «Sy`n mandarina» // Studencheskie nauchny`e dostizheniya: Sb. st. IX Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel`skogo konkursa [Chamber Opera Ts.A. Cui «Son of the Mandarin»]. Penza: Nauka i prosveshenie, 2020. P. 97–104.
7. *Kirillina L. V.* Klassicheskij stil v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Chast 3. Poetika i stilistika [Classical style in music of the 18th — early 19th centuries. Part 3. Poetics and style]. Moscow: Kompozitor, 2010.
8. *Krylov V. A.* Kompozitor Cz.A. Kyui // Istoricheskij vestnik: T. 55, № 2 [Composer C. A. Cui, Historical Bulletin, vol. 55, no. 2]. St. Petersburg State Theater Library. URL: https://garich24.wixsite.com/mysite/%D1%81%D1%8B%D0%BD-%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%BD%D0%B0 (Accessed: 09.08.2022).

9. *Kyui Cz.A* Pervy`e kompozitorskie shagi Cz.A. Kyui. Cezar` Kyui. Izbranny`e stat`i. Sost. I. L. Gusin [The first composing steps of C. A. Cui, Selected articles. Comp. I. L. Gusin], Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1952. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/kyi_is1909.htm (Accessed: 03.08.2022).
10. *Lukin A. V*. Medved nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah [The bear is watching the dragon. The image of China in Russia in the XVII–XXI centuries], Moscow: East-West, AST, 2007.
11. *Lucker P. V*. Tradiciya ital`yanskoj komicheskoj opery` v XVII — pervoj polovine XVIII veka: genezis i poe`tika zhanrov : special`nost` 17.00.02 «Muzy`kal`noe iskusstvo» : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [The tradition of Italian comic opera in the 17th — the first half of the 18th century: the genesis and poetics of genres, Abstract of D. Sc. Dissertation, musical art]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2015.
12. *Nazarov A. F. Cezar Antonovich Kyui* [Zaesar Antonovich Cui], Moscow: Music, 1989.
13. *Neglinskaya M. A*. Shinuazri v Kitae: cinskij stil v kitajskom iskusstve perioda treh velikih pravlenij (1662–1795) [Chinoiserie in China: The Qing Style in Chinese Art of the Three Great Reigns (1662–1795)], 2nd ed., Moscow: Institute of Oriental Studies RAS, 2015.
14. *U Gen-Ir*. Istoriya muzyki Vostochnoj Azii: Kitaj, Koreya, Yaponiya. Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij [History of East Asian Music: China, Korea, Japan. Textbook for students of higher educational institutions], St. Petersburg: Lan, Planeta muzyki, 2011.
15. *Wu Jing Yu*. Opera Dzh. Puchchini «Turandot» skvoz prizmu kitajskoj kultury [G. Puccini's opera «Turandot» through the prism of Chinese culture], Nizhnij Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskoj konservatorii, 2015.
16. *Fishman O. L*. Kitaj v Evrope: mif i realnost (XIII–XVIII vv.) [China in Europe: myth and reality (XIII–XVIII centuries)], St. Petersburg: Peterburgskoe vostokovedenie, 2003.
17. Frazeologicheskij slovar russkogo yazyka. Sost. L. A. Vojnova i dr. [Phraseological dictionary of the Russian language. Comp. L. A. Voinova and others, 2nd ed.]. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1968.
18. *Yunusova V. N*. The study of Chinese music in Russia: to the problem of the formation of domestic musical sinology, *Obshestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China], vol. XLIV, part 2, Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, 2014. P. 780–788.
19. *Cui César*. Le fils du mandarin: opéra comique en un acte. Réduction pour chant et piano [The son of the Mandarin: comic opera in one act. Discount for singing and piano]. Leipzig: Rahter, 1888.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Единственная работа, специально посвященная «Сыну мандарина» — обзорная статья Е. Золотухиной [6].

[2] *Chinoiserie* (фр. «китайщина») — одно из популярных направлений ориентализма. В современном искусствознании под этим термином понимаются «европейские имитации и подражания» китайскому искусству и литературе, а также «произведения, в которых фигурировал экзотизированный Китай» [16, *398*].

[3] Цит. по: [10, *62*].

[4] Как отмечается в словаре фразеологизмов, «китайские церемонии» (шутл. — ирон.) — «излишнее проявление вежливости, излишние условности в отношениях между людьми»[17, *514*].

[5] Указаны даты премьер.

*Дмитрий Хахамов*

# ИЗ НЕИЗВЕСТНОГО СКРИПИЧНОГО НАСЛЕДИЯ:
## КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Р. М. ГЛИЭРА

Рейнгольд Морицевич Глиэр (1975–1956) — один из выдающихся отечественных композиторов первой половины XX века. Современник А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, ученик М. М. Ипполитова-Иванова по композиции, С. И. Танеева и А. С. Аренского, в своем творчестве он предстает блистательным наследником традиций Серебряного века, которые получают развитие уже в контексте советской музыкальной культуры. Его обширное наследие охватывает едва ли не все существовавшие в то время жанры, от фортепианной и камерно-инструментальной миниатюры, песен и романсов до симфонии, оперы, балета.

Рейнгольд Глиэр получил профессиональное музыкальное образование не только как композитор, но и как скрипач, сначала в Киевском музыкальном училище, а затем в Московской консерватории, где он обучался по классу скрипки у Н. Н. Соколовского и Я. В. Гржимали[1]. Произведения, написанные для скрипки или с участием скрипки, занимают в его творчестве весьма существенное место; среди них — Романс для скрипки с оркестром ор. 3, Восемь дуэтов для скрипки и виолончели ор. 39, Двенадцать легких пьес для скрипки и фортепиано ор. 45, Двенадцать дуэтов для двух скрипок ор. 49, Семь художественно-инструктивных пьес для скрипки и фортепиано ор. 54, а также четыре струнных квартета, три секстета и октет (для четырех скрипок, двух альтов и двух виолончелей) и другие[2].

Все эти произведения, кроме двух последних квартетов, были написаны Глиэром в 1900-е — 1910-е годы. За исключением струнных ансамблей они, как правило, представляют небольшие пьесы (или циклы пьес), чаще всего имеющие педагогическую направленность. В эти годы Глиэр много преподавал, в частности, в Музыкальном училище Е. и М. Гнесиных, для учащихся которого и создавались многие его сочинения, нередко по просьбе самих сестер

Гнесиных (цикл «Двенадцать легких пьес» ор. 45 имеет посвящение Елизавете Фабиановне Гнесиной-Витачек, есть у Глиэра и опусы, посвященные остальным сестрам). Интересные подробности, связанные с созданием этих произведений, можно найти в переписке Глиэра с семьей Гнесиных, которая была опубликована в трех выпусках журнала «Ученые записки РАМ имени Гнесиных» [1].

Концерт для скрипки занимает в творчестве композитора довольно исключительное место. К жанру концерта для солирующего инструмента с оркестром Глиэр обращается уже в поздние десятилетия своего творчества. Начиная с конца 1930-х годов им были созданы: Концерт для арфы с оркестром Es-dur ор. 74 (1938), Концерт для голоса (колоратурного сопрано) с оркестром f-moll ор. 82 (1942–1943), Концерт для виолончели с оркестром d-moll ор. 87 (1945–1946), Концерт для валторны с оркестром B-dur ор. 91 (1950)[3].

В последние годы жизни у композитора были замыслы написания концертов для фортепиано и для скрипки с оркестром. Над скрипичным концертом, как пишет Н. Е. Петрова, Глиэр с увлечением работал в 1955–1956 годах. По ее словам, «об этом он рассказал однажды Б. Н. Лятошинскому: “Я всегда завидовал авторам, у которых есть фортепианный концерт”» [5, *115*], однако внезапная смерть композитора 23 июня 1956 года помешала осуществлению этих планов. Концерт для фортепиано, судя по всему, так и не был им начат, скрипичный концерт был не дописан и сохранился в эскизах.

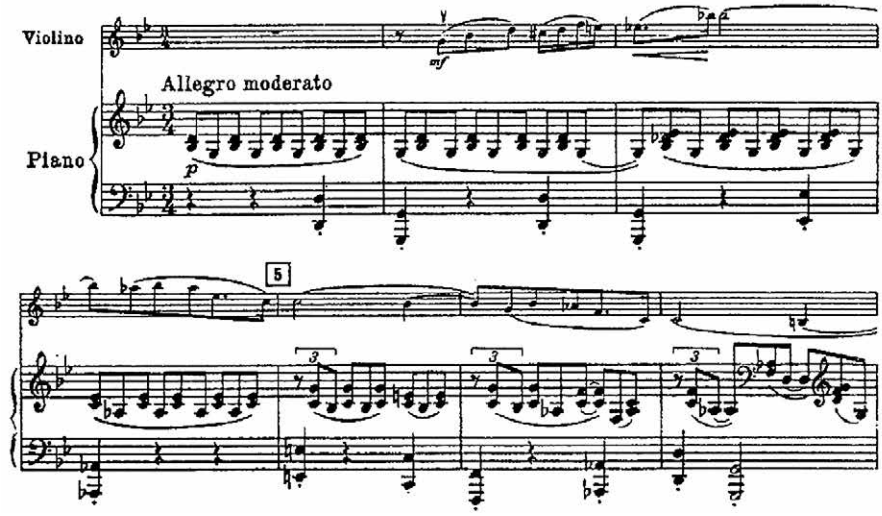
Заслуга завершения концерта принадлежит Б. Н. Лятошинскому (1895–1968), композитору, ученику Р. М. Глиэра по классу композиции в Киевской консерватории в 1910-е годы. Как пишет он сам в предисловии к изданию концерта, вышедшему в свет в Государственном музыкальном издательстве в 1960 году, сохранились две тетради эскизов, из которых следует, что концерт первоначально предполагался в тональности D-dur, но затем тематический материал был изменен, и основной тональностью стал g-moll. В большей степени была завершена лишь первая часть концерта — помимо упомянутых двух тетрадей она была отдельно переписана композитором примерно до середины разработки. По словам Лятошинского, «среди эскизов не было определенного и законченного материала для второй и третьей части концерта, и так как только первая часть его была написана самим композитором, пришлось ограничиться окончанием ее, превратив таким образом концерт в одночастное произведение, сонатное Allegro. В процессе этой работы я стремился сохранить стиль и характер музыки моего учителя» [2, *2*].

Именно в виде такого одночастного, но чрезвычайно масштабного концертного Allegro (продолжительность звучания — около 20 минут) сочинение Глиэра и вошло в исполнительскую практику. Сегодня нечасто можно встретить его в репертуаре скрипачей, однако существуют две записи: оркестра Московской филармонии под управлением Владимира Есипова, солист Борис Гольдштейн (1959 г.), и Лондонского филармонического оркестра под управлением Йондани Батта, солист Юко Нишино. Между тем представляется досадной несправедливостью, что такое яркое и интересное

сочинение, в полной мере предоставляющее скрипачу возможности для раскрытия его исполнительского потенциала, так мало известно. Этим обстоятельством во многом и объясняется обращение к данному произведению в настоящей статье.

Концертное Allegro по форме представляет собой классическую сонатную форму. В главной партии (пример 1) проводится одна из ключевых идей концерта — тонально-гармонической красочности, которая получает сквозное развитие. Она проявляется в частной смене близких и далеких тональностей. Уже во втором такте происходит отклонение из основной тональности g-moll в As-dur, затем, через такт — в f-moll, еще через такт — в c-moll. В конце первого предложения темы ненадолго возвращается g-moll, но завершается оно кульминацией на доминантовом органном пункте к f-moll, и именно в этой тональности начинается второе предложение главной темы.

Пример 1. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, главная партия

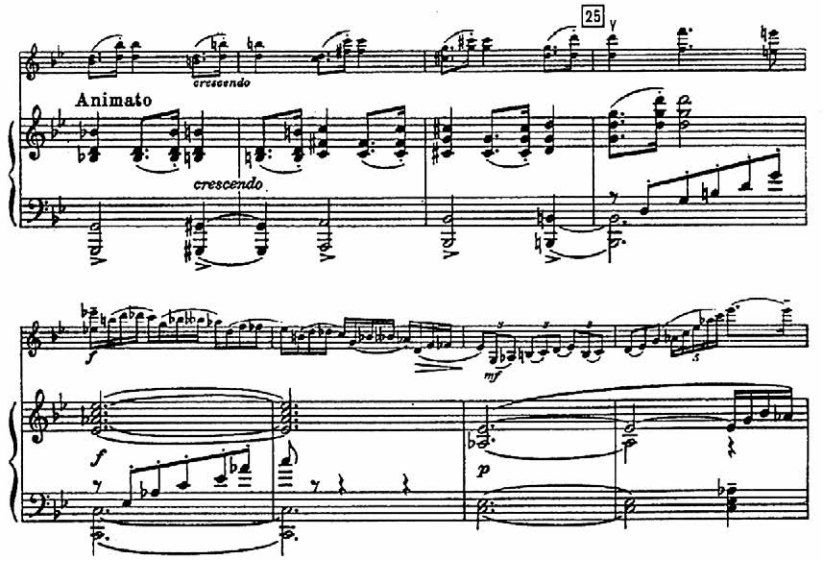



Нестандартные гармонические ходы демонстрирует и начало второго предложения: из f-moll тема модулирует на полтона вверх, в fis-moll, а в следующей фразе, секвентно повторенной, возвращается в основную тональность (пример 2).

В развивающем разделе главной партии (Animato) у солирующей скрипки впервые используются различные технические приемы: двойные ноты, октавы, виртуозные пассажи каденционного характера, свободно построенные. Ярко акцентированные двудольные мотивы (пример 2) в трехдольном размере создают эффект ритмической игры.

Развитие главной партии строится как нарастание к одной большой кульминации. Она достигается после восходящей секвенции из трех фраз, в конце последней из которых партия скрипки доходит до самых высоких звуков — $b^3$ и $c^4$. Кульминация представляет собой низвергающиеся пассажи параллельны-

Пример 2. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, главная партия, раздел Animato

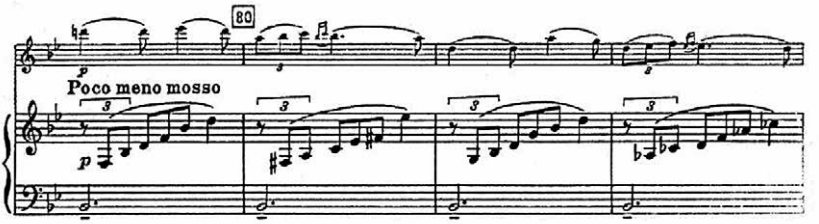


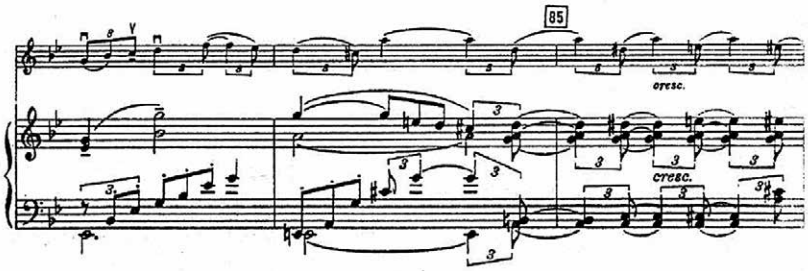

ми секстами, при этом в солирующей партии возникает и скрытое трехголосие — третий голос играет по открытой струне, сперва звук *a*, а затем, во второй фразе, звук *d*.

В основу связующей темы также положен принцип частых тональных смен. Практически вся партия солирующей скрипки строится на основе пассажей, порой с двойными нотами, в то время как тематические фразы проводятся в оркестре. Завершается связующая тема вновь на кульминации, на доминантовой гармонии к параллельному основной тональности мажору (B-dur), после чего происходит переход в тональность изложения побочной партии.

Побочная тема по своему лирическому характеру представляет собой разительный контраст с тем драматизмом, которым наполнены как главная, так и связующая темы. Это один из примеров тех удивительных по красоте и мелодизму тем, которые так часто встречаются у Глиэра. Такой совершенно особый мелодический язык можно назвать одной из отличительных особенностей стиля композитора (пример 3).

Пример 3. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, побочная партия






В развитии побочной темы снова отмечается достаточно широкий тональный план — g-moll, Es-dur, c-moll, d-moll, снова g-moll и возвращение в B-dur. Кульминация побочной темы завершается тремя виртуозными секвентно повторенными пассажами в партии солиста, в последнем из которых достигается самый высокий звук из всех, прежде звучавших у скрипки — *des*$^4$, после чего низвергающийся пассаж приводит к разрешению в тональность B-dur, в которой проводится и заключительная партия.

Тема заключительной партии изложена у солиста шестнадцатыми, в ее основу положен принцип задержаний к звукам аккордов, составляющих гармоническую основу. Причем если в первой фразе тема звучит одноголосно, то уже во второй и далее проводится параллельными терциями — это еще один новый технический прием, который появляется в концерте. Таким образом, уже в масштабах экспозиции можно наблюдать чрезвычайно разнообразную палитру виртуозных исполнительских средств, которые использует Глиэр в скрипичной партии.

Разработке предшествует масштабное (38 тактов) tutti в оркестровой партии, построенное на главной теме, который подводит к грандиозному торжественному кульминационному звучанию побочной партии в тональности C-dur. Разработка состоит из нескольких разделов, в которых развивается весь основной тематизм, заложенный в экспозиции: почти на всем протяжении главная тема, во втором разделе заключительная (изложенная параллельными терциями), лишь на мгновение в разделе Andante (такт 251) появляется отзвук светлой лирической побочной. Характерна в разработке столь типичная для Глиэра свобода тонального плана, о которой уже не раз упоминалось: e-moll — A-dur — gis-moll — D-dur и т. д., не говоря о постоянных отклонениях на уровне изложения одной темы. Отметим те принципиально новые технические приемы, которыми пользуется Глиэр в скрипичной партии:

— трехголосные аккорды (в тактах 219–222 и 227–230);

— ломаные октавы (в тактах 247–250);

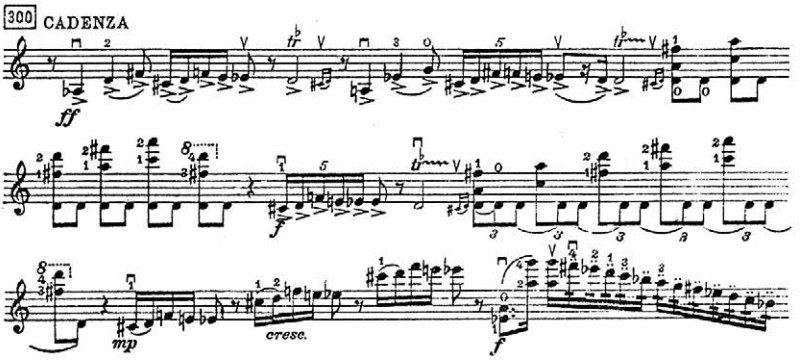
— тридцать вторые ноты, самые короткие ритмические единицы у солиста (такты 260–263).

Отдельного рассмотрения заслуживает сольная скрипичная каденция как один из характерных атрибутов большинства классико-романтических кон-

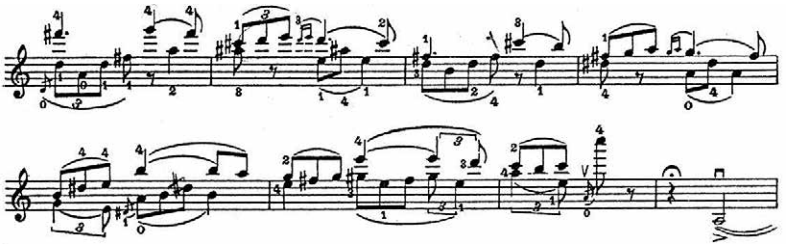
цертов. Как пишет Б. Н. Лятошинский в своем предисловии, для каденции им «были использованы соответственные наброски, найденные в эскизных тетрадях» [2, 2]. Она состоит из нескольких разнохарактерных разделов.

Начальный раздел изложен в довольно свободной импровизационной манере, можно наблюдать несколько взлетов к крайне высоким звукам. Как и в разработке, основное место занимает тематизм главной партии, точнее — начальный мотив главной темы, который строится как опевание основного тона (пример 4). Своего рода «лирическим центром» каденции становится проведение побочной темы в тональности D-dur, где впервые в скрипичной партии используется и полифонический прием: контрапунктически сочетаются два голоса, каждый из которых ведет свою самостоятельную мелодическую линию (пример 5). Далее, после виртуозных гаммообразных пассажей тридцать вторыми нотами, в партии скрипки встречаются и ранее не используемые разложенные четырехголосные аккорды (пример 6). Заключительный раздел каденции, Meno mosso, представляет чрезвычайную сложность в интонационном плане: особого внимания требуют параллельные сексты, которые часто приходится исполнять в «полупозициях» (пример 7).

Пример 4. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром. Каденция, первый раздел

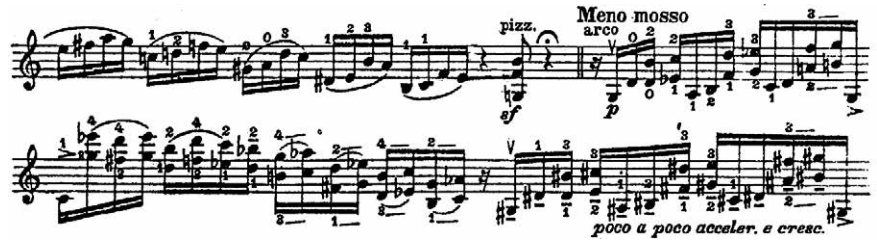



Пример 5. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром. Каденция, второй раздел



Пример 6. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.
Каденция, третий раздел

Пример 7. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.
Каденция, заключительный раздел




С возвращением основной тональности g-moll, исходного размера 3/4 и обозначения Tempo I начинается реприза. Как и свойственно большинству реприз сонатной формы в сочинениях Р. М. Глиэра, открывается она изложением главной темы не в партии солиста, а в оркестре. Первое проведение темы проходит у солирующего кларнета (подобные приемы использованы Глиэром, в частности, в концертах для голоса, для валторны, а также в целом ряде других сочинений: в Романсе для скрипки с оркестром ор. 3). Впрочем, в оркестре проводится лишь первые 10 тактов темы, после чего она возвращается в партию скрипки, и далее вся реприза повторяется уже практически в точности, за исключением тонального соподчинения тем: побочная тема звучит в тональности Es-dur. Проведение заключительной темы перерастает в масштабную коду, которую по сути можно назвать второй разработкой: она строится на материале главной темы по принципу непрерывной динамизации, вплоть до самого конца (в тексте можно встретить указания «Piu mosso», «Ancora piu mosso»). Б. Н. Лятошинский в предисловии к изданию концерта пишет: «Так как в [эскизных] тетрадях не было обнаружено ничего, предназначенного композитором для коды произведения, эту коду пришлось дописать мне. Основана она, однако, на тематическом материале концерта и на некоторых приемах, встречающихся в его работе» [2, 2].

Как можно видеть из проведенного анализа, скрипичный концерт богат различными разноплановыми для исполнителя техническими задачами. Подводя итог, хочется еще раз отметить, что Концерт (Концертное аллегро) для скрипки с оркестром g-moll ор. 100 Р. М. Глиэра — произведение исключительное не только с точки зрения технической и виртуозной составляющей,

но и несомненных музыкальных достоинств и красоты. Хотелось бы выразить надежду, что это незаслуженно забытое сочинение займет свое достойное место в концертном репертуаре скрипачей, чему, возможно, отчасти способствует и настоящая статья.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Авдеева А. С., Потемкина Н. А., Тропп В. В.* Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных (в трех частях) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 1. — № 2. — 2019. — № 4.
2. *Глиэр Р. М.* Концерт (Концертное аллегро) для скрипки с оркестром соч. 100. Издание для скрипки с фортепиано. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 35 с.
3. *Глиэр Р. М.* Статьи. Воспоминания. Материалы. Т. 2 / подг. к печ. Д. М. Персон; общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. — Л.: Музыка, 1966. — 348 с.
4. *Гулинская З. К.* Рейнгольд Морицович Глиэр. — Москва: Музыка, 1986. — 220 с.
5. *Петрова Н. Е.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. 1875–1956. Краткий очерк жизни и творчества. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 118 с.
6. Р. М. Глиэр. Биографический и нотографический справочник. Составитель Б. Яголим. — Москва: Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, 2011. — 95 с.
7. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Личность, творчество, эпоха / Составитель, автор вступительной статьи и текстов А. Зуева. — Москва: Издатель Вадим Прудников, 2016. — 104 с.


## REFERENCES


1. *Avdeeva A. S., Potemkina N. A., Tropp V. V.* Perepiska R. M. Gliera s semey Gnesinykh (v trekh chastyakh) [Correspondence of R. M. Glier with the family Gnesins (in three parts)] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific papers of the Gnesin Russian Academy of Music]. 2018. № 1, № 2; 2019. № 4.
2. *Glier R. M.* Kontsert (Kontsertnoe allegro) dlya skripki s orkestrom soch. 100. Izdanie dlya skripki s fortepiano [Glier R. M. Concerto (Concerto Allegro) for violin and orchestra op. 100. Edition for violin and piano]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1960. 35 p.
3. *Glier R. M.* Stati. Vospominaniya. Materialy. T. 2 / podg. k pech. D. M. Person; obshch. red. V. M. Bogdanova-Berezovskogo [Articles. Memoirs. Materials: vol. 2. / prep. for print D. M. Person; common ed. V. M. Bogdanov-Berezovski]. Leningrad: Muzyka, 1966. 348 p.
4. *Gulinskaya Z. K.* Reyngold Moritsovich Glier. Moscow: Muzyka, 1986. 220 p.
5. *Petrova N. Ye.* Reyngold Moritsevich Glier. 1875–1956. Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva [Brie essay of life and oeuvre]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1962. 118 p.
6. R. M. Glier. Biograficheskiy i notograficheskiy spravochnik. Sostavitel B. Yagolim [Biographic and notographic reference book]. Moscow: Memorialnyy kabinet R. M. Gliera, 2011. 95 p.
7. Reyngold Moritsevich Glier. Lichnost, tvorchestvo, epokha / Sostavitel, avtor vstupitelnoy stati i tekstov A. Zueva [Reyngold Moritsevich Glier. Person, oeuvre, epoche / Compiler, author of the entry article and texts A. Zueva]. Moscow: Izdatel Vadim Prudnikov, 2016. 104 p.


## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Период учебы Р. М. Глиэра подробно описан в монографии З. Н. Гулинской [4].

[2] Камерные ансамбли Р. М. Глиэра детально разобраны в статье Л. Гинзбурга [3].

[3] Подробнее о работе Глиэра в жанре концерта см.: [6], [7].

*Сергей Щепетильников*

# ДЕТСКИЕ ХОРОВЫЕ ОПУСЫ ВИКТОРА КАЛИННИКОВА

## В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Детские хоровые опусы Виктора Калинникова, появившиеся в начале XX века, — одна из интереснейших страниц его творчества. Обращение композитора к музыке для детей лежало в русле тенденций времени. Проблемы музыкального воспитания детского коллектива остро встали в конце XIX — начале XX века, когда в учебных заведениях происходило разделение светского и церковного пения, но при этом не было надлежащих условий массового обучения детей пению. В первую очередь это было связано с отсутствием выстроенной методики преподавания и недостаточным количеством музыкального материала для всестороннего развития музыкальных способностей учащихся.

Свидетельства такому положению вещей находим в немногочисленных исследованиях, посвященных данной теме. Это труд О. М. Томпаковой «Книга о русской музыке для детей» (1965) [6], в которой автор приводит сведения о наиболее известных русских композиторах, писавших музыку для детей. В книге А. Ф. Назарова «Цезарь Антонович Кюи» (1985) [4] подробно разбирается детское хоровое творчество композитора. Также сведения о нем находим в кандидатской диссертации Ю. Н. Лавриковой «Хоровое творчество Цезаря Кюи» (2020) [2] и в книге М. К. Михайлова «Анатолий Константинович Лядов. Очерк жизни и творчество» (1985) [3]. А в труде Ю. И. Паисова «Александр Гречанинов: Жизнь и творчество» (2004) [5] содержатся сведения о хоровом творчестве Гречанинова для детей.

Исследователи справедливо замечают, что важнейшим фактором в воспитании хорового коллектива как сегодня, так и 150 лет назад является подбор репертуара. Если в период второй половины XIX — начала XX столетия для взрослого хора существовал огромный выбор нотной литературы, то с детским хором дело обстояло несколько сложнее. Материала, который отвечал

бы требуемым критериям доступности для детей и одновременно обладал бы музыкально-художественной значимостью, почти не оказалось. Такое положение способствовало обращению ряда видных композиторов той эпохи к созданию детских хоровых опусов.

Таким образом, хоровая музыка для детей оказалась важным пластом русской музыкальной культуры конца XIX — начала XX столетия и составила значительный корпус хоровых сочинений наряду с духовной и светской музыкой a cappella и обработками народных песен.

Детская музыка имеет ряд особенностей, связанных со спецификой детского восприятия и исполнения. Это предполагает доступность и простоту образного содержания и музыкального языка.

Особенности хорового творчества Виктора Калинникова для детей раскроются наиболее полно, если мы обратим наш исследовательский интерес к целому пласту сочинений русских композиторов конца XIX — начала XX века в этом жанре.

Одним из первых можно отметить цикл Цезаря Антоновича Кюи: «Тринадцать музыкальных картинок» для голоса с фортепиано, написанный в 1879 году. Это яркая образная интерпретация текстов поэтов золотого века: Е. Баратынского, А. Плещеева, А. Фета. В ней присутствуют жанровые разновидности и стилистические тенденции, которые окажут влияние на дальнейшее развитие детской хоровой музыки. Но в целом этот цикл был направлен в первую очередь на исполнение взрослыми для детей, хотя многие из пьес доступны и для детского исполнения. В том же стиле написаны его сборники «Семнадцать детских песен», «Еще семнадцать детских песен», «Последние семнадцать детских песен».

Позднее Кюи создал сборники, предназначенные непосредственно для детских хоровых коллективов: «Тринадцать хоров» и «Семь дуэтов-хориков для детских или женских голосов» (1917). Эти сборники написаны для двухголосного и четырехголосного состава. Их отличают тонкий баланс хоровой и фортепианной партии, яркая образность и разноплановость номеров.

Крупный вклад в детскую хоровую литературу внес М. М. Ипполитов-Иванов. Большинство его детских хоровых произведений написаны на стихи поэтов золотого века, например, цикл «Пять стихотворений Ал. Майкова». В сборнике «Десять двухголосных пьес» (1896) представлено множество разнообразных жанров: лирический хоровой романс «Горные вершины» (Лермонтов), народная музыка «Крестьянская пирушка» (Кольцов). Хоровые произведения Ипполитова-Иванова имеют удобное мелодическое голосоведение, четко выстроенную форму и отличаются выразительным языком и яркой образностью. Фортепианные партии в его хоровых произведениях способствуют углублению музыкального образа и содержат элементы изобразительности. Но при этом партия фортепиано дополняет хоровую партию.

Антон Степанович Аренский внес хоть и небольшой, но существенный вклад в детское хоровое творчество. В сборник «Шесть песен для детей» (1902) вошли разнообразные по характеру и содержанию пьесы, написанные

на слова В. Жуковского, А. Плещеева, А. Майкова. Произведения имеют выразительную фактуру, изысканный музыкальный язык и, несмотря на относительную несложность музыкального материала, представляют собой значительный фундамент для развития музыкального вкуса детей.

Не меньший интерес представляет собой другой музыкальный цикл Аренского для детей — «Цветник», написанный в стиле лирических пасторалей XVIII века. Цикл состоит из восьми номеров для трехголосного хора, солистов и фортепиано.

Самобытностью обладает сборник Анатолия Константиновича Лядова «Детские песни на народные слова» (1887–1890), его композициям присуща мелодическая напевность, изящество и стройность формы. Фортепианная партия обогащена подголосочной фактурой и характерным для народной музыки плясовым ритмом. Сборник полезен для знакомства с образами народных песен, особенностями их звуковедения.

Отметим, что все вышеперечисленные произведения, созданные для детей и направленные на воспитание детских хоровых коллективов, имели малый объем и четкую форму, содержали яркие понятные образы, но в то же время предполагали определенную базовую подготовку исполнителя.

В начале XX века композиторы стали создавать произведения, рассчитанные на обучение детей с нуля, постановку детского голосового аппарата, всестороннего музыкального развития путем создания оригинальных музыкальных сочинений, способных заменить выхолощенные упражнения или сложные, непонятные для детей тексты. Авторы сочиняли хоровые произведения в первую очередь с учетом возможностей детского непоставленного голоса.

Огромный вклад в создание репертуара для детского хора внес Александр Тихонович Гречанинов. Он, как и другие композиторы, писавшие для детского хора, имел огромный преподавательский опыт и долгое время работал в школе сестер Гнесиных. В общей сложности в период с 1903 по 1929 год он создал более восьмидесяти сочинений для детского хора. В основном хоровые пьесы Гречанинова для детей, написанные на народные тексты, раскрывают весь спектр народно-бытовых жанров и характеров — это и плясовые шуточные пьесы, и лирические, развивающие линию хорового романса. В своей опоре на народные тексты Гречанинов является прямым продолжателем тенденций, заданных Лядовым.

Особняком стоят три цикла Гречанинова: «Снежинки», «Курочка ряба», «Тропинка»; более сложные по своему музыкальному языку, они наполнены символизмом модернистской поэзии. Поэтическую основу этих циклов составляют тексты поэтов Серебряного века: К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, А. А. Блока, С. М. Городецкого. Во многих пьесах Гречанинова виртуозная фортепианная партия направлена на формирование целостного музыкального образа.

Примечательна детская хоровая музыка Владимира Ивановича Ребикова. Композитор создал более 400 миниатюр для детского хора. Как и Гречанинов, Ребиков большую часть своей профессиональной деятельности посвящал преподаванию. Он создал уникальное издание «Классное пение»

(1902–1903), состоящее из семи выпусков, каждый из которых включал в себя по 25 пьес, все пьесы написаны для одноголосного пения в сопровождении фортепиано. Они были предназначены для обучения детей на уроках пения, развития их музыкального слуха и общего музыкального вкуса. Весь музыкальный материал высокого художественного уровня. Вместе с тем в каждой миниатюре, содержащей конкретные технические сложности, композитор прорабатывал определенную проблему голосоведения, что представляло альтернативу простым музыкальным упражнениям. Также Ребиков создал несколько сборников хоров *a cappella* для трехголосного исполнения: «Детский мир» (1900), «Школьные песни» (1901), «Детский отдых» (1901), «Дни Детства» (1902).

Виктор Сергеевич Калинников стал одним из главных апологетов музыкального воспитания детей. Несмотря на малый объем его музыкального творчества, оно имеет огромное значение для детской хоровой музыки. Бóльшую часть своей профессиональной деятельности Калинников посвящал педагогической и исполнительской деятельности. Собственно, это и стало одним из факторов малого объема его творческого наследия.

Калинников одним из первых обратил внимание на важность массового обучения музыке посредством хоровой деятельности, а также одним из первых создал детские произведения, направленные на начальное развитие учащихся, обучения их с нуля. В своей статье, опубликованной в «Вестнике искусств» в 1922 году, композитор поднимает проблему отсутствия систематизированной хоровой литературы и нехватки фундаментальных музыкальных обучающих программ. Вот что Калинников пишет о важности хорового пения: «*Одним из наиболее удобных средств для приобщения масс к музыкальной самодеятельности, в смысле воспроизводительном, является хоровое пение. Прежде всего ансамблевое исполнение вообще является наиболее продуктивным во всех отношениях, так как, с одной стороны, оно почти сразу, благодаря сравнительному изобилию исполнительских средств (многоголосия), имеет возможность приступить к исполнению более или менее сложных художественных произведений, а с другой — всякое коллективное исполнение обязательно предполагает руководителя, который ведет исполнителей по художественному руслу, не позволяя отступать в область личных вкусов, часто мало художественных. В то же время, участвуя сами в художественной отделке произведений, участники хорового пения имеют возможность наблюдать, как из сырого звукового материала, путем художественно-исполнительской работы, получается произведение искусства; приучаются ценить в исполнении не только технику, но и его художественную сторону; работая над художественной стороной исполнения, начинают постепенно понимать музыку и, таким образом, вырабатывают в себе постепенно художественный вкус. Хоровое же пение имеет перед другими ансамблями то преимущество технического характера, что в нем инструментом является голос, владеть которым более или менее могут научиться почти все желающие, для хоровых надобностей не требуется частых и многих упражнений, и потому создать хор можно гораздо быстрее, чем что-либо другое,*

*и пользование именно этим типом ансамбля и удобнее, и целесообразнее, и продуктивнее, чем другими»* [1, 9].

Калинников — автор двух сборников для одноголосного и двухголосного хоров: «Одиннадцать детских песен для унисонного хора с фортепиано», «Четыре детские песни для голоса и фортепиано», «Десять детских песен для двухголосного хора с фортепиано» (1923).

Циклы для одноголосного пения направлены на базовую постановку голоса, обучение чистому унисонному пению в рамках совсем небольшого диапазона, который постепенно расширяется у детей по мере освоения этих пьес. Веселые, шуточные песни развивают способности для яркого активного звукоизвлечения, энергичного взятия звука. К этим песням относятся: «Козел», «Мишка», «Тень-тень». Напевные, лирические песни разрабатывают навыки кантиленного пения и мягкого звукоизвлечения — «Киска», «Котик», «Осень». Фортепианный аккомпанемент не только дублирует мелодию голоса, но обогащает музыкальный образ посредством фактурно-гармонического развития. Тем самым он способствует становлению гармонического слуха детей и развивает умение слышать тембры других инструментов, различать фактуру и голосоведение.

В цикле «Десять детских песен для двухголосного хора с фортепиано» Калинников ставит задачу органически перейти от унисона к двухголосному пению. Для этого композитор использует различные виды голосоведения: движение параллельными интервалами, элементы подголосочной и имитационной полифонии и, наконец, канон как первую ступень сложной полифонии. В процессе разучивания данных произведений ребенок постепенно осваивает представленные техники голосоведения и получает фундаментальные представления о хоровом многоголосном пении.

Отметим, что и одноголосный, и двухголосный сборники составлены с учетом изменения характеров пьес, контрастного сопоставления образов, с постепенным расширением диапазона и общим усложнением музыкального материала, что позволяет в дальнейшем исполнять весь сборник песен единым циклом.

В отличие от других авторов, сочинявших детские пьесы для хора, тексты музыкальных композиций были созданы самим Калинниковым. При этом и здесь можно проследить тенденции народного стиля, заданного Лядовым. Тексты композитора передают дух народных прибауток, частушек, колыбельных. Здесь, как и в других хоровых произведениях композитора, литературный текст имеет первостепенное значение. Он организует форму произведения, его динамику, темп, а также находит отражение в фортепианной партии.

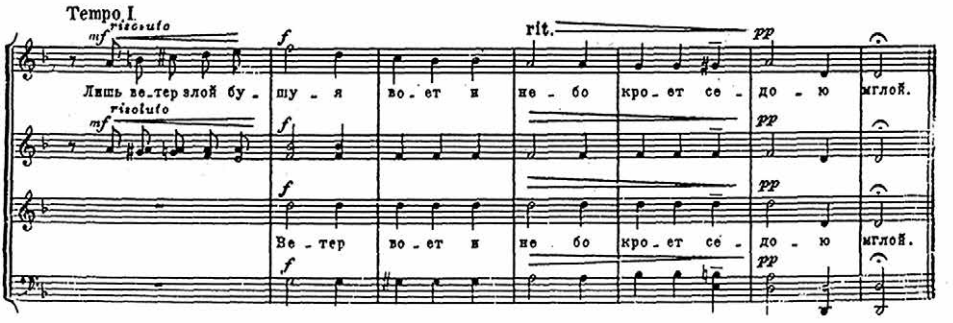
Обратим внимание, что детские произведения композитора коррелируются со всем его творчеством и представляют собой вариант высокохудожественного хорового материала, понятный детям на самом начальном этапе обучения.

Стилистические особенности композиторского письма, которые можно найти в пятнадцати светских хоровых произведениях a capella для смешанного

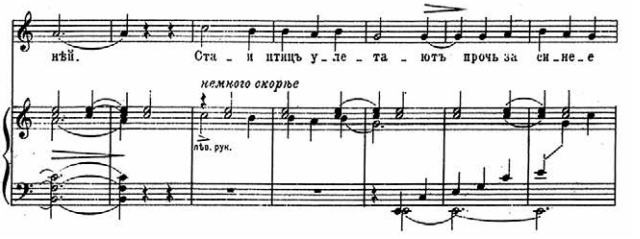
хора, также представлены в детских хорах. Но если в сочинениях для смешанного хора весь музыкально-художественный ресурс ориентирован на возможности взрослых исполнителей, то в опусах для детей значительную роль в создании музыкального образа берет на себя партия фортепиано.

Проанализируем более подробно эти взаимосвязи. Пейзажная миниатюра, представленная в произведениях «Зима», «Жаворонок», «Солнце, солнце встает», «Осень» находит свое отражение в одноголосном детском хоре «Осень» и двухголосных хорах «Осень» и «Сосны». Им свойственна такая же образно-поэтическая фактура, раскрывающая различными музыкальными приемами состояние природы: колыхание деревьев, переданное в фигурации фортепианного аккомпанемента в «Соснах» (похожая фигурация в хоре *a capella* «Лес», но уже исполненная хором). В произведении «Зима» для четырехголосного хора *a cappella* за счет разреженной фактуры и остинато в басу создается звукописная картина оцепенения природы (пример 1). Те же фактурные средства используются в детском одноголосном хоре «Осень», где постепенное угасание отражено в партии фортепиано с педалью в басу и широкой аккордовой фактурой (пример 2).

Пример 1. В. Калинников. Зима. 17–23 тт.

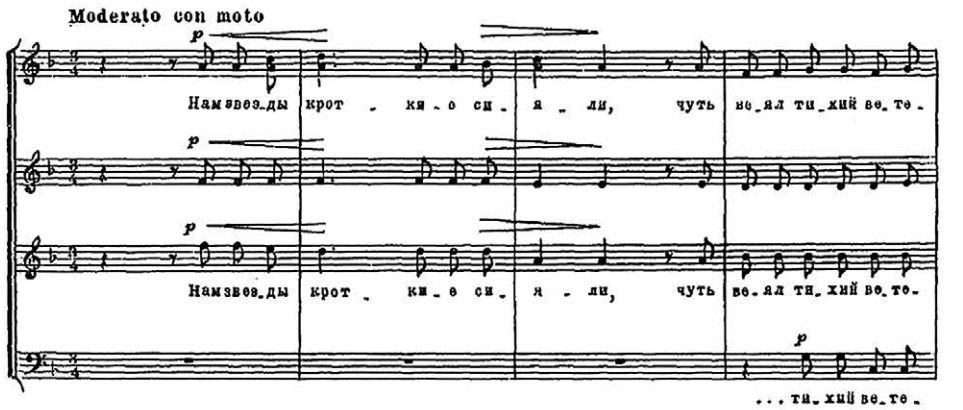



Пример 2. В. Калинников. Осень. 13–19 тт.



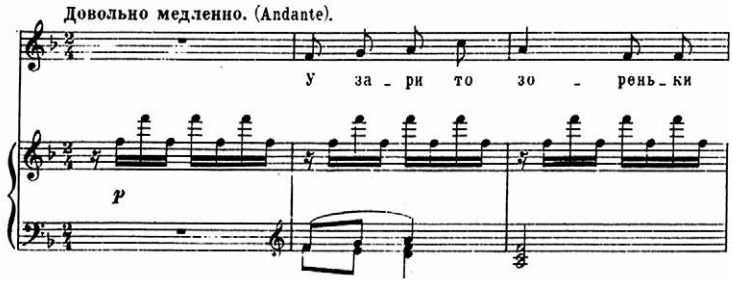

Романсовая лирика, запечатленная в хорах «Элегия», «Нам звезды кроткие сияли», прослеживается в детских хорах «Котик», «Звездочки». Этим произведениям свойственны мягкие субдоминантовые гармонии, очень выразительная мелодическая линия даже в условиях крайне узкого диапазона (пример 3).

Пример 3. В. Калинников. Нам звезды кроткие сияли




Характер и стиль сатирических четырехголосных хоров на слова А. Толстого «У приказных ворот», «Ходит спесь, надуваючись», «Ой, честь ли молодцу» находит свое отражение в шуточных детских хорах «Царь Картаус», «Журавель». Здесь богато используются подголосочная полифония, яркая акцентуация мелодии, интонации русской народной песни. При этом партия фортепиано передает тембры других музыкальных инструментов, эту же функцию в четырехголосных хорах берут на себя альты и тенора (пример 4).

Пример 4. В. Калинников. Звездочки




Таким образом, особенности стиля Калинникова в хорах a cappella для смешанного хора — фактура, «поющая гармония», имитационное взаимодействие голосов, яркая индивидуальная мелодическая линия — в той же степени раскрываются и в детских хорах в упрощенной, доступной начинающему музыканту форме. Эта адаптация сложного композиторского стиля показывает, насколько Калинников тонко владел педагогическим инструментарием. Все детские хоры написаны с учетом детской психологии и возможностей детского голоса. Создавая оригинальные тексты, композитор подготавливал детей к прочтению более сложных музыкальных образов и партитур.

Отмеченные особенности важны для глубинного понимания, казалось бы, простых на первый взгляд пьес. Детская музыка представляет творчество ком-

позитора как бы в миниатюре, это «срез» музыкального стиля композитора в его сжатой лаконичной форме, понятном преломлении для неподготовленного слушателя.

Детская хоровая музыка знакомит с разноплановыми музыкальными сочинениями, дает представление о различных музыкальных жанрах, помогает освоить некоторые черты фольклора и музыкальный язык произведений профессиональных композиторов. Простой лаконичный музыкальный материал открывает огромные возможности для работы, поиска аналогий и связей со всем творчеством композитора.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Калинников В. С.* О хоровом пении // Вестник искусств. — 1922. — № 2. — URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1207-vestnik-iskusstv-1922-2 (дата обращения 25.01.2023).
2. *Лаврикова Ю. Н.* Хоровое творчество Цезаря Кюи: специальность 17.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва, 2020. URL: https://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-tsezarya-kyui (дата обращения 24.01.2023).
3. *Михайлов М. К.* Анатолий Константинович Лядов. Очерк жизни и творчество. — Москва: Музыка, 1985. — 208 с.
4. *Назаров А. Ф.* Цезарь Антонович Кюи. — Москва: Музыка, 1989. — 224 с.
5. *Паисов Ю. И.* Александр Гречанинов: Жизнь и творчество. — Москва: Композитор, 2004. — 599 с.
6. *Томпакова О. М.* Книга о русской музыке для детей. — Москва: Музыка, 1965. — 368 с.


## REFERENCES


1. *Kalinnikov V. S.* O horovom penii [About choral singing] // Vestnik iskusstv. 1922. № 2. — URL: http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/1207-vestnik-iskusstv-1922-2 (data obrashcheniya 25.01.2023).
2. *Lavrikova YU. N.* Horovoe tvorchestvo Cezarya Kyui [Choral creativity of Caesar Cui]: special`nost` 17.00.02: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [specialty 17.00.02: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art history]. Moscow: 2020. URL: https://www.dissercat.com/content/khorovoe-tvorchestvo-tsezarya-kyui (data obrashcheniya 24.01.2023).
3. *Mihajlov M. K.* Anatolij Konstantinovich Lyadov. Ocherk zhizni i tvorchestvo [Anatoly Konstantinovich Lyadov. An essay on life and creativity]. Moscow: Muzyka, 1985. 208 p.
4. *Nazarov A. F.* Cezar' Antonovich Kyui [Caesar Antonovich Kui]. Moscow: Muzyka, 1989. 224 p.
5. *Paisov YU. I.* Aleksandr Grechaninov: ZHizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov: Life and creativity]. Moscow: Kompozitor, 2004. 599 p.
6. *Tompakova O. M.* Kniga o russkoj muzyke dlya detej [Book about Russian music for children]. Moscow: Muzyka, 1965. 368 p.

Наталья Иванченко

# «FOR A LONG TIME» АЛЕКСЕЯ РЕТИНСКОГО:
## ПОЭТИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Имя Алексея Ретинского в последнее десятилетие становится все более известным и значимым в области современной академической музыки. Его произведения включаются в программы фестивалей, международных концертных и театральных проектов, среди которых «Другое пространство» Владимира Юровского, Дягилевский фестиваль Т. Курентзиса. В 2019 году Алексей Ретинский стал главным резидентом оркестра MusicAeterna (руководитель и главный дирижер Теодор Курентзис). Исполнение его произведений неизменно пользуется у слушателей большим успехом.

А. Ретинский родился в Крыму, получил профессиональное образование в Симферопольском музыкальном училище, в котором учился по классам трубы, саксофона и гобоя, однако в дальнейшем избрал композиторскую стезю, окончив Музыкальную академию Украины имени П. И. Чайковского (г. Киев). Впоследствии он стажировался в различных европейских учебных заведениях: Цюрихском университете искусств, Университете музыки и исполнительских искусств Граца (под руководством Беата Фуррера) [1].

Композитор работает в различных областях музыкального искусства — от инструментальных (в том числе электронных) до театральных перформансов и киномузыки. Особое место занимают в его творчестве камерно-инструментальные ансамбли, один из которых является предметом рассмотрения в настоящей статье.

Камерное программное произведение Алексея Ретинского *«For a long time (and in this length continuousness abruptly)»* представляет яркий пример умеренного новаторского направления в современной академической музыке. Во многом характер произведения обусловлен литературным источником. Английское название пьесы является переводом первой строки стихотворения Геннадия Айги[1]: «Долго: и в той долготе беспрерывно-внезапно».

Избранная композитором программа определяет тембровый облик сочинения: ансамбль из девяти инструментов включает флейту, кларнет, две скрипки, альт, виолончель, вибрафон и фортепиано. Соединение звучаний этих инструментов предполагает возможность как возможность передачи тембральной остроты, так и создания ярких контрастов.

Контрастами насыщена и гармоническая ткань, и развертывание формы, складывающейся из сопоставления полярных выразительных сфер — «вскриков-восклицаний» и тишины, реализованных стремительным движением и статикой, протяженным звучанием и звуковыми точками. Все это создает впечатление прерывистости, неустойчивости музыкальной ткани и в результате многозначности концепции произведения. Насыщенность музыкальными событиями достигается использованием мелких длительностей при импульсивности ритма и преобладающей переменности метра (от 1/8 до 10/4), при общей десятиминутной продолжительности звучания.

В произведении довольно точно воспроизведены поэтические смыслы стихотворения Г. Айги, одного из самых смелых и неординарных поэтов второй половины XX века [4]. Приведем текст полностью[2]:

**Долго: Солнце**

долго
(и в той долготе — беспрерывно-внезапно):

за однородным
соборным потоком:

(высокой молитве подобном:
без слов, без раздельности мыслей):

за этим струением
стройности чистых осин:

Ты — родственно зрящее! —

живо — как сок —
сообщающееся:

(живое — как будто лишь чистою болью
трепещет возможная жизнь материнская:

кровью: незримою ясностью!):

живое! — и не прерывающееся:

единственно — ярко и суще — как кровь! — отвечающее:

словно незримое! — некой душою единственной
всюду спокойное:

Смысл-Солнце!..

Форма стихотворения близка верлибру[3]. Содержание раскрывается через множественную ассоциативность. В подобном роде поэзии автор словно доверяет читателю сокровенный замысел текста.

В произведении Ретинского можно говорить об обобщенной программности. С одной стороны, название стихотворения в заглавии музыкальной пьесы дано в измененном варианте на английском языке, с другой — предлагается подсказка: заголовок в партитуре снабжен комментарием: «The title is a quote from a poem “For a long time: the sun” by a Russian poet Gennadiy Aygi». Слушатель может довольно свободно трактовать соотношение поэтического и музыкального текстов, по-своему выстраивая ряд образно-смысловых ассоциаций.

Уже в названии отражена идея стихотворения: свет истины (солнце) дан человеку как череда внезапных озарений в беспрерывно длящемся поиске («и в той долготе — беспрерывно-внезапно»). Свойственная поэтике Айги парадоксальность образов и смыслов прочитывается в музыкальном замысле Ретинского — она воплощена в поворотах развития, которые воспринимаются логически немотивированными.

В произведении композитора находят отражение наиболее яркие образы стихотворения Айги. Прежде всего, это образ *солнца-истины*, в начале стихотворения скрытый «в той долготе», а в музыке Ретинского рождающийся постепенно из трепещущей фактуры, в полной мере раскрывающийся лишь в заключительном фрагменте.

Кроме образа *солнца* в музыке угадываются и многие другие: *соборности*, *потока*, *струения осин*. Важно отметить, что как в поэтическом источнике, так и в музыкальном произведении они рассредоточены, прямого соответствия между разделами стихотворения и музыкальной формой не возникает — в композиторском прочтении сохраняется лишь общая логика развертывания идеи.

Форму сочинения определяет взаимодействие трех тематических комплексов, подчиненных одной идее. Первый комплекс, отражающий поэтический образ *долготы* (А), выражен сочетанием контрастности энергичных реплик — пронзительных импульсов и тишины (пауз); второй, соотнесенный с образами *тишины*, *чистоты* и *струения* (В), в музыке формируется благодаря облегченной фактуре, тихой динамике, звуковой прозрачности. Третий, являющий образ *солнца* (С), представляет собой ясный мелодический мотив, отличающийся благозвучностью.

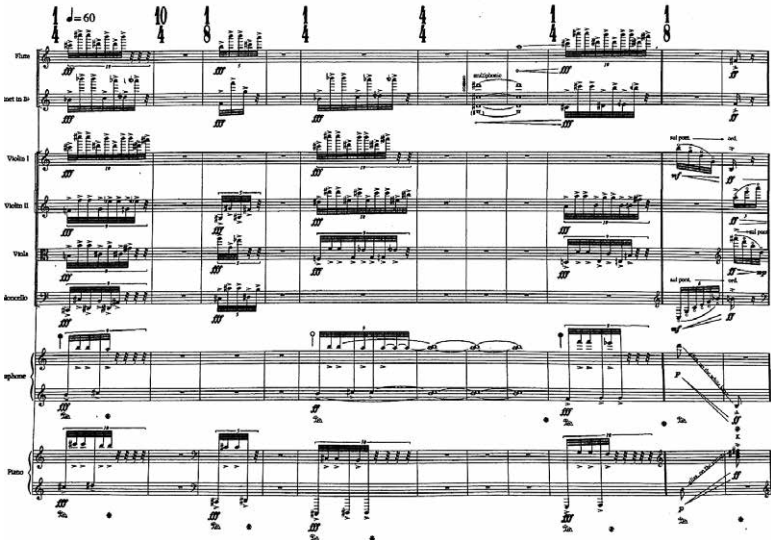
При анализе сочинения мы будем опираться на понимание музыкальной темы, представленное в работах Бобровкого [2], Холоповой [5], [6], Вальковой [3]. Для анализа новой и новейшей музыки удобно использовать определение темы, предложенное В. Б. Вальковой: «Образно-конструктивный инвариант развития» [3, *18*]. В соответствии с этим определением функцию темы (как музыкально осмысленного сквозного элемента) могут выполнять фактурные, тембровые комплексы, развернутые мелодические построения, а также краткие мотивы. Для рассмотрения произведения Ретинского важным

представляется замечание Бобровского: «Соотношение образа и темы — это соотношение двух субстанций: непрерывно изменчивой, идеальной, существующей в нашем сознании, и резонирующей ей, прерывисто изменчивой существующей в форме интонационных сопряжений» [2, *19*].

Структура произведения представляет собой последование семи относительно самостоятельных разделов, которые складываются в подобие крупной двухчастной формы. Три первых построены на представлении основных тематических комплексов (A, B и C), три последующих — на их взаимодействии; заключительный раздел, основанный на тематическом элементе C, выполняет функцию коды[4].

Рассмотрим связь музыкального развития с поэтическими образами более подробно. Произведение открывают острые короткие агрессивные реплики фортиссимо, разделенные паузами различной длительности (от одной восьмой до десяти четвертей )[5], одна из которых заполнена длящимся аккордом, состоящим из звуков начальной реплики. Этот тематический элемент, представляющий собой образец фактурного тематизма [5], на наш взгляд, имеет так называемую «жестовую основу», поскольку «жест является антонимом пассивности, статики» [7, *354*]. Музыкальный жест здесь проявляется в пластической выразительности и энергичности реплик. Этот элемент может быть соотнесен с поэтическим образом *долготы* из стихотворения Айги и воспринят как некая особая реальность, из которой постепенно зарождается образ *солнца* (пример 1).

Пример 1. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), вступление, тт. 1–11



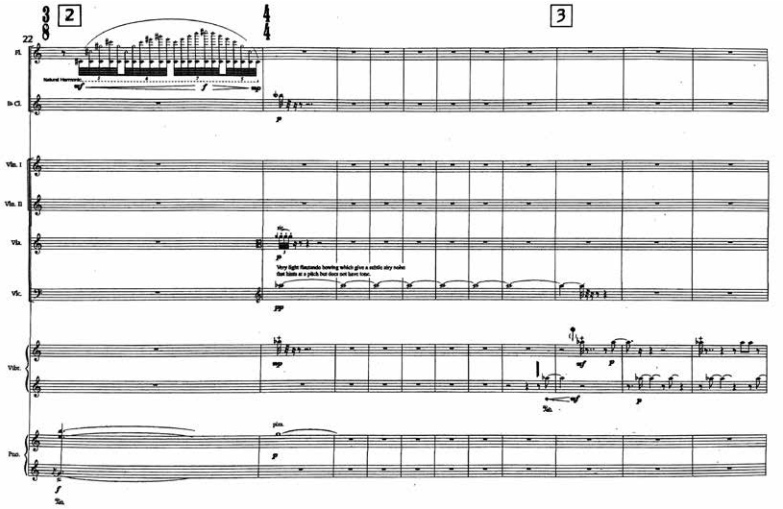

Ослепительные вспышки энергии воплощены в своеобразной фактуре: широких интервалах в относительно высоких регистрах, метроритмической

изломанности, динамических перепадах, выраженных чередованиями реплик фортиссимо и пауз, в том числе генеральных. Все это вводит слушателя в пространство звуковой переменчивости, предопределенной образным строем стихотворения Айги.

Импульсивность музыки, сказывающаяся в частой смене динамических оттенков, передана и другими средствами. Например, исполнение всеми инструментами широких интервалов в начале произведения воплощено асимметричным несинхронным ритмическим рисунком — чередованием девяти- и десятизвучных групп. Прерываемые паузами пассажи создают образ постепенно собираемого «однородного потока». «Однородная соборность», упомянутая поэтом и воплощенная композитором, несет в себе внутреннюю парадоксальность. Этот образ выражен полярными по своей природе элементами: пронзительными импульсами (А) и тишиной (В), сливающимися в однородную материю — «поток».

Образ тишины (В) создают протянутые тихие звуки и мерцающие «звуковые точки», поочередно появляющиеся у разных инструментов. Длительное повторение одного звука в исполнении разных инструментов, сведенная к минимуму динамическая экспрессия, фактурная прозрачность соответствуют сложной метафоре стихотворения: «за этим струением стройности чистых осин» (пример 2).

Пример 2. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 2, тт. 2–12

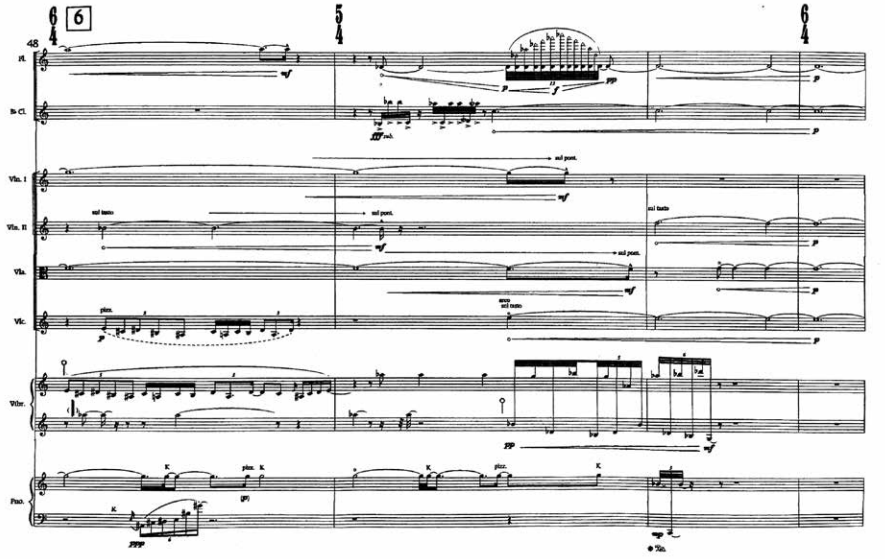


Слова «прозрачность» и «чистота» важны не только в стихотворении, но и в музыке: звуковая прозрачность выражена в *облегчении* фактурной ткани, в отсутствии плотности и основательности, которую не нарушают короткие мелодические импульсы с прерывистым ритмом и микрохроматикой. При этом фактура сохраняет свою многослойность и внутреннюю интонацион-

ную насыщенность. В результате возникает особая «напряженная тишина», лишенная видимой экспрессии.

Из напряженной тишины рождается короткий мотив-проблеск у виолончели и вибрафона (пример 3), привносящий мелодико-линеарное начало[6] — его вариант в последних тактах сочинения подведет итог концепции произведения. Новый материал несет в себе предельную в рамках стилистики произведения ясность и мелодичность. В образном плане он представляет собой слияние хрупкости и подвижности, краткости, порывистой эмоциональной изменчивости, в то же время сохраняет мелодическую ясность и простоту. В сравнении с предшествующим ему музыкальным материалом, отличающимся красочностью фактуры и наслоением нескольких голосов, этот элемент является наиболее благозвучным (он состоит из мягких ходов в хроматическом соотношении в относительно ровном ритме — квинтоли и триоли чередуются с квартолями), звучащий также и в виде гаммообразных линий. Главным признаком этого тематического элемента является господство мелодического начала. Особую выразительность мотиву придает преобладание тембров вибрафона и виолончели, привносящих оттенок нежной просветленности и затемненной глубины (пример 3).

Пример 3. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 6, тт. 48–51

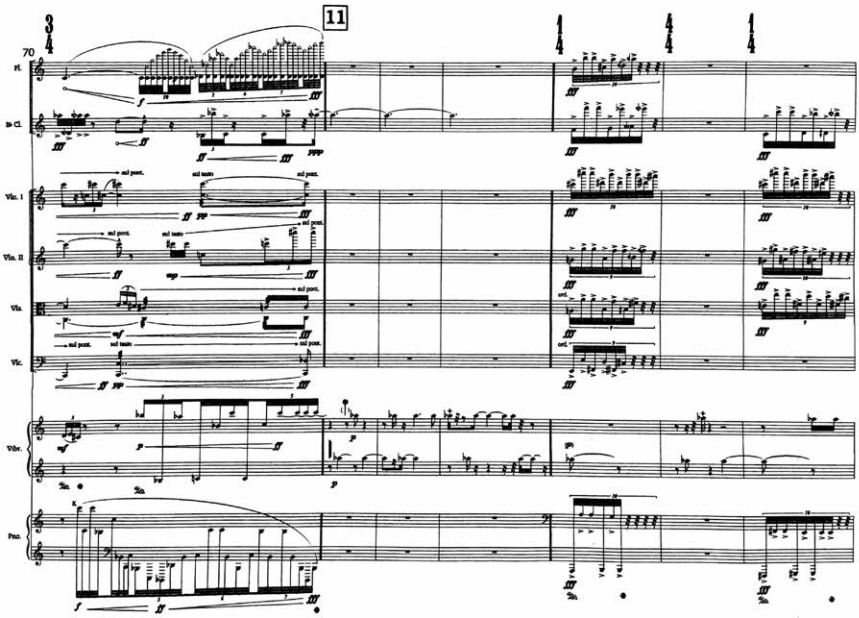



В контексте многочисленный тембральных звуковых наслоений этот единственный ясный мелодический элемент соотносится с образом *солнца*. При его появлении возникает ощущение света, пробивающегося сквозь звуковую затемненность и сумрачность. В стихотворении Г. Айги солнце описывается как истина, конечный и высший смысл всего сущего.

В центральном разделе сближаются различные образы стихотворения Айги: *долготы* («в той долготе»), *соборности*, *потока*. Из этого материала кристаллизуется главный образ сочинения, воплощенный в вышеописанном мелодическом ясном мотиве, соотносимым с образом *солнца*.

Взаимодействие, диалог, переплетение тематических элементов сочетается с их неким противостоянием, однако на первый план уже выходит образ *солнца*. В следующем разделе образ долготы (А) вновь заявляет о себе, решительно занимая господствующее положение, словно торжествуя победу (пример 4). Снова главенствует диссонантность, сменившая прозрачность и хрустальность мелодической темы, фактурные сплетения и массивность.

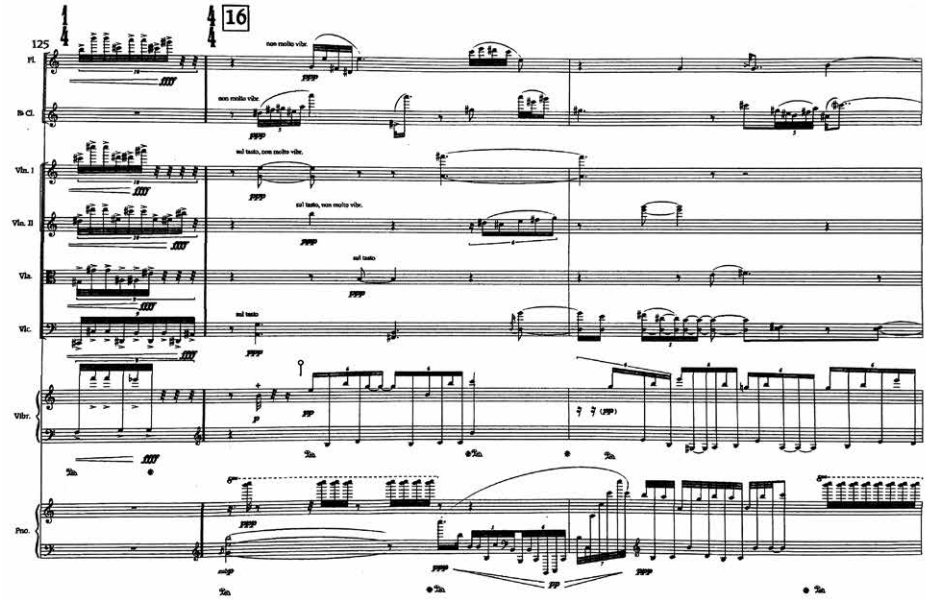
Пример 4. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 11, тт. 71–77




Взаимодействие образно-тематических элементов в процессе развития приводит к ослаблению их контрастности. Если в начале произведения она предельна обострена (с ц. 11 до ц. 15), то впоследствии на первый план выходит, скорее, красота синтеза тематических элементов. После длительного господства образа *долготы* (А) его энергия и характер передается образу *тишины* (В). Не теряет своей господствующей позиции и центральный художественный образ произведения, соотносимый с образом *солнца*. Он заявляет о себе короткими интонациями, при этом не выходя на первый план. Здесь можно провести параллель с реальным миром: как лучи солнца порой пробиваются сквозь густоту облаков, так и в данном фрагменте мелодический мотив не исчезает полностью, а продолжает про-

низывать своими «лучами» плотность фактуры, оставаясь «в тени» и не выходя на первый план (пример 5).

Пример 5. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 16, тт. 126–128

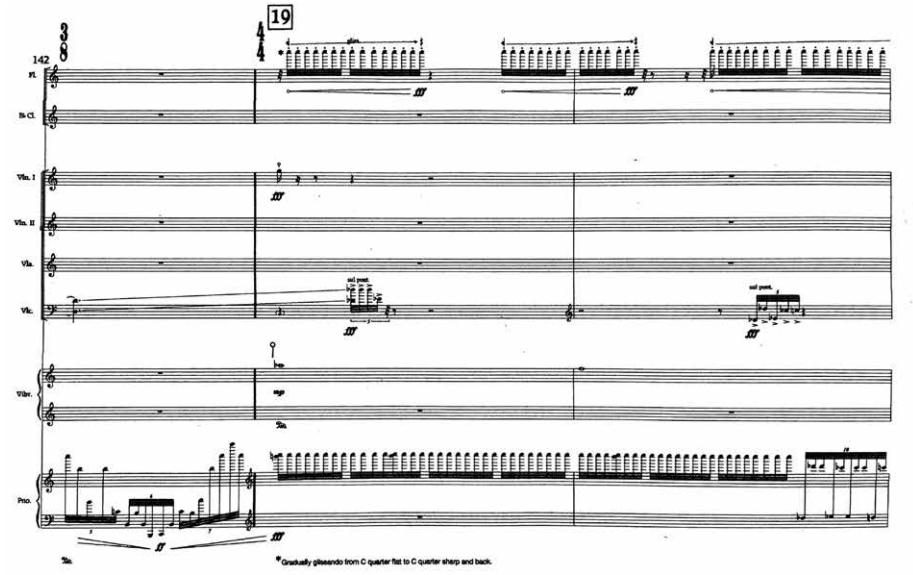



Конфликт и взаимодействие образов *долготы* и *тишины* отражены в их противостоянии, сплетении, а также сопоставлении с центральным образом солнца.

Каждый элемент в процессе развертывания произведения предстает перед слушателем с разных сторон. Протянутые звуки и мерцающие тихие звучания элемента B в процессе развития (ц. 19) становятся пронзительными, настойчивыми и даже несколько агрессивными (пример 6). Звуковые точки (B) изначально погружают слушателя в тишину после динамического и полифонического массива A. Вместе с тем с первых тактов вступления комплекса B (см. пример 2) можно было уловить некую напряженность, затаенную импульсивность, даже надрывную экспрессию. В разреженной фактуре (соло вибрафона, поддержанное тихими, повисающими звуками других инструментов) угадывается подавленная эмоция (в коротких *crechendo* и резких *sf*). В этом фрагменте (ц. 19) все сокрытое становится очевидным и достигает своей кульминации. Основная изначальная идея элемента B (затаенная тишина) сохраняется, однако средства ее выражения трансформируются: случайные мерцания звуковых точек сменяются повторением одного звука, сложность сплетения музыкальной ткани из разных голосов уступает место простоте и ясности двухголосия (иногда трехголосия). В динамическом плане также происходят преобразования: мерцающее piano уступает натиску пронзитель-

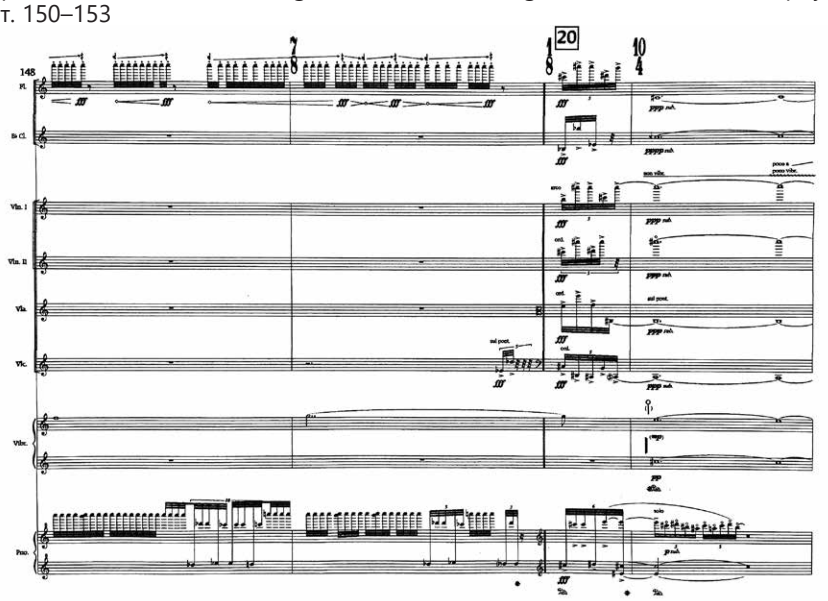
ных накатов forte. Однако основной смысл комплекса B — тишина («Словно незримое! <…> Всюду спокойное») — не перестает главенствовать в этом фрагменте, хотя предстает в ином облике. Его необычный характер достигается изменением количества голосов, разрежением фактуры и практически полным отсутствием регистрово-тембрового разнообразия (все задействованные здесь инструменты — фортепиано, флейта и виолончель играют в едином высоком регистре). Напряжение создается интонационными особенностями (партия флейты представляет собой глиссандирующую последовательность звуков в диапазоне от четверть-бемоля до четверть-диеза[7]) в диссонирующем сочетании глиссандо партии флейты и репетиций одного звука в партии фортепиано. Этот эффект усиливается экспрессивными репликами виолончели на фоне тишины в голосах остальных инструментов.

Пример 6. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 19, тт. 143–145




Итог событиям подводит кода (ц. 20–21). Образ *тишины* (B), обретая изначальную простоту, становится фоном центрального образа сочинения — *солнца* (C): вынесенный на первый план мелодический мотив рельефно выделяется в партии фортепиано, впервые так ярко заявляя о себе (пример 7). Символизируя «Смысл-солнце», в полном соответствии с поэтической программой пьесы, стихотворением Айги, он синтезирует все музыкальные смыслы и образы сочинения. Торжествует сверхидея стихотворения и музыкального сочинения — нераздельность всего сущего в образе Истины: «беспрерывно-внезапно», «без слов, без раздельности мыслей», «единственно — ярко и суще — как кровь», «всюду спокойное: Смысл-солнце».

Пример 7. А. Ретинский. For a long time (and in this length continuousness abruptly), ц. 20, тт. 150–153




Детальный анализ произведения Ретинского раскрывает гибкую ассоциативную связь и сложное взаимодействие смысловых потоков музыки с поэтическим первоисточником.

## ЛИТЕРАТУРА


1. Алексей Ретинский. Интервью для фестиваля «Другое Пространство» [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=dj_yd_4qRtU (дата обращения 20.01.2022).
2. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: Вып. 2 / Отв. ред. Е. И. Чигарева. — Москва: КомКнига, 2008. — 304 с.
3. *Валькова В. Б.* Музыкальный тематизм — мышление — культура. — Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992 — 161 с.
4. Геннадий Айги — авангардный поэт Чувашии [Электронный ресурс]. — URL: https://visitvolga.ru/about/people/gennadiy-aygi/ (дата обращения 19.02.2022).
5. *Холопова В. Н.* Музыкальный тематизм: Науч. метод. очерк. — Москва: Музыка, 1983. — 88 с.
6. *Холопова В. Н.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие. 2-е изд., стер. — СПб.: Лань, 2010. — 368 с.
7. *Цареградская Т.* В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. — Москва: Композитор, 2018. — 364 с.


## REFERENCES


1. Aleksej Retinskij. Interv'yu dlya festivalya «Drugoe Prostranstvo» [Alexey Retinsky. Interview for the festival «Another Space»] Elektronnyj resurs [electronic resource]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dj_yd_4qRtU (data obrashcheniya 20.01.2022).
2. *Bobrovskij V. P.* Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Thematism as a factor of musical thinking]. Ocherki: Vyp. 2 / Otv. Red. E. I. Chigareva. Moscow: KomKniga, 2008. 304 p.

3. *Val'kova V. B.* Muzykal'nyj tematizm — myshlenie — kul'tura [Musical theming — thinking — culture]. N. Novgorod: Izd-vo NNGU, 1992. 161 p.
4. Gennadij Ajgi — avangardnyj poet Chuvashii [Gennady Aigi — avant-garde poet of Chuvashia] Elektronnyj resurs [electronic resource]. URL: https://visitvolga.ru/about/people/gennadiy-aygi/ (data obrashcheniya 19.02.2022).
5. *Holopova V. N.* Muzykal'nyj tematizm: Nauch. metod. Ocherk [Musical theming: Scientific method essay]. Moscow: Muzyka. 1983. 88 p.
6. *Holopova V. N.* Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism]: Uchebnoe posobie. 2-e izd., ster. SPb.: Lan', 2010. 368 p.
7. *Czaregradskaya T. V.* Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [A musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Kompozitor, 2018. 364 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Геннадий Айги (1934–2006) — чувашский и русский поэт, переводчик. Народный поэт республики Чувашия.

[2] Текст приведен по изданию: Айги Г. Н. Здесь: Избранные стихотворения. 1954–1988. М.: Современник, 1991. 287 с.

[3] Верлибр — стихотворная форма, свободная от жесткой рифмометрической композиции, получила широкое распространение в западноевропейской поэзии XX века.

[4] Композиция сочинения состоит из семи разделов:
1. Тематический комплекс А (вступление и ц. 1)
2. Тематический комплекс В (ц. 2–5)
3. Мелодический мотив С (ц. 6–11)
4. Развитие комплекса А (ц. 11–15)
5. Взаимодействие элементов А и В (ц. 16–18)
6. Комплекс В (ц. 19)
7. Главенство мелодического мотива С (ц. 20–21)

[5] Временна́я протяженность определяется в партитуре выставленными поверх каждого такта указаниями метра (см. нотный пример 1).

[6] Проявление мелодического тематизма, по Холоповой [5, *21*].

[7] Для записей интервалов меньше полутона Ретинский использует особую запись (см. нотные примеры).

Ирина Стогний

# ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВТОРИЧНЫХ СМЫСЛОВ В МУЗЫКЕ

*Автор неизбежно говорит больше, чем хотел.*
А. Камю

*Настоящая правда в основе своей невидима.*
П. Клее

Все, что мы видим, слышим, наблюдаем, часто содержит подтекст или вторичный смысл, который, будучи «глубинной структурой»[1], определяет динамику внутренней жизни произведения. Стремление к пониманию того, что лежит за пределами очевидного, т.е. подтекстов, скрытых или вторичных смыслов, в настоящее время обозначилось с особой яркостью. М. Метерлинк в своей философской работе «Сокровище смиренных» говорит о том, что повествование имеет не только внешний план, но, что гораздо важнее, план внутренний: «*Рядом с необходимым диалогом идет почти всегда другой диалог, кажущийся лишним. Проследите внимательно, и вы увидите, что только его и слушает напряженно душа, потому что только он и обращен к ней. Вы увидите также, что достоинство и продолжительность этого бесполезного диалога определяет качество и не поддающуюся выражению значительность произведения*»[2].

Общий смысл в музыке образуется в результате слияния множества «микросмыслов». Они проявляются чрезвычайно разнообразно, проступая сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, сквозь мелкие детали.

Существуют различные способы создания подтекстов. К основным можно отнести следующие:

1. В первую очередь, *цитации и аллюзии*, адресующие восприятие к первоисточнику, его начальному замыслу, трансформированному в результа-

те цитирования. Следует обратить внимание на то, что сами по себе цитаты в данном случае рассматриваются не в контексте проблемы *свое и чужое*, а в связи с их возможностью образовывать подтексты. Это совсем иной ракурс осмысления цитируемого материала.

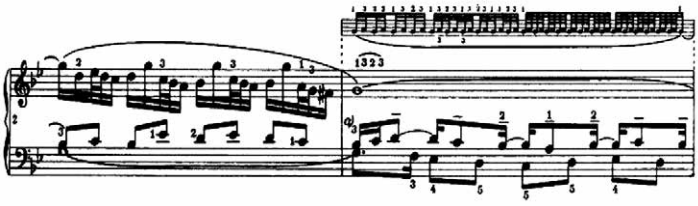
2. *Реинтерпретация цитат*, способствующая созданию так называемых «следовых структур», возникающих благодаря их вторичному использованию с добавлением нового материала.

3. *Приемы резких обрывов звучания*, внезапных пауз, неожиданных «прорывов» различных интонаций, словно голосов из *другого мира* (часто у Моцарта в фантазиях, точно охарактеризованных Пушкиным: *«Я весел... Вдруг: виденье гробовое, внезапный мрак иль что-нибудь такое»*[3]. Именно так воплощается некий образ «тайны», *скрытого смысла,* хотя существует и множество других приемов.

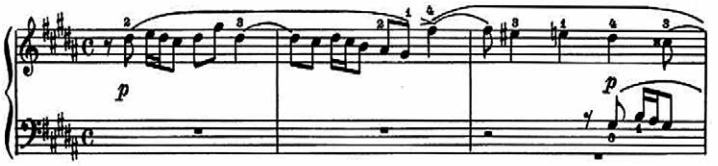
4. Ф*ормы второго плана,* являющиеся результатом активного семантического процесса и выступающие в качестве внутренней структуры произведения, нередко выполняя в ней весьма значимую функцию. Существуют многочисленные варианты сочетания форм, что сказывается на разности смыслов подобных микстов.

В настоящей статье речь пойдет о цитациях, которые обрели пролонгированный эффект в результате множественных реинтерпретаций. В связи с этим нельзя не затронуть важнейшую тенденцию современной музыкальной культуры, заключающуюся в обращении композиторов XX и XXI веков к музыке И. С. Баха. Своеобразное «баховедение» возникло в композиторском творчестве, что дало возможность изучать его музыку не только в виде первоисточника, но и в отраженном виде. Можно вспомнить Девять прелюдий и фуг Макса Регера, его же Фантазию и фугу на тему BACH, Вариации и фугу на тему Баха; Прелюдию, ариозо и фугетту на тему BACH А. Онеггера, балет Онеггера «Свадьба Амура и Психеи» на темы Французских сюит Баха; Транскрипцию скрипичной сонаты Баха (ми-минор) О. Респиги, первую часть скрипичной сонаты E-dur Изаи на тему Прелюдии из скрипичной сюиты № 3 (E-dur) Баха; Пассакалию для оркестра Берга, скрипичные сонаты № 1 и № 2 А. Шнитке; Партиту Э. Денисова и другие. Знаменательно, что начало этому в отечественной культуре положил П. И. Чайковский, написав Фугу, тематически сходную с прелюдией g-moll из I тома ХТК Баха. Эту пьесу Чайковский поместил в цикл Шесть пьес для фортепиано (ор. 21).

Пример 1. И. С. Бах. ХТК Т. 1. Прелюдия g-moll



Пример 2. П. И. Чайковский. Шесть пьес ор. 21. Фуга



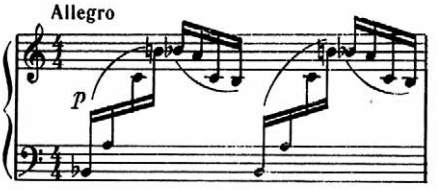
Осознанное обращение Чайковского к первоисточнику, бесспорно, предвосхищает важнейшую тенденцию XX века, ярко проявившуюся в новом всплеске интереса к музыке барокко, и особенно Баха. Включение его музыки в подтекстовый слой определило не только важнейшую историческую тенденцию, но поставило существенный акцент на ее фундаментальной роли в мировой музыкальной культуре, на том живительном источнике, который никогда не иссякает, а со временем лишь обретает новые краски.

В XX веке существует модель, которая предполагает не просто отсылку к чужому тексту, будь то цитата, аллюзия, или почерпнутая идея, а наращивание *целого* культурного слоя вокруг определенного художественного объекта. Все версии образуют единый текст. Так, к примеру, выстраивается гипертекст вокруг Каприсов Паганини. Традиции варьирования каприсов Паганини, созданные Брамсом, Рахманиновым, Лютославским, Шнитке, Денисовым (им написано «Пять каприсов Паганини»), на почве музыки Паганини образовали самостоятельный культурный пласт. Работая с первоисточником, композиторы вступают в диалог не только с автором заимствованного материала, но и с целым рядом других композиторов.

Привлекателен тот факт, что в основе культурного пласта лежит не только тематизм (или монограмма BACH), но даже отдельное произведение. Например, хорал «*Es ist genug*»[4], как и *Прелюдия C-dur* Баха объединили вокруг себя ряд интерпретаторов баховского оригинала. Это сочинения А. Онеггера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Рябова.

В фортепианном цикле *А. Онеггера «Прелюдия. Ариозо. Фугетта»* присутствует монограмма BACH, но кроме монограммы существует еще аллюзия на прелюдию C-dur из I тома ХТК, в основе которой, как и у Баха, лежит одна фигурация.

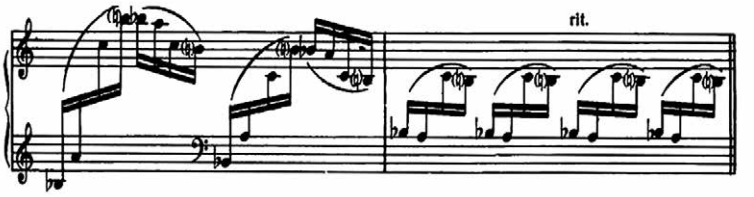
Пример 3. А. Онеггер. Прелюдия, ариозо, фугетта. Часть 1




Онеггер не просто использует известную фигурацию, но представляет некую игру, воплощающую развитие от «*неправильной*» ее конструкции в начале, звуки которой расположены в разных регистрах, к «*правильной*» в конце, где

звуки располагаются подобно первоисточнику. Эта «техническая» задача во многом определяет смысл прелюдии, как движение к подлинному оригиналу.

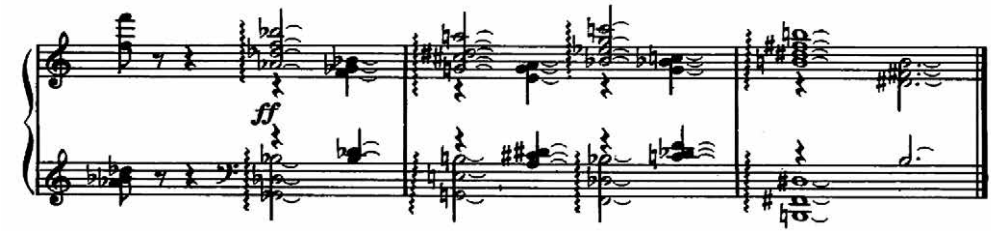
Пример 4. А. Онеггер. Прелюдия, ариозо, фугетта. Часть 1




Во второй части цикла — *Ариозо* — заявляет о себе жанр Lamento с присущим ему *ostinato* в виде повторяющейся в среднем голосе монограммы BACH. Стилизованная А. Онеггером ария сохраняет наиболее важные «баховские» качества: свободно развертывающаяся мелодия звучит в сочетании с *basso-ostinato*. Важную семантическую функцию выполняют и тональности (*es-b*), вызывающие ассоциации с драматически насыщенными страницами баховской лирики.

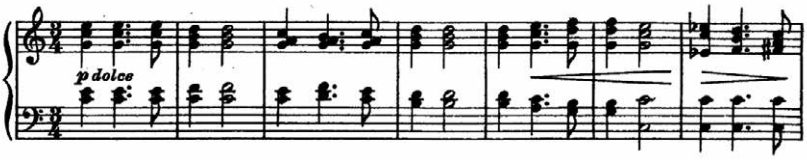
*Фугетта*, как и Прелюдия, характеризуется свободным изложением звуков монограммы. Новому интонационному облику темы соответствует моторика фуги. Цикл завершается темой в аккордовом изложении, ***ff***, в регистровом возвышении, значительном усилении, уплотнении ритмическом увеличении. Это апофеоз Баху: «*В каждой музыке — Бах, в каждом из нас — Бог*», согласно И. Бродскому. Музыкальный язык Онеггера, бесспорно, «поглощает» баховскую интонацию, сохраняя лишь след ушедшей, но всегда живой эпохи.

Пример 5. А. Онеггер. Прелюдия, ариозо, фугетта. Часть 3



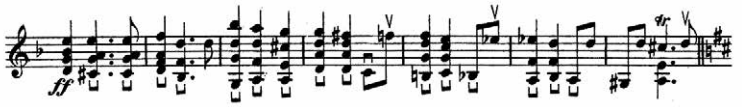

*Прелюдия C-dur Д. Шостаковича* из цикла 24 прелюдий и фуги, как известно, тоже является аллюзией на баховскую Прелюдию.

Пример 6. Д. Шостакович. Прелюдия C-dur



Фактура, однако, свидетельствует о включении еще одного источника — Чаконы d-moll для скрипки. Ее «след» заметен в аккордовом изложении и характерном ритмическом рисунке.

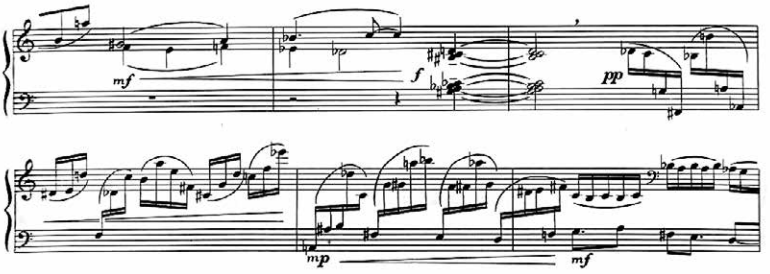
Пример 7. И. С. Бах. Чакона для скрипки




В музыкальной культуре XX–XXI вв., как уже говорилось, есть линия, отсылающая не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Открытие композиторами новых измерений существования чужого материала образует такие связи, при которых происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, к иным его воплощениям. Например, вариационные циклы Э. Денисова на темы Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Шуберта отсылают не только к первоисточнику, но и к сочинению композитора, уже работавшего с ним. Например, в вариациях на хорал Баха существует отсылка на скрипичный концерт Берга *Es ist genug*, в котором эта тема использовалась, а в вариациях на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также написавшему вариации на тему Генделя.

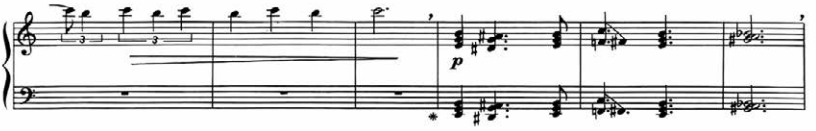
Во *Второй фортепианной сонате А. Шнитке* можно наблюдать оба элемента, проистекающих от сочинений Онеггера и Шостаковича. В первой части сонаты использована фактура, ведущая свой путь от Прелюдии А. Онеггера. И это не просто фигурации 16-х, а характерный разброс интервалов с большим значением септим.

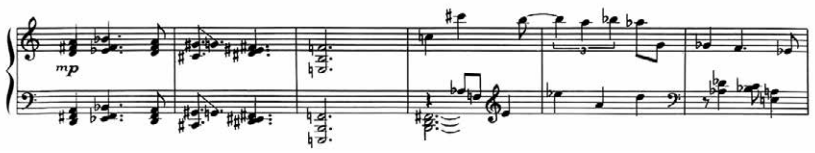
Пример 8. А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2. Часть 1




Вторая часть представляет собой сарабанду, ритмом и фактурой напоминающую прелюдию Шостаковича, но также Чакону для скрипки Баха, на которую, в свою очередь, вероятно, ориентировался Шостакович.

Пример 9. А. Шнитке. Соната для фортепиано № 2. Часть 2

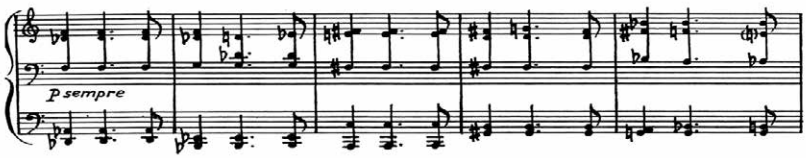





Бесспорно, ритм сарабанды не обязательно указывает на Баха и Шостаковича, однако наличие обеих «следовых структур» (фигураций 16-х и аккордов в ритме сарабанды) исключает какую-либо случайность, особенно учитывая роль *баховской линии* в творчестве А. Шнитке. Монограмма BACH встречается, например, в Первой и Второй его скрипичных сонатах. Но во Второй фортепианной сонате ее нет, здесь иной ракурс осмысления. В этой сонате А. Шнитке не использует привычный «диалог», скорее, философски постигает его «отголоски».

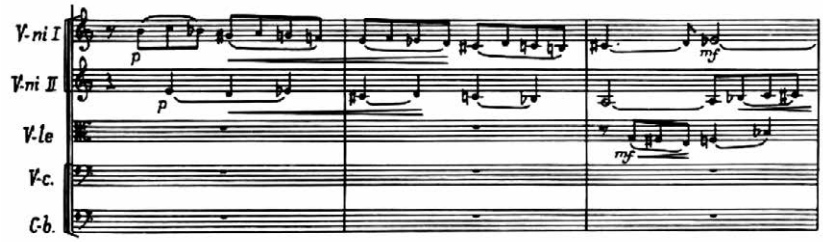
В этом отношении показателен и фортепианный цикл В. Рябова «*Эскизы храма в параллельном мире*», который целиком строится на адресации к Баху. В Сарабанде Рябов почти точно воспроизводит фактурно-ритмический рисунок прелюдии Шостаковича, а также темы второй части Второй сонаты А. Шнитке. В этой связи жанрово-стилевые аллюзии адресуют уже не только к прелюдии И. С. Баха, но и к ее *интерпретации* Д. Шостаковичем и А. Шнитке. Так сплетаются разные стили, расширяя художественное пространство пьесы разными включениями и образуя подтекстовые структуры.

Пример 10. В. Рябов. Эскизы храма в параллельном мире. Постлюдия № 4 (Сарабанда)




«*Партита*» Э. Денисова, написанная для скрипки с камерным оркестром, совмещает в себе два тематических пласта: баховский и собственный, денисовский. Динамика развития проявляется в постепенном наращивании авторского материала самого Э. Денисова. Важнейшим тематическим элементом оказывается монограмма EDS, присутствующая во многих сочинениях композитора (см. партию вторых скрипок в примере 11).

Пример 11. Э. Денисов. Партита. Аллеманда



Полностью сохраненный баховский тематизм в сочетании с новыми голосами образует своеобразный облик «единовременного контраста». Кроме того, напрашивается аналогия с *техникой комментирования*, известной ранее на примере хоральных обработок Баха. Эту технику работы с первоисточником и почерпнул Э. Денисов. Об этом, в частности, говорит тот факт, что композитор обратился к Партите целиком, то есть в качестве первоисточника выступает не тема, не фрагмент сочинения, а целостная композиция с сохранением всех частей оригинала — Аллеманды, Куранты, Сарабанды, Жиги, Чаконы. Не изменяя баховского текста, Денисов создает свое произведение, в котором материал первоисточника сопровождается его собственной музыкой[5]. Тематизм Баха постоянно звучит в новых тембрах и тембровых диалогах с участием разных инструментов, благодаря чему возникают новые фактурно-интонационные варианты баховского тематизма. Два образовавшихся слоя — комментируемый (баховский) и комментирующий (денисовский) — объединены по принципу контрастной полифонии.

Важно отметить, что Денисов сам использует элементы баховского тематизма: восходящую сексту, пронизывающую всю Партиту, гаммообразные пассажи, синкопы, триоли, пунктирный ритм. Иными словами, заимствованный материал звучит как целиком, так и существует в виде языкового фонда всей музыкальной ткани. В процессе развития нарастает значимость авторского материала, который все больше о себе заявляет. По наблюдению О. Веришко, это случай — противоположный Вариациям Денисова на тему Генделя, где, наоборот, нарастает тема Пассакалии из g-moll'ной сюиты, прорываясь сквозь авторскую ткань, и вновь растворяясь в ней [3].

Обращаясь к «тембровому тематизму», Денисов постоянно осуществляет обновление красок звучания, возникает стереофонический эффект. В тонкой оркестровой ткани тембры плавно перетекают друг в друга. Порой материал первоисточника излагается всем оркестром, например, в начале и конце Чаконы — излюбленное баховское tutti обрамляет композицию. Так, благодаря различным способам изложения баховский первоисточник обретает иную звуковую концепцию.

Сольная партия скрипки создала возможность многоголосной трактовки.

Э. Денисов — один из художников, кто ощущал в себе потребность глубинного анализа чужого языка и проявлял необыкновенную способность «вживания» в иной стиль, «вхождения» в иное сознание. Это дарование ярко проявилось в досочинении религиозной драмы Шуберта «Лазарь, или Торжество Воскрешения» и оперы Дебюсси «Родриго и Химена». Денисов отрицал полистилистику с ее сочетанием разнородных стилистических элементов в одном произведении. Он иначе подходил к цитированию, используя цитаты не для создания стилистического контраста, а для смысловых вариаций.

Все версии образуют единый *Текст*, отсылающий не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям. Открытие композиторами новых измерений существовавшего, когда происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, создало богатые возможности образования вторич-

ных (не по значимости) смыслов. Отсылки к композиторам, уже работавшим с первоисточником, образовали новый виток в поэтике скрытых смыслов. Известно, что в вариациях Денисова на тему Генделя содержится отсылка к стилю Брамса, также использовавшего знаменитую тему Пассакалии.

Бесчисленные связи между текстами создают предпосылки к тому, что Р. Барт называл «задумчивостью» текста. Вот как он определяет сущность этого явления: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом, но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [2, *33*]. Далее Барт продолжает: «Подобно маркизе, классический текст задумчив: переполненный смыслами <…> он, похоже, хранит про запас некий последний смысл <…> Подобно тому, как задумчивое выражение лица подсказывает нам, что человек переполнен с трудом сдерживаемой речью, система знаков текста <…> предусматривает и знак его полноты: подобно лицу, текст <…> начинает обозначать собственную выразительность, обретает внутреннее пространство <…> *О чем вы задумались? [курсив Р. Б.]* — хочется спросить у классического текста <…> он не отвечает вовсе, увенчивая смысл заключительным аккордом — многоточием» [2, *196*].

Благодаря целому ряду сочинений композиторов XX и XXI веков, использовавших прием «двойной» аллюзии, можно говорить о «присутствии» Баха в современном мире. И ценность этой парадигмы, образовавшейся на почве музыки Баха, так же значима, как и сам первоисточник. Композиторы, обращающиеся к Баху через монограмму, цитату или «следовую структуру» воплощают идею баховского «присутствия» в мире. Так реализуется идея «вечной жизни» Баха в творчестве.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. — Москва: Практика, 1995. — 256 с.
2. *Барт Ролан*. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова. — Москва: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
3. *Веришко О. В*. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Москва: 2004. — 25 с.
4. *Кухаренко В. А*. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. — Москва: Просвещение, 1988. — 192 с.
5. *Стогний И. С*. Хорал «Es ist genug»: от И. С. Баха до Э. Денисова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. — 2022. — № 4. — С. 20–32.


## REFERENCES


1. *Akopian L. O*. Analiz glubinnoi struktury muzykal'nogo teksta [Akopyan L. O. Analysis of the deep structure of the musical text]. — Moscow: Praktika, 1995. — 256 p.
2. *Bart R. S/Z*. [Bart R. S/Z]. — Moscow: Editorial URSS, 2001. — 232 p.
3. *Verishko O. V*. Kompozitsii s intertekstual'noi model'iu v svete khudozhestvennoi sistemy E. V. Denisova [Verishko O. V. Compositions with an intertextual model in the light of E. V. Denisov]. Avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of the dissertation for the degree of candidate of art criticism]. — Moscow, 2004. — 32 p.

4. *Kukharenko V. A.* Interpretatsiia teksta [Kukharenko V. A. Text interpretation]. — Moscow: Prosveshchenie, 1988. — 192 p.
5. *Stogniy I. S.* Khoral «Es ist genug»: ot I. S. Bakha do E. Denisova [Stogniy I. S. Chorale «Es ist genug»: from J. S. Bach to E. Denisov] // Scientific notes of the Russian Gnesins Academy of Music. — 2022. — № 4. — P. 20–32.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Термин, использованный Л. О. Акопяном в [1].
[2] Цит. по: Кухаренко В. А. [*4*, *93*].
[3] А. С. Пушкин «Моцарт и Сальери».
[4] Интерпретация различными композиторами хорала «*Es ist genug*» подробно анализируется автором статьи [5].
[5] В диссертации О. Веришко [3] рассматриваются различные методы работы Э. Денисова с *чужим* текстом. Анализируя специфику работы композитора с заимствованным материалом в «Партите для скрипки с оркестром», автор говорит о наличии двух текстов, причем, текстов равноправных. Баховскому тематизму в произведении Э. Денисова контрапунктируют новые голоса, образуя своего рода «единовременный контраст», свойственный баховской полифонии. Динамика соотношения двух пластов проявляется в постепенном наращивании материала Э. Денисова.

*Садокова Вера*

# ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА» В СВЕТЕ ПОЭТИКИ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА

Роль пушкинской «Пиковой дамы» в *восприятии* одноименной оперы столь велика, что далекое в отношении содержания и эстетики сочинение Чайковского невольно оказывается включенным в художественное поле повести. Однако семантическую основу произведения Чайковского составляет совсем иная тема — смерти[1]: она определяет линию развития главных героев, охватывает все этапы музыкальной драматургии. Прочтение «Пиковой дамы» в аспекте художественной танаталогии, музыкального опыта выражения неведомого, непостижимого, находящегося за пределами человеческого сознания, позволяет сделать интересные наблюдения о позднем стиле композитора.

Главный интерес опера П. И. Чайковского представляет с позиции нарратологии — ракурса осмысления и формы воплощения феномена смерти.

В архитектонике «Пиковой дамы», структуре и организации внутритекстового пространства фундаментальную роль играют пространственно-временные знаки и символы. Именно они направляют «корабль смерти»: определяют главные семантические акценты музыкальной формы, динамику развертывания танаталогической фабулы, символический, метафорический, аллегорический рисунок музыкальной ткани, полифонию *буквального и иносказательного* планов повествования.

Взаимодействие планов выражения отражает идею перехода от внешнего к внутреннему, от профанного к сакральному. Роль иносказания в Пиковой даме настолько велика, что формирует, подобную айсбергу, структуру внутритекстового пространства. Идея репрезентации феномена смерти, раскрытия архаического символа смерти в движении от времени к безвременью задает развертывание текста не столько по горизонтали (отвечая линейной проекции времени), сколько по вертикали: вглубь, внутрь. Философский кон-

текст предметно выраженного плана выстраивает глубинный уровень, который прочитывается в качестве фундаментальной основы сочинения.

Действие оперы разворачивается исключительно в пороговом пространстве, метафорически раскрывающем кризисный, переломный момент[2]. Приближение к нему происходит уже в первой картине: проникновение инфернальных образов Германа (*«Как демон ада мрачен, бледен»* — реплика Сурина), Графини (*ведьма, страшилище, карга, Пиковая дама* — Томского) намечает постепенное удаление от области жизни, воплощенной топосом летнего сада. Пограничные топосы в опере определяют не только семантику сценического пространства со второй по седьмую картину, но и передвижения внутри него.

*Пространство спальни* выстраивает образно-ассоциативный ряд, раскрывающий идею перехода от внешнего к внутреннему, от вечера к ночи, от сумерек к темноте, от действия к бездействию, от сна временного к вечному. Карнавальная игровая эстетика *маскарадного бала* (где стирается грань между реальностью и фантастикой и мир предстает вывернутым наизнанку), *игорного дома* (где, как пишет М. Бахтин, *«ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге»* [3, *260*]), рифмует третью и седьмую картины, в которых герои выпадают *«из той роли, которую они играют в обычной жизни»* [Там же]. В шестой картине лиминальное пространство репрезентирует *арка* — потомок древнейшего, по замечанию А. ван Геннепа [7, *24*], символа, отделяющего профанный мир от сакрального, и *набережная реки*, наделенная в мифологии значением границы между миром живых и мертвых.

В пороговом пространстве размещены главные герои во второй, четвертой, шестой картинах*, а также сосредоточены драматургические узлы сцен: пересечение границы между внутренним/*своим* и внешним/*чужим* пространством составляет кульминации во второй, четвертой, пятой и шестой картинах.

Многообразные и разветвленные связи категорий времени и пространства *«с широким кругом иных понятий <…> от логических отношений до отдельных людей и предметов»* [6, *130*] выстраивают теснейшую взаимосвязь лексического, музыкального, сценического полей сочинения. Отождествленные в пространственно-временном осмыслении элементы музыкального и художественного текста (топосы, персонажи, ситуации, события, наделенные пороговой семантикой акустические знаки, структурно-семантические единицы музыкального языка) моделируют пространство, выстраивая иносказательный путь из бытия в небытие.

Символическая интерпретация персонажей (через лексическое наименование — *богиня, ангел, карга, ведьма, демон, призрак роковой, падший ангел*; а также тембровую персонификацию) высвечивает их положение относительно границы «жизнь-смерть» (до, на, после), определяя три символические

* У балкона располагается Лиза на протяжении второй картины, под аркой на берегу реки — в шестой; за занавеской будуара ожидает встречу Герман в четвертой.

функции сочинения: *вестника смерти* («за порогом»), *жертвы/умирающего* («на пороге») и *стороннего наблюдателя* («до порога»). Их взаимодействие направляет смысловой вектор сочинения, раскрывает идею перехода.

Наделенные инфернальной характеристикой персонажи:

— *акцентируют близость границы* («роковые призраки» Герман и Графиня в квинтете «Мне страшно…» в первой картине, «ангел падший» (Герман) и «страшный призрак смерть» (Графиня) во второй);

— *репрезентируют пороговое пространство* (Сурин, Чекалинский, Лиза на маскарадном балу);

— *являются его аллегорическим воплощением* (образ Графини в четвертой картине);

— определяют *динамику пространственного перемещения* — например, выключение и включение функции *постороннего наблюдателя* создает эффект пересечения границы: в четвертой картине вхождения в пороговое пространство, в седьмой — возвращения в сферу жизни.

Однако в наибольшей степени видимость отдаления от *своей* и приближения к *чужой* сфере создает мобильная природа танаталогической функции: ее стремительное скольжение сквозь зримые образы к концу третьей картины окрашивает инфернальными тонами практически всех персонажей, поочередно/одновременно интерпретируемых знаками и «на» и «за порогом».

Подобная идея задается уже в первом драматургическом узле оперы (квинтет «Мне страшно»): и Герман и Графиня одновременно трактуются в роли и *жертвы*, и *рокового призрака*. Именно на этой игре — выстраивании скользящей линии смерти — построена цепь диалогов в трех первых картинах. Переключение функций происходит не только между сценами, но и внутри (во второй картине лиминальная функция *жертвы* переходит от Лизы к Герману, а *вестника смерти* от Германа к Графине). В третьей картине в развертывание танаталогической фабулы вовлекаются как главные (Лиза), так и второстепенные персонажи: Сурин, Чекалинский (*«демон или люди»* — слова Германа).

Подвижность танаталогической функции привносит условность в восприятие реального плана и безусловность — сакрального. Мерцающая тень смерти, пронизывающая материю и принимающая различные акустические и визуальные формы, определяет этот образ в качестве главного действующего лица.

Значением пространственно-временных знаков сочинения наделяются обстоятельства и события: ключевыми со второй по шестую картины становятся ситуации, соотнесенные с пограничным временем-пространством: *гнетущего ожидания** и *пересечения границы* (балкона Германом и двери Графиней во второй картине, потайной двери Германом в четвертой, двери Призраком

* Во второй картине Лиза ожидает Германа, в третьей Герман Лизу, в четвертой Герман Графиню, в пятой Герман Призрака, в шестой Лиза Германа. Во второй и пятой картинах ситуацию ожидания рождает мысленный диалог героя с воображаемым посетителем, предваряющий его появление («О слушай, ночь!» во второй картине, воспоминание сцены похорон в пятой).

в пятой, арки и берега реки Лизой в шестой ). Первая осмысляется «пороговой» во временном плане (в четвертой и шестой картинах она соотнесена с полночным боем), вторая — в пространственном (маркирует близость опасной границы, пересекаемой наделенными инфернальными характеристиками персонажами). В каждой последующей картине повторяющиеся ситуации отмечены все большим проникновением внутрь/вглубь пограничной зоны. Во второй картине граница дважды пересекается извне, в третьей истощается, растворяясь в пространстве маскарада, в четвертой соотносится с местом длительного мучительного ожидания Германа — за занавеской будуара (с внутренней стороны границы *своего* пространства), в шестой — с местом тягостного ожидания Лизы, в арочном проеме на берегу реки, в конце сцены пересекается героиней изнутри. Наделенный функцией *жертвы* персонаж (Лиза, далее Герман во второй картине, Герман в третьей и пятой, Лиза в шестой) постепенно приближается к пограничной зоне (первая —третья картины), входит в нее (четвертая —шестая), переступает вовне (конец шестой картины).

Семантический переход от предметного/знакового плана выражения к иносказательному/символическому в сочинении выстраивают наделенные пространственно-временным значением акустические знаки: фанфары, военные сигналы в первой и пятой картинах, удары в дверь, окно, пол во второй и пятой, приближающиеся шаги во второй, четвертой и пятой, полночный бой часов в четвертой и шестой. Они формируют пороговое акустическое поле, главным смысловым элементом которого становится лейттема сочинения — тема трех карт. Ее развитие отождествляется с качественным преобразованием времени-пространства на пути от времени к безвременью: ритмическая структура темы интерпретируется и как время «при дверях», предельно сжатое в ритмиформуле стука (вторая картина — пример 3), и как «время на пороге» (четвертая —пятая картина), и как *остановившееся* время «за порогом» — в метафорческих погребальных шагах (шестая картина — пример 8).

* * *

Пространственно-временной ракурс осмысления танаталогической фабулы моделирует символическое поле текста, все элементы которого измеряются положением относительно границы «жизнь-смерть», наделяются одной из трех символических функций: «до», «на», «после» порога; их взаимодействие формирует силовое поле сочинения, соотнесенное с ядром семантического поля «смерть», выстраивает путь. Прохождение этого пути точнее всего раскрывает термин *символическая (танаталогическая) функция*[3], отражая, одной стороны, процессуальность исполнения, развертывания смерти, с другой — архаическую, сакральную, мистическую природу символа, высшую сущность, которая «*прорезает срез культуры по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее*» [8]. По мере движения к центру эта условная реальность осмысливается подлинной, единственно истинной, непреложной:

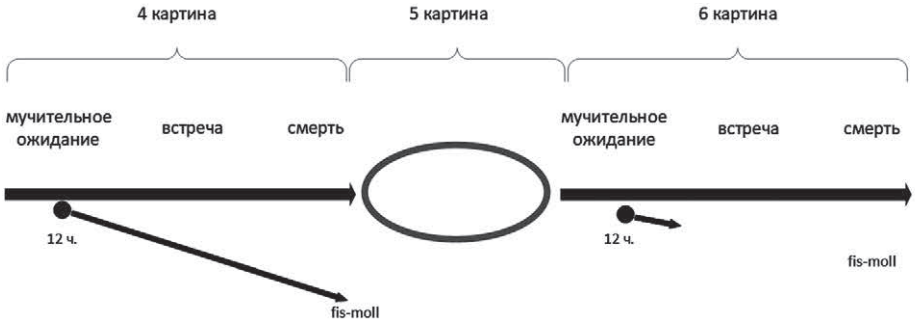
знаковость предметного/профанного плана в процессе проживания этой реальности и вхождения в пограничную сферу претворяется в символичность сакрального. Смерть раскрывается в длительном мучительном процессе, отождествляемом с разворачивающимся во времени-пространстве путем[4], который начинается незадолго до самого события и продолжается после.

Подобная концепция сближает сочинение с мифоритуальным сценарием, в котором последнее событие человеческой жизни также репрезентируется в пространственных категориях. «*Перемещение из "своего" в "чужое" является центральным звеном <…> в семантической структуре ритуала. Не случайно в метаобрядовой лексике событие, соотнесенное с ритуалом, представлено в терминах пространства*» [2, *113*].

Параллели «Пиковой дамы» с поэтикой погребального обряда можно выявить на уровне формы, драматургии, тематизма сочинения. Так, танаталогическая фабула оперы — однонаправленный невозвратный путь из *своего* в *чужое* — разворачивается по схеме *rites de passage*[5]. Содержание трех основных разделов, маркированных главными семантическими акцентами (предваряющие смерть полночные удары), записывается схемой ритуала перехода: *отделение* (1–3 картины) — *промежуточный* период (4–6) — *включение* (7 картина). Вехи пути определяет динамика развития и взаимодействие символических функций.

Семантическая линия, подобная первому этапу переходного ритуала, формируется нарастанием и разрастанием танаталогических функций (в первых трех картинах): все главные и бо́льшая часть второстепенных персонажей осмысляются, как уже говорилось, в роли *жертвы* (Графиня в первой картине, Лиза во второй, Герман в первой, второй и третьей) и *вестника смерти* (Графиня и Герман в первой и второй, Сурин, Чекалинский, Лиза в третьей).

Выключение в течение четвертой картины функции *стороннего наблюдателя (представителя пространства жизни)* создает эффект перехода в качественно отличное пространство, лишенное «своего», смены ракурса повествования: переживание кризисной ситуации смерти в четвертой — шестой картинах раскрывается изнутри сознания героя. Исключение символической функции «до порога» рождает параллели к лиминальному участку невозвратного пути, в процессе которого «путник» пребывает между *своим* и *чужим*[6]. Идею перехода репрезентирует и архитектоника четвертой — шестой картин. Симметрия крайних сцен, развертывающих представление о смерти как переходе (от длительного мучительного ожидания, ознаменованного полночными ударами, через роковую встречу-поединок — к смерти как событию), высвечивает центр: встречу «окаменелого» героя с Призраком, предваренную троекратно звучащим хоралом, символизирующим пространство смерти. (Хорал звучит трижды, но лишь на третий раз, в вокальном исполнении, приоткрывается облик ирмоса шестой песни канона Богородице с несколько измененной заключительной строкой. В центре богослужебного текста — образ заключенного во чреве кита пророка Ионы, предвозвещающего сошествие и трехдневное пребывания во аде Спасителя.)




Параллели с заключительным этапом rites de passage (седьмая картина) просматриваются в расслоении сюжетных линий живых и мертвых: возвращении в сферу жизни (восстановлении функции стороннего наблюдателя) и выведении смерти из *своего* пространства. Смысловые параллели рождает и мотив перераспределения доли (в погребальном обряде звучащий в символической трапезе, в опере — в рулеточной игре).

Соответствие с мифоритуальным сценарием выстраивает и символическая интерпретация диалогов, создающих композиционный драматургический основ текста. Их трактовка созвучна дуальному принципу обряда[7]: поединки репрезентируют борьбу жизни и смерти, *своего* и *чужого* в динамике пространственного перемещения[8]. Линия «*роковых встреч*» раскрывает идею трудного пути.

Тождественен ритуалу не только состав участников, отраженных в трех символических функциях сочинения: *своего*/жизни, *чужого*/смерти и пребывающего между *своим* и *чужим* (умирающего), — но и их мобильная интерпретация: одни и те же действующие лица выступают как со стороны умерших, так и живых[9].

Семантические параллели сочинения с погребальным обрядом просматриваются на уровне концепции сочинения, воплощения замысла: интерпретации структуры текста, внутритекстовых структур, драматургии.

Корни подобного «заимствования», безусловно, уходят за пределы сознания композитора, не проявлявшего в течение жизни интереса к исследованиям в сфере мифопоэтики. Отмечая примеры воспроизведения мотивов «*смерти, умерших, загробного мира <…> с удивительной этнографической точностью, во всей своей первобытной детальностью*» [12, *17–18*] в творчестве отечественных писателей, не знаковых с этнографическими трудами, Ольга Седакова относит этот феномен к бессознательному проявлению архаической традиции [Там же].

В Пиковой даме подобное явление возможно связать с символической природой смыслового вектора сочинения — символической танаталогической функцией, с устойчивостью, целостностью символа. В работе «Символ в культуре» Лотман определяет символ как «*наиболее устойчивый элемент культурного континуума*» [8]. И по структуре и содержанию являясь текстом, он не утрачивает смысловую и структурную самостоятельность в различных контекстах: «*память символа всегда древнее, чем память его несимволического окру-*

*жения <…> Символы переносят тексты, сюжетные схемы из одного пласта культуры в другой, осуществляя память культуры»* [8]. Сакральная архаическая природа символа смерти (более консервативная, чем профанная) задает мифоритуальную схему его развертывания.

Особый интерес в контексте погребального ритуала представляет анализ семантических мотивов оперы. Он свидетельствует о их буквальном соответствии ключевым темам и мотивам погребального обряда. (Автор статьи придерживается литературоведческой терминологии: под мотивами подразумеваются структурно-семантические единицы текста, посредством соединения которых «развертывается в повествовании» тема [11, *131*], под темой — содержание как всего текста (тема однонаправленного невозвратного пути), так и трех ее основных разделов, соответствующих этапам *rites de passage*: отделения, перехода, присоединения.)

Непрерывную линию развертывания танаталогической фабулы на первом этапе отделения (в лексическом, музыкальном поле) выстраивают мотивы *завершения, угасания, умирания, доли, отчуждения, прощания, расставания, предзнаменования*; на втором (промежуточном) — *движения, перемещения*; на третьем (присоединения) — *перераспределения доли*. Далее семантические мотивы оперы «Пиковая дама» рассматриваются в контексте поэтики погребального обряда. Фундаментом для соотнесения и выстраивания параллелей послужили исследования погребального обряда О. А. Седаковой [12] и А. К. Байбурина [2], Невской [10], Андрюниной [1].

* * *

Созвучный начальному этапу переходного ритуала зачин создает семантическое поле второй картины. *«Тема конца, последнего, является определяющей для атмосферы кануна»* [2, *125*]. *«На <…> ощущении приближения конца основан “полный” вариант ритуала»* [2, *104*]. Мотивы *умирания изжития* наполняют лексическое, музыкальное, сценическое пространство. Динамика их звучания — за счет постепенного накопления, обострения — в процессе второй картины неуклонно нарастает. Зарождаясь в атмосфере предчувствия, проступая в метафорических образах угасания, умирания (дуэт), семантическая линия «преддверия» достигает кульминации в «прощальном» монологе Германа и завершается символической встречей с незваным ночным гостем: появление Графини, подобной *signum mortis*, выражает теснейшее соприкосновение жизни и смерти.

Основной тонус задают два лирических текста, открывающих вторую картину. В отрешенно-созерцательном пасторальном дуэте Лизы и Полины метафору вечера как заката жизни рождают слова со значением завершения — *угасает (два раза), умирает, померкнули, потухшим, спят, последняя (два раза), вечер*.

Более обостренно тема конца звучит в следующем за дуэтом романсе Полины. Предзнаменование, адресованное уже главному персонажу, рождает тема доли, соотносимая с могилой (*«но что ж досталось мне в сих радостных местах… Могила, могила, могила!»*), а также смысловой подтекст временной формы глаго-

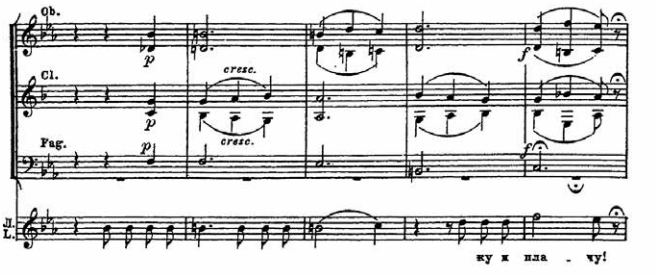
лов: процессуальные глагольные формы в дуэте — *умирает, угасает* — в романсе уступают место перфектным — *жила, вкусила (два раза), сулила, досталось*.

На фоне угасающих, меркнущих образов обездвиженный и удаленный от сценического центра облик главной героини вызывает ассоциации с главным персонажем переходного ритуала на первом его этапе[10]: «*Лиза, не принимая участия в веселье, задумчиво стоит у балкона*» [13, *85*], «*Лиза стоит в глубокой задумчивости, потом тихо плачет*» [13, *94*], «*тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу*»[11] [13, *96*].

Близость героини пороговой сфере подчеркнута сценическим расположением — у балкона, наделенного (во второй картине) функцией проницаемой границы. Его настойчивое семикратное упоминание[12] формирует и акцентирует смысловой центр, точку вторжения *чужой* сферы.

В музыкальном пространстве отчужденность героини внешнему миру прочитывается на уровне тембровой и мелодико-графической семантики. Подобно тому как постепенно ограничивается жизненное пространство объекта ритуала [2, *65–66*], стесняется и акустическое пространство Лизы. Все более явным от седьмой к десятой сцене становится преобладание тембров деревянных духовых (*cl, fg*), связанных с инфернальной лейттемой сочинения. Наделенные лиминальной семантикой голоса играют главную роль уже в начале сцены: реплики кларнета в дуэте и романсе создают звуковую атмосферу, подобную лексемам конца. Особенно знаменательны отмеченные исключительно этими тембрами фразы героини: «*Тоской и страхом вся полна, дрожу и плачу*» (пример 1).

Пример 1. «Пиковая дама». Вторая картина, № 10, 8–12 тт. после ц. 51




Развертывание лиминальной функции в партии Лизы переходит, набирая новую динамическую волну, в партию Германа — мотивы смерти, прощания и ухода в заключительной сцене второй картины (в музыкальной и лексико-семантической ткани) достигают высочайшей степени драматизма и экспрессии.

Семантическое поле партии Германа формируют лексемы, раскрывающие представление о смерти как об уходе, пространственном перемещении. Смысловой центр определяет понятие «смерть», произнесенное в различных лексических формах 18 раз (12 раз — производные от «смерть»: *умирающий, умру, смертный (час), умереть, умирая, смертную (борьбу), смерть, смерть, умереть, смерти (приговор)*, шесть раз — через семантические синонимы: гибель (*погибну, погибла, губите*), *приговор* (два раза), *последний, могильный,*

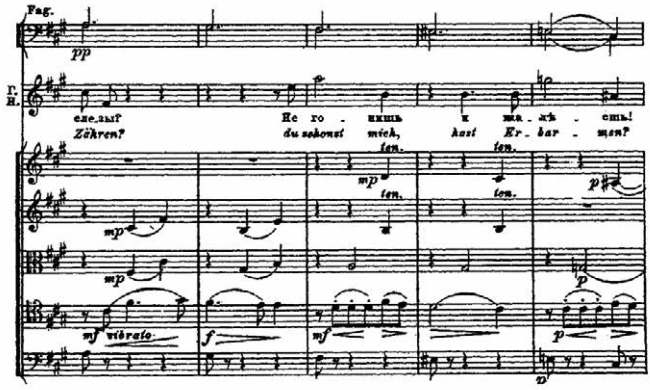
*поздно*). На протяжении монолога проходят важнейшие для похоронного обряда мотивы ухода (*уйду, не возвращусь, уйдите, постой, не уходи, уйдите, уйдите, уходи*) и расставания (*проститься (два раза), прости (два раза), прощай*).

Удаленная от обыденной речь героя, сложенная в начале диалога из предельно коротких, спонтанных восклицательных прерывистых реплик, экспрессивный тон создают особый тип высказывания, по форме и содержанию подобный «последнему» слову, предсмертному обращению. «*Прощание с землей, белым светом <… > — первый акт в цепи отделения от живых*» [2, *104*].

Философским авторским комментарием прочитывается высказывание героя в ариозо «Прости, небесное созданье». Жанровая природа ариозо, ассоциирующаяся со скорбными танцами, заключает в себе представление о смерти как переходе. Лексические мотивы прощания и ухода размещаются в звуковом контексте траурного шествия. Впервые так явно звучит и главная тема как центрального этапа пути, так и всего сочинения. Медленный темп, минорный лад, поступенное нисходящее движении баса (особенно знаменательно участие лиминальных в концепции оперы тембров кларнета и фагота — пример 2), нисходящие интонации скорбных вздохов, а также характерный для жанра сарабанды акцент на второй доле (который отмечает вступающее на вторую долю баркарольное покачивание скрипок, педаль альтов; со второго куплета акцент явно слышится и в партии Германа) — все это создает аллюзии на старинное траурное шествие. Нисходящие поступенные ходы кларнета и фагота акцентируют основную композиционную идею, стержневую роль нисходящего вектора в четвертой–шестой картинах (пример 3).

Тональность ариозо fis-moll предвозвещает акустическую краску загробья — впоследствии она прозвучит лишь трижды, в момент смерти главных героев: Графини в четвертой, Лизы в шестой, Германа в седьмой картине. Знаменательно, что эта же тональность сопровождает первое вторжение инфернальной сферы (квинтет «Мне страшно»).

Пример 2. «Пиковая дама». Вторая картина, заключительная сцена. Ариозо Германа

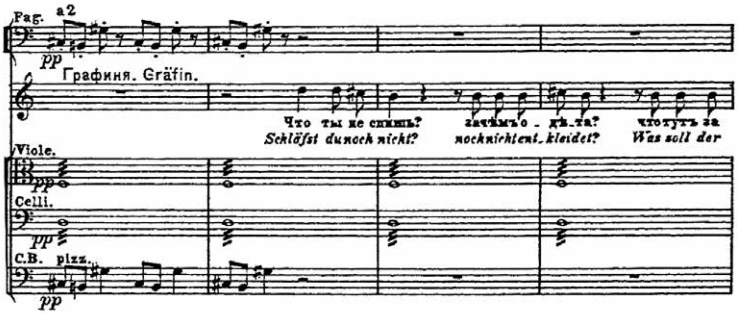



В динамике развертывания лиминальной функции особую роль играет пограничное расположение смыслового центра музыкального и сценического

пространства. Высвечивание, акцентирование промежуточных участков (балкона, двери), около которых разворачиваются главные события второй картины, создает эффект постепенного приближения к границе. Если в начале сцены балкон отмечен лишь в интерьере сценического пространства, соотнесен с расположением главной героини, то с середины картины явно обозначен как опасная проницаемая граница. Две кульминации связаны с ее пересечением извне: вторжение репрезентирующих сферу смерти персонажей (*«падший ангел»* — Лиза называет Германа, *«страшный призрак смерть»* Герман — Графиню) рождает подобный обрядовому сценарию мотив ослабления границы, проникновению *чужого* в *свое*[13]. Эффект приближения границы создает в процессе первой —четвертой картин и течение времени — от дня к вечеру и к полночи.

Максимальное сближение полюсов жизни и смерти, теснейшее их соприкосновение знаменует сцена появления Графини. Шаги ночного гостя, стук в дверь рождают мотив предзнаменования смерти. Символический подтекст выявляет лейттема оперы, отмеченная семантической связью со стуком (пример 3). Сопричастность стуку обозначена в ритмо-временной и акцентной структуре темы — трехстопного анапеста с сильным мужским окончанием. Именно этот план, в отличие от мелодической изменчивой характеристики, составляет смысловой остов темы и сохраняется неизменным на протяжении всего музыкального текста. Главная тема оперы — знак, чтобы открыли, — раскрывает момент преддверия роковой встречи, становится символом конца.

Пример 3. «Пиковая дама». Вторая картина, заключительная сцена. Момент появления Графини



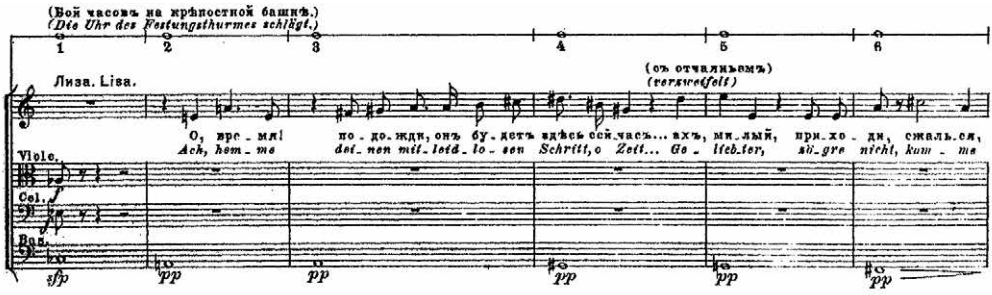

Дважды, во второй и пятой картинах, в тембре кларнета и фагота тема репрезентирует удары в дверь, палкой об пол*, окно (Призрака). Звук приближающихся шагов, стук, вызывающие крайнее смятение героев (*«Боже правый, я погибла!* — реплика Лизы, *«Могильным холодом… О страшный призрак смерть, я не хочу тебя* — реплика Германа во второй картине и *«Нет, я не выдержу»* — реплика Германа и *«Герман стоит как окаменелый»* — ремарка в пятой картине), рождают аллегорическую картину прихода смерти[14]. По описанию исследователей погребальной обрядовости восточных славян,

* Ремарки в пятой картине: «Шум шагов и стук в дверь. Стук усиливается. (Графиня) стучит палкой; ремарки в шестой — «Стук в окно. Опять стук в окно».

ночной троекратный стук считался знаком приближения смерти. «*Согласно распространенным поверьям, смерть по ночам подходит к дому, стучит в двери, порог, заглядывает в окна*»; «*… если ночью нечто трижды ударит в порог и дверь — кто-то умрет*» [1, 38].

По мере развертывания танаталогической фабулы, приближения и вхождения в пороговую сферу язык повествования становится более абстрактным. В центральном разделе, соотносимом с лиминальным этапом пути (четвертая–шестая картины), главным в музыкальной ткани становится семантический мотив движения. Он выражен линейной графикой, наделенной интерпретирующей символической функцией: мелодические линии, обращенные и направленные к ликам смерти: ирмосу, партии Призрака, полночным ударам, а также речитативу Германа «в какую пропасть…», акцентируют близость нижнего центра, подчеркивают момент завершения пути. Знаменателен процесс их постепенного выравнивания и ритмического увеличения. Изложение каждой последующей по мере приближения к центру пространства отличает все более неспешное, замедленное развертывание: от длительностей шестнадцатых, контрапунктирующих инструментальному звучанию хорального напева, восьмых и четвертей — речитативу Германа, половинной с точкой — партии Призрака (пример 7) и целой — полночным ударам (пример 4).

Пример 4. П. И. Чайковский Пиковая дама. 6 картина. Сцена 21, бой часов



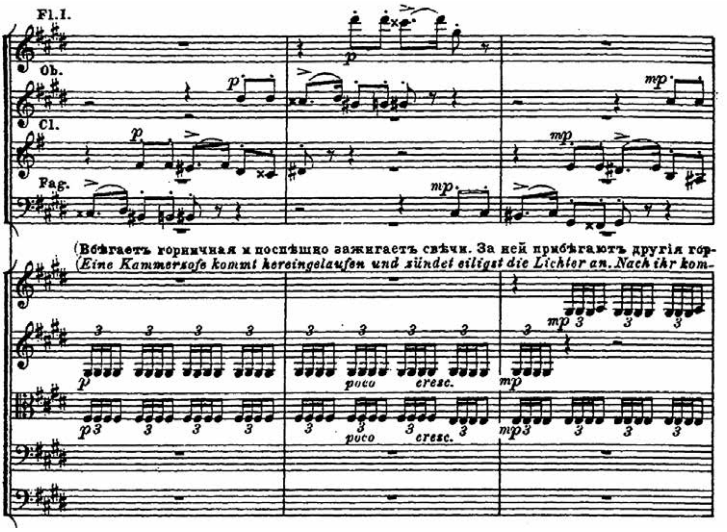

С линией пути главного персонажа отождествляется семантика движения тембров линейной графики четвертой —шестой картин: от звучания струнных и наделенных инфернальной семантикой деревянных духовных — cl, bcl, fg (в четвертой и пятой картинах) — к медным (шестая картина).

Роль смыслового стержня четвертой–шестой картин играет лейттема сочинения. Ее качественное переосмысление в процессе развития отождествляется с аллегорическим движением от времени к безвременью. Развертывание лиминальной фабулы от «при дверях» к «на пороге» прочитывается в постепенном ослаблении, «растекании» ритмической структуры темы: претворении предельно сгущенного и сжатого времени, запечатленного в ритмоформуле стука (пример 3), в форму пространства (пример 7).

В четвертой картине структура темы как будто иссякает, истаивает, растворяется, растекается, наполняя и горизонталь, отражая временной аспект,

и вертикаль — пространственный. Ощущение ее неявного присутствия не покидает на протяжении всей картины[15]. Она проступает и в пульсирующем ритмическом остинато (1–53 тт.) — претворившемся в учащенный пульс ночным стуком, и в прихрамывающих соло деревянных духовых центрального раздела. Не соответствующие ее природе одежды песенного и ламентозного стиля со вздохами, поклонами (песенка Гретри, хор приживалок, «Уж времена») придают сцене призрачно-мистический колорит, намечающий *иное* течение времени. Аллегорическую линию движения хронотопа выстраивает ряд вариаций на главную тему, которая прочитывается в ритмическом и тембровом остове хора приживалок (пример 5).

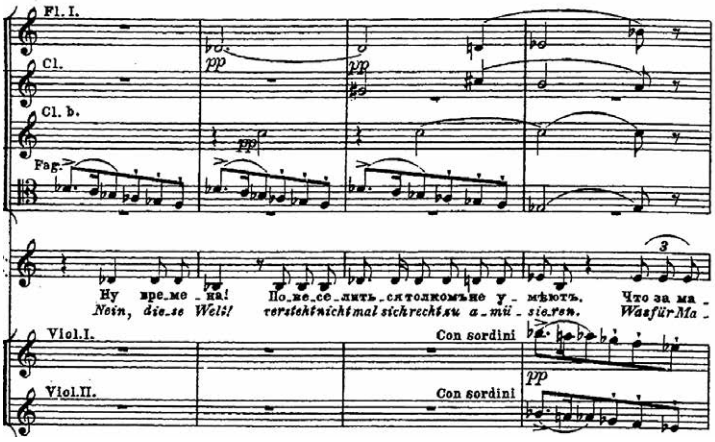
Пример 5. «Пиковая дама». 4 картина. Хор приживалок



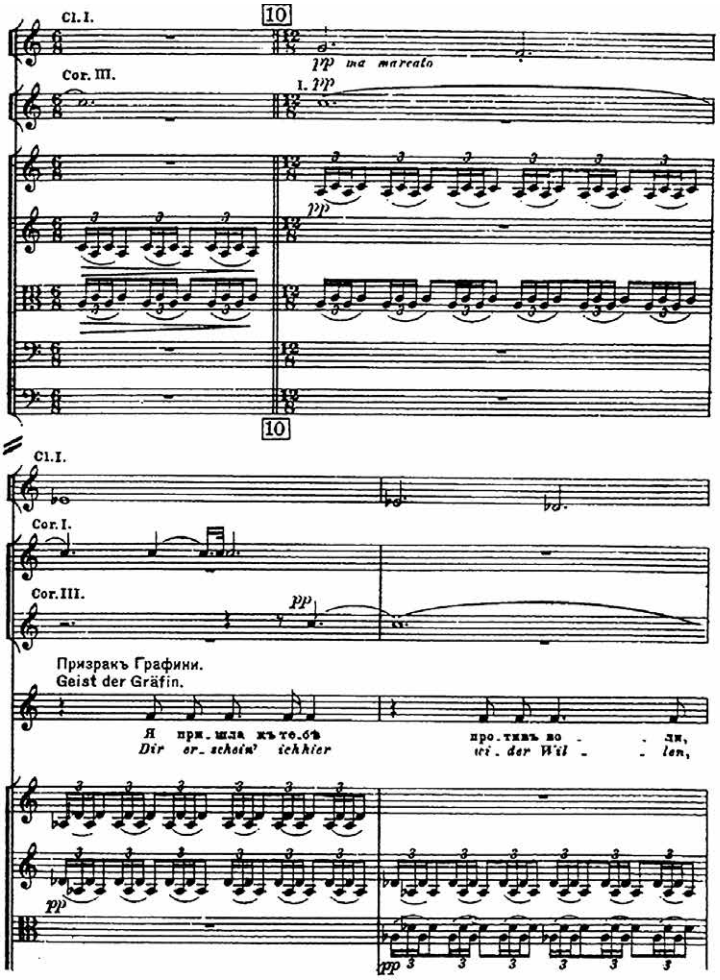

«Прихрамывающая» пунктирная фигура (с акцентом на третьем слоге) в звучании инфернальных тембров кларнета и фагота неспешно развертывает аллюзивный шлейф темы (пример 6). Постепенное «растекание», линейное выравнивание темы словно следует «сползающему» ритмическому остову сцены: фундамент четвертой картины, остинато струнных от первого (партия альтов) до последних (контрабасов) тактов, выстраивается как неуклонный спуск к нижнему центру. Графическая линия раскрывает события «между»: от мучительного ожидания ($cis^{м}$) до смерти —($fis^{к}$) «Она мертва».

В пятой картине наблюдается качественное преобразование лейттемы. Направленная к нижнему уровню линия (контрапункт партии Призрака) обретает тембровые (кларнет) и временные (фигура анапеста в ритмическом увеличении) характеристики лейттемы (пример 7). Ее лик проступает и в горизонтальном срезе: структура речитатива Призрака представляет собой тему, сжатую до ритмоформулы.

Пример 6. «Пиковая дама». 4 картина. Сцена 16

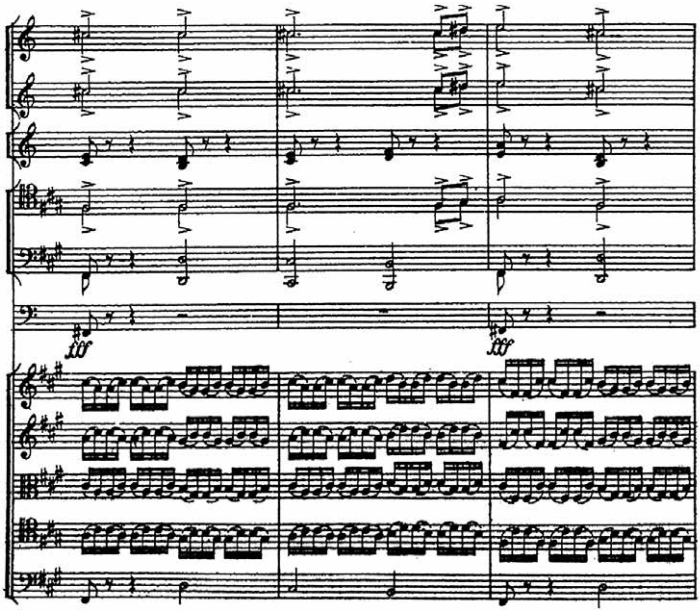



Пример 7. «Пиковая дама». 5 картина. Сцена 19, явление Призрака



Кульминацией и завершением линии пути от времени к безвременью прочитывается акустическое поле шестой картины. Движение хронотопа от «на пороге» к «за порогом» раскрывается через жанровую метафору однонаправленного невозвратного пути — погребального шествия, символа остановившегося времени. Аллюзии на шопеновский траурный марш, ставший, по словам А. Наумова, «*универсальной моделью для жанра на многие годы*» [9, 64], в заглавной теме шестой картины (пример 8) рождает «*мелодия-пребывание на одной ноте, словно оттягивающая момент перехода к другим звукам*» [9, 62], развитие начальной мелодической фигуры — создающий эффект нарастания восходящий повтор, «*колокольное терцовое сопоставление аккордов сопровождения в низком регистре*» [9, 62], покачивание плагальной гармонии (t–II в тексте Чайковского, t–VI — Шопена ), поступенное нисходящее в диапазоне кварты мелодическое движение.

Пример 8. «Пиковая дама». 6 картина. Сцена 21



В процессе анализа «Пиковой дамы» с позиции осмысления и воплощения феномена смерти были выявлены параллели оперы с текстом погребального ритуала. Соответствия, прослеживающиеся на уровне формы и содержания, подтверждают роль мифоритуальной схемы в качестве структурной и семантической модели сочинения Чайковского.

Рассмотрение оперы в контексте мифоритуальной поэтики позволяет не только по-новому прочитать и услышать знакомый текст, но и прикоснуться к тайне творческого процесса, в котором бессознательные мифопоэтические образы, несомненно, сыграли определяющую роль.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Андрюнина М. А.* Символика пространства в славянской похоронно-поминальной обрядности: этнолингвистический аспект (украинская, белорусская и полесская традиции): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Москва, 2015.
2. *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. — СПб.: Наука, 1993.
3. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — Спб.: Азбука-Классика, 2015.
4. *Бахтин. М.* Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — Москва: Худож. лит., 1975. — С. 234–407. — URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html.
5. *Бонфельд М. Ш.* Проблемы двуязычия в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама». Чайковский и русская литература. Сост. Б. Я. Аншаков, П. Е. Вайдман. — Ижевск: Удмуртия, 1980. — С. 178–190.
6. *Гак В. Г.* Пространство времени // Логический анализ языка. Язык и время. Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, Т. В. Янко. — Москва: Индрик, 1997. — С. 122–130 с.
7. *Геннеп А., ван* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. — Москва: Восточная литература РАН, 1999. — 198 с. (Этнографическая библиотека).
8. *Лотман Ю. М.* Символ в системе культуры. Избранные статьи. Т. 1. — Таллин, 1992. — С. 191–199. — URL: http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm.
9. *Наумов. А. В.* Траурный марш: история и теория жанра : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2001. 222 с.
10. *Невская Л. Г.* Семантика дома и смежных представлений в погребальном фольклоре // Балто-славянские исследования, 1982. — С. 106–121.
11. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред. Н. Тамарченко. — Москва: Издательство Кулагиной; Intrada 2008. — 358 с.
12. *Седакова О. А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. — Москва: Индрик, 2004.
13. *Чайковский П. И.* Пиковая дама. Клавир. — Москва: Музыка, 2010.


## REFERENCES


1. *Andryunina M. A.* Simvolika prostranstva v slavyanskoj poxoronno-pominal`noj obryadnosti: e`tnolingvisticheskij aspekt (ukrainskaya, belorusskaya i polesskaya tradicii). Diss. Na soiskanie stepeni kandidata filologicheskix nauk [The symbolism of space in the Slavic funeral and memorial rites: an ethnolinguistic aspect (Ukrainian, Belarusian and Polesie traditions). Diss. For the degree of Candidate of Philological Sciences]. Moscow, 2015.
2. *Bajburin A. K.* Ritual v tradicionnoj kul`ture. Strukturno-semanticheskij analiz vostochnoslavyanskix obryadov [Ritual in traditional culture. Structural and semantic analysis of East Slavic rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993.
3. *Baxtin M. M.* Problemy` poe`tiki Dostoevskogo. [Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's Poetics]. St. Petersburg: Azbuka-Klassika, 2015.
4. *Baxtin M. M.* Formy` vremeni i xronotopa v romane Ocherki po istoricheskoj poe`tike // Baxtin M. Voprosy` literatury` i e`stetiki [Bakhtin. M. M. Forms of time and chronotope in the novel Essays on historical poetics // Bakhtin M. Questions of literature and Aesthetics]. URL: http://www.chronos.msu.ru/old/RREPORTS/bakhtin_hronotop/hronotop10.html.
5. *Bonfel`d M. Sh.* Problemy` dvuyazy`chiya v opere P. I. Chajkovskogo «Pikovaya dama». Chajkovskij i russkaya literatura. Sost. B. Ya. Anshakov, P. E. Vajdman [Problems of bilingualism in Tchaikovsky's opera The Queen of Spades. Tchaikovsky and Russian literature. Comp. B. Ya. Anshakov, P. E. Weidman]. Izhevsk: Udmurtia, 1980. P. 178–190.
6. *Gak V. G.* Prostranstvo vremeni // Logicheskij analiz yazy`ka. Yazy`k i vremya. Otv. red. N. D. Arutyunova, T. V. Yanko [Gak V. G. Space of time // Logical analysis of language. Language and time. Ed. by N. D. Arutyunova, T. V. Yanko]. Moscow: Indrik, 1997. 352 p. 122–130 p.

7. *Gennep A., van* Obryady` perexoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov / Per. s francz. [Gennep A., van Rites of Passage. Systematic study of rituals / Trans. from French.]. Moscow: Oriental Literature of the Russian Academy of Sciences, 1999. 198 p.
8. *Lotman Yu.M*. Simvol v sisteme kul`tury`. Izbranny`e stat`i. T.1. [Lotman Y. M. Symbol in the system of culture. Selected articles. Vol.1.]. Tallin, 1992. P. 191–199. — URL: http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm.
9. *Naumov. A. V*. Traurny`j marsh: istoriya i teoriya zhanra : dissertaciya ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. [The Funeral March: history and theory of genre : dissertation ... Candidate of Art History : 17.00.02]. Moscow, 2001. 222 p.
10. *Nevskaya L. G*. Semantika doma i smezhny`x predstavlenij v pogrebal`nom fol`klore // Balto-slavyanskie issledovaniya [Semantics of the house and related representations in funerary folklore // Balto-Slavic studies]. 1982. P. 106–121.
11. Poe`tika: slovar` aktual`ny`x terminov i ponyatij. Gl. nauch. red. N. Tamarchenko [Poetics: dictionary of current terms and concepts. Gl. scientific. ed. N. Tamarchenko]. Moscow: Kulagina Publishing House; Intrada 2008. 358 p.
12. *Sedakova O. A*. Poe`tika obryada. Pogrebal`naya obryadnost` vostochny`x i yuzhny`x slavyan [Poetics of the rite. Funeral rites of the Eastern and southern Slavs]. Moscow: Indrik, 2004.
13. *Chajkovskij P. I*. Pikovaya dama. Klavir [The Queen of Spades. Clavier]. Moscow: Muzyka, 2010.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Понятие смерти определяется в качестве главной семантической темы уже во второй картине.

[2] Как отмечает М. Бахтин, «самое слово “порог” уже в речевой жизни (наряду с реальным значением) получило метафорическое значение и сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения (или нерешительности, боязни переступить порог) [4].

[3] Рассмотрению сущности символа посвящена статья посвящена статья Ю. Лотмана «Символ в системе культуры» [8].

[4] О значении темы пути в погребальном обряде см.: [12, *51–58*].

[5] [5]Концепция *rites de passage* была сформулирована и изложена Арнольдом ван Геннепом в книге «Обряды перехода» [7].

[6] Второму этапу переходного ритуала свойственно «*промежуточное между жизнью и смертью, своим и чужим состояние», которое «на уровне мифологии ритуала <…> описывается как “смерть”*» [2, *179*]

[7] О дуальности как ведущем принципе погребального обряда см.: [12, *100–103*].

[8] «*В абстрагированной игровой схеме предстает вся драматическая основа обряда: разделение всех его участников на партию “живых” и партию “мертвых”; пространства — на “пространство жизни” и “пространство смерти”; моделирование встречи этих двух сфер с последующим переходом покойного в “сферу смерти” и закреплением живых в “сфере жизни”*» [12, *100*].

[9] «*Раздвоение состава участников несомненно, но принадлежность каждого из них к той или иной “стороне” не фиксирована. В ходе обряда мы видим ряд сцен, микродиалогов, вербальных или акциональных, которые происходят между “мертвыми” и “живыми”, но при этом одни и те же участники обряда переходят с одной позиции на другую. Например, гости, входящие в дом, выступают “со стороны живых” (внося жертвы, снимая шапки перед входом, осыпая дом зерном и т. п.), но затем, приняв участие в похоронном шествии, они оказываются “на стороне мертвого”*» [12, *103*].

[10] Первому этапу переходного ритуала соответствует сцена девичника (события второй картины происходят в день помолвки Лизы с Князем).

[11] Об особом внимании П. И. Чайковского к сценическим ремаркам см.: Вайдман П. Работа П. И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама». Чайковский и русская литература. Сост. Аншаков, Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 155–177.

[12] Балкон упоминается в предваряющей начало второй картины ремарке «*Дверь на балкон, ведущая в сад*», далее: «*Лиза, не принимая участия в веселье, задумчиво стоит у балкона*» (№ 8), «*горничная <…> подходит к балкону, чтобы затворить его. Лиза: "Не надо затворять"*» (№ 10), из балконной двери появляется Герман, он же прячется за занавеской, балконную дверь спешит затворить Графиня («*Зачем балкон открыт?*», «*Графиня (жестом велит затворить балкон*», «*Лиза подходит к балкону, отворяет его и жестом велит Герману уходить*».

[13] О проникновении *чужого* в *свое*, сказывающемся в постепенном ослаблении границы, см.: *Байбурин А. К.* Ритуал: свое и чужое. В кн.: Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры. Л., 1990. С. 9.

[14] О смерти как вторжении незваного ночного гостя см.: [12, *73*].

[15] О преобразовании темы *трех карт* в тему хора приживалок писал М. Ш. Бонфельд, см.: [5, *150*].

Александр Юдин

# ИСТОКИ СТАНОВЛЕНИЯ КАФЕДРЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Кафедра концертмейстерской подготовки Российской академии музыки имени Гнесиных выделяется среди подобных подразделений российских консерваторий своей уникальной историей становления*. На протяжении долгого времени она развивалась в рамках более широкой структуры (камерного ансамбля, концертмейстерской подготовки и струнного квартета) и лишь в 1988 году получила право на отдельное существование. Описываемая ситуация характерна для многих музыкальных вузов, но своеобразие истории формирования данной дисциплины состоит в том, что истоки ее возникновения в гнесинском институте почти полностью связаны с творческой деятельностью единственно Евгении Михайловны Славинской (1902/1900?–1993). К сожалению, жизненный и профессио-

Евгения Михайловна Славинская

* Архивные материалы были предоставлены с любезного разрешения сотрудников Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной. Автор выражает им сердечную благодарность. Отдельная личная признательность — Андрею Александровичу Гапонову и Норе Александровне Потемкиной.

нальный путь выдающейся пианистки и дирижера до сих пор не привлекал внимания исследователей. Только недавно появились некоторые биографические сведения о ней в коллективном труде, изданном РАМ им. Гнесиных в 2015 году [11]. Однако роль Славинской не только в истории становления данной кафедры, но и концертмейстерского искусства столь велика, что требует отдельного подробного рассмотрения. Таким образом, сосредоточим свое внимание на личности ее основателя, а также преподавателей, стоявших у истоков новой учебной дисциплины.

Жизнь и творческая биография Е. Славинской были связаны не только с прославленным музыкальным вузом. Начиная с 1928 года, Евгения Михайловна поступает на службу в Большой театр на должность концертмейстера, а в дальнейшем, по случайному стечению обстоятельств, и дирижера. В статье газеты «Жизнь искусства» 1929 года сообщается о невероятном событии: «Ввиду болезни дирижера ГОТОБ Штейнберга Л. П. оперой “Нюрнбергские мастера пения” (sic!) 3-го мая дирижировала Е. Славинская, являющаяся первой за все время женщиной-дирижером» [3]. При поступлении в театр на должность концертмейстера Евгения Михайловна не имела высшего музыкального образования. В 1921 году она окончила Казанское музыкальное училище по классу фортепиано у К. А. Корбута[1] (1869–1938), параллельно работая в качестве концертмейстера, хормейстера и дирижера в местной оперетте и Большом театре [2, Л. 2], до 1930 года состояла студенткой Московской консерватории по классу дирижирования, однако предубеждение против женщины-дирижера в то время было слишком велико, и руководство не решилось взять ее на эту должность. Подобные настроения царили и среди оркестрантов. Музыканты выражали своей протест ледяным молчанием, которое сменилось восторженными аплодисментами по окончанию первого акта[2]. Знаменательно, что и по сей день Евгения Михайловна остается уникальным примером женщины-руководителя оркестра в оперном театре.

Разностороннее образование (не только в рамках учебных заведений), а также многообразие форм музыкантской работы, с которыми Славинская активно соприкасалась, повлияли на методические особенности преподавания концертмейстерского класса в институте им. Гнесиных. Евгения Михайловна отдала педагогическому служению в вузе 43 года (с 1946 по 1989 год), обучая вокалистов оперному, а пианистов концертмейстерскому искусству. В настоящее время заложенные Славинской традиции находят свое продолжение в повышенном внимании к оперной литературе, что выражается в существовании уникальных учебных дисциплин, таких как «Изучение оперных клавиров», «Редактирование нотного текста» (редактирование фортепианной партии оперного клавира), «Изучение репертуара оперного концертмейстера».

В архиве Е. Славинской хранится написанная ей собственноручно «Автобиография»[3] [2, Л. 4], в личном деле, в частности, документы 1948–1950 годов: выписки о занимаемой Славинской должности доцента [2, Л. 31],

ходатайство МВО о присвоении ученого звания доцента [2, Л. 26, 27], рекомендательные письма известных дирижеров Большого театра: Н. Голованова [2, Л. 12], А. Мелик-Пашаева [2, Л. 13]. В этой связи обращает внимание приказ за подписью Е. Ф. Гнесиной, датируемый 16 января 1952 (!) годом, в котором сообщается о переводе Е. Славинской на должность старшего преподавателя [2, Л. 42]. Ситуацию предположительно возможно объяснить временем (конец 1940-х, начало 1950-х годов) антисемитской кампании. В этих условиях от руководителей многих организаций требовалось подлинное мужество для оставления представителей еврейской национальности в своем коллективе. Учитывая это обстоятельство, перевод сотрудника на более низкую должность мог рассматриваться как благо.

Евгению Михайловну Славинскую можно назвать подлинным музыкантом в самом широком смысле этого слова. Масштаб ее творческой деятельности в равной мере связан и с исполнительской практикой (концертмейстер, дирижер), и с педагогической. На уроках Славинской внимание уделялось не только студентам-пианистам, но и вокалистам, выполнявшим роль иллюстраторов. Профессор Елена Евсеевна Стриковская[4], вспоминая о времени обучения у мастера, отмечала, что певцы получали во время занятия важнейшие рекомендации, в том числе и технического характера[5]. Не умея петь, Евгения Михайловна могла интуитивно, на основе большого опыта работы, подсказать вокалисту детали, связанные с положением тела во время исполнения, особенностями дыхания, а также некоторые тонкости, от которых зависит степень свободы владения голосовым аппаратом[6]. Широта музыкантского диапазона Славинской определила специфику педагогического процесса. Например, своеобразное отношение к вопросам обучения концертмейстерскому искусству отразилось на дисциплине камерного пения. В академии сложилась уникальная традиция, когда данный предмет преподают не вокалисты, а пианисты. В частности, в настоящий момент на кафедре сольного пения работает Марина Наумовна Бер, Марина Викторовна Кравец (совмещает работу с пианистами и певцами). Начало подобной практике было положено выдающейся пианисткой М. В. Юдиной, также большую часть своей жизни посвятившей работе с вокалистами (см. об этом: [12]) и значительную часть своей педагогической работы отдавшей обучению камерному пению[7].

Возникновение данной традиции имеет свою глубокую внутреннюю логику. Ведь при изучении камерно-вокального репертуара акцент делается не столько на вопросах вокальной техники, сколько на вопросах интерпретации сочинений, проникновении в суть исполняемых произведений, то есть собственно на художественных задачах. В подавляющем большинстве случаев такая работа, даже в рамках занятий по специальности, ложится на плечи концертмейстера. Безусловным преимуществом подобного обучения является возможность совместить в одном лице концертмейстера и преподавателя, непосредственно помогающего солисту в реализации его музыкантских намерений.

Подобной многоплановостью отличаются методические принципы, положенные в основу работы непосредственно концертмейстерской кафедры ву-

за. Еще раз отметим, что они являются отражением профессиональной «полифоничности» мышления своего основателя Е. Славинской. Достаточно упомянуть об обязательном требовании к студентам: параллельно с исполнением партии фортепиано (или переложения оркестровой фактуры в оперной музыке) петь партию вокала[8]. Подобный педагогический прием интересен и безусловно полезен, так как в этом случае пианист воспринимает музыкальную ткань целиком, учится правильным приемам знакомства с многообразием вокальной литературы.

За свою долгую творческую жизнь Е. Славинская воспитала не одно поколение учеников, некоторые из которых и сегодня продолжают дело своего учителя в РАМ им. Гнесиных. Среди них многолетний заведующий кафедрой концертмейстерской подготовки профессор В. А. Власов, профессоры Т. В. Кандинская и Е. Е. Стриковская. Именно они образуют фундамент этого структурного подразделения вуза. Архивные материалы дают исследователю возможность получить представление о масштабе влияния этого музыканта на развитие концертмейстерского обучения. История сохранила, помимо биографических материалов, программы классных концертов Славинской.

Прежде всего, обращает на себя внимание невероятное разнообразие репертуара, включенного в эти музыкальные вечера. Не ограничиваясь классическим «набором» произведений, составляющих общепринятый репертуар концертмейстера, педагог знакомила учеников с произведениями современных, в том числе и западных, композиторов. Нельзя забывать о том, что в начале 70-х годов прошлого столетия исполнение в Советском Союзе, например, оперы-буфф американского композитора Д. Менотти «Телефон» требовало определенного мужества. Также необычным[9] представляется включение в учебный репертуар сочинений малоизвестного автора Родриго Видре Хоакина (1901–1999). Курьезным фактом, лишь подтверждающим сказанное, является написание имени ныне известного композитора Э. Гранадоса в машинописном тексте программы: «Г. Энрика “Скорбная маха”» [1, Л. 1]. Очевидно, подразумевалось произведение из вокального цикла «Тонадильи».

Среди учеников Славинской некоторые музыканты в той или иной степени связали свою жизнь с концертмейстерским искусством. Кроме упоминавшихся сотрудников кафедры концертмейстерской подготовки, это профессор академии Т. М. Русанова, в числе преподаваемых дисциплин которой значится «Искусство исполнения оркестровой партии фортепианного концерта»; яркий исполнитель, пианист, дирижер и ученый, неизменный партнер певца Д. Хворостовского (1962-2017) М. Аркадьев; Заслуженная артистка РФ Т. Григорьян; известные своей работой с кларнетистами концертмейстеры Большого театра В. Викторов, К. Костырев, Е. Чеглакова[10]. Список этот далеко не полон.

Несмотря на то что творческая деятельность Славинской определила методологическую основу обучения концертмейстерскому мастерству в институте Гнесиных, необходимо упомянуть имена других преподавателей, стоявших у истоков новой учебной дисциплины. Среди них Григорий Савельевич Домбаев (1905–1986). По нашему мнению, именно его имя должно остать-

ся в истории исполнительства в качестве основателя специального предмета и пионера-первопроходца в области преподавания искусства аккомпанемента в России. Работа Домбаева в Москве, охватывающая лишь последние годы его жизни, связана в первую очередь с дисциплиной «камерный ансамбль»[11], однако изучение архивных материалов именно этого вуза позволило ознакомиться с подробностями его биографии до 1972 года, то есть до момента поступления в штат института им. Гнесиных.

Жизнь этого музыканта проходила в различных городах Советского Союза. Родившись в Царицыне на Воле (Волгоград), он в 20-е годы получает два высших образования в совершенно различных сферах: гуманитарной (Северо-Кавказский государственный университет, факультет общественных наук) и музыкальной (Музыкально-практический институт Ростова-на-Дону по классу фортепиано)[12]. Впоследствии, на протяжении нескольких лет, он совершенствует свое мастерство в Ленинграде по фортепиано у С. Савшинского (1891–1968) и у М. Бихтера (1881–1947) по камерному ансамблю. Далее следует целая вереница городов: Ростов-на-Дону, Ереван, Сочи, Горький (Нижний Новгород), в каждом из которых он не только ведет концертную практику, но и возглавляет официальные организации, связанные с образовательной или исполнительской деятельностью. Для истории концертмейстерского искусства наиболее значимый период охватывает 1932–1937 гг., когда Г. Домбаев руководит музыкальным училищем Ростова-на-Дону. Именно там он вводит новую дисциплину «класс художественного аккомпанемента», создавая предпосылки дальнейшего развития данного направления.

Среди вокалистов, с которыми Григорий Савельевич выступал на сцене, были такие известные исполнители, как А. Даниэлян (1893–1958), Н. Печковский (1896–1966), П. Цесевич (1879–1958), Е. Катульская (1888–1966), С. Мигай (1888–1959) и многие другие, самые яркие исполнители своего времени. В неменьшей степени было его творческое общение с солистами-инструменталистами: скрипачами М. Полякиным (1895–1941), Б. Фишманом (1906–1964), виолончелистами С. Кнушевицким(1907–1963), Л. Сейделем (1895–1961) [6, Л. 6]. На протяжении долгого времени он занимался исследованием музыки П. И. Чайковского, результатом которого стала книга «Творчество Чайковского», вышедшая в 1958 году [4]. Очевидно, что появление такой неординарной разносторонней личности, как Г. Домбаев, не могло не сказаться на процессе обучения студентов ансамблевым дисциплинам и, в частности, концертмейстерскому искусству.

В архивных документах РАМ имени Гнесиных содержатся сведения о Елизавете Вениаминовне Бутягиной (р. 1936) [7]. Начав свою профессиональную жизнь с должности концертмейстера в московской ЦМШ, она через некоторое время (в 1967) была принята в преподавательский состав прославленного вуза[13]. Ее деятельность на этом поприще продолжалась вплоть до 1985 года. В соответствующем документе читаем: «Прошу освободить меня от занимаемой должности и перевести в ДМШ № 28 со 02. 09. 85» [7, Л. 19]. Что послужило причиной подобного решения, остается загадкой. Но приходится

признать, что подобный поступок чуть ли не уникальный в своем роде. Можно было бы предположить, что Елизавета Вениаминовна была не самым ярким педагогом кафедры, но факты говорят об обратном: среди ее учеников — М. Н. Бер, по сей день являющаяся ведущим концертмейстером РАМ [7, Л. 9].

Необходимо подчеркнуть, что в отличие от Московской консерватории, где кафедра концертмейстерского искусства существует с 1943 года, в РАМ имени Гнесиных данная дисциплина долгое время была не только не оформлена в рамках самостоятельного структурного подразделения, но и в некотором смысле существовала на вторых ролях. Документально подтвержден тот факт, что вплоть до 1974 года государственный экзамен по этому предмету не был обязательным [9]. В дальнейшем произошла постепенная реорганизация дисциплины, в результате которой она обрела самостоятельность и самобытность.

Еще один яркий музыкант, стоявший у истоков обучения концертмейстерскому искусству в академии (институте) им. Гнесиных, — Лев Николаевич Миронов (1896–1977). Несмотря на то что его имя часто упоминается рядом с Е. М. Славинской в ряду основоположников будущей кафедры[14], влияние педагогической деятельности пианиста на базовые методические принципы обучения мастерству аккомпанемента в вузе несоизмеримо меньше. Довольно трудно рассуждать о причинах этого, ведь при ближайшем рассмотрении исполнительский путь двух музыкантов оказывается вполне сопоставимым. До прихода в ГМПИ, оба много работали в сфере концертмейстерского искусства, имели значительный опыт в разных профессиональных областях[15]. Лев Николаевич с 1926 года был музыкальным руководителем Государственной оперной студии имени Станиславского, с 1930 по 1941 год являлся старшим концертмейстером на Всесоюзном радио и, наконец, на протяжении долгого времени был постоянным аккомпаниатором одной из самых ярких исполнительниц первой половины XX столетия Любови Петровны Орловой (1902–1975). Сам факт сотрудничества с известной киноактрисой не оставляет сомнений в том, что Миронов владел искусством эстрадного фортепианного сопровождения. Таким образом, в некотором отношении диапазон творческих возможностей пианиста был шире, чем у Славинской. Кроме того, специфика работы пианиста на радио требовала от музыканта постоянной творческой готовности. Примерно в одно время они начинают свою преподавательскую деятельность[16].

В дальнейшем развитие дисциплины пошло по пути, намеченному Е. М. Славинской. Не только исключительные музыкантские качества, но и лидерские черты, которыми, несомненно, обладала Евгения Михайловна, позволили ей стать во главе педагогического направления в институте.

В заключение хотелось бы отметить, что творческая судьба многих преподавателей иных кафедр также оказалась неразрывно связанной с мастерством аккомпанемента, который, безусловно, сыграл значительную роль в становлении, формировании исполнительского облика музыкантов. Один из самых ярких примеров — Олег Драгомирович Бошнякович (1920–2006). Закончив аспирантуру ГМПИ, он работал концертмейстером в вокальном классе, но

вскоре перешел на кафедру специального фортепиано, на которой преподавал более полувека (1954–2006). Однако пианист никогда не оставлял сотрудничества с певцами А. В. Неждановой, Н. А. Обуховой, З. А. Долухановой, Д. А. Хворостовским [10].

Среди преподавателей сольного фортепиано, активно работающих с вокалистами, следует назвать одного из заведующих кафедрой института Александра Львовича Иохелеса (1912–1978), выступавшего еще в 30-е годы XX столетия с Н. Дорлиак. Кроме того, известно о его сотрудничестве с певицей Н. Розановой[17], с которой он исполнял циклы Шуберта и Малера [8, *292–293*]. Педагогический путь Берты Львовны Кременштейн (1923–2008) был связан с кафедрами педагогики и методики, общего фортепиано, а также специального фортепиано. В начале творческого пути она работала концертмейстером в Пермском театре оперы и балета. Пианист, доцент сольной кафедры Владимир Юрьевич Тиличеев (1908–1969) был аккомпаниатором И. Козловского, сопровождал оперные спектакли на фортепиано (Государственный ансамбль оперы). Музыковед Ольгерд Борисович Степанов (1927–1999), закончив ГМПИ у Е. Ф. Гнесиной, прежде чем окончательно склониться в пользу музыкальной науки, семь лет проработал в оперном классе института. Да и сама Елена Фабиановна Гнесина (1874–1967) выступала с солистами Большого и Мариинского театров Павлом Акинфиевичем Хохловым (1854–1919), Леонидом Витальевичем Собиновым (1872–1934), а также Анной Ивановной Книппер (1850–1919).

Традиции обучения концертмейстерскому мастерству в прославленном российском вузе имеют свою неповторимую историю. Приведенные факты свидетельствуют о том, что названная дисциплина за несколько десятилетий смогла стать одной из ведущих в институте; в процессе своего формирования она не копировала уже существующие учебные программы, но оставалась подлинно индивидуальной. Традиции искусства аккомпанемента среди преподавателей РАМ имени Гнесиных имеют глубокую объемную историю, а это значит, что она устремлена в будущее.

## ЛИТЕРАТУРА


1. Архив Е. Славинской. Ф. XXXI, ед. хран. 24. — 1л.
2. Архив РАМ им. Гнесиных. Оп. 3, Д. 602. — 102 л.
3. Без подписи. Первая женщина дирижер в Большом театре // Жизнь искусства. — 1929. — № 52.
4. *Домбаев Г.* Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах. — Москва: Музгиз, 1958. — 636 с.
5. Евгения Михайловна Славинская. Концертмейстер. Дирижер. Педагог. К 100-летию со дня рождения / автор-составитель Стриковская Е. Е. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2000. — 24 с.
6. Из архива отдела делопроизводства РАМ им. Гнесиных. Личное дело Г. Домбаева. — Оп. 3, Д. 207. — 25 л.
7. Из архива отдела делопроизводства РАМ им. Гнесиных. Личное дело Е. Бутягиной. — Оп. 3, Д. 120. — 20 л.
8. *Носина В.* Иохелес Александр Львович // Гнесинский дом. История учебных заведений. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. — С. 291–294.

9. *Самолетов В.* Из характеристики Смирновой Т. Н. // Архив РАМ им. Гнесиных. — Оп. 3. Д. 604. — Л. 22.
10. *Спасский Б. О.* Бошнякович Олег Драгомирович // Гнесинский дом. История учебных заведений. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. — С. 192–194.
11. *Стриковская Е.* Славинская Евгения Михайловна // Гнесинский дом. История учебных заведений. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. — С. 436–438.
12. *Юдин А.* Концертмейстер-педагог: из творческой лаборатории М. В. Юдиной // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2019. — № 49. — С. 73–80.

## REFERENCES

1. Arkhiv E. Slavinskoi. F. XXXI, ed. khran. 24 [Archive of E. Slavinskaya. F. XXXI, unit storage 24, 1 sh.].
2. Arkhiv RAM im. Gnesinykh. Op. 3, D. 602 [Archive of the Russian Academy of Music. C. 602. In. 3. 102 sh.].
3. Bez podpisi Pervaia zhenshchina dirizher v Bol'shom teatre // Zhizn' iskusstva [Unsigned. The first female conductor at the Bolshoi Theater // Life of Art]. — 1929. — № 52.
4. *Dombaev G.* Tvorchestvo Petra Il'icha Chaikovskogo v materialakh i dokumentakh [Dombaev G. Creativity of Pyotr Ilyich Tchaikovsky in materials and documents]. — Moscow: Muzgiz, 1958. — 636 p.
5. Evgeniia Mikhailovna Slavinskaia. Kontsertmeister Dirizher Pedagog. K 100-letiiu so dnia rozhdeniia / avtor-sostavitel' Strikovskaia E. E. / [Evgenia Mikhailovna Slavinskaya. Concertmaster Conductor Teacher. To the 100th anniversary of his birth / author-compiler Starikovskaya E. E.]. — Moscow RAM im. Gnesinykh, 2000. — 24 p.
6. Iz arkhiva otdela deloproizvodstva RAM im. Gnesinykh. Lichnoe delo G. Dombaeva. Op. 3, D. 207 [From the archive of the office department of the Gnesins Russian Academy of Music. The Gnessins. Personal file of G. Dombaev. In. 3, C. 207, 25 sh.].
7. Iz arkhiva otdela deloproizvodstva RAM im. Gnesinykh. Lichnoe delo E. Butiaginoi. Op. 3, D. 120 [From the archive of the Office Management Department of the Gnesins Russian Academy of Music. The Gnessins. E. Butyagina's personal file. In. 3, C. 120, 20 sh.].
8. *Nosina V.* Iokheles Aleksandr L'vovich // Gnesinskii dom. Istoriia uchebnykh zavedenii. [Nosina V. Iokheles Alexander Lvovich] // Gnesinskii dom. Istoriia uchebnykh zavedenii [Gnesinsky House. History of educational institutions]. — Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2015. — P. 291–294.
9. *Samoletov V.* Iz kharakteristiki Smirnovoi T. N. // Arkhiv RAM im. Gnesinykh. Op. 3, D. 604. l. 22. [Samoletov V. From the characteristics of Smirnova T. N. // Archive of the Russian Academy of Music. In. 3, C. 604, sh. 22].
10. *Spasskii B. O.* Boshniakovich Oleg Dragomirovich // Gnesinskii dom. Istoriia uchebnykh zavedenii. [Spassky B. O. Boshnyakovich Oleg Dragomirovich // Gnesinsky House. History of educational institutions]. — Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2015. — P. 192–194.
11. *Strikovskaia E.* Slavinskaia Evgeniia Mikhailovna // Gnesinskii dom. Istoriia uchebnykh zavedenii. [Strikovskaya E. Slavinskaya Evgeniya Mikhailovna // Gnesinsky House. History of educational institutions]. — Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2015. — P. 436–438.
12. *Yudin A.* Kontsertmeister-pedagog: iz tvorcheskoi laboratorii M. V. Iudinoi [Yudin A. Concertmaster-teacher: from the creative laboratory of M. V. Yudina] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. — 2019. — No. 49. — P. 73–80.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] К. Корбут — личность примечательная и многогранная. В 1894 г. он окончил Петербургскую консерваторию по специальностям фортепиано, органа, теории музыки. С 1904 г. был одним из ведущих педагогов Казанского музыкального училища, расстрелян в 1938 году.

[2] Со слов племянницы Славинской — Фриды Давидовны Славинской.

[3] В «Автобиографии» Е. М. Славинской сообщается, что она получила при рождении имя Зинаида, однако для творческой жизни выбрала другое — Евгения. Кроме того, год рождения Евгении Михайловны указывается не 1900 (как утверждается в выпущенной в 2000 году небольшой брошюре к 100 (?)-летию пианистки [5]), а 1902. Эту же версию подтвердила в частном разговоре ее племянница Фрида Давидовна Славинская. В статье лишь отмечается разночтение, о причинах которого остается только догадываться. Также удалось установить имена родителей Е. Славинской: отец — Славинский Михаил Самойлович (1897/1898? – 1947), дирижер в театрах Киева, Харькова, Казани и Москвы, мать — Славинская (Рабина) Любовь Иосифовна (ум. в 1960 г.), домохозяйка.

[4] Автор статьи благодарит Е. Е. Стриковскую за помощь и доброжелательное отношение.

[5] Необходимо добавить, что далеко не каждый концертмейстер обладает столь высоким авторитетом, позволяющим ему высказывать рекомендации по вопросам вокальной школы.

[6] Из личной беседы с Е. Е. Стриковской.

[7] Также Мария Вениаминовна преподавала указанную дисциплину и в Московской консерватории.

[8] Разумеется, речь не идет о профессиональном вокале.

[9] И для нашего времени также.

[10] С объемным списком учеников Е. Славинской можно ознакомиться в сборнике «Евгения Михайловна Славинская. Концертмейстер. Дирижер. Педагог. К 100-летию со дня рождения» [5, *24*].

[11] Г. С. Домбаев преподавал также и концертмейстерское искусство.

[12] Оба вуза Домбаев оканчивает в 1927 году. До этого биография музыканта, по его собственным словам [6, Л. 5], была связана с ВЧК-ОГПУ. Очевидно, до поступления в вуз Григорий Савельевич не учился в профессиональных музыкальных заведениях.

[13] Ее мать — Елизавета Александровна Бутягина (1909–2001) — была одной из самых известных вокалистов-иллюстраторов, работавших с пианистами.

[14] См., например, URL: https://gnesin-academy.ru/sveden/struct/fortepiannyj-fakultet/kafedra-kontsertmejsterskoj-podgotov/?ysclid=l5gnkoz76q249066127.

[15] Об обширной исполнительской практике Славинской речь уже шла выше.

[16] Евгения Михайловна начинает преподавательскую деятельность в 1946 г., Лев Николаевич — в 1947.

[17] К сожалению, сведений о певице Н. Розановой обнаружить не удалось.

*Анастасия Упанова*

# КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БОРИСА КРАВЧЕНКО:

## ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Жанр концерта занимает заметное место в домровом репертуаре. Идея игры, лежащая в основе жанра, созвучна природе домры, ее выразительным и виртуозным возможностям. Родоначальником домрового концерта явился Н. Будашкин. Созданный им в 1945 году Концерт для домры с оркестром положил начало развитию этого жанра[1]. Позднее появились концерты Ю. Зарицкого, Ю. Шишакова, Г. Шендерева, Л. Балая, С. Слонимского, И. Рогалева, Н. Пейко, И. Тамарина, А. Тихомирова, А. Цыганкова, Ю. Щекотова, А. Лоскутова, М. Броннера, Е. Подгайца, Е. Стецюка...

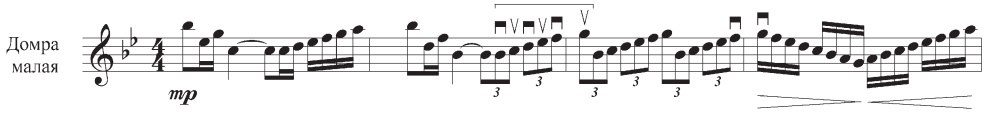
Особое место в их числе занимает Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов Б. Кравченко, премьера которого состоялась в 1962 году [5, *82*]. Своим рождением он обязан творческому союзу композитора с выдающимся представителем ленинградской исполнительской школы, домристом-виртуозом Эммануилом Ароновичем Шейнкманом, ставшим его первым исполнителем [6, *47*]. Очевидно, что сотрудничество Кравченко и Шейнкмана во многом повлияло на арсенал исполнительских приемов, используемых в данном сочинении.

Идея концертирования в сочинении Кравченко реализована не только в характерном для жанра концерта «соревновании» солиста и оркестра, но и в своеобразной игре с формой. Это одночастное произведение сочетает черты различных форм: циклической, сонатной, рондальной. Столь же оригинальны и ярки исполнительские приемы, к которым обращается композитор.

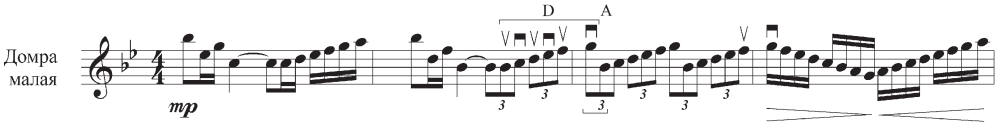
Две противопоставляемые, находящиеся в постоянном взаимодействии сферы, виртуозная и кантиленная, в партии домры подчеркнуты разнообразием исполнительских приемов, которые предъявляют высокие требования к владению инструментом. Буквально с первых нот слушатель погружается в мир блестящей домровой виртуозности.

Одной из важных особенностей музыкального языка концерта является частая и порой неожиданная смена ритма. Для домриста этот момент представляет сложность, прежде всего в виду специфики одного из основных приемов игры — так называемых *переменных ударов*. Для примера обратимся к главной теме сочинения, отмеченной чрезвычайным ритмическим разнообразием. Особого внимания солиста требует соединение квартоль/триоль и его ритмическое обращение триоль/квартоль. Неравное количество ударов осложняет выбор штрихового решения. Проблема заключается в том, что в условиях неравномерного ритмического дыхания важнейшей задачей является сохранение логики мелодического развертывания. Главная тема отличается чрезвычайной гибкостью дыхания, и неверно выбранный штрих с большой вероятностью нарушит ее цельность и выразительность. Данная задача может решена двумя способами. С одной стороны, возможно следовать по пути наименьшего сопротивления, избегая некоторых исполнительских сложностей (например, так называемых «подцепов»: ударов вверх при переходе со струны на струну), требующих от домриста особенно тщательной технической проработки (пример 1). Однако в подобной ситуации, очевидно, придется пожертвовать интонационно оправданными штрихами и ровностью пульсации. С другой стороны, выбор штрихов может быть предопределен исключительно образно-интонационными особенностями темы, однако эта ситуация вызовет ряд исполнительских сложностей. Например, в одном из подобных случаев возникает «подцеп» на широком интервале (совмещенный со скачком в левой руке), при котором отсутствует опорное движение вниз при переходе от одного вида ритмической группировки к другому (пример 2).

Пример 1. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Первый вариант штрихового решения главной темы




Пример 2. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Второй вариант штрихового решения главной темы



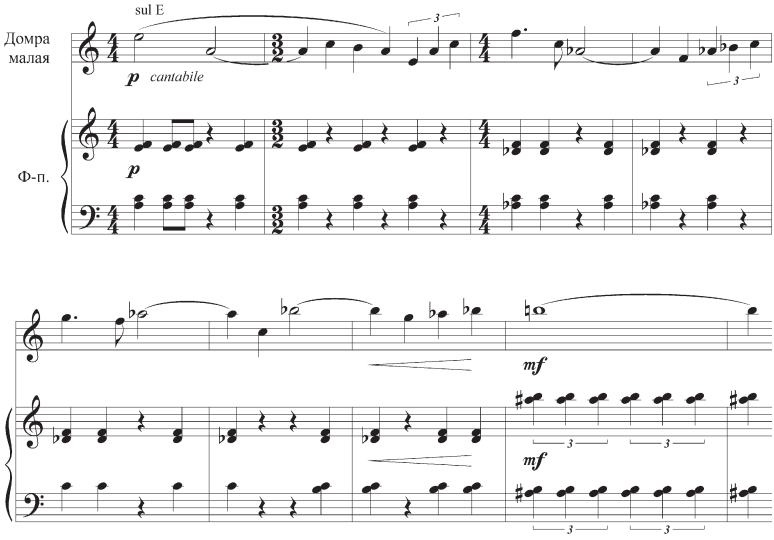

Очевидно, что выбор штрихов, как и формирование аппликатуры для исполнения главной темы, должны исходить из уровня технической подготовки солиста. Однако главным является, быть может, вопреки удобству исполнения, соблюдение логики развития музыкального материала.

Отдельного рассмотрения требует исполнение кантилены в концерте Кравченко. Данная сфера расположена во втором разделе сочинения, выполняющего функцию побочной партии сонатной формы или медленной части с точки зрения трехчастного цикла, либо контрастного эпизода, если рассматривать сочинение в рамках формы рондо. Стоит отметить, что композиция концерта ставит перед исполнителем проблему ее осмысления и интерпретации. Если раздел трактуется в качестве эпизода или побочной партии, темповый контраст должен быть менее выраженным, чем если относиться к этому материалу как к подобию медленной части цикла. В такой ситуации контраст может быть более существенным, а подготовка его появления менее интенсивной.

Контрастность кантиленного раздела по отношению к первой теме подчеркнута иными исполнительскими средствами, например, приемом *tremolo*, позволяющем добиться воздушного *pianissimo*, когда границы атаки и снятия звука становятся почти неосязаемыми. Учащенные переменные удары, которые в *tremolo* сливаются в непрерывный звуковой поток, в зависимости от их концентрации наполняют звук разной степенью напряжения. Важно отметить, что Кравченко использует *tremolo* в различных смысловых контекстах: как в моменты тихого звучания, так и в кульминациях, как это происходит при возвращении лирического материала в динамизированной репризе. В репризе нежная лирика мелодии становится гораздо более взволнованной и напряженной, нежели в экспозиционном разделе. Подчеркнуть это отличие можно приближенным к ритмизованному и вместе с тем максимально частым tremolo, которое способствует созданию напряжения даже в динамике *pianissimo*.

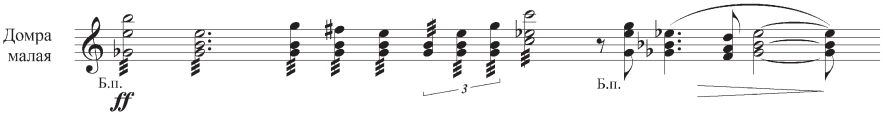
Согласно авторскому указанию, тема кантиленного раздела исполняется на струне ***E*** в первом ее проведении и на струне ***A*** во втором. В этом указании кроется существенный выразительный смысл. Дело в том, что «пение» на одной струне, несмотря на известные технические сложности, придает мелодической линии единую тембровую краску. Однако в данной ситуации необходимо принять во внимание специфику конкретного инструмента. Даже у самых высококачественных мастеровых домр верхний регистр второй и третьей струн не всегда звучит так же ярко и убедительно, как на первой струне ***D***. Например, в данном случае первое проведение побочной темы оканчивается самым высоким звуком — си второй октавы (пример 3). На струне ***E*** эта нота располагается на накладке, являющейся продолжением грифа на корпусе. Вероятно, в результате сложности в полноценном качественном исполнении столь высокой для самой низкой струны ноты станет недостаточно чистый и громкий звук (с учетом пометки *mezzo forte*), что будет противоречить самому характеру тематизма и его роли в выразительном спектре концерта. В подобном случае, на наш взгляд, может быть оправдан отход от авторского указания, а именно — перенос второй половины темы, расположенной в высоком регистре, на вторую струну ***A***.

Пример 3. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Кантиленная тема второго раздела



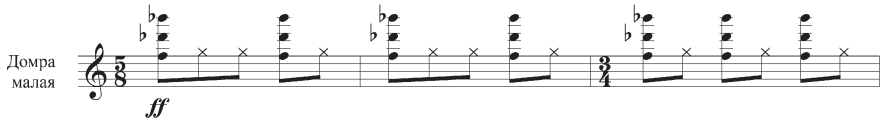

Кульминационный момент противостояния виртуозной и кантиленной сфер приходится на каденцию. Ее открывает новый материал песенного происхождения, достаточно быстро обретающий элементы виртуозности, которые обогащают развитие довольно сложными в исполнительском отношении двух- и трехголосными хроматическими пассажами. В результате общее динамическое напряжение стремительно усиливается. И когда виртуозное начало, кажется, одерживает верх, на гребне развития возникает кантиленная тема второго раздела концерта. Кардинально переосмысленная, уже не лирическая песня, а гимн, она знаменует перелом в развитии не только каденции, но и всего сочинения.

Пример 4. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Каденция солиста. Переосмысленная кантиленная тема второго раздела



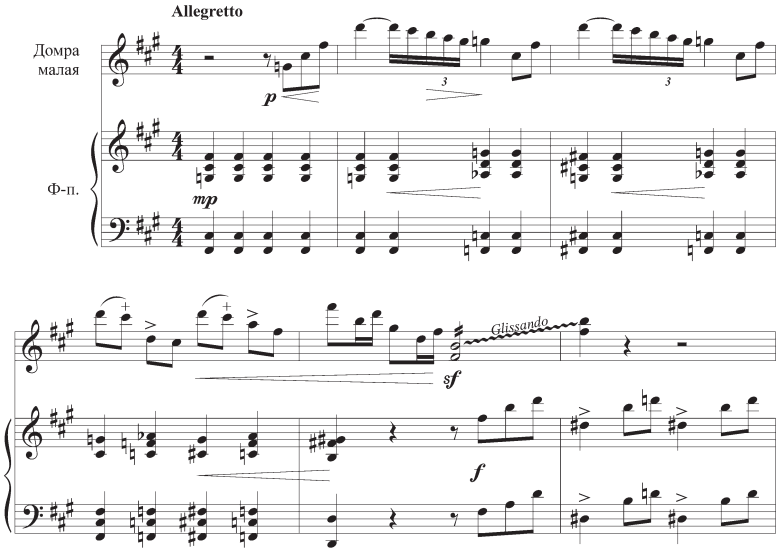

В результате мелодическая линия «рассыпается», словно столкновение двух сфер привело к их взаимному уничтожению. Динамической точкой каденции является по существу обрушившие мелодию хлесткие диссонирующие аккорды в высоком регистре, перемежающиеся акцентированными ударами за подставкой (пример 5).

Пример 5. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Заключительный раздел каденции



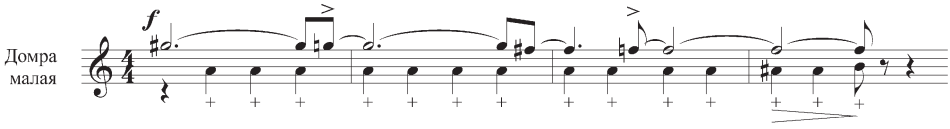

Произошедшее радикально меняет образный строй концерта. Появляется новый материал, по жанру представляющий собой марш (пример 6). С точки зрения формы целого, его появление можно рассматривать как начало финала моноцикла.

Пример 6. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Маршевая тема




Разнообразным и сложным является набор исполнительских приемов, к которым обращается композитор в каденции. Их концентрация в данном разделе формы представляется максимальной. Музыка не утрачивает своей выразительности во многом благодаря попытке «примирить» кантиленную и виртуозную сферы. Происходит это путем контрапунктического наслоения приемов звукоизвлечения. В качестве примера приведем эпизод, в котором домра исполняет мелодию *tremolo* в верхнем голосе, сопровождая ее *pizzicato* пальцами левой руки[2] в нижнем (пример 7).

Пример 7. Б. Кравченко Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Каденция

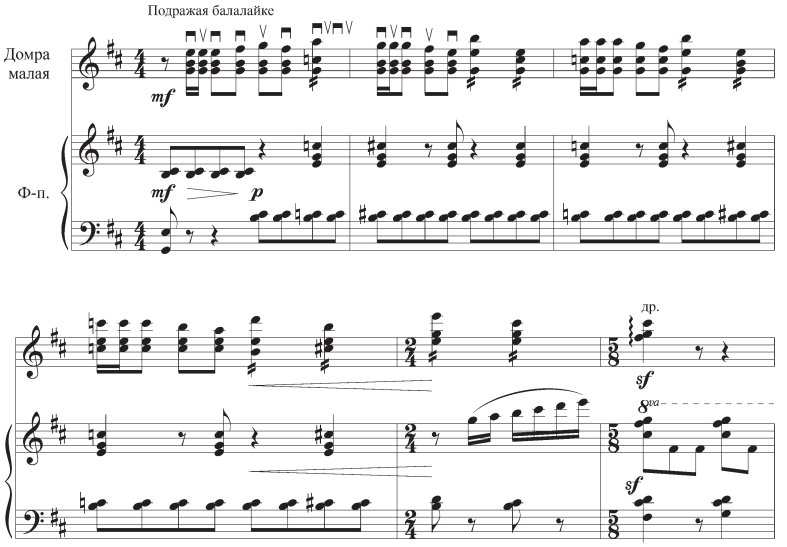


В этот момент виртуозная составляющая оказывается в подчинении у кантилены. Прием *pizzicato* пальцами левой руки в данном случае подчеркивает выразительность кантиленного материала. Техническая сложность исполнения подобного соединения придает каденции особое драматическое напряжение, которое возникает вследствие увеличения натяжения струны при ее оттягивании «сдергиванием». Задача исполнителя заключается в том, чтобы избежать при этом динамического колебания тянущегося звука мелодии, для чего необходимо максимально плотно удерживать палец левой руки на грифе.

Как было сказано, выразительной и динамической вершиной каденции является проведение темы tremolo трезвучными аккордами (пример 4). Подобное изложение кантиленой мелодии свидетельствует о существенной динамизации развития, однако само ее появление говорит о том, что «песня» оказывается в силах противостоять виртуозному началу. Исполнителю чрезвычайно важно, несмотря на громкую звучность и маркированность каждого аккорда, добиться их качественных, максимально гибких соединений[3]. Возникающие в противном случае динамические «пустоты» между аккордами неминуемо приведут к спаду эмоциональной наполненности, что противоречит самой идее итога драматизации.

Отдельного обсуждения заслуживают исполнительские приемы, заимствованные из исполнительской практики других струнных инструментов. Это заимствование — своего рода эксперимент, и потому оно как нельзя лучше поддерживает игровой дух сочинения. Например, материал раздела с авторским указанием «подражая балалайке» изложен *аккордами* с соблюдением традиционного для балалаечного наигрыша способа штриховой организации (пример 8).

Пример 8. Б. Кравченко Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Фрагмент, адресующий к балалаечному наигрышу



Также в последующих разделах встречается *дробь* — специфический прием игры на балалайке[4], свойственный гитарной музыке. В известной степени театральный эффект возникает благодаря приему *pizzicato* пальцами левой руки, в котором правая рука исполнителя не задействована вовсе. Он заимствован из скрипичной, а также гитарной исполнительских практик. Примечательно, что все эти приемы, поддерживающие концертный тонус произведения, вошли в обиход домровой литературы.

В Концерте для домры и оркестра русских народных инструментов Бориса Кравченко чрезвычайно убедительно претворена песенная лирика в ее сопоставлении с мощной энергией народного танца.

## ЛИТЕРАТУРА


1. *Волчков Е. А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: специальность 17.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2011. — 26 с.
2. *Вольская Т. И., Гареева И. В.* Колористические приемы игры на домре: методическое пособие для преподавателей, исполнителей, композиторов, студентов среднего и высшего звена обучения. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2018. — 68 с.
3. *Нечепоренко П. И., Мельников В. И.* Школа игры на балалайке. — Москва: Музыка, 1988. — 184 с.
4. *Сенчуров М. И.* Об аппликатуре на балалайке // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сб. статей / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост.: М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. — Санкт-Петербург: СПбГК, 2004. — С. 5–19.
5. *Сергеева И. Н.* Произведения композиторов Ленинграда — Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Выпуск 2 / ред. сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2009. — С. 77–87.
6. *Шкребко Н. Н.* Эммануил Аронович Шейнкман (1939–1995): лекция по дисциплине «История исполнительского искусства». — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2019. — 48 с.


## REFERENCES


1. *Volchkov E. A.* Kontsert dlya trekhstrunnoy domry v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov [Concert for three-string domra in the works of Russian composers]: special`nost` 17.00.02: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya [specialty 17.00.02: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art criticism]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don, 2011. 26 p.
2. *Volskaya T. I., Gareeva I. V.* Koloristicheskie priyomy igry na domre: metodicheskoe posobie dlya prepodavatelej, ispolnitelej, kompozitorov, studentov srednego i vysshego zvena obucheniya [coloristic techniques of playing the domra: manual for teachers, performers, composers, students of secondary and higher education]. Yekaterinburg: Ural Musorgsky state conservatory, 2018. 68 p.
3. *Necheporenko P. I., Melnikov V. I.* Shkola igry na balalajke [The school of playing the balalayka]. Moskow: Music, 1988. 184 p.
4. *Senchurov M. I.* Ob applikature na balalayke [About fingering on the balalaika]. Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh [Questions of performance on stringed instruments]: Collection of works. Vol. 1, comp. and ed. by M. I. Senchurov, Y. L. Nogareva. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2004. P. 5–19.

5. *Sergeeva I. N.* Proizvedeniya kompozitorov Leningrada — Sankt-Peterburga dlya domry (opyt sostavleniya kataloga) [Music by composers of Leningrad — St. Petersburg for domra (experience in cataloging)] // Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh: sbornik statey [Questions of performance on string folk instruments: a collection of articles], vol. 2 / comp. and ed. by M. I. Senchurov, J. L. Nogareva. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2009. P. 77–87.
6. *Shkrebko N. N.* Emmanuil Aronovich Shejnkman (1939–1995): lekciya po discipline «Istoriya ispolnitel'skogo iskusstva» [Emmanuil Aronovich Shejnkman (1939–1995): lecture on the discipline «History of performing art»]. Saint-Petersburg: Skifiya-print, 2019. 48 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Развитию жанра концерта для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов посвящено исследование Е. В. Волчкова [1].

[2] Подробнее о специфике данного приема см.: [2].

[3] Для качественных соединений аккордов чрезвычайно важно правильно подобрать аппликатуру. При решении данной задачи можно обратиться к работе М. И. Сенчурова, посвященной исполнению двойных нот на балалайке: автор предлагает «закреплять за определенным голосом свой палец и передвигать его по грифу скольжением; <…> избегать "перескока" одного и того же пальца со струны на струну в соседних интервалах» [4, *7*]. Полагаем, этот принцип применим и к аккордовой технике на струнных народных инструментах. Руководствуясь им, исполнителю удастся добиться максимально возможной связности между аккордами.

[4] Подробнее об этом см.: [3, *37*].

# СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**ГАПОНОВ Андрей Александрович (Москва)**
Директор Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной, старший преподаватель кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Andrey A. GAPONOV (Moscow)**
Director of Elena Gnesina's Memorial Museum Apartment, Senios Lecturer of the History Music Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

*gnesina_museum@mail.ru*

**ТОПИЛИН Даниил Игоревич (Москва)**
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Daniil I. TOPILIN (Moscow)**
PhD in History of Art, Associate Professor of the Music History Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

*d.i.topilin@gmail.com*

**МЕДВЕДЕВА Юлия Петровна (Нижний Новгород)**
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

**Yulia P. MEDVEDEVA (Nizhny Novgorod)**
PhD in History of Art, Associate Professor of the Music History Department at the Nizhny Novgorod State Conservatory named M. I. Glinka.

*jul-medvedeva@yandex.ru*

**ХАХАМОВ Дмитрий Цавич (Москва)**
Заслуженный артист РФ, доцент кафедры скрипки и альта Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Dmitry S. KHAKHAMOV (Moscow)**
Honored Artist of the Russian Federation, Associate Professor of the Violin and Viola Department at the Gnesin Russian Academy of Music.

*khakhamov@mail.ru*

**ЩЕПЕТИЛЬНИКОВ Сергей Сергеевич (Москва)**
Аспирант Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

**Sergey S. SHCHEPETILNIKOV (Moscow)**
Graduate Student at the Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities.

*shchepetiln@gmail.com*

**ИВАНЧЕНКО Наталья Сергеевна (Москва)**
Аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Natalya S. IVANCHENKO (Moscow)**
Graduate student at the Gnesin Russian Academy of Music.

*nata_nsi96@mail.ru*

**СТОГНИЙ Ирина Самойловна (Москва)**
Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

**Irina S. STOGNIY (Moscow)**
Doctor of Art History, Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-chief of the journal «Scientific Notes at the Gnesin Russian Academy of Music».

*istogniy@mail.ru*

**САДОКОВА Вера Владимировна (Москва)**
Кандидат искусствоведения, ответственный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

**Vera V. SADOKOVA (Moscow)**
PhD in History of Art, Executive Editor of the journal «Scientific Notes at the Gnesin Russian Academy of Music».

*vsadok@yandex.ru*

**ЮДИН Александр Наумович (Санкт-Петербург)**
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ имени А. И. Герцена.

**Alexander N. YUDIN (Saint Petersburg)**
PhD in History of Art, Professor of the Musical and Instrumental Training Department at the A. I. Herzen State Pedagogical University.

*u_rojala@mail.ru*

**УПАНОВА Анастасия Андреевна (Санкт-Петербург)**
Соискатель ученой степени кандидата искусствоведения кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова»

**Anastasiya A. UPANOVA (Saint Petersburg)**
PhD candidate in History of Art of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

*pastaupanova@gmail.com*

# АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

**Андрей Гапонов**

## К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА СКРЯБИНА (1872–1915). ВОСПОМИНАНИЯ МИХАИЛА ФАБИАНОВИЧА ГНЕСИНА

В настоящей публикации вниманию читателей предлагается уникальный архивный документ, хранящийся в Российском государственном архиве литературы и искусства: воспоминания Михаила Фабиановича, младшего брата в семье Гнесиных, об Александре Николаевиче Скрябине. В них описываются встречи и общение Скрябина с Гнесиным, а также другими современниками. Хотя воспоминания и не были завершены автором, они тем не менее раскрывают новую страницу взаимоотношений двух композиторов, поэтому представляют несомненный интерес для читателя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Михаил Гнесин, Александр Скрябин, воспоминания, встречи, концерты, Мистерия*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–6–26

**Даниил Топилин**

## РУССКАЯ ИДЕЯ И КИТЕЖСКАЯ ТЕМА: «СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ ГРАДЕ КИТЕЖЕ...» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА КАК ВЕРШИНА ИСТОРИИ РУССКОЙ ДУХОВНОСТИ

Статья посвящена рассмотрению «русской идеи» в проекции на широкое историческое функционирование легенды о граде Китеже, получившей художественное воплощение в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Автор подчеркивает основополагающие сущностные стороны «русской идеи», опираясь на работы Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева. Выстраивается особый ряд русских странников, устремленных к метафорической России в поисках истины: китежане — нестяжатели — нетовцы — странники — раскольники — масоны — интеллигенты — космисты. Хождение в невидимый град в финале оперы Римского-Корсакова — есть окончательное покидание настоящей несовершенной России гонимыми раскольниками-идеалистами. Русский космизм предстает универсальным конструктом для музыкального воплощения мифа о спасенном граде на вершинном этапе творчества Римского-Корсакова. Метафора «Китежа» — отражение печальной убежденности композитора в неизбежности наступления нового периода русской исторической драмы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*«Русская идея», история русской духовности, Ф. М. Достоевский, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, «китежская тема», Н. А. Римский-Корсаков, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», русский космизм*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–27–40

**Медведева Юлия**

## ОПЕРА Ц. А. КЮИ «СЫН МАНДАРИНА»: МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

В статье рассматривается претворение влияний западноевропейской, русской и китайской культуры в одноактной опере Ц. А. Кюи на либретто В. А. Крылова «Сын мандарина» (1859). Автор опирается на комплексный подход, используя культурно-исторический, сравнительно-аналитический и музыкально-аналитический методы.

Научная новизна исследования связана с обращением к малоизученной опере Ц. А. Кюи. Как доказывает автор, «Сын мандарина» прочно опирается на европейские и русские художественные традиции (жанровые модели commedia dell'arte, итальянской и французской комической оперы, интонационный словарь Глинки и Даргомыжского, культуру домашнего музицирования). Вместе с тем опера стоит у истоков кучкистского оперного Востока, который моделируется в музыке Кюи при помощи приемов «янычарского стиля». Уникальность «Сына мандарина» связана с тем, что опера становится «точкой отсчета» в развитии русского музыкального шинуазри. Сопоставляя текст либретто с фрагментами статей востоковедов и публицистов середины XIX века, автор демонстрирует воплощение характерных для того времени представлений о Китае. Интонационно-тематический анализ «Сына мандарина» позволяет также предположить, что Кюи, имея общее представление о музыке стран Дальнего Востока, сделал попытку ее стилизации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Кюи, «Сын мандарина», Восток и Запад в опере, Китай в европейской музыке, экзотизм, ориентализм, шинуазри*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–41–54

**Дмитрий Хахамов**

## ИЗ НЕИЗВЕСТНОГО СКРИПИЧНОГО НАСЛЕДИЯ: КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Р. М. ГЛИЭРА

Статья посвящена Концерту для скрипки с оркестром ор. 100 Рейнгольда Морицевича Глиэра — последнему произведению, не завершенному композитором при жизни. Определяется уникальная роль этого сочинения в творчестве Глиэра, рассматриваются особенности стилистики, тонально-гармонического языка Концерта, отдельное внимание уделяется исполнительским трудностям в партии солирующей скрипки. Автор выражает надежду, что статья будет способствовать интересу исполнителей к малоизвестному сочинению композитора.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Р. М. Глиэр, Серебряный век, концерт для скрипки с оркестром, скрипка соло, исполнительские трудности*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–55–62

**Сергей Щепетильников**

## ДЕТСКИЕ ХОРОВЫЕ ОПУСЫ ВИКТОРА КАЛИННИКОВА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

В статье рассматривается детское хоровое творчество Виктора Сергеевича Калинникова в контексте педагогических проблем конца XIX — начала XX века. В условиях недостаточного количества детского хорового репертуара, который отвечал бы таким критериям, как

доступность для исполнения и музыкально-художественная значимость, к сочинению хорового репертуара для детей стали обращаться видные композиторы той эпохи, в числе которых Ц. А. Кюи, А. К. Лядов, А. Т. Гречанинов, А. С. Аренский, В. И. Ребиков, М. М. Ипполитов-Иванов. Осуществляя краткий обзор сочинений этих композиторов для детского хора, автор показывает общие тенденции, в русле которых возникли детские хоровые опусы В. Калинникова.

Характерные особенности детского хорового творчества В. Калинникова, впервые проанализированные в статье, не только соотнесены с тенденциями эпохи, но и представлены в контексте стилевых закономерностей его композиторского почерка, музыкально-педагогических изысканий.

Анализ детской хоровой музыки, с одной стороны, раскрывает В. Калинникова как музыканта, прекрасно владеющего педагогическим инструментарием, с другой, показывает, что эта страница творчества является органичной частью его художественного мира.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Детское хоровое творчество, хоровые опусы, педагогический репертуар, рубеж XIX-XX веков, Виктор Калинников*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–63–70

**Наталья Иванченко**

## «FOR A LONG TIME» АЛЕКСЕЯ РЕТИНСКОГО: ПОЭТИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК КАК ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

В статье рассматривается камерное произведение «For a long Time (and in this length continuousness abruptly)» современного композитора Алексея Ретинского. Предлагаемая работа является первой попыткой научного осмысления творчества Алексея Ретинского в отечественном музыкознании.

Главное внимание уделяется роли поэтического источника сочинения — стихотворения Геннадия Айги «Долго: Солнце» в музыкальной композиции. Прослеживается связь между музыкальным и поэтическим текстом, который является ключом к пониманию замысла. Прослеживается развитие и взаимодействие трех тематических смысловых комплексов, связанных с центральными образами-идеями стихотворения Г. Айги: «долготы», «тишины» и «солнца».

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Алексей Ретинский, «For a long Time...», поэтический источник, Геннадий Айги, «Долго: Солнце», музыкальная композиция, образ солнца*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–71–81

**Ирина Стогний**

## ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ВТОРИЧНЫХ СМЫСЛОВ В МУЗЫКЕ

Статья посвящена осмыслению выразительных возможностей вторичных смыслов в музыке, рассмотрению одного из способов создания подтекстов — цитаций, адресующих восприятие к первоисточнику, трансформированному в результате цитирования. Цитируемый материал осмысляется в особом ракурсе: не в контексте проблемы свое и чужое, а в связи с его способностью образовывать подтексты. Выразительные возможности цитаций рассматриваются на примере сочинений А. Онеггера, Д. Шостаковича, А. Шнитке, В. Рябова, в которых присутствуют отсылки к произведениям И. С. Баха.

Отмечается значимая в музыкальной культуре XX–XXI вв. линия, отсылающая не только к первоисточнику, но и к его интерпретациям, благодаря чему все версии образуют единый Текст. Открытие композиторами новых измерений существовавшего, когда происходит обращение даже не к первоисточнику, а к его модификациям, создало богатые возможности образования вторичных (не по значимости) смыслов.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Подтекст, вторичные смыслы, цитации, баховские интерпретации, музыка XX века, реинтерпретации*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–82–90

**Вера Садокова**

## ОПЕРА П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА» В СВЕТЕ ПОЭТИКИ ПОГРЕБАЛЬНОГО ОБРЯДА

Опера П. И. Чайковского «Пиковая дама» рассматривается в контексте поэтики погребального обряда. Соответствия между музыкальным и ритуальным текстом прослеживаются как на уровне концепции (осмысление феномена смерти как пространственного перемещения, перехода из своего в чужое), так и ее воплощения. Параллели просматриваются в интерпретации структуры текстов (развертывание танаталогической фабулы оперы разворачивается по схеме rites de passage: отделение — промежуточный период — присоединение), внутритекстовых структур (трактовка ключевой формы диалогов, репрезентирующих борьбу жизни и смерти, идею трудного пути), символических функций (своего/жизни, чужого/смерти, пребывающего между своим и чужим).

Особое внимание уделяется анализу семантических мотивов оперы, тождественных мотивам погребального обряда на каждом из его этапов (конца, умирания, прощания, отчуждения, предзнаменования — на первом, движения, перехода — на втором, перераспределения доли — на третьем).

Рассмотрение «Пиковой дамы» в мифопоэтическом ракурсе раскрывает сочинение композитора в новом свете.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*«Пиковая дама», танаталогическая фабула, пространственно-временной ракурс, пороговое пространство, rites de passage, символическая функция*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–91–107

**Александр Юдин**

## ИСТОКИ СТАНОВЛЕНИЯ КАФЕДРЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПОДГОТОВКИ РАМ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Предлагаемая статья посвящена истории кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных — прежде всего, периоду ее формирования. Определяется своеобразие исторического становления и развития кафедры; подробно освещается творческая деятельность Е. М. Славинской, заложившей основание педагогических и методологических принципов данного структурного подразделения вуза; прослеживается линия развития кафедры, от Славинской и ее учеников к современному этапу развития.

Также в работе представлены портреты ярких исполнителей, преподававших искусство фортепианного аккомпанемента в РАМ имени Гнесиных. Несмотря на значимую роль в педагогической и концертмейстерской сфере, имена этих музыкантов порой не извест-

ны даже профессионалам. Статья адресована всем, кто интересуется процессом становления учебных музыкальных дисциплин, а также развитием концертмейстерского искусства в России.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Искусство аккомпанемента, РАМ имени Гнесиных, кафедра концертмейстерской подготовки, музыкальная педагогика, история исполнительства*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–108–116

**Анастасия Упанова**

## КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БОРИСА КРАВЧЕНКО: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

В статье представлен исполнительский ракурс осмысления Концерта для домры с оркестром народных инструментов ленинградского композитора Бориса Петровича Кравченко. Несмотря на то что сочинение заняло прочное место в репертуаре домристов, до сих пор оно не становилось предметом исследования. В статье освещены композиционные особенности произведения в их связи с исполнительскими задачами. Особое внимание уделено наиболее сложным с точки зрения исполнения фрагментам сочинения. Работа может быть актуальна для исполнителей.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

*Борис Петрович Кравченко, концерт для домры, Эммануил Аронович Шейнкман, исполнительские средства*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–117–124

# ABSTRACTS

**Andrey Gaponov**

## TO THE 150TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF ALEXANDER NIKOLAEVICH SCRIABIN (1872-1915). MEMORIES OF MIKHAIL FABIANOVICH GNESIN

In this publication, readers are offered a unique archival document stored in the Russian State Archive of Literature and Art: the memoirs of Mikhail Fabianovich, the younger brother in the Gnessin family, about Alexander Nikolaevich Scriabin. They describe the meetings and communication of Scriabin with Gnessin, as well as other contemporaries. Although the memoirs were not completed by the author, they nevertheless reveal a new page in the relationship between the two composers, therefore they are of undoubted interest to the reader.

KEYWORDS

*Mikhail Gnesin, Alexander Scriabin, memoires, meetings, concerts, Mystery*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–6–26

**Daniil Topilin**

## RUSSIAN IDEA AND KITEZH THEME: «THE LEGEND OF THE INVISIBLE CITY OF KITEZH» BY N. RIMSKIY-KORSAKOV AS THE TOP OF THE HISTORY OF RUSSIAN SPIRITUALITY

The article is devoted to the consideration of the «Russian idea» in the projection on the broad historical functioning of the legend of the city of Kitezh, which received artistic embodiment in the work of the opera «The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Virgin Fevronia». The author emphasizes the fundamental essential aspects of the «Russian idea», relying on the works of F. M. Dostoevsky, V. S. Solovyov, N. A. Berdyaev. A special series of Russian wanderers is being built, aspiring to metaphorical Russia in search of truth: Kitezhans — non–possessors — netovtsy — wanderers — schismatics — Masons — intellectuals — cosmists. Walking into the invisible city in the finale of Rimsky-Korsakov's opera is the final abandonment of the present imperfect Russia by persecuted schismatic idealists. Russian cosmism appears as a universal construct for the musical embodiment of the myth of the saved city at the peak stage of Rimsky-Korsakov's creativity. The metaphor of «Kitezh» is a reflection of the composer's sad conviction that a new period of Russian historical drama is inevitable.

KEYWORDS

*«Russian idea», history of Russian spirituality, Fyodor Dostoevsky, Vladimir Soloviev, Nikolai Berdyaev, «Kitezhskaya theme», Nikolai Rimsky-Korsakov, «The Tale of the Invisible City»*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–27–40

**Yulia Medvedeva**

## C. A. CUI'S OPERA «THE MANDARIN'S SON»: BETWEEN EAST AND WEST

The article considers the transformation of the Western European, Russian and Chinese culture influences in the one-act opera «The Mandarin's Son» by César Cui on the libretto by V. A. Krylov (1859).

The author relies on an integrated approach and uses cultural-historical, comparative-analytical and musical-analytical methods.

The scientific novelty of the study is connected with the appeal to the practically unexplored opera by Cui. As the author proves, «The Mandarin's Son» is firmly based on European and Russian artistic traditions (genre models of commedia dell'arte, Italian and French comic opera, the intonation dictionary of Glinka and Dargomyzhsky, the culture of home music). At the same time, the opera stands at the origins of the Russian opera East, which is modeled in the music of Cui using the techniques of the «Janissary style». The uniqueness of the «The Mandarin's Son» is connected with the fact that the opera becomes a «starting point» in the development of Russian musical chinoiserie. Comparing the text of the libretto with fragments of articles by orientalists and publicists of the mid-19th century, the author demonstrates the embodiment of the ideas about China characteristic of that time. The intonation-thematic analysis of the «The Mandarin's Son» also suggests that Cui had at least a general idea of the music of the Far East and made an attempt to stylize it.

KEYWORDS

*César Cui, The Mandarin's Son, East and West in opera, China in European music, exoticism, orientalism, chinoiserie*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–41–54

**Dmitry Khakhamov**

## FROM AN UNKNOWN VIOLIN HERITAGE: CONCERTO FOR VIOLIN AND ORCHESTRA BY R. M. GLIER

The article is devoted to the Violin Concerto op. 100 by Reinhold Moritsevich Glier — the last work not completed by the composer during his lifetime. The unique role of this composition in Glier's work is determined, the peculiarities of the stylistics, the tonal and harmonic language of the Concert are considered, special attention is paid to the performing difficulties in the solo violin part. The author expresses the hope that the article will contribute to the interest among performers in this work, undeservedly little known at the present time.

KEYWORDS

*R. M. Glière, Silver Age, concerto for violin with orchestra, violin solo, performance difficulties*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–55–62

**Sergey Shchepetilnikov**

## CHILDREN'S CHORAL OPUSES BY VIKTOR KALINNIKOV IN THE CONTEXT OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL PROBLEMS LATE XIX — EARLY XX CENTURY

The article examines the children's choral creativity of Viktor Sergeevich Kalinnikov in the context of pedagogical problems of the late XIX — early XX centuries. In conditions

of insufficient number of children's choral repertoire, which would meet such criteria as accessibility for performance and musical and artistic significance, prominent composers of that era, including Ts.A. Kui, A. K. Lyadov, A. T. Grechaninov, A. S. Arensky, V. I. Rebikov, began to apply to the composition of the choral repertoire for children, among them Ts. A. Kui, A. K. Lyadov, A. T. Grechaninov, A. S. Arensky, V. I. Rebikov, M. M. Ippolitov-Ivanov. Carrying out a brief overview of the compositions of these composers for children's choir, the author shows the general trends in the course of which V. Kalinnikov's children's choral opuses arose.

The characteristic features of V. Kalinnikov's children's choral creativity, analyzed for the first time in the article, are not only correlated with the trends of the era, but also presented in the context of the stylistic patterns of his compositional handwriting, musical and pedagogical research.

The analysis of children's choral music, on the one hand, reveals V. Kalinnikov as a musician who perfectly owns pedagogical tools, on the other hand, shows that this page of creativity is an organic part of his artistic world.

KEYWORDS

*Children's choral art, choral opuses, pedagogical repertoire, turn of the 19th-20th centuries, Viktor Kalinnikov*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–63–70

**Natalia Ivanchenko**

## «FOR A LONG TIME» BY ALEXEY RETINSKY: A POETIC SOURCE AS THE BASIS OF A MUSICAL COMPOSITION

The article discusses the chamber work «For a long Time (and in this length continuity abruptly)» by the contemporary composer Alexei Retinsky. The proposed work is the first attempt of scientific understanding of Alexey Retinsky's creativity in Russian musicology.

The main attention is paid to the role of the poetic source of the composition — Gennady Aiga's poem «Long: the Sun» in the musical composition. The connection between the musical and poetic text is traced, which is the key to understanding the idea. The author traces the development and interaction of three thematic semantic complexes associated with the central images-ideas of G. Aiga's poem: «longitude», «silence»" and «sun».

KEYWORDS

*Alexey Retinsky, «For a long Time...», poetic source, Gennady Aigi, «Long: The Sun», musical composition, image of the sun*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–71–81

**Irina Stogniy**

## EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF SECONDARY MEANINGS IN MUSIC

The article is devoted to understanding the expressive possibilities of secondary meanings in music, considering one of the ways to create subtexts — citations addressing perception to the primary source transformed as a result of quoting. The cited material is interpreted in a special perspective: not in the context of the problem of his own and someone else's, but in connection with his ability to form subtexts. The expressive possibilities of citations are considered on the example of the works of A. Honegger, D. Shostakovich, A. Schnittke, V. Ryabov, in which there are references to the works of J. S. Bach.

There is a significant line in the musical culture of the XX–XXI centuries, referring not only to the original source, but also to its interpretations, so that all versions form a single Text. The discovery by composers of new dimensions of what existed when there is an appeal not even to the original source, but to its modifications, created rich opportunities for the formation of secondary (not in importance) meanings.

KEYWORDS

*Subtext, secondary meanings, citations, Bach interpretations, music of the twentieth century, reinterpretations*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–82–90

**Vera Sadokova**

## TCHAIKOVSKY'S OPERA «THE QUEEN OF SPADES» IN THE LIGHT OF THE POETICS OF THE FUNERAL RITE

Tchaikovsky's opera «The Queen of Spades» is considered in the context of the poetics of the funeral rite. The correspondences between the musical and ritual text can be traced at the level of the concept (comprehension of the phenomenon of death as a spatial displacement, transition from one's own to someone else's), and its embodiment. Parallels can be seen in the interpretation of the structure of texts (the unfolding of the opera's thanatalogical plot unfolds according to the rites de passage scheme: separation — intermediate period — joining), intra-textual structures (interpretations of the key form of dialogues representing the struggle of life and death, the idea of a difficult path), symbolic functions (one's own/life, someone else's/death, staying between one's own and someone else's).

Special attention is paid to the analysis of the semantic motives of the opera, identical to the motives of the funeral rite at each of its stages (end, dying, farewell, alienation, omen — at the first, movement, transition — at the second, redistribution of the share — at the third).

Consideration of the «Queen of Spades» in a mythopoetic perspective reveals the composer's composition in a new light.

KEYWORDS

*«Queen of Spades», thanatalogical plot, space-time perspective, threshold space, rites de passage, symbolic function*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–91–107

**Alexander Yudin**

## THE ORIGINS OF THE FORMATION OF THE DEPARTMENT OF CONCERTMASTER TRAINING OF THE GNESIN ACADEMY OF MUSIC

The proposed article is devoted to the history of the Department of Concertmaster Training of the Russian Gnessin Academy — first of all, the period of its formation. The peculiarity of the historical formation and development of the department is determined; the creative activity of E. M. Slavinskaya, who laid the foundation of the pedagogical and methodological principles of this structural unit of the university, is highlighted in detail; the line of development of the department is traced, from Slavinskaya and her students to the modern stage of development of the department.

The work also presents portraits of bright performers who taught the art of piano accompaniment at the RAM im. The Gnesins. Despite the significant role in the pedagogical

and concertmaster sphere, the names of these musicians are sometimes not known even to professionals. The article will be of interest to anyone who is interested in the process of formation of educational musical disciplines, as well as the development of concertmaster art in Russia.

KEYWORDS

*The art of accompaniment, RAM im. Gnesin, Department of Concertmaster Training, Music Pedagogy, history of performance*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–108–116

**Anastasia Upanova**

## CONCERT FOR DOMRA WITH THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS BY BORIS KRAVCHENKO: EXPERIENCE IN PERFORMING ANALYSIS

The article presents a performance perspective of the interpretation of the Concert for Domra with the orchestra of Folk Instruments by the Leningrad composer Boris Petrovich Kravchenko. Despite the fact that the composition has taken a firm place in the repertoire of domrists, it has not yet become the subject of research. The article highlights the compositional features of the work in their connection with performing tasks. Special attention is paid to the most difficult fragments of the composition from the point of view of performance. The work may be relevant for performers.

KEYWORDS

*Boris Petrovich Kravchenko, concert for domra, Emmanuel Aronovich Sheinkman, performing means*

DOI: 10.56620/2227–9997–2023–1-44–117–124

# ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальностям 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» и 5.10.3 «Виды искусства (Музыкальное искусство)» отрасли науки «Искусствоведение», а также специальности «Педагогики» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

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.