

Ученые записки

2024
1(48)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1

Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: +7 (495) 691-30-78
E-mail: publishing@
gnesis-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

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

Подписано в печать
11.03.2024 г.
Печать офсетная.
Формат 70х108 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, 2024

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Стогний Ирина Самойловна
доктор искусствоведения, профессор

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Березин Валерий Владимирович
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Власова Екатерина Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, Москва, Россия

Дауноравичене Гражина
доктор искусствоведения, профессор,
Литовская академия музыки и театра,
Вильнюс, Литва

Дулова Екатерина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Белорусская государственная академия
музыки, Минск, Беларусь

Зинькевич Елена Сергеевна
доктор искусствоведения, профессор,
Национальная музыкальная академия
Украины имени П. И. Чайковского,
Киев, Украина

Кириарская Дина Константиновна
доктор педагогических наук, профессор,
психологических наук, профессор, Российская академия
музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

Малинковская Августа Викторовна
доктор педагогических наук, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Науменко Татьяна Ивановна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Стоянова Иванка
доктор искусствоведения, профессор,
Университет Париж VIII, Париж, Франция

Сусидко Ирина Петровна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор
психологических наук, профессор, Институт
язычных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия

Цареградская Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Шеховцова Ирина Павловна
кандидат искусствоведения,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия

Щербакова Анна Иосифовна
доктор педагогических наук, доктор
культурологии, профессор, Московский
государственный институт музыки
имени А. Г. Шнитке, Москва, Россия

Scholarly papers

2024
1(48)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1

**Registration
certificate**

ПИ № ФС77-47706
issued by Russian Federal
Service for Supervision
in the Sphere of Telecom,
Information Technologies
and Mass Communications
(Roskomnadzor)
on December 8th, 2011

FOUNDER AND PUBLISHER
Gnesin Russian Academy of Music

EDITOR-IN-CHIEF
Irina S. Stogniy
Dr.Sci. (Arts), Professor

EDITORIAL BOARD:

Valery V. Berezin
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Ekaterina S. Vlasova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Moscow, Russia

Gražina Daunoravičienė
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Lithuanian Academy of Music and Theatre,
Vilnius, Lithuania

Catherine N. Doulova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Elena S. Zinkevich
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music, Kiev, Ukraine

Dina K. Kirnarskaya
Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Psychology), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Augusta V. Malinkovskaya
Dr.Sci. (Pedagogy), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Tatiana I. Naumenko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Ivanka Stoianova
Dr.Sci. (Arts), Professor,
University of Paris VIII, Paris, France

Irina P. Susidko
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Alla V. Toropova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Psychology),
Professor, Institute of Fine Arts of Moscow
Pedagogical State University,
Moscow, Russia

Tatiana V. Tsaregradskaya
Dr.Sci. (Arts), Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Irina P. Shehovtsova
Cand.Sci. (Arts),
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russia

Anna I. Scherbakova
Dr.Sci. (Pedagogy), Dr.Sci. (Culturology),
Professor, Schnittke Moscow State
Institute of Music, Moscow,
Russia

Editorial office address
121069, Moscow,
Povarskaya street, 30-36.
Phone number:
+7 (495) 691 30 78
E-mail: publishing@
gnesin-academy.ru
<https://uz.gnesin-academy.ru>

О ЖУРНАЛЕ

«Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» — научное периодическое издание.

Журнал является собранием современных научных исследований в области музыковедения, в том числе новых его разделов, таких как музыкальная психология, музыкальная педагогика, музыкальная социология, музыкальный менеджмент. Основные задачи журнала — поддержка и популяризация исследований в области музыковедения, освещение новейших проблем и методик, систематизация и хранение информации.

ISSN 2227-9997

С 6 июня 2017 года журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых публикуются основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук и на соискание ученой степени доктора наук ВАК при Министерстве образования и науки РФ.



ВЫСШАЯ
АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки Российской Федерации

В журнале 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 «Педагогика» 5.8.7 «Методология и технология профессионального образования».

Основными критериями отбора статей являются: их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, высокий профессиональный уровень изложения, а также соблюдение норм научной этики.

Рукописи проходят двойное слепое рецензирование. Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Статьи в журнале публикуются на безвозмездной основе. Плата за публикацию не взимается.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издание адресовано музыковедам-исследователям, преподавателям, студентам и аспирантам вузов культуры и искусства, а также всем интересующимся проблемами современного музыкознания.

Журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» включен в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).



ABOUT THE JOURNAL

The journal **"Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music"** — scientific periodical.

The journal is devoted to contemporary musicological research including its new sections such as psychology and sociology of music and music management. The journal's main objectives are dissemination and support of musicological research, its new issues and methods, as well as filing and storage of appropriate information.

Since 6 June 2017 the journal is included into the list of peer reviewed editions where basic results of dissertations for Ph.D. degrees acknowledged by VAK — Ministry's of Education and Science Higher Attestation Committee — could be published.

The scientific articles published in the journal are in congruence with 5.10.1 "Theory and History" of Culture and Art" and 5.10.3 "Forms of Art (The Art of Music)" Art-criticism specialties, along with the 5.8.7 "Methodology and technology of professional education" Pedagogy speciality.

The main criteria for selection and accepting the articles are the following: accordance with the journal's area of expertise, scientific originality, significance and justifiability of scientific findings presented for publishing, highly professional level of presentment, and abiding the norms of scientific ethic.

The manuscripts undergo a double blind reviewing. The reviews are preserved in the editorial office for 5 years.

The articles are published on a reward-free basis, and no fee for publication is taken.

The journal is published four times per year.

The journal is addressed to musicologists, faculty members, students and post-graduates of Higher education institution in the field of Culture and Art, and to all interested in contemporary Musicology issues.

The journal "Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music" is included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ

Учредитель и издатель журнала — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (Москва).

Издатель является членом Международной ассоциации по связям издателей — Publishers International Linking Association (PILA).

Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

PDF-версии статей хранятся на сайте <https://uz.gnesin-academy.ru/> в разделе «Архив» и распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



FOUNDER AND PUBLISHER

Journal founder and publisher — Gnesin Russian Academy of Music (Moscow, Russian Federation).

The publisher is a member of the International Association of Publishers — Publishers International Linking Association (PILA).

The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

PDF versions of articles are stored on the website <https://uz.gnesin-academy.ru/> in the “Archive” section and are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Ирина Самойловна Стогний

доктор искусствоведения, профессор

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Ответственный редактор

Вера Владимировна Садокова

кандидат искусствоведения

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Технический редактор,

администратор веб-сайта

Валерия Вячеславовна Кудряшова

музыковед

Корректор, SMM-менеджер

Ольга Олеговна Москвина

Кандидат искусствоведения

Редактор-переводчик

Ильяс Рашидович Хананов

музыковед

Почтовый адрес

121069, Москва, ул. Поварская, д. 30-36

Тел./факс: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief

Irina S. Stogniy

Dr.Sci. (Arts), Professor

E-mail: i.stognij@gnesin-academy.ru

Executive Editor

Vera V. Sadokova

Cand.Sci. (Arts)

E-mail: v.sadokova@gnesin-academy.ru

Technical Editor,

Website Administrator

Valeria V. Kudryashova

musicologist

Proofreader, Social Media Manager

Olga O. Moskvina

Cand.Sci. (Arts)

Editor and Translator

Ilyas R. Khananov

музыковед

Adress

121069, Moscow, Povarskaya St., 30-36

Tel./Fax: +7 (495) 691-30-78

E-mail: publishing@gnesin-academy.ru

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Страница главного редактора</i>	7	МУЗЫКА XX ВЕКА <i>Д. И. Топилин</i> «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: феномен героя на вершине экзальтации культуры	71
ЮБИЛЕЙ <i>Н. А. Потемкина</i> К 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной: «Вас поздравляет Музыка сама!» (Взгляд из Мемориального музея- квартиры Ел. Ф. Гнесиной)	10	СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА <i>О. А. Путечева</i> Архетип мистерии в творчестве А. Бакши	83
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>Е. Г. Артемова</i> Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке	30	<i>Е. А. Золотухина</i> Жанр фортепианного концерта в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков	103
<i>И. С. Стогний</i> Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета	46	ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ <i>Н. И. Бражникова</i> Фортепианный квинтет ор. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра	116
		<i>Требования к статьям</i>	129

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	MUSIC OF THE XX CENTURY	
		<i>Daniil I. Topilin</i>	
ANNIVERSARY		"Poem of ecstasy"	
<i>Nora A. Potemkina</i>		by Alexander Scriabin:	
On the 150th anniversary of the birth		the phenomenon of the hero	
of Elena Fabianovna Gnesina:		at the top of cultural exaltation	71
"The Music itself congratulates you!"			
(View from El. F. Gnesina's Memorial		CONTEMPORARY MUSIC	
Museum-apartment)	10	<i>Olga A. Putecheva</i>	
		The archetype of mystery	
MUSICAL THEATER		in the works of A. Bakshi	83
<i>Evgeniya G. Artemova</i>			
Opera production in Moscow theaters		<i>Elizaveta A. Zolotukhina</i>	
at the present stage	30	Genre of piano concerto	
		in the works of Russian composers	
<i>Irina S. Stogniy</i>		of the 20th–21st centuries	103
The ballet by R. Strauss			
"The Legend of Joseph".		FROM THE HISTORY	
Musical interpretation		OF RUSSIAN MUSICAL CULTURE	
of the Biblical story	46	<i>Natalia I. Brazhnikova</i>	
		Piano quintet op. 55	
		by A. G. Rubinstein and its place	
		in the national history of the genre	116
		<i>Requirements for articles</i>	129

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Настоящий выпуск «Ученых записок» открывается поздравительными стихами, написанными Дмитрием Тарховым в 1965 г. в честь дня рождения Е.Ф. Гнесиной. В нынешнем юбилейном году «новелла в стихах» обрела новое актуальное звучание. Об этом мы узнаем из статьи **Норы Потемкиной «К 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной: «Вас поздравляет Музыка сама!»**. Автор представляет личность Елены Фабиановны в контексте ее творческих контактов с современниками, среди которых С. Танеев, А. Скрябин, С. Рахманинов, А. Гречанинов, Р. Глиэр, В. Сафонов, А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Ван Клиберн и другие выдающиеся музыканты. Фотографии и редкие по своей ценности архивные материалы, привлекаемые автором статьи, дают точное представление об эпохе, в которой довелось жить знаменитой семье Гнесиных. Теплые воспоминания Евгения Светланова, Олега Бошняковича, учеников Елены Фабиановны в очередной раз открывают читателю необыкновенную магию личности, повлиявшей на развитие музыкального образования в России и мире.

Известный музыковед и музыкальный критик **Евгения Артемова** в обзоре **«Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке»** представляет читателю поле для размышлений о постановках известных опер на современной сцене. В «Стифелио» Верди режиссер (Е. Одегова) прибегает к реминисценциям черно-белой эстетики кинематографа, особым образом акцентируя внимание на протестантском священнике, утратившем веру в Бога. Вторая премьера — диптих одноактных опер «Иоланта» и «Карлик». Столь разные произведения П. Чайковского и К. фон Цемлинского, поставленные «Новой оперой», объединены идеей *прозрения* главного героя. Однако Иоланте прозрение приносит счастливую жизнь, а Карлику смерть. Новые премьеры в Геликон-опере — «Богема» Пуччини с интродукцией в урбанистической стилистике, исполненной вместо несуществующей увертюры; опера «**Медиум**» Карло Менотти, в которой соединились элементы мюзикла, джаза, а также ощутимо влияние Мусоргского, Дебюсси, Пуччини. Премьера оперы П. Масканьи «**Сельская честь**» завершила свой сезон. Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко впервые поставил «**Норму**» Беллини. Атмосфера таинственности, в которой разворачивается действие, создана с помощью символов и средствами видеодекораций.

Статья **Ирины Стогний «Балет Р. Штрауса “Легенда об Иосифе”. Музыкальное толкование библейского сюжета»** рассматрива-

ет вопрос прочтения библейских сюжетов, в котором раскрывается та или иная картина мира с присущими ей смыслами. Иосиф изображен наивным, нежным юношей с ясными помыслами. Таким же он впоследствии предстанет в романе Т. Манна «Иосиф и его братья». Автор подчеркивает тот факт, что задолго до писателя создатели балета воплотили тот же образ, подчеркнув тонкость, чистоту и хрупкость его душевного мира, но одновременно и твердость духа, которой прославился библейский Иосиф. Автор находит ряд совпадений с романом, который может говорить о том, что Т. Манн вдохновлялся не только первоисточником, но и, по всей вероятности, балетом Штрауса, учитывая познания писателя в области музыки и любовь к ней.

Даниил Топилин в статье «**“Поэма экстаза” А. Н. Скрябина: феномен героя на вершине экзальтации культуры**» представляет не только оригинальный взгляд на знаменитое сочинение, но и рассматривает музыкальное искусство как мощный инструмент для достижения высоких духовных целей. Новое понимание Скрябиным личности творца и его творчества в полной мере отразилось в «Поэме экстаза», обладающей сложной музыкально-философской концепцией, рассматриваемой автором статьи. Согласно его мнению, музыка Скрябина предвосхитила многие современные феномены науки (к примеру, теорию квантового поля в искривленном пространстве-времени) и общественной жизни. Об этом свидетельствуют причудливо изогнутые линии, сложные пульсирующие ритмы в сочинениях композитора.

Неисчерпаемо жизнеспособный ритуал, пришедший в культуру XX века в разных обличиях, представляет **Ольга Путчева** в статье «**Архетип мистерии в творчестве А. Бакши**». Устойчивые модели содержания, драматургии, выразительных средств, присущие жанру мистерии, были трансформированы в сочинениях О. Мессиаана, А. Барро, Д. Мийо, А. Онеггера, К. Орфа, А. Шенберга, К. Штокхаузена, Г. Канчели, Н. Каретникова. Мистерия «Полифония мира» А. Бакши для скрипки соло, струнного оркестра, ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора, опираясь на синтез искусств, стилей и жанров, представляет собой уникальную мистирию звука. В основе ритуально-мистериальной мифологии действия лежат образы Жизни и Смерти, символически представленные. В соответствии с результатами анализа сочинения, автор статьи подчеркивает, что в своем мифотворчестве А. Бакши избирает древнейшие восточные традиции жанра.

Елизавета Золотухина в статье «**Жанр фортепианного концерта в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков**» рассматривает обращение композиторов к сакральной теме в жанре для нее нехарактерном. Однако С. Губайдулина, А. Караманов, И. Соколов, А. Лубченко и другие композиторы, преодолев традиционный барьер, создали

значительный ряд сочинений в концертном жанре. Автор рассматривает его духовную ветвь. Изучаемые произведения изобилуют соответствующими образами (Богородицы), символами (креста), интонациями молитвенных песнопений (Stabat Mater), Голгофы и Воскресения Христа. Тематизм содержит аллюзии на классические сочинения духовной тематики, особенно И. С. Баха, Ф. Шуберта.

Стилистику камерного сочинения анализирует **Наталья Бражникова** в статье «**Фортепианный квинтет ор. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра**». Автор дает оценку самому факту появления квинтета в творчестве Н. Рубинштейна — редкому жанру в русской музыкальной культуре. Следуя в целом западной модели жанра, проявившейся, в частности, в четырехчастной структуре цикла, композитор насыщает его глубокой лирикой, близкой шумановской. Отмечается масштабность сочинения, черты симфонизации, акцентируется определенная роль в этом процессе многобемольных тональностей, являющихся результатом конфликтной драматургии. Ценным является и наблюдение автора над темброво-интонационной стороной произведения, позволяющей каждому участнику ансамбля проявить свою индивидуальность.

Дорогие друзья!

Мы надеемся, что выпуск окажется интересным
и рассчитываем на обратную связь в соцсети:

<https://vk.com/public218211317>.

Нам также можно писать на e-mail:
publishing@gnesin-academy.ru

Ждем ваших отзывов и пожеланий!

Ирина Стогний

Юбилей

Персоналии

УДК 78.071.1

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-10-29



К 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной: «Вас поздравляет Музыка сама!»

(Взгляд из Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной)



Нора Александровна Потемкина

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
noramaria@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-8874-6865>*

Аннотация: Статья посвящена 150-летию со дня рождения выдающейся пианистки, педагога, основательницы и руководителя четырех музыкальных учебных заведений, общественного деятеля Елены Фабиановны Гнесиной (1874–1967). С помощью материалов и документов, хранящихся в Мемориальном музее-квартире Ел.Ф. Гнесиной, раскрыты различные стороны ее характера, семейные, дружеские, профессиональные связи. Приведены фрагменты воспоминаний о ней выдающихся музыкантов и других деятелей культуры, кому довелось общаться с Гнесиной как с музыкантом, учителем, другом, коллегой, помощником. Тексты воспоминаний были собраны биографом Гнесиной и основательницей Мемориального музея-квартиры Маргаритой Эдуардовной Риттих. Часть музейных документов, в том числе воспоминания, статьи, письма, выступления Ел.Ф. Гнесиной, была опубликована многолетним директором музея Владимиром Владимировичем Троппом. Настоящая публикация ставит своей целью привлечь внимание читателя к богатому творческому наследию Ел.Ф. Гнесиной, хранящемуся в ее музее-квартире и собранному в публикациях о Гнесинском доме.

Ключевые слова: 150-летие Е. Ф. Гнесиной, Мемориальный музей-квартира, фонды Музея-квартиры, воспоминания, наследие Гнесиной, воспоминания, статьи, письма

Для цитирования: Потемкина Н. А. К 150-летию со дня рождения Елены Фабиановны Гнесиной: «Вас поздравляет Музыка сама!» (Взгляд из Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 10–29. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-10-29

Anniversary

Personalities

On the 150th anniversary of the birth of Elena Fabianovna Gnesina: "The Music itself congratulates you!" (View from El.F. Gnesina's Memorial Museum-apartment)

Nora A. Potemkina

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
noramaria@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-8874-6865>*

Abstract: The article is dedicated to the 150th anniversary of the outstanding pianist, educator, founder and head of four music educational institutions, public figure Elena Fabianovna Gnesina (1874–1967). Using materials and documents stored in El.F. Gnesina's Memorial museum-apartment, various aspects of her character, family, friendships, professional connections throughout her long life are revealed. Fragments of memories are provided by outstanding musicians and other cultural figures who had the opportunity to interact with Gnesina as a musician, teacher, friend, colleague, and assistant. The texts of memories were collected by Gnesina's biographer and the founder of the Memorial museum-apartment, Margarita Eduardovna Rittich. Part of the museum documents, including memories, articles, letters, and speeches of El.F. Gnesina, were published by the long-time director of the museum, Vladimir Vladimirovich Tropp. This publication aims to draw attention to the rich creative heritage of El.F. Gnesina, preserved in her museum-apartment and collected in publications about the Gnesin house.

Keywords: El.F. Gnesina's 150th anniversary, Memorial Museum-apartment, funds of the Museum-apartment, memories, Gnesina's creative heritage, memoirs, articles, letters

For citation: *Potemkina N. A. On the 150th anniversary of the birth of Elena Fabianovna Gnesina: "The Music itself congratulates you!" (View from El.F. Gnesina's Memorial Museum-apartment). Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(1):10-29. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-10-29*

Большее полувека назад замечательный вокальный педагог института имени Гнесиных, певец и композитор Дмитрий Федорович Тархов (1890–1966) написал основательнице института и еще трех музыкальных учебных заведений Елене Фабиановне поздравление в стихах о неразрывной связи Гнесиных и Музыки. Стихотворение сохранилось в Мемориальном музее-квартире Ел. Ф. Гнесиной, в архиве, среди многочисленных писем к ней.

Дмитрий Тархов

Явление Евтерпы

Новелла в стихах ко дню рождения Ел. Ф. Гнесиной

И старость, и болезнь. Но светлый ум
По-прежнему — и в этот день рождения —
Отчетливого полон вдохновенья
И слушает, как песню, даже шум.
И разговор за форточкой, и шелест
Кустов, что в блеск весенний разделись.
Всё — музыка: вся жизнь и все вокруг.

Профессорша седая ждет гостей.
Пускай поздравят. Это очень мило.
Рожденье... Да, порядком лет уплыло.
Но здесь они: в душе, в груди у ней.
Воспоминанья не без острых игл.
Куда ни глянешь — прошлого приметы.
По всей гостиной важных лиц портреты.
Картин полотна — как симфоний цикл.

...Зато теперь и слава, и почет,
И столько дел, успешно завершенных.
Как храм, на крепких мраморных колоннах
Покоятся плоды ее забот...
А утро-то какое! На рояле
Упало солнце; просияло в черном
И на пол кружевом легло узорным...
Часов уж десять. Да и то едва ль.

Еще, пожалуй, можно подремать.
До полдня вряд ли будут визитеры...
Но солнца закипевшие узоры
Вдруг начали расти, расти, вставать
Совсем как человек. И подошли
Прозрачной незнакомкой. Изумляя
И радуя... «Маэстро, поздравляю!»
Сказал мираж: «Поклон Вам до земли!

Пройдя сквозь бури, зависть и вражду,
Вы превратили свой светильник малый
В огромный факел; с силой небывалой
Чудесное свершили на виду;
Искусству звука, как ребенку мать,
Открыли путь для высших достижений.
Многообразен Ваш упорный гений, —
И я его явилась увенчать!

Хвала Вам!» Тут волшебные цветы
Венком обвили голову седую.
И голоса незримые, колдую,
Запели хоры дивной красоты.
А несказанный солнечный мираж
Стал разливаться радугами света.
И это наваждение поэта
Не передал ничей бы карандаш.

«Но кто Вы? Кто Вы?» — заслонясь рукой,
Глухим и строгим басом от волненья
Спросила женщина свое виденье:
«Зачем две флейты принесли с собой?
Обычность в сказку воплотив на миг,
Царевна-лебедь Вы или Жар-птица?..
О, почему к Вам сердце так стремится,
Как будто я на крыльях золотых?»

И перед тем, как сказке улететь,
Опять раздался звонкий голос гостыи:
«Нет, нет, маэстро! Волноваться бросьте!
Я и пришла, чтоб сердце Вам согреть.
Да светит солнце! Да иссякни, тьма!
Без чар искусства сникнет жизнь от груза!
Две флейты — знак мой. Я — Евтерпа, Муза.
Вас поздравляет Музыка сама!»

Москва, 8 июня 1965»¹.

Через полвека эти строки не утратили своей актуальности. И сегодня гнесинцы присоединяются к поздравлениям в том давнем письме — фестивали, концерты в честь 150-летнего юбилея Елены Фабиановны уже начались не только в гнесинских учебных заведениях, но и в самых крупных концертных залах Москвы. Память о музыкальной семье Гнесиных бережно сохраняется преподавателями, студентами учебных заведений, коллективом Мемориального музея-квартиры Елены Фабиановны Гнесиной.

¹ ММКЕЛФГ, № VII-31/39.



Илл. 3. Портреты русских композиторов
в Мемориальном музее-квартире Ел. Ф. Гнесиной

Pic. 3. Portraits of Russian composers
in El. F. Gnesina's Memorial Museum-apartment

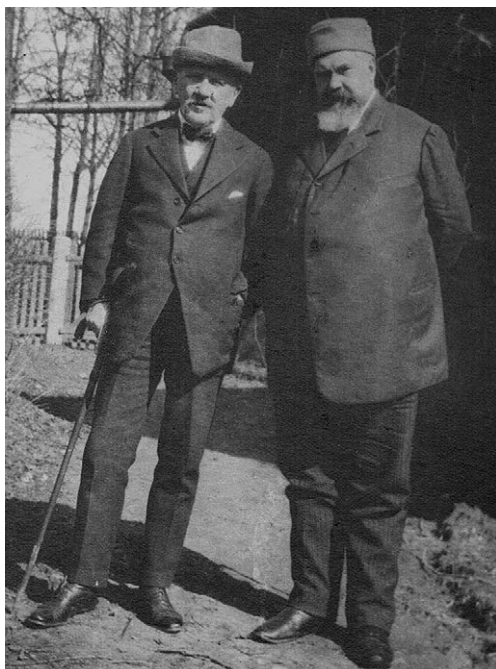
Всю долгую жизнь, с детства, Елена Фабиановна была окружена музыкой. Постоянный контакт с музыкантами, жизнь внутри основанного ею музыкального учебного заведения, занятия с учениками, сочинение музыки — все было связано с главным делом жизни Гнесиной. Среди ее корреспондентов — великие музыканты XX столетия: Глиэр, Гречанинов, Шостакович, Хачатурян, Рихтер, Оборин, Ойстрах, Игумнов, Ван Клиберн, Эшпай. Взаимоотношения были разнообразными: у одних Гнесина училась, с другими дружила, третьих учила, четвертым помогала в разных нуждах...

Об этом говорит экспозиция Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной, расположенного внутри Российской академии музыки. В квартире Елены Фабиановны сохраняется мемориальная обстановка комнат и обширный архив. Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания коллег, друзей и учеников Гнесиных. Большое число архивных материалов Ел. Ф. Гнесиной, воспоминаний знавших ее людей опубликовано много-

летним директором Мемориального музея-квартиры В. В. Троппом².

Именно в обстановке квартиры особенно ярко можно представить семью Гнесиных. В кабинете на одной из стен расположены фотографии отечественных композиторов, от Глинки до Хачатуряна. Почти со всеми, кроме Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Гнесина была знакома. Н. А. Римский-Корсаков был учителем ее младшего брата, Михаила Фабиановича, в Петербургской консерватории, а дети Римского-Корсакова — Андрей Николаевич и Надежда Николаевна — были долгие годы друзьями Гнесиных.

О времени учебы в консерватории Гнесина впоследствии вспоминала, что в 13 лет, сбегая вниз по лестнице, она *«попала в объятия пожилого господина, в котором она, к ужасу своему, узнала П. И. Чайковского»* [1, 99]. Позже сестры Гнесины дружили с братом композитора, Модестом Ильичом. Они навещали его в доме в Клину, находясь на даче, которую снимали у соседа М. И. Чайковского — В. И. Танеева, брата профессора Московской консерватории С. И. Танеева. Елена Фабиановна была благодарна Модесту Ильичу за возможность заниматься на фортепиано в доме Чайковского в 1913 году, в сложный для нее момент, когда она потеряла интерес к занятиям после смерти любимого племянника³.



Илл. 4. М. И. Чайковский и С. И. Танеев в Демьяново, близ Клина

Рис. 4. M. I. Tchaikovsky and S. I. Taneyev in Demianovo, near Klin

² В данной статье использованы материалы двух книг воспоминаний о Ел. Ф. Гнесиной, а также ее архива: Елена Гнесина. Воспоминания современников. Второе изд., переработанное и дополненное. / Сост. М. Э. Риттих. Ред. В. В. Тропп, И. П. Шеховцова. М.: Практика, 2003. 363 с. Первое издание книги о Ел. Ф. Гнесиной было осуществлено первым директором Мемориального музея Маргаритой Эдуардовной Риттих в 1982 г. См: Елена Фабиановна Гнесина в воспоминаниях современников / Сост., ред. М. Э. Риттих. М.: Советский композитор, 1982. 224 с.

Вторая книга — собрание архивных материалов Ел. Ф. Гнесиной, См.: Гнесина Ел. Ф. «Я привыкла долго жить»: воспоминания, статьи, письма, выступления. Сост. В. В. Тропп. 3-е изд., стереотипное. СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. 560 с.

Редактор первой книги и составитель второй, Владимир Владимирович Тропп, — пианист, музыковед, директор Музея-квартиры в 1996–2017 гг.

³ См. об этом опубликованное письмо Ел. Ф. Гнесиной М. И. Чайковскому от 6 августа 1913 года [1, 309].



Илл. 5. Фотография
А. Н. Скрябина за роялем
29.01.1915 г.

Pic. 5. Photograph
of A. N. Scriabin by the piano.
January 29, 1915

Ученик Чайковского, профессор Сергей Иванович Танеев, преподавал сестрам Гнесиным контрапункт. По курсу гармонии Гнесины учились у А. С. Аренского, также профессора Московской консерватории, ученика Римского-Корсакова. Ученицы сохранили дружеские отношения с учителями после окончания консерватории.

Обучаясь в классе у В. И. Сафонова, Елена Гнесина познакомилась с Александром Скрябиным: «Одним из моих товарищей был юный Скрябин, уже в те годы проявлявшийся блестяще и как пианист, и как начинающий композитор» [1, 97]. Дружба со Скрябиным продолжалась до конца его жизни. Гнесины и Скрябины были соседями: Скрябины жили в соседнем с Собачьей площадкой Большом Николопесковском переулке. Юлиан и Ариадна Скрябины учились в младших классах Училища Е. и М. Гнесиных, у Марии Фабиановны. 29 января 1915 года, незадолго до кончины композитора, Гнесина получила в подарок от Скрябина фотографию с шутливой надписью: «Многоуважаемой Елене Фабиановне Гнесиной на добрую память с упреком за чрезмерное баловство детей от искренне преданного автора их». Фотография находится в экспозиции Мемориального музея-квартиры.

Елена Фабиановна рассказывала о консерваторской дружбе с С. В. Рахманиновым: «В общеобразовательных классах консерватории на протяжении нескольких лет моим товарищем был Сергей Рахманинов. Я его знала, кажется, с тринадцатилетнего возраста, когда он еще именовался Сережей Рахманиновым. Три года подряд мы сидели с ним за одной партой. Он мне помогал во французском языке, а я ему иной раз — в задачах по гармонии, так как была по этому предмету классом старше его» [1, 98].

Много лет спустя, в 1916 году, Гнесина подарила Рахманинову вышитую подушечку, на которой она сама вышила музыкальный автограф — ноты EFG.

В ответ Рахманинов подарил Гнесиной свою фотографию с музыкальной подписью — гармонизацией автографа.

В тяжелом 1921 году трогательной поддержкой стала продуктовая посылка, присланная Рахманиновым из Америки, за которую Гнесина горячо благодарила прежнего консерваторского товарища: *«Когда я спросила, кто же этот благодетель, посылающий мне подарок к праздникам, и мне показали Ваше бесконечно дорогое мне имя — я затрепетала и заплакала от счастья...»* [1, 320–321]⁴.

Ученик Н. А. Римского-Корсакова А. Т. Гречанинов и ученик М. М. Ипполитова-Иванова Р. М. Глиэр стали первыми коллегами Елены Фабиановны по Училищу Е. и М. Гнесиных. Письма Гречанинова и Глиэра к Евгении и Елене Гнесиным, хранящиеся в архиве музея, говорят о многолетней дружбе. Переписка с А. Т. Гречаниновым не прекращается и после Великой Отечественной войны⁵. Композитор радуется успехам гнесинских школ, а Гнесины поздравляют его с 80-летним юбилеем. Глиэр в письмах называет Елену Фабиановну «Аленушкой», а в квартире Гнесиной среди мемориальных предметов хранится палехская шкатулка с воспроизведением «Аленушки» Васнецова и дарственной надписью 1951 года от Глиэра и его жены, первой выпускницы Училища Гнесиных.

Коллеги-композиторы существенно обогатили учебный фортепианный и хоровой репертуар — значительная его часть была написана Гречаниновым и Глиэром по просьбе сестер Гнесиных. Фортепианные пьесы для юношества и детские хоры Глиэра, «Детский альбом» и первая детская опера «Елочкин сон» Гречанинова, посвященная памяти безвременно умерше-



Илл. 6. Фотография С. В. Рахманинова с дарственной надписью — музыкальным автографом на тему EFG

Pic. 6. Photo of S. V. Rachmaninoff with a gift inscription — a musical autograph on the theme EFG

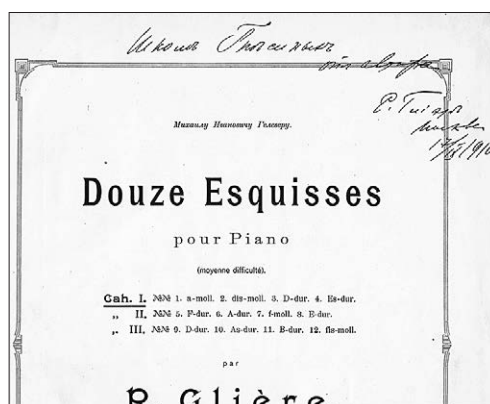
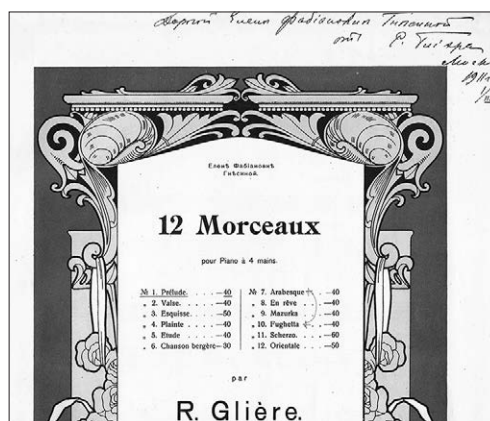
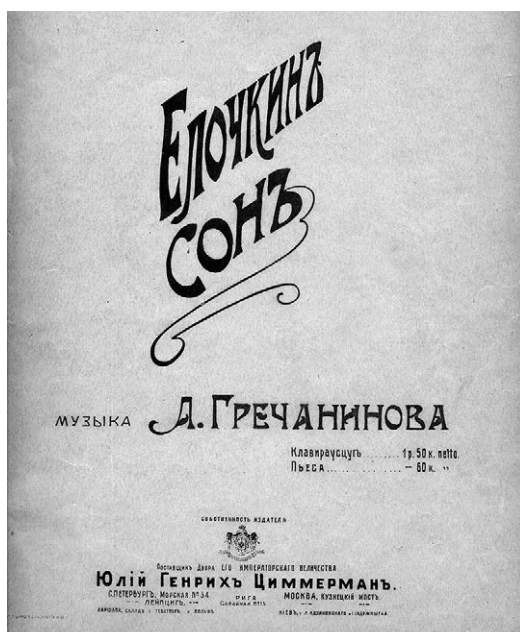
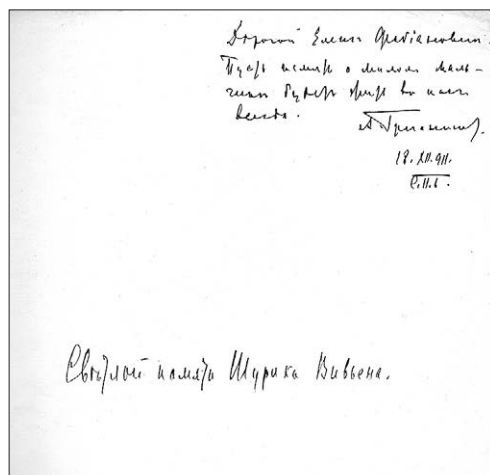


Илл. 7. Шкатулка «Аленушка». Федоскино, 1951. Дарственная надпись М. Р. и Р. М. Глиэров

Pic. 7. The casket "Alenushka". Fedoskino, 1951. Inscription from M. R. and R. M. Gliere

⁴ Письмо Ел. Ф. Гнесиной С. В. Рахманинову от 4–17 декабря 1921 года приводится составителем по копии, сделанной профессором В. М. Троппом в Библиотеке Конгресса США.

⁵ После войны Гнесины получили от Гречанинова четыре письма: два письма в 1945 г., одно — в 1946 году и одно в 1950 (См. ММКЕЛФГ №№ VII-56 / 4-7).



Илл. 8. Ноты сочинений Р. М. Глиэра и А. Т. Гречанинова с дарственными надписями Гнесиным

Pic. 8. Music scores of compositions by R. M. Glier and A. T. Grechaninov with inscriptions to Gnesin



Илл. 9. А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов и Е. А. Бекман-Щербина — соученики Ел. Ф. Гнесиной по классу В. И. Сафонова

Pic. 9. A. B. Goldenweizer, K. N. Igumnov and E. A. Bekman-Scherbina, fellow students of El. F. Gnesina in the class of V. I. Safonov

го Шурика Вивьена, племянника Елены Фабиановны, — эти сочинения и многие другие были написаны для учеников школы и училища Гнесиных в период работы там Глиэра и Гречанинова. Многие издания этих сочинений с автографами авторов бережно хранятся в Мемориальном музее.

Соученики Гнесиных по Московской консерватории, замечательные пианисты А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина стали со временем выдающимися профессорами. Бекман-Щербина, одна из близких подруг Елены Фабиановны по классу В. И. Сафонова, работая в Московской консерватории, преподавала в Училище Гнесиных. Дочери ее учились в техникуме Гнесиных, а затем в консерватории. Гольденвейзер в течение многих лет был председателем экзаменационной комиссии в Училище им. Гнесиных. Игумнов учил в консерватории блестящих выпускников Училища Л. Н. Оборина, А. А. Чичкина, а ученики Игумнова — К. Х. Аджемов, О. Д. Бошнякович и пианистка М. С. Гамбарян — стали профессорами ГМПИ (впоследствии РАМ им. Гнесиных).

Воспоминания коллег, учеников, друзей говорят о Елене Фабиановне как о разносторонне одаренной личности: выдающейся пианистке, педагоге, руководителе. Часто административные дела отнимали у нее огромное количество времени и энергии, но музыка и творчество всегда оставались для нее главным в жизни. Уникальное сочетание разных талантов позволило Гнесиной вместе с сестрами добиться процветания и мировой известности своих учебных заведений.



Глубокоуважаемая
Елена Фабиановна Гнесина
с воспоминаниями воспитанника
с тем огромным влиянием которое
имела Гнесина на развитие
музыкального образования в России
С глубоким уважением

Розина Левина

1964 — 20 октября

Илл. 10. Ван Клиберн в гостях у Ел. Ф. Гнесиной (1965 г.) и его педагог Розина Левина, ученица В. И. Сафонова

Пис. 10. Van Cliburn visiting El. F. Gnesina (1965) and his teacher Rosina Lhévinne, a student of V. I. Safonov

Гнесины как музыкальная семья уже во время учебы в консерватории и в первые годы существования училища были известны и любимы в московской творческой среде. Концерты воспитанников и педагогов Училища Е. и М. Гнесиных отличались высоким уровнем и пользовались большим успехом у московской публики. На них давали восторженные отзывы самые известные критики — С. Н. Кругликов, Ю. Д. Энгель. Гнесины были знакомы со многими замечательными музыкантами того времени: М. А. Бихтером, А. И. Зилоти, А. В. Неждановой, К. Н. Дорлиак, А. И. Книппер, Л. В. Собиновым, П. А. Хохловым, М. А. Олениной, Д'Альгейм, М. О. Штейнбергом...

И в дальнейшем круг общения Елены Фабиановны и ее сестер состоял в основном из музыкантов — родственников, друзей, учеников и коллег по работе. Святослав Теофилович Рихтер всю жизнь был благодарен Гнесиной за возможность в годы обучения в консерватории заниматься по ночам на Собачьей площадке. Мария Вениаминовна Юдина преподавала в институте Гнесиных после изгнания ее из консерватории за религиозные взгляды. Г. Г. Нейгауз, К. Б. Птица, К. А. Эрдели, А. А. Юрлов, С. З. Трубочев и многие блестящие музыканты были приглашены Гнесиной на работу в ГМПИ, стали ее коллегами и друзьями.

Гнесина умела ценить талантливых музыкантов, собирать их вокруг себя. Лауреат I Международного конкурса им. П. И. Чайковского 1958 года американец Ван Клиберн (Вэн Клайберн) поразил Елену Фа-

биановну своей музыкальностью и чутким проникновением в стиль произведений С. В. Рахманинова, манерой игры, воспринятой от его педагога Розины Левиной, которая, как и Гнесина, когда-то училась у Сафонова в Московской консерватории. Елена Фабиановна почувствовала в Клиберне родственную душу и стремилась услышать его игру. Она писала Розине Левиной: «Какая Вы счастливая! Иметь такого талантливейшего ученика как Вен-Клиберн⁶, — это счастье! С первого его выступления на первом конкурсе имени Чайковского я очаровалась его пианистическим талантом и его обаятельной улыбкой. За последние годы у нас выступали очень сильные пианисты, но я осталась верна Вен-Клиберну и люблю его больше всех» [1, 357]⁷.

Светлана Викторовна Сербинова, пианистка, ученица и близкий друг Гнесиной, вспоминает о встрече с Ваном Клиберном 30 июня 1960 года в квартире Елены и Ольги Гнесиных:

«Елена Фабиановна принимала Клиберна, как всегда, в своем кабинете.

Он сидел в глубоком кресле напротив, вытянув свои длинные ноги на середину кабинета. Власенко⁸, который отлично говорит по-английски, непрерывно переводил. Елена Фабиановна... не сводила с него взгляда, и по всему ее лицу было разлито доброе, материнское выражение. Я видела, что и она тоже счастлива в эти минуты. Между ними шла оживленная беседа. Клиберн с жадным вниманием и благоговением слушал все, что она ему говорила. Быстро и охотно отвечал на ее вопросы. Кое-что говорил о себе. Подкупала его искренность и непосредственность. Большой человек с сердцем ребенка...

Елена Фабиановна подарила ему портрет Рахманинова с его автографом (подлинник!). Лучшего дара она бы не смогла сделать, так как Клиберн бесконечно ценит и любит Рахманинова. Этот подарок потряс его, и он прижал портрет к своей груди...

Весь визит Клиберна длился не более 20 минут. Вечером предстоял концерт в Большом зале консерватории. Он очень волновался за исход этого концерта, так как только ночью вернулся из турне по Союзу, был измучен и не успел отдохнуть...

Пора было ехать, он начал прощаться. Елена Фабиановна захотела встать с кресла, чтобы попрощаться с ним; потребовала свои костыли. Он протестовал, все ее отговаривали. Но она твердо сказала: «Нет, я встану, я должна встать!» Он подошел к ней, они обнялись. Елена Фабиановна, плача, гладила рукой его волосы и трепетным голосом повторяла одно только слово: «Дорогой, дорогой!». Он тоже заплакал и лепетал: «Элен Фабиан...»» [2, 311–312].

Ученики Елены Фабиановны выбирали различные музыкальные (и немзыкальные) специальности, но всех объединяла культивируемая в классе Еле-

⁶ В России Вэна Клайберна стало принято называть «Ван Клиберн».

⁷ Письмо Ел. Ф. Гнесиной Р. Левиной от 26 декабря 1964 года.

⁸ Лев Николаевич Власенко (1928–1996) — выдающийся пианист, лауреат II премии I Международного конкурса им. П. И. Чайковского в Москве (1958 г.); впоследствии профессор МГК, воспитавший талантливых пианистов, в их числе Михаил Плетнев.



Илл. 11. Ел. Ф. Гнесина и З. И. Финкельштейн. 1948 г.

Pic. 11. El. F. Gnesina and Z. I. Finkelstein. 1948

ны Фабиановны любовь к музыке и творчеству. Среди них пианисты Лев Оборин, Марк Мильман, Григорий Хаймовский; композиторы Арно Бабаджанян, Александр Чугаев, Борис Чайковский; музыковеды Сергей Скребков, Елена Давыдова; дирижеры Геннадий Рождественский, Евгений Светланов, Юрий Муромцев; искусствовед-египтолог Наталия Померанцева, физик-гидроакустик и концертирующий пианист Юрий Сухаревский, инженер-акустик и композитор Сергей Алексеев... Многие из учеников стали блестящими педагогами института, школ и училища имени Гнесиных: З. И. Финкельштейн, Е. В. Давыдова, Л. Б. Булатова, С. В. Девенишская, Т. Б. Назарова-Метнер, А. В. Малинковская, О. Б. Степанов, Б. С. Ионин и другие.

В воспоминаниях о Гнесиной ее ученики делятся своими впечатлениями о человеке, умеющем не только прекрасно научить игре на фортепиано, но и воспитать любовь

к музыке на всю жизнь, внушить маленькому (и не очень маленькому) человеку веру в свои силы и призвание.

Первый директор МССМШ имени Гнесиных, пианист и педагог, доверенное лицо семьи Гнесиных Зиновий Исаакович Финкельштейн вспоминает: «Елена Фабиановна всегда старалась сама знать поступающих... хотела поступающих проверять сама... Она любила учащихся, оказывала им доверие, приучая к педагогике, проверяя при этом их возможности и отбирая их для будущей работы в гнесинских учебных заведениях. Со временем они становились опытными мастерами своего дела. Елена Фабиановна придавала большое значение работе в одном коллективе педагогов маститых и молодых и тем самым успешно решала проблему кадров» [2, 170]⁹.

⁹ Об интуиции Гнесиной в распознавании таланта вспоминает дирижер Евгений Алексеевич Акулов, приехавший учиться в Москву из Тульской губернии: «Она прошла в зал, а я — за ней. "Подойдите к тому роялю, что налево и возьмите на нем этот аккорд", — приказала она, подойдя к другому, что стоял направо. Я услышал четырехголосный аккорд (до сих пор его помню: до-фа диэз в малой октаве в левой руке и ми бемоль — ля в первой октаве в правой) и сразу



Илл. 12. Ира Родзевич (в центре) среди выпускников школы-семилетки. Весна 1940 г.

Рис. 12. Ira Rodzevich (in the center) among the graduates of the Seven-Year School. Spring 1940

Пианистка, выдающийся педагог МССМШ, ученица Гнесиной Ирина Сергеевна Родзевич пишет: «На уроках Елены Фабиановны не было будней, она умела держать ученика в тонусе. Над каждым произведением работала с нами с таким энтузиазмом, что было ясно — это сочинение самое ею любимое. Елена Фабиановна умела несколькими точными словами оживить интерес к произведению, например: "...А это место Сафонов показывал так, а Бузони играл все одним третьим пальцем" (начало мелодии до минорного ноктюрна Шопена). Сама она подыгрывала ученику на втором рояле всегда наизусть, талантливо, пианистически удивительно легко, красивым туше» [2, 238]¹⁰.

Выдающийся композитор Андрей Яковлевич Эшпай, будучи учеником музыкальной школы-семилетки (МГДМШ им. Гнесиных), рассказывал, как Гнесина помогла ему на школьном концерте, где он играл и забыл продолжение пьесы: «Было невыносимо стыдно. Для меня это был конец жизни. Сейчас я убежден, что если бы тогда кто-то стал меня стыдить и в общем-то справедливо говорить о невыученном уроке, — с музыкой на этом могло бы все кончиться. Но раздался голос Елены Фабиановны. Добрый, поддерживающий.

взял его на другом инструменте. "Я принимаю Вас — сказала Елена Фабиановна, — платить можете?". Я ответил, что нет... "Ну хорошо, мы подумаем, как Вас освободить от платы. Идите к Валерии Александровне, оформляйтесь". "Я беру его на теоретическое отделение", — сказала она даме в канцелярии. Таким образом, с помощью уменьшенного септаккорда я в несколько секунд стал студентом Техникума» [2, 86–87].

¹⁰ Другая замечательная ученица Гнесиной, пианистка-педагог МГДМШ и ГМПИ им. Гнесиных Надежда Андреевна Светозарова вспоминает: «Играть перед Еленой Фабиановной, конечно, было страшно. Плохо же играть на ее рояле было просто невозможным. Стоило Елене Фабиановне улыбнуться, просто сказать "хорошие пальчики", и, казалось, крылья вырастали и счастья нет предела» [2, 165].



Илл. 13. Ел. Ф. Гнесина и А. Я. Эшпай

Pic. 13. El. F. Gnesina and A. Ya. Eshpai

Илл. 14. Е. Ф. Светланов в классе композиции М. Ф. Гнесина (за роялем)

Pic. 14. E. F. Svetlanov in M. F. Gnesin's composition class (by the piano)

“Ну, вот и хорошо! — сказала она, как будто ничего и не произошло. — Очень хорошо!”... Она спасла мою душу. Не доиграл. Забыл. Не кончил. Позор. Она поняла меня. И первая подала мне руку помощи... Этого я не забуду никогда» [1, 233].

Знаменитый дирижер Евгений Федорович Светланов, учившийся в школе-семилетке, училище и институте им. Гнесиных как пианист, писал об обстановке в квартире Гнесиной: «Кто знает, может быть, мои детские впечатления от посещения Елены Фабиановны сыграли не последнюю роль в моем... отношении к музыке Рахманинова. Бывая у нее, в ее кабинете, я каждый раз испытывал непередаваемое ощущение причастности к чему-то очень большому и важному в жизни. Там безраздельно царствовала Большая музыка и все было подчинено ей» [2, 242].



Пианист Олег Драгомирович Бошнякович, будучи аспирантом Г. Г. Нейгауза в ГМПИ, а впоследствии многие годы преподававший на кафедре специального фортепиано, вспоминал: *«Трудно забыть, с каким вниманием относилась Елена Фабиановна к моим сольным концертам... Помнится, я никогда не начинал играть, прежде чем не убеждался, что Елена Фабиановна находится в зале. В ее присутствии я гораздо меньше волновался и, более того, постоянно интуитивно чувствовал ее реакцию... Когда на концерт приходил мой руководитель Генрих Густавович Нейгауз, они сидели рядом. В этом случае подъем и сознание ответственности приводили к тому, что я играл особенно удачно»* [2, 264].

Большая часть окружения Гнесиных была связана с музыкой. Не только музыканты, но и люди самых разных занятий, встречаясь с Еленой Фабиановной и ее сестрами, видели в них сочувствие и участие ко всем, кто нуждался в их помощи и поддержке. Интерес к людям всегда был свойственен Гнесиным. Возможно, поэтому круг корреспондентов Ел. Ф. Гнесиной так широк и разнообразен — более восьмисот имен. Об этом говорит, например, случай, когда Гнесина прочитала в газете заметку о подвиге героя Великой Отечественной войны, санинструктора Екатерины Михайловой-Дёминой и написала в газету письмо, после которого завязалась переписка Дёминой и Гнесиной, а фотография, присланная Дёминой, находится сейчас в Музее-квартире.

Многие коллеги, друзья, ученики и совсем незнакомые люди, узнававшие об отзывчивости Елены Фабиановны, обращались к ней за помощью и получали ее и в мирное время, и в тяжелые годы войны. В архиве музея сохранилось 70 черновиков ходатайств в разные инстанции по поводу медицинской помощи, решений квартирных вопросов, устройства на работу, присвоения различных званий и наград сотрудникам и ученикам гнесинских школ.

В кабинете квартиры Елены Фабиановны можно видеть фотографии первого космонав-



Илл. 15. О. Д. Бошнякович, профессор ГМПИ-РАМ имени Гнесиных

Pic. 15. O. D. Boshnyakovich, professor of the Gnesin Russian Academy of Music (at the time: Gnesin State Musical Pedagogical Institute)



Илл. 16. Е. И. Михайлова-Демина, ветеран Великой отечественной войны, корреспондентка Ел. Ф. Гнесиной

Pic. 16. E. I. Mikhaylova-Demina, veteran of the Great Patriotic War, correspondent of El. F. Gnesina



Илл. 17. Здания ГМПИ имени Гнесиных, стройка училища (1966)

Pic. 17. Buildings of the Gnesin State Musical Pedagogical Institute, construction of the school (1966)

та Ю. А. Гагарина, посетившего девяностолетнюю Гнесину; бельгийской королевы Елизаветы, генерала С. С. Шатилова, скульптора С. Т. Коненкова, знаменитой актрисы А. А. Яблочкиной, итальянской певицы Тоти даль Монте, советского наркома К. Е. Ворошилова, помогавшего Елене Фабиановне строить новое здание института, наркома просвещения А. В. Луначарского, оказавшего Гнесиным большую помощь в годы Гражданской войны... Круг почитателей и друзей Гнесиной расширялся год от года, до самых последних дней.

Служение музыке продолжалось до конца жизни Елены Фабиановны. В этом она видела свою главную задачу и отдавала этому все силы: преподавать и руководить она перестала, будучи уже в больнице, за несколько месяцев до смерти, наступившей 4 июня 1967 года. Двенадцать лет она занималась своей работой, не имея возможности ходить, передвигаясь в инвалидной коляске. Тем не менее она желала быть в курсе всех событий Гнесинских учебных заведений, знать, какие проходят концерты, как сдают экзамены. Для этого специ-

ально для Гнесиной было сконструировано трансляционное устройство, сохранившееся до сих пор, благодаря которому она из своего кабинета могла слышать то, что играли в Концертном зале института.

Последние годы были наполнены хлопотами о том, чтобы все гнесинские учебные заведения — училище, школа-семилетка, школа-десятилетка, институт — имели свои помещения для занятий, чтобы при институте появился Большой концертный зал. И труды Гнесиной увенчались успехом: в 1946 году было построено новое гнесинское здание, в котором первоначально располагались три организации — десятилетка на первом этаже, училище на втором, институт на третьем и четвертом этажах большого дома. Тем не менее классов для занятий все равно не хватало. И Гнесина организует постройку Большого концертного зала РАМ, открытого в 1958 году, добивается отдельного помещения для школы-десятилетки, которым в 1962 году стал дом на Знаменке. Школа-семилетка в том же 1962 году переезжает в Дом Шуваловой, в связи с предстоящим сносом Собачьей Площади, а меньше чем за год до кончины Елены Фабиановны начинается строительство нового здания училища, завершенное уже после смерти Гнесиной, к ее 100-летию. Она же организовала постройку студенческого общежития на улице Космонавтов (построено в 1962 году) и домов для педагогов-гнесинцев на Новокузнецкой улице и улице Красина ...

Илл. 18. Концертный зал ГМПИ имени Гнесиных (1959)

Pic. 18. Concert Hall of the Gnesin State Musical Pedagogical Institute (1959)



Елены Фабиановны нет уже много лет, но свойственные ей вдохновение и увлеченность музыкой не покидают учебные заведения, начавшие свою историю 129 лет назад — 15 февраля 1895 года. Идут занятия в школах, училище и академии, носящих имя Гнесиных. Люди живут и работают в домах, построенных Еленой Фабиановной. Обстановка и документы Гнесинского дома бережно сохраняются сотрудниками Мемориального музея-квартиры, который существует более полувека. Дело Елены Фабиановны и ее сестер продолжается, гнесинские традиции сохраняются, пока живет благодарная память о них среди ее музыкальных детей, внуков, правнуков и пра-правнуков.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Гнесина Е. Ф.* «Я привыкла долго жить...». Воспоминания, статьи, письма, выступления: Ел. Ф. Гнесина. В. В. Тропп (составление). 3-е изд., стереотипное. — СПб.: Лань, Планета музыки, 2021. — 560 с.
2. Елена Гнесина. Воспоминания современников / Ред., сост., коммент. М. Э. Риттих. 2. изд., перераб. и доп. — Москва: Практика, 2003. — 363 с.
3. Гнесинский дом. История учебных заведений / Российская акад. музыки им. Гнесиных ; сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 2015. — 703 с.
4. *Rittikh M. Э.* История музыкальных учебных заведений имени Гнесиных. — Москва: Музыка, 1981. — 221 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. А. Потемкина — кандидат искусствоведения, ведущий специалист Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной.

REFERENCES

1. *Gnesina E. F.* "Ya privykla dolgo zhit'..." [Gnesina E. F. "I'm used to living for a long time..."]. *Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vystupleniya* [Memoirs, articles, letters, speeches]: El. F. Gnesina. V. V. Tropp (sostavlenie) [compilation]. 3-e izd., stereotipnoe [3rd ed., stereotypical]. SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2021. 560 p.
2. Elena Gnesina. *Vospominaniya sovremennikov* [Elena Gnesina. Memoirs of contemporaries] / Comp. M. E. Rittikh. *Vtoroe izd., pererabotannoe i dopolnennoe* [Second ed., revised and supplemented]. Moscow: Praktika, 2003. 363 p.
3. *Gnesinskij dom. Istoriya uchebnykh zavedenij* [Gnesin house. History of educational institutions] / Comp. E. P. Kostina, V. V. Tropp. Moscow, 2015. 704 p.
4. *Rittikh M. E.* *Istoriya muzykal'nyh uchebnykh zavedenij imeni Gnesinyh* [Rittikh M. E. History of Gnesin musical educational institutions]. Moscow: Muzyka, 1981. 221 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Nora A. Potemkina — Cand.Sci.(Arts), the Leading Specialist of Elena F. Gnesina's Memorial museum-apartment.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ В СТАТЬЕ ДОКУМЕНТОВ,
ХРАНЯЩИХСЯ В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ-КВАРТИРЕ
ЕЛ. Ф. ГНЕСИНОЙ (ММКЕЛФГ)

1. ММКЕЛФГ, № VII-31/39 (Илл. 1)
2. ММКЕЛФГ, № Ф-76 (Илл. 2)
3. ММКЕЛФГ, № ИЗО-127 (Илл. 4)
4. ММКЕЛФГ, № ИЗО-109 (Илл. 5)
5. ММКЕЛФГ, № ИЗО-111 (Илл. 6)
6. ММКЕЛФГ, № 249 (Илл. 7)
7. ММКЕЛФГ, № I-44,43, 62357 (Илл. 8)
8. ММКЕЛФГ, № Ф-129, 151, 37 (Илл. 9)
9. ММКЕЛФГ, № ИЗО-89, 88 (Илл. 10)
10. ММКЕЛФГ, № Ф-557 (Илл. 11)
11. ММКЕЛФГ, № УШ-155 (Илл. 12)
12. ММКЕЛФГ, № ИЗО-121 (Илл. 13)
13. ММКЕЛФГ, № XVII-207 (Илл. 14)
14. ММКЕЛФГ, № И-136 (Илл. 15)
15. ММКЕЛФГ, № ИЗО-125 (Илл. 16)
16. ММКЕЛФГ, № И-1116, 1137 (Илл. 17)

Поступила в редакцию / Received: 02.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 11.12.2023

Музыкальный театр

Научный обзор

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45



Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке



Евгения Георгиевна Артемова

*Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия,*

e_art@mail.ru, orcid 0000-0002-2850-6674

Аннотация: В статье проанализированы современные режиссерские подходы в классической опере на примере новых спектаклей в московских музыкальных театрах. Автор принимает аналитический обзор спектаклей театрального сезона 2022/2023 года: «Стиффелио» Дж. Верди, «Иоланты» П. И. Чайковского, «Карлика» К. фон Цемлинского в театре «Новая опера»; «Богемы» Дж. Пуччини, «Медиума» Дж. К. Менотти, «Сельской чести» П. Масканы в Геликон-опере; «Нормы» В. Беллини в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Постановщики опер, среди которых сегодня режиссеры как музыкального, так и драматического театра, применяя разные подходы — от реалистичного до условного, — видят в новых постановках смысловое поле для философских размышлений. На фоне трагических событий в мире особенно остро звучат темы, поднятые в режиссерских интерпретациях известных классических сочинений: проблемы выбора, прозрения, истинной любви, жизни и смерти.

Ключевые слова: опера, спектакль, музыкальный, постановка, режиссер, театр, подходы, классическая

Для цитирования: Артемова Е. Г. Классическая опера на московских сценах: современные подходы к постановке // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 30–45. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45

Musical theater

Review article

Opera production in Moscow theaters at the present stage

Evgeniya G. Artemova

*Moscow City Pedagogical University, Moscow, Russia,
e_art@mail.ru, orcid 0000-0002-2850-6674*

Abstract: The article analyzes modern directorial approaches to classical opera based on new productions in Moscow's musical theaters. The author provides an analytical overview of the theatrical season 2022/2023, including the performances of "Stiffelio" by G. Verdi, "Iolanta" by P. I. Tchaikovsky, and "The Dwarf" by K. von Zemlinsky at the New Opera Theater; "La Bohème" by G. Puccini, "The Medium" by G. C. Menotti, and "Cavalleria Rusticana" by P. Mascagni at the Helikon Opera; and "Norma" by V. Bellini at Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Moscow Academic Music Theater.

Opera directors, now predominantly coming from both musical and drama theater backgrounds, apply various approaches — from realistic to conditional — in their new productions, viewing them as a field for philosophical reflection. Against the backdrop of tragic events in the world, the themes raised in the directorial interpretations of well-known classical works, such as the problems of choice, insight, true love, life and death, resonate particularly strongly.

Keywords: opera, performance, musical, production, director, theater, approaches, classical

For citation: Artemova E. G. Opera production in Moscow theaters at the present stage. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):30-45. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-30-45

Анализ постановочного репертуара оперных театров Москвы за последний театральный сезон (2022/2023) показывает, что классическая опера остается в приоритете у современных режиссеров: среди новых спектаклей московских музыкальных театров она занимает ведущее место. Дж. Верди, П. Маскани, В. Беллини, Дж. Пуччини, П. Чайковский, К. фон Цемлинский — вот неполный список композиторских имен, чьи оперные сочинения в течение последнего года увидели свет рамп в новых интерпретациях.

Очевидно, что в наше беспокойное время потребность осмысливать общечеловеческие ценности через классические шедевры возрастает. Анализ новых постановок позволит понять, как именно эта потребность реализуется в жанре оперы, и как изменились подходы постановщиков к классической опере сегодня.

Одной из первых постановок сезона стала премьера оперы Джузеппе Верди **«Стиффелио»** в московском театре «Новая опера». Это сочинение, созданное в 1850-м, было впервые представлено в России в сценической версии. Именно с него начался путь вердиевской лирической оперной драмы, получившей расцвет в его самых известных опусах. Премьеру подготовил авторский тандем, уже сработавшийся не на одной постановке «Новой оперы»: режиссер Екатерина Одегова, художник Этель Иошпа, музыкальный руководитель Александр Самоилэ при участии драматурга Михаила Мугинштейна.

«Стиффелио» Дж. Верди в свое время постигла незавидная судьба. Созданная на либретто Франческо Мария Пьяве по пьесе французских драматургов Эмиля Сувестра и Эжена Буржуа «Священник, или Евангелие и сердце» сразу после ее появления, опера оказалась в числе многострадальных опусов композитора, которые он пытался «спасти от забвения».

Нетривиальный и вызывающий для того времени сюжет о женатом протестантском пасторе, терзающемся страстями в попытках простить супруге ее неверность, после первого же представления в театре Гранде в Триесте вызвал бурную негативную реакцию цензоров и публики католической Италии. Такой сюжет, несомненно, послужил одной из причин неудачной сценической судьбы этой оперы. Другой причиной стала сама музыка, не обладающая такой композиционно-драматургической цельностью, как следовавшая затем знаменитая оперная триада («Риголетто», «Трубадур», «Травиата»). Вердиевские мелодии и ритмы здесь, несомненно, прекрасны, однако истинно драматических музыкальных моментов, которые раскрывали бы трагедию сюжета, объединившего страдающих людей, и трогали бы глубоко за живое, не так много. Музыка большей частью мажорно-танцевальная, даже в моменты наивысшего эмоционального накала.

Попытка Верди реконструировать оперу, перенеся сюжет на семь столетий назад в Средневековую Англию, превратив священника в рыцаря и переработав музыкальный материал, тоже не привела к успеху — представленная в 1857 году опера с новым названием «Арольдо» не получила признания.

Почти век после этого оригинальная партитура оперы считалась утерянной, пока не была обнаружена в 1960-х в Неаполитанской консерватории. Вслед за постановкой в пармском театре Реджо в 1968 году началось возрождение этого опуса Верди в театрах Европы.

Концертная премьера «Стиффелио» прозвучала в «Новой опере» на Крещенском фестивале два года назад. Музыкальное исполнение, осуществленное тогда Александром Самоилэ, заслужило высоких оценок критики и публики. Сегодняшняя постановка сделана тоже под его руководством, именно музыкальная часть спектакля вызвала не меньший восторг зала. Признанный знаток итальянской оперы в целом и творчества Верди в частности, Александр Самоилэ называет «Стиффелио» «оперой-наслаждением», и это его восприятие сполна отражено в дифференцированном темброво-дина-

мическом рисунке звучания, во внимании к интонационным нюансам, в том, с каким вкусом и стилистической тонкостью выстроены сольные, ансамблевые и хоровые линии, расставлены смысловые акценты партитуры.

Сценарные идеи Этели Йошпы соединили принцип минимализма и образы Викторианской эпохи, через которые традиционно подчеркиваются пуританские ценности: сдержанность и благопристойность на схематических лицах с подобающим выражением лица. Черно-белая эстетика спектакля отсылает к первым образцам кинематографа, и режиссер Екатерина Одегова в своих мизансценах и движениях героев также апеллирует к ней. Местами, где страдания героев сопровождаются по нотному тексту танцевальным мажором, это оказывается вполне уместно. Но вот избиение разъяренным пастором неверной супруги и кровавая расправа с виновником измены, легкомысленным Рафаэлем, все поворачивает в неожиданное русло: на сцене оказываются люди с кровавыми руками, на стене — красная дорожка, а в последней сцене в символическом храме, где звучат евангельские слова о прощении, сбоку сидит жена пастора Лина с головой убиенного — видимо реминисценция на ветхозаветную Юдифь, хотя по сюжету Лина вовсе не победительница...

Режиссер анонсировала, что главный вектор ее внимания направлен на кризис веры протестантского священника Стиффелио, для которого измена жены становится испытанием на прочность. Этот герой в исполнении обладателя полетного тенора Сергея Полякова довольно экспрессивен — он мечется между манипуляциями кающейся жены, желанием убить легкомысленного соперника Рафаэля и чувствами к Богу, который в конечном счете приводит его к прощению. А соперник все-таки оказался убит отцом Лины Станкаром — колоритным персонажем в исполнении Артема Гарнова, пытающимся оскорбленное поведением дочери чувство чести заглушить дракой с ее соблазнителем и почему-то юмористически поставленными попытками самоубийства, но в конечном счете, не добившись от Рафаэля дуэли, он удовлетворяется его убийством.

Еще один пребывающий в страдании персонаж, кающаяся грешница Лина в исполнении Елизаветы Соиной, выразителен и остается единственным, кто вызывает в этом спектакле толику сострадания.

Имеет ли пастор право на сомнение? В состоянии ли сам придерживаться Закона Божия, который проповедует? Эти вопросы, поставленные авторами спектакля, так и остаются без ответа, хотя очень вероятно, что резонируют сегодня многим зрителям.

Вторая премьера прошлого сезона в Новой опере впервые объединила в единое целое одноактные оперы, написанные с разницей в 30 лет и никогда не звучавшие рядом. Первая имела счастливую сценическую судьбу и после премьеры в 1892 году ставилась на многих мировых сценах, благодаря чему обрела широкую известность. Второй повезло меньше — после премьеры

в 1922-м в Кёльнской опере она была редким гостем на сценах, а в России впервые увидела свет рампы в Самарском театре оперы и балета в 1996-м.

Постановочная команда Новой оперы во главе с режиссером Денисом Азаровым, создавшим на этой сцене «Мадам Баттерфляй» пятью годами ранее, и приглашенным дирижером Кареном Дургаряном решила соединить два сочинения и сделать не просто вечер одноактных спектаклей, а целостный диптих. Основой такого решения стала единая содержательная идея в либретто обеих опер — прозрение главного героя.

Центральными персонажами в обоих сочинениях выступают юные, но противоположные по характеристикам принцессы: Иоланта — символ чистоты и непосредственности, донна Клара — жестокая инфанта, насмехающаяся над внешним уродством подаренного ей в день рождения Карлика. Кроме того, и в «Иоланте» и в «Карлике» имеется мотив белых роз как символа душевной чистоты, а образ самих цветов проходит красной нитью через оба сочинения. Не случайно режиссер в последней сцене объединяет двух главных героев, выводя на сцену Иоланту с цветами, дарящую Карлику белую розу.

Главный вопрос, который задают себе постановщики спектакля — какова цена прозрения: *«Прозрение несет в себе не только свет, но и знание, — говорит режиссер. — А готовы ли мы его принять? Готовы ли мы к правде? Как у Островского: “Правда — хорошо, а счастье лучше”»* [1, 3]. И действительно, центральные персонажи и первой, и второй оперы счастливы именно в незнании. Иллюзию нормальности Иоланте поддерживает богатый отец, Король Рене, поместив ее по замыслу режиссера в фешенебельную клинику. Карлика же окружающие не допускают до зеркал, потешаясь над тем, как он, не ведая о своем уродстве, ощущает себя красавцем и героем.

Если в первом спектакле прозрение приносит героине счастливую жизнь, то во втором — ужасную смерть. Иоланта и Карлик обнаруживают свою физическую неполноценность, но Иоланта страстно хочет выздороветь, и жизнь предоставляет такую возможность — ей помогает мавританский целитель. Карлик же, осознав в зеркале свое уродливое отражение, молит о любви Инфанту, но получив в ответ лишь насмешки, умирает от невыносимости своего бремена.

Почему такой разной оказывается цена прозрения для героев? Ответ на главный режиссерский вопрос дается авторами опер, поставившими в центр своих сочинений любовь как главное исцеляющее чувство. Переполненные любовью к миру, который оказывается не таким дружелюбным, каким кажется, Иоланта и Карлик прекрасны душевно — именно поэтому и Чайковский, и Цемлинский наделяют их музыкальными характеристиками, полными прекрасных лирических страниц. Именно во имя любви Иоланта соглашается на любые испытания, осознав свое несовершенство, и за прозрением духовным следует прозрение физическое. Именно из-за невозможности обрести во внешнем мире любовь жизнь Карлика становится смертельно невыносимой.



Илл. 1. Новая опера.
«Карлик». Карлик — Михаил
Губский. Фото Евгения
Эмирова

Рис. 1. Novaya Opera.
"The Dwarf". The Dwarf —
Mikhail Gubsky. Photo by
Evgenia Emirova

В первом случае режиссер попытался усилить трагедию Иоланты, поместив ее в больничные условия в окружении довольно безразличного медицинского персонала, снующего в смартфонах. Этой же задаче, видимо, служат непрерывно жующие быковатые охранники Короля Рене с непроницаемыми лицами, а также валяжно расположившиеся на сцене молчаливые друзья Роберта и Водемона, оказавшиеся по замыслу постановщиков горнолыжниками, невесть как пришедшими в фешенебельную клинику. Сценическую идею трудно назвать убедительной, ибо слишком выразительная музыка Чайковского, великолепно исполненная Мариной Нерабеевой (Иоланта), Алексеем Антоновым (Король Рене), Василием Ладюком (Роберт), Хачатуром Бадалянном (Водемон), упорно повествует о другом. Да и сценография Алексея Трегубова, ограничивающая действие авансценой и зеленой стеной, внутри которой зритель может наблюдать в видеозаписи тесное пространство палаты Иоланты, весьма отдаленно отвечает музыкальному содержанию.

Постановочная идея «Карлика» оказалась немного более убедительной. Звонкую инфанту донну Клару, исполненную Анастасией Белуковой, ее горничных и подруг, поющих на авансцене, отчасти дублируют удивительные куклы, спроектированные Артёмом Четвериковым — они возникают во внутренней рекреации сцены и воспроизводят картину «Менины» Диего Веласкеса, с поправкой на то, что их лица, выполненные невероятно приближено к естественным, не столь привлекательны, как на картине. Именно среди этих кукол, превосходящих вдвое-втрое размеры Михаила Губского, проникновенно исполнившего Карлика, разыгрывается основное действие. Через них постановщики словно бы обнажают истинное лицо окружения главного героя, противопоставляя бездушность кукол душевной красоте Карлика. В момент его прозрения куклы рушатся и ломаются, как будто отражая то, что происходит у него в душе.



Илл. 2. Геликон-опера. «Богема». Мюзетта — Юлия Щербакова.
Фото Ирины Шымчак

Pic. 2. Helikon Opera. "La Bohème". Musetta — Yulia Shcherbakova.
Photo by Irina Shymchak

Однозначно не вызывает сомнений в премьерной постановке исполнение музыки под управлением опытного дирижера из Армении Карена Дургаряна, успевшего снискать славу на мировых сценах и весьма удачно дебютировавшего на сцене Новой оперы в этом спектакле. Стройная архитектура звучания обеих опер, внимание к тембровым и интонационным деталям, тонкость нюансировки, выразительность лирического высказывания, прекрасные голоса солистов и хора под управлением Юлии Сенюковой не оставят слушателя равнодушным.

Московский музыкальный театр «Геликон-опера» открыл свой 33-й сезон премьерой хрестоматийного шедевра Джакомо Пуччини «**Богема**». Новый спектакль создан силами молодого поколения постановщиков и инициирован бессменным основателем и художественным руководителем театра Дмитрием Бертманом. В команду авторов вошли режиссеры Елизавета Корнеева, Дмитрий Отяковский, Михаил Сабелев, Ляйсан Сафаргулова, ставшие победителями конкурса молодых режиссеров, который театр объявил весной именно для постановки «Богемы». Художественную часть под чутким кураторским оком художника-сценографа Ростислава Протасова спроектировали лауреаты Национального чемпионата творческих компетенций ArtMasters художники Елизавета Холмушина, Максим Греллер вместе с Ириной Сид и Федором Ар-

хиповым. Музыкальную часть поставил победитель Первого международного конкурса пианистов, дирижеров и композиторов имени С. В. Рахманинова Филипп Селиванов.

Давно признанная одной из вершин оперного веризма, «Богема» на либретто Луиджи Иллики и Джузеппе Джакозы по роману Анри Мюрже «Сцены из жизни богемы», после блистательной премьеры в туринском театре Реджио под руководством Артуро Тосканини, получила мгновенную популярность, заняв по исполняемости ведущие позиции в мире наряду с «Кармен» и «Аидой».

Жизнь молодых людей, прототипами которых стали творческие завсегда-тай парижского кафе «Момюс», и по сей день привлекает внимание постановщиков. Едва ли не каждый молодой режиссер мечтает поставить это сочинение. И в Геликон-опере, находящейся в авангарде по поддержке и развитию молодых талантов, такую возможность предоставили. Не случайно в театре уже доброй традицией стало проведение конкурсов молодых режиссеров и исполнителей. Прошедшие самый строгий отбор, юные творцы представляют собой цвет нашей оперной культуры. И новый спектакль — яркое тому доказательство. Он поставлен четырьмя молодыми художниками и четырьмя молодыми режиссерами, каждому из которых был поручен отдельный акт — их в опере четыре, и довольно независимых, так что такой собирательный подход оказался не только возможен, но при руководстве Дмитрия Бертмана и Ростислава Протасова вполне органичен.

В заглавных ролях в этом спектакле также блистали многократные победители известных вокальных конкурсов и участники оперной программы Геликон-оперы Елизавета Кулагина с выдающимся вокально-драматическим даром, чья хрупкая и одухотворенная Мими заставляла слушателя сопереживать каждому душевному движению героини, и Шота Чибиров с не менее ярким тенором и артистическим талантом, чей Рудольф также не оставил равнодушным зрителя. Их дуэт покоряет с первых нот. А та драматическая податливость, с которой исполнители выполняют волю режиссеров, еще более очаровывает. Достойный ансамбль им составили другие молодые артисты театра: Юлия Щербакова в роли Мюзетты, Максим Перебейнос в роли Марсея, Александр Бокарев, исполнивший Шонара и Григорий Соловьев в роли Коллена.

При таких богатейших вокально-драматических возможностях, умножающихся из года в год в Геликон-опере, у театра открываются безграничные перспективы для исполнения любого репертуара.

«Богема» пополнила ряд пуччиниевских шедевров в репертуарном списке Геликона — это третий спектакль великого итальянца, особенно любимого Дмитрием Бертманом. Он будет теперь идти на этой сцене наряду с «Турандот» и «Тоской».

Театр анонсировал суть этого спектакля как оперу о молодых, которую ставят молодые. И действительно, кто лучше, чем молодые творцы, может по-

чувствовать нерв переживаний молодости, творческих чаяний, которыми живут юные художники, артисты, музыканты, писатели?

Дирижеру Филиппу Селиванову, которому всего на год больше, чем Артуро Тосканини, продирижировавшему премьерой «Богемы» более ста лет назад, удалось создать удивительно красочную и изысканную музыкальную палитру, внутри которой слышны тончайшие нюансы тембров и интонаций. Звучащая фактура необычайно живая и гибкая, контрастная и эмоциональная.

Сценографический и драматический образ спектакля отличается цельностью, несмотря на участие групп четырех художников и четырех режиссеров.

На сцене — атмосфера парижских трущоб: мансарда, напоминающая декорационный цех с рабочими столами, трансформационной будкой, тканями и ширмами (в ней начинается и заканчивается действие), кафе в галогеновых лампах, старая карусель.

Постановщики, внимательно вслушиваясь в музыку, делают акцент на отношениях героев, которые подаются крупным планом, в деталях. Причем большее внимание привлекают именно женские образы. Личность Мими приобретает новую характерную амплитуду: она не просто романтическая чахнувшая натура, она переживает серьезную трансформацию — в начале спектакля феминистски-соблазнительным напором берет Рудольфа, после оказывается в плену лирических чувств, а к финалу оперы Мими подавлена болезнью и страданием, не снижающими, однако, градус ее любви.

В Мюзетте подчеркнута взбалмошная натура — она мечется между мужем и брошенным Марселем, которого то соблазняет, то пренебрежительно отталкивает. Она доминирует над своими мужчинами, и только сострадание к Мими придает ей человеческие черты. Образы четырех друзей, одетых в рабочие комбинезоны, наслаждающихся жизнью и творчеством вопреки бедности, достаточно единообразны.

Ноу-хау спектакля — это шумовая ритмическая интродукция в урбанистической стилистике, исполненная вместо не написанной Пуччини увертюры, видимо, как ныне модно говорить, для привлечения внимания, ибо она ни прибавляет, ни убавляет никаких смыслов.

Новая «Богема», поставленная молодыми о молодых, станет удачным украшением репертуарного списка Геликон-оперы.

Вторая премьера сезона в театре «Геликон-опера» — опера «Медиум» американского композитора итальянского происхождения Джана Карло Менотти. Из 25 опер, написанных им, эта стала самой знаменитой и вознесла автора на вершину славы. Новый спектакль создала уже сработавшаяся команда Геликона под руководством художественного руководителя театра Дмитрия Бертмана: режиссер-постановщик Илья Ильин, дирижер-постановщик Валерий Кириянов, художники Ростислав Протасов (сценография), Ника Велегжанинова (костюмы), Денис Енюков (свет).



Илл. 3. Геликон-опера.
«Медиум». Моника девоч-
ка — Ангелина Сазонова,
Мадам Флора — Лари-
са Костюк. Фото Ирины
Шымчак

Рис. 3. Helikon Opera.
"The Medium". Monica —
Angelina Sazonova, Madam
Flora — Larisa Kostyuk.
Photo by Irina Shymchak

Сюжет для либретто, написанного самим Менотти, почерпнут из жизни. Лежащий в его основе случай произошел в одном из мрачных районов Чикаго в начале XX века. В центре сюжета — известная как медиум мадам Флора, по сути шарлатанка, наживающаяся на несчастьях убитых горем людей. В своих спиритических сеансах она использует собственную дочь Моника и приемного глухого сына Тоби, которые имитируют голоса призраков и прочие звуки. Однако во время одного из сеансов разыгранный как по нотам спектакль выходит из-под контроля: Флоре кажется, что кто-то схватил ее за горло, ей чудятся крики, сводящие с ума, в которых она подозревает Тоби. Этот момент делит спектакль на до и после. До — наглая и бесцеремонная мадам без моральных и физических преград. После — сжавшаяся и помешавшаяся от страха старуха, пытающаяся отомстить грехи и найти объяснение случившемуся с ней казусу. И несмотря на то, что на ее раскаяние не реагируют клиенты, молящие о продолжении сеансов — единственной для них иллюзорной связи со своими умершими детьми, мадам Флора непреклонно возвращает им деньги и продолжает молить Высшие силы о прощении.

Два разных мира главной героини, разделенные постановщиками временем, представляют ее в динамике: это два разных психологических портрета, ярко и драматично срежиссированные Ильей Ильиным и блестяще сыгранные Ларисой Костюк.

Вместе с изменением мадам Флоры в версии постановщиков взрослеют и ее дети, между которыми разыгрывается эротический роман. Запуганный мальчик Тоби, исполненный юным Иваном Новоселовым, превращается в красивого юношу (Николай Пацюк), накопившего агрессию против неродной матери, которая приводит к неожиданному исходу. Моника-девочка в исполнении трепетного сопрано дебютировавшей Ангелины Сазоновой

становится игривой молодой леди (Александра Соколова), но так и не может окончательно вырваться из-под власти уже помешавшейся матери.

Развязка спектакля, согласно концепту оперы, оставляет ощущение недосказанности и широкое поле для размышлений, заставляя задуматься о природе человеческой психики, поступков и отношений.

Спектакль поставлен так, что непрерывно держит слушателя в напряжении, да и музыка оперы, кинематографичная по своей природе, изобилующая мелодическим и декламационным разнообразием, богатой оркестрово-тембровой палитрой, создает непрерывное напряжение, превращая эту оперу в психологический триллер. Недаром «Медиум» стала первой американской оперой, по которой был снят кассовый фильм — он широко демонстрировался в кинотеатрах Америки, а бюджет на экранизацию оперы уже через два года после ее премьеры на Фестивале музыки в Колумбийском университете в 1946 году превысил два миллиона, композитор же попал на обложку журнала “TIME”.

Камерный оркестр под управлением Валерия Кирьянова, скрывающийся за ширмой салона мадам Флоры, с точностью и выразительностью доносит до слушателя все музыкальные детали партитуры, в которой соединились не только элементы мюзикла и джаза, но и влияния Мусоргского, Дебюсси, Пуччини. Именно прием омузыкаливания интонации человеческой речи Мусоргского, использованный Менотти, создает психологичность и напряженность музыкально-сценической драматургии. Постановщикам и артистам удалось адаптировать эту действенную интонацию и в русском переводе, в котором идет спектакль.

Мистическая таинственность и напряжение в спектакле создается также благодаря сценографии и свету. Зрителя психологически готовят со входа — уже в холле театра его встречает полумрак, освященный синими прожекторами снизу. Полумрак сохраняется на протяжении всего спектакля. Инферальную атмосферу дополняет обстановка на сцене, занимающей центральное место в окружении зрительских рядов в Белоколонном зале княгини Шаховской, где идет спектакль: вращающийся диск, на котором круглый стол со всей полагающейся атрибутикой для спиритического салона — с одноногими крылатыми львами, подпирающими его, с полупрозрачной светящейся сферой по центру. Над резным креслом для главной хозяйки действия — светящаяся голова Медузы Горгоны, олицетворяющей, согласно древнегреческому мифу, отвратительное существо, воплотившее страх и смерть, но вместе с тем и глубоко несчастную красавицу, которая по стечению роковых обстоятельств стала безвинной жертвой из-за обрушившегося на нее проклятия богини. Подобно ей, и главная героиня спектакля соединяет черты монстра и жертвы. Но если история Медузы Горгоны всем известна, то история мадам Флоры покрыта таким же полумраком, какой царит в спектакле — ее начало остается за скобками сюжета оперы, а ее окончание оставляет больше вопросов, ответить на которые предстоит зрителю.

Премьерой оперы композитора-вериста Пьетро Масканьи «**Сельская честь**», впервые представленной в Геликон-опере, театр завершил свой сезон. В создании нового спектакля принял участие основной состав постановщиков театра: режиссер Дмитрий Бертман, дирижер Евгений Бражник, художники Игорь Нежный (сценография) и Татьяна Тулубьева (костюмы), Дамир Исмагилов (свет), хормейстер Евгений Ильин, хореограф Эдвальд Смирнов.

«Сельская честь», высоко оцененная в свое время Дж. Верди и П. Чайковским и удостоенная высшей награды на конкурсе издателя Эдоардо Сонзоньо, для которого была написана, после премьеры 17 мая 1890 года в римском Театре Констанци в одночасье прославила композитора, покорила многие сцены мира и обеспечив ему на полвека безбедное существование. Впечатляют цифры из сценической биографии этого сочинения: только в Италии «Сельская честь» была исполнена 14 000 раз — примерно 21 спектакль каждый месяц 55 лет подряд! С тех пор градус интереса к ней не упал — она ставится повсеместно и в наши дни.

Успех этой оперы не случаен. Несмотря на то, что в сочинении всего один акт, либреттисты Джованни Тарджони-Тоццетти и Гвидо Менаши, создавшие сюжет по одноименной новелле Джованни Верги, раскрыли в нем кипящую страстями жизнь главных героев — сельской девушки Сантуцци, ревнующей своего жениха Туридду к его бывшей возлюбленной Лоле, которая успела выйти замуж за состоятельного Альфио, пока тот был в армии. Любовь и ревность, отчаяние и месть, доведшие до трагической развязки, — чувства, находящие отклик у всех и во все времена. Они нашли прямое отражение в выдающейся музыке — экспрессивной и контрастной, яркой и захватывающей столь сильно, что темы ее давно вышли за рамки оперных постановок и используются в театре и кино.

Дмитрий Бертман справедливо отмечает прежде всего непреходящую красоту музыки оперы: *«Она задевает все струны человеческой души, потому что каждый из нас пережил и предательство, и измену. Мир стал очень жестоким, и иногда кажется, что история “Сельской чести” — уже атавизм, но ведь эта история происходит вне политики, вне контекста»* [2, 2].

Этот «вневременный контекст» режиссер вместе со своей постановочной командой решил подчеркнуть в новом спектакле, перенеся действие сюжета из сицилийской деревни в античные здания и населив их современными жителями — по аналогии с современным Римом, где модные бренды и рестораны соседствуют с архитектурной стариной. О деревенском антураже из либретто напоминают только аккуратные стога сена на авансцене, заменяющие столы и стулья.

Постановщики намеренно усилили акцент на *«истории человеческого чувства, которое неподвластно никаким маркетинговым манипуляциям»* [там же], по словам режиссера. Мощные, захватывающие эмоции, искренние и правдивые — вот основная ценность веризма в опере. В Геликоне они уси-

лены не только контрастной оркестровой экспрессией и режиссерским действием, но и по-настоящему прожиты артистами — так, что никто в зале не может остаться равнодушным. Качественное исполнение вокальной партии не мешает артистам передавать мощный градус чувственных перипетий. Огромной силы трагизм пронизывает исполнение роли Сантуцци Еленой Михайленко и матери Туридду Ларисой Костюк. Рисунок ролей обеих героинь эмоционально рельефен и многообразен, и они великолепно с ним справляются. Душераздирающую страсть, которой поддается в момент ревности Альфио, готовый защитить попорченную честь кровью, передает исполнивший его Константин Бржинский. Образ Туридду, созданный Иваном Гынгазовым, претерпевает мощную метаморфозу от вальяжного задиры, пренебрегающего невестой, до раскаявшегося страдальца, чувствующего близкую смерть. И даже самая легкомысленная из всех персонажей Лола в исполнении Валентины Гофер наделена роковым шармом.

Премьера «Сельской чести» стала безусловным событием на театральной карте Москвы в текущем сезоне. Этот спектакль напоминает нам о том, что безразличие и грубость, стремление к удовольствиям без ответственности за свои действия во все времена ведут к страданиям и трагедии, и только чуткость и бережное отношение друг к другу питают истинную любовь.

Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко впервые в своей истории поставил **«Норму»** Винченцо Беллини — сочинение сколь популярное на мировых сценах, столь редкое на отечественной. Эта опера, которую сам композитор считал едва ли не главным своим шедевром, — один из лучших образцов итальянского искусства бельканто, владение которым доступно далеко не всем оперным певцам. В свое время в роли Нормы блистали Полина Виардо, Мария Каллас, Джоан Сазерленд, Монтсеррат Кабалье. В театре имени К. С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко спектакль поставлен в расчете на приму этой сцены Хиблу Герзмаву. Во втором составе партию Нормы исполняет Дарья Филиппова.

Хибла Герзмава, освоившая партию главной героини впервые в Мадриде два года назад, теперь вышла с ней на сцену родного театра, где 13 лет назад уже представляла свое виртуозное владение бельканто в роли Лючии ди Ламмермур в опере другого знаменитого итальянца — Гаэтано Доницетти.

И «Лючию», и «Норму» в театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко поставил драматический режиссер Адольф Шапиро. Известный своим деликатным подходом к музыкальному театру, он создает сценические опусы, в которых режиссерское действие не перекрывает, а раскрывает музыкальные смыслы, что является существенным достоинством в современном оперном театре. Он работает в тесной связи с художником, а режиссерские мизансцены, в которых движения умеренны и позволяют певцам блеснуть своим вокальным искусством, являются органической частью живых картин-инсталляций, насыщенных многозначной символикой. Именно так по-



Илл. 4. МАМТ. «Норма».
Норма — Хибла Герзмава,
Адальджиза — Лариса
Андреева. Фото Сергея
Родионова

Рис. 4. МАМТ. "Norma".
Norma — Hibla Gerzmava,
Adalgisa — Larisa Andreeva.
Photo by Sergey Rodionov

ставлена «Норма» в творческом тандеме с художником Марией Трегубовой, создавшей сценографию и костюмы в монохромной гамме, объединяющей все оттенки серого. Они возникают словно бы в бликах света, отражающегося от диска луны, который встроен в визуальный ряд постоянным символом загадочных друидов, совершающих свои обряды в лесном полумраке.

Старинные наскальные знаки, ритуальные животные, стволы деревьев, уходящие в бесконечную туманную даль, — все это создано средствами театрального реквизита и видеодекораций Ильи Старилова, формирующих органичное пространство, в котором разворачивается действие. Атмосфера таинственности дополнена находками со светом Ивана Виноградова.

Авторы намеренно избегают исторической достоверности — режиссерская концепция достаточно условно передает борьбу древних друидов с римлянами-завоевателями в I веке до нашей эры. Излагая свои представления о древнем мире в духе современной стилизации, постановщики придают сюжету актуальное звучание, делая акцент на непреходящих ценностях. Сюжет либретто Феличе Романи, в котором пересекаются политическая и личная трагедии, раскрывается через темы любви, веры, ревности, смерти, свободы, а во главе угла стоит внутренний конфликт главной героини между чувством и долгом, показанный сквозь призму представлений языческого сознания и отношений в любовном треугольнике.

Декорации меняются пять раз, но при этом остаются в едином стиле. В серый символически проникают оттенки красного, связанные с образом Нормы: в начале спектакля главная героиня, о которой поют ее возлюбленный Поллион и его друг Флавий, безмолвно скользит по сцене в красном, а в финале алое пламя уносит вверх Норму и Поллиона, трагической кульминацией завершая земной путь жрицы друидов и освобождая ее от тяжелого бреме-

ни выбора между запретной любовью к римлянину, ставшим отцом ее детей, и долгом перед своим народом.

Норма в чувственном и трагичном исполнении Хиблы Герзмавы — безусловный центр этой постановки. Певица создает образ, который некогда точно и емко характеризовал Иван Тургенев, услышавший партию Нормы в исполнении Полины Виардо: *«Эти великие и простые движения страстей в первобытной душе, это жестокое и нежное смешение всего, что есть самого дорогого в жизни и смерти, этот исступленный взрыв при конце, этот столь сильный и столь горячий дух, который в минуту наступления смерти, наконец, всецело предается самой горячей нежности, восторгу самопожертвования»* [3, 8].

Блистательный ансамбль солистов составляют Сергей Кузьмин (Поллион), Лариса Андреева (Адальджиза), Максим Осокин (Оровезо), Валерий Микицкий (Флавий), Ксения Мусланова (Клотильда).

Музыкальным руководителем постановки стал приглашенный американский дирижер Кристиан Кнапп, сотрудничающий с Мариинским театром уже 11-й год. Его интерпретация направлена на передачу стилистически точного музыкального смысла. Подчеркивая детали, свойственные раннеромантической музыке, дирижер делает акценты на чувственности интонаций, тонкости нюансировки и чутко следует за певцами, которым вслед за Беллини отдает пальму первенства.

«Норма», впервые увидевшая свет рампы в Ла Скала в 1831 году, а затем ставшая одним из мировых символов бельканто, теперь займет свое достойное место в ряду сценических жемчужин Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Обзор ряда московских оперных спектаклей театрального сезона 2022/2023 гг. выявляет, что независимо от режиссерских подходов в сфере как музыкального, так и драматического театров, современная постановка становится преимущественно смысловым полем для философских размышлений. На фоне трагических событий в мире особенно остро звучат темы, поднятые в режиссерских интерпретациях известных классических сочинений, — проблемы выбора, прозрения, истинной любви, жизни и смерти, а на первое место в музыкальном театре выходят человеческая жизнь и человеческие чувства — те непреходящие ценности, над которыми не властно время и войны.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. «Иоланта», «Карлик». Программа к спектаклю. Музыкальный театр «Новая опера». — Москва, 2023.
2. «Сельская честь». Программа к спектаклю. Геликон-опера. — Москва, 2023.
3. «Норма». Программа к спектаклю. Музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. — Москва, 2023.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. Г. Артемова — доктор искусствоведения, профессор департамента музыкального искусства Московского городского педагогического университета.

REFERENCES

1. "Iolanta", "Karlík". Programma k spektaklu. Novaya opera ["Iolanthe", Dwarf. The program for the performance. Musical Theater "Novaya Opera"]. Moscow, 2023.
2. "Selskaia chest'". Programma k spektaklu. Gelikon-opera ["Rural honor". The program for the performance. Helikon Opera]. Moscow, 2023.
3. "Norma". Programma k spektaklu. Muzikalniy teatr imeni K. S. Stanislavskogo i Vl. I. Nemirovicha-Danchenko [The "Norm". The program for the performance. Musical Theater named after K. S. Stanislavsky and V. I. Nemirovich-Danchenko]. Moscow, 2023.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Evgeniya. G. Artemova — Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Moscow City Pedagogical University.

Поступила в редакцию / Received: 06.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 26.12.2023

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70



Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета



Ирина Самойловна Стогний

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
istogniy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>*

Аннотация: Статья посвящена музыкально-хореографической трактовке библейского сюжета в балете «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса на либретто Г. Гофмансталя и Х. Кесслера, созданном в 1914 году для дягилевских сезонов. События Священного писания, представляя бесконечные возможности их интерпретации, позволяют заострить важнейшую культурологическую проблему: библейский сюжет и современность. В этой связи музыка и хореография балета привлекают внимание не только своей неординарностью: они являют собой яркий образец произведения, в котором переплелись различные тенденции времени его создания. Со стороны музыкальной драматургии это, прежде всего, заострение роли психологического начала в характеристике персонажей и раскрытии сюжета — важнейшую роль в этом процессе играет лейтмотивное письмо Р. Штрауса, а также цитаты (включая автоцитаты), аллюзии. С точки зрения внемузыкального контекста бесспорно влияние фрейдовской теории психоанализа — об этом говорит трактовка партии героини, близкая партии Саломеи из одноименной оперы (патологическая влюбленность в Иосифа толкает ее на безрассудные поступки, приводя к безумию). В статье анализируется влияние поэзии Гофмансталя, очевидная связь героини с женскими образами Г. Климта, а также научное направление «Философия жизни». Образовавшийся богатый контекст представляет собой интертекст, не замкнутый чисто музыкальными рамками, а включающий мультикультурные взаимодействия. Главный вывод заключается в том, что Р. Штраус задолго до романа Т. Манна создал произведение, в котором определились характерные черты эпохи модерна такие как тяготение к мифу, Востоку, библейской тематике. Р. Штраусу принадлежит и первенство в создании жанра хореографической драмы, успешно продолженной далее С. Прокофьевым.

Ключевые слова: Р. Штраус, балет, «Легенда об Иосифе», трактовка, контекст, интертекст, Фрейд, Климт, Гофмансталь, модерн

Для цитирования: Стогний И. С. Балет Р. Штрауса «Легенда об Иосифе». Музыкальное толкование библейского сюжета // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 46–70. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70

Musical theater

Original article

The ballet by R. Strauss "The Legend of Joseph". Musical interpretation of the Biblical story

Irina S. Stogniy

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
istogniy@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7140-959X>

Abstract: The article is dedicated to the musical and choreographic interpretation of the biblical plot in the ballet "The Legend of Joseph" by R. Strauss, with libretto by H. Hofmannsthal and H. Kessler, created in 1914 for the Diaghilev seasons. The events of the Holy Scripture, representing endless possibilities of interpretation, allow to highlight the important cultural problem: the biblical plot and modernity. In this regard, the music and choreography of the ballet attract attention not only with their originality, but also as a vivid example of a work in which different trends of its time are interwoven. From the perspective of musical dramaturgy, this primarily involves the emphasis on the role of the psychological element in character development and revelation of the plot — a significant role in this process is played by Strauss's leitmotif writing, as well as quotes (including self-quotes) and allusions. From a non-musical context perspective, there is undeniable influence of Freud's psychoanalytic theory — as evidenced by the interpretation of the heroine's role, reminiscent of Salome from the eponymous opera (pathological infatuation with Joseph brings her to irrational actions, leading to madness). The article analyzes the influence of Hofmannsthal's poetry, the obvious connection of the heroine with the female images of Gustav Klimt, as well as the scientific direction "Philosophy of Life". The rich context that has emerged represents an intertext that is not confined within purely musical boundaries, but includes multicultural interactions. The main conclusion is that R. Strauss, long before Thomas Mann's novel, created a work that defined the characteristic features of the modern era, such as a tendency towards myth, the East, and biblical themes. R. Strauss also deserves credit for creating the genre of choreographic drama, successfully continued by S. Prokofiev.

Keywords: R. Strauss, ballet, "The Legend of Joseph", interpretation, context, intertext, Freud, Klimt, Hofmannsthal, modern

For citation: Stogniy I. S. The ballet by R. Strauss "The Legend of Joseph". Musical interpretation of the Biblical story. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):46-70. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-46-70

Рихард Штраус называл балет «матерью всех искусств», хотя сам являлся автором всего двух балетов. Первый из них, «Легенда об Иосифе»¹, был написан для дягилевской труппы и поставлен в Париже в 1914 году, где прошел с большим успехом. Музыка и хореография привлекают внимание своей неординарностью, как и все, что создавалось для дягилевских сезонов.

¹ Второй балет «Взбитые сливки» написан в 1921 году.

Балет «Легенда об Иосифе» представляет собой одну из многочисленных трактовок библейского сюжета², являя яркий образец произведения, в котором переплелись различные тенденции времени его создания. Библейская история вдохновила целое созвездие имен, работавших над балетом: Р. Штрауса к написанию музыки, Г. Гофмансталя и Х. Кесслера к сочинению либретто, Л. Бакста к созданию великолепных костюмов, Х. Серта к работе над декорациями, М. Фокина к постановке балета, Л. Мясина к первому исполнению главной партии. Более поздние версии постановок были осуществлены Г. Крёллером (Берлинская государственная опера, 1921), Д. Баланчиным (Королевский датский балет, Копенгаген, 1931), Энтони Тюдором (театр «Колон», 1958), Д. Ноймайером (Вена, 1977).

Существуют и другие имена, чьи идеи устилали путь к созданию «Легенды об Иосифе», — о них речь пойдет позже. Каждое произведение — лишь вершина айсберга или вершина пирамиды, в основании которой лежит не один, а множество фундаментальных слоев, часто невидимых, но значительно повлиявших на конечный результат. В итоге образуется многослойный интертекст, возникающий благодаря взаимодействию искусства и науки.

Каждая эпоха находит свое прочтение библейских сюжетов, раскрывая в новом контексте собственную картину мира и присущие ей смыслы. В свою очередь, библейские события, получившие воплощение во всех видах искусства, нередко оказывались стартовой площадкой для новых идей и образов, предстающих в мифологическом облике. Модифицируя смысловые реалии библейского сюжета, идеи современности определяют суть его художественной интерпретации. События Священного писания, представляющие бесконечные возможности их интерпретации, заостряют важнейшую культурологическую проблему: *библейский сюжет и современность*. Пример тому — история Иосифа, интерес к которой в искусстве (преимущественно в живописи) был неизменно высок во все времена, но в первой половине XX века, к которой принадлежит не только балет, но и знаменитый роман Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1943), проявился с новой силой.

Балет был написан по заказу С. Дягилева, ему же принадлежала мысль о привлечении Р. Штрауса к сочинению музыки, которую он обсуждал с Х. Кесслером³ и Л. Бакстом. Первоначальный замысел, однако, был связан вовсе не с библейским Иосифом, С. Дягилев предлагал сюжет из древнегреческих трагедий. Позднее он пришел к идее написания балета на любую тему, но местом действия должна была стать Венеция эпохи Веронезе. Выбор был связан с тем, что А. Бенуа уже создал соответствующие декора-

² Иосиф, брошенный своими братьями в колодезь и найденный направлявшимся в Египет караваном, был продан в дом Потифара, где стал приближенным хозяина. Жена Потифара, потеряв голову от роковой страсти к слуге мужа, и не найдя в нем отклика, стала мстить: она оклеветала юношу, в результате чего Иосиф был изгнан из дворца и посажен в тюрьму за совершенные им злодеяния.

³ Харри Кесслер — писатель, издатель, организатор союза художников Германии; вошел в близкое окружение Дягилева в 1911 году.

ции и костюмы, — об этом пишет Е. Беспалова [1]. Для того чтобы привлечь Р. Штрауса к написанию музыки, был призван Гофмансталь, который, по мнению постановщиков, только и мог справиться с этой задачей. Поэт блестяще ее выполнил. Вместе с тем значительным стимулом к сочинению музыки послужил и тот факт, что Р. Штраус увидел В. Нижинского в ролях Петрушки и Фавна. Он был совершенно потрясен гениальностью танцовщика и согласился написать музыку к балету «Легенда об Иосифе». Предполагалось, что Нижинский будет танцевать главную партию, однако этому помешала размолвка с Дягилевым⁴.

М. Кшесинская оценила сочинение следующим образом: *«Эффектная, яркая музыка первого балета Штрауса оказалась необычайно танцевальной»*. И далее: *«Музыка Штрауса вдохновляет балерину, под такую музыку танцовщица может и импровизировать»*⁵.

Несмотря на премьерный успех, судьбу спектакля нельзя назвать счастливой. Балет не получил должного признания, его не сочли крупным художественным событием. Композитора упрекали за отсутствие психологизма и увлечение внешним планом. Следует отметить, что и другие спектакли дягилевской труппы получили незаслуженно низкую оценку, но впоследствии были признаны хореографическими шедеврами⁶. Такого же мнения придерживается и Э. Краузе: *«на первый план вышла орнаментальная сторона музыкальной формы. “Легенда об Иосифе” представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму»* [3, 469]. Упрек был незаслуженным, и обвинения не соответствовали действительности. Отдав дань внешнему плану, необходимому в балете, Р. Штраус, напротив, сделал большой акцент на психологическом аспекте, ярко проявившемся в музыке и хореографии. В наибольшей степени это касается партии главной героини, которая представлена настолько разнопланово, что импульсивность и переменчивость ее настроений вполне достойна фрейдовского психоанализа⁷.

В балете фигурирует наиболее часто используемая всеми интерпретаторами история любовных притязаний героини к слуге своего мужа Потифара⁸ — юному Иосифу⁹. Авторы либретто все же несколько отошли от библейской

⁴ Подробности см. в статье Е. Беспаловой: [1, 255].

⁵ Цит. по: [1, 266].

⁶ Одним из таких спектаклей явился «Синий бог» — одноактный балет на музыку Рейнальдо Ана в постановке М. Фокина по либретто Ж. Кокто. См. об этом: [2].

⁷ О психодраматическом таланте Р. Штрауса см. статью Р. Прендергайт: [4, 67].

⁸ Потифар — человек, приближенный к Фараону, носитель опахала.

⁹ В соборе Сан-Марко в Венеции находится мозаика конца XII — начала XIII века. На ней изображен Иосиф, убегающий от жены Потифара. Картина Якопо Тинторетто «Иосиф и жена Потифара» (1555) в свое время вызвала много скандалов. Она пронизана движением, тела изображены в сложных ракурсах: жена Потифара пытается сорвать одежду с Иосифа, которую впоследствии предъявит своему мужу, оклеветав Иосифа. Иосиф же пытается бежать. На картине Х. Рембранта «Иосиф и жена Потифара» (1655) внимание привлекает не Иосиф,

истории. В балете, к примеру, фигурирует Ангел — персонаж, отсутствующий в первоисточнике (привнесен Гофмансталем, отличавшимся большой религиозностью). Он помогает Иосифу, освобождая его от пут и интриг, расставленных коварной женщиной. Потерпев поражение, героиня в конце удушает себя жемчужным ожерельем — этот мотив также отсутствует в библейском тексте. Привнесенный сюжетный элемент, как и сюжет в целом, приближает повествование к античному мифу о Федре.

Получив психологическую трактовку, библейская история пополнилась характерными тенденциями времени его создания, что нашло непосредственное отражение в музыкальном языке балета и драматургии¹⁰.

Музыкальный язык балета отличается изысканной красотой. Он многопланов и включает в себе целый ряд аллюзий. Сам композитор разделил музыку балета на два пласта: «В моем Иосифе содержатся два элемента: танец как драма и танец сам по себе»¹¹. Танец «сам по себе» выполняет декоративную роль; танец «как драма» воплощает душевные состояния героев (жены Потифара, Иосифа, самого Потифара). Эти две линии и в музыке и в хореографии четко выражены (судя по фильму Д. Ноймайера). Однако будучи симфонистом, Р. Штраус создает пластичный переход из танца «самого по себе» в иную ипостась — «танец как драма». Это свойство музыки балета определяется задачами психологического характера, возрастающей линией драматически-эмоциональных проявлений в поведении персонажей.

Танец «сам по себе» непосредственно связан с внешним планом, декоративностью, за что неоднократно обвиняли Р. Штрауса¹². Этого нельзя отрицать, поскольку дягилевский модерн требовал броской красочности и внешних эффектов. Кроме того, воплощению Востока, Древнего Египта (а это, как известно, характерные мотивы модерна) соответствуют такие черты, как декоративность, орнаментальность, ориентальность. Танец невольниц демонстрирует это в полной мере.

находящийся в тени, а облаченная в красные одежды женщина. Запечатлен момент обвинения его перед Потифаром. Среди полотен Рембрандта это единственная картина, на которой женщина является олицетворением зла.

¹⁰ Основным типом спектакля в дягилевских сезонах был одноактный балет с существенным акцентом на музыку. При этом декорации, сценография и костюмы, представленные в единой стилистике, стали равноправной (порой и определяющей) частью сценического действия. Эстетика декорационного оформления, которой следовали художники, играла столь же важную роль, что музыка и сценография. Для парижской публики такое внимание к декорациям было новым. В русских балетах отечественные зрители увидели не только яркие живописные полотна, чаще всего связанные с именами Л. Бакста и А. Бенуа, но и предпосылки новой моды, повлияв даже на Коко Шанель — см. об этом: [5].

¹¹ Цит. по: [5, 465].

¹² Об этом пишет, в частности, Э. Краузе: «"Легенда об Иосифе" представляет собой чисто декоративное, с большой пышностью и великолепием оформленное произведение, нереальное по своей вычурности и туманному мистицизму» [5, 469].

Пример 1. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Танец невольниц

Example 1. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Dance of the slave girls



В балет включена сцена кулачной борьбы атлетов, которую С. М. Волконский¹³ оценил как удачное решение Фокина «воспользоваться принципом силы и тяжести в балетной пластике, а не только принципом легкости и грации»¹⁴. Бенуа в свою очередь также отметил новаторскую идею Фокина: «это и по музыке интереснее прочего — что-то грубоватое и жестокое, уныло тупое»¹⁵.

Пример 2. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Танец боксеров

Example 2. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Dance of the boxers



Данные сцены относятся к внешнему плану, обладающему изобразительностью, но он является значимым фоном главной цепочки событий. Постро-мантический балет, ориентированный на яркую театральность и внешние эффекты, не умаляет роли психологического начала, напротив, акцентирует его, используя разнообразные эффекты.

Музыкально-драматургическая и музыкально-психологическая стороны балета раскрываются благодаря ряду приемов. Прежде всего, это лейтмотивное письмо, лежащее в основе музыкальной драматургии балета. Оно применяется композитором весьма разнообразно: есть неизменные лейтмотивы (Ангела, Иосифа, «золотой пыли» — примеры 3, 4, 14), есть изменяющиеся,

¹³ Князь Сергей Михайлович Волконский был директором Императорских театров (назначен в 1899 году, но из-за скандала с М. Кшенской вынужден был покинуть пост в 1901). Именно он привлек к работе многих участников будущих Русских сезонов: художников «Мира искусства» Ап. Васнецова, А. Бенуа, Л. Бакста, В. Серова, К. Коровина, Е. Е. Лансере. С. Дягилев нашел в Волконском отклик многим своим идеям.

¹⁴ Цит. по: [1, 268].

¹⁵ Там же.

большей частью связанные с главной героиней, миром ее чувств (примеры 5, 7, 9, 10, 11). Во всех случаях трансформации лейтмотивов (или отсутствие таковых) мотивированы драматургическими задачами и трактовкой сюжета.

Кроме того, психологические свойства музыкального языка балета проявляются и в характерной черте штраусовского письма — стилевом многоязычии, присущем всей культуре XX века с нарастающей тенденцией заимствований. Это сказалось в применении цитат (включая автоцитаты) и аллюзий, адресующих к разным композиторам. Метод Штрауса характеризуется использованием нескольких (3–4) самых узнаваемых звуков, фактически ядра цитируемой темы. Эти аллюзии или цитации (т.е. неполные цитаты) применяются в характеристиках главных персонажей и их взаимоотношений.

Музыкальный стиль Р. Штрауса настолько разнообразен, что даже в пределах одного произведения можно наблюдать удивительные стилистические модуляции, всегда отвечающие пластическому рисунку смыслов¹⁶.

Как известно, в музыке Р. Штрауса прекрасно соседствуют натурализм, изобразительность (вспомним «блеяние баранов» в симфонической поэме «Дон Кихот») с психологическими характеристиками (пульс сердца и спутанность сознания умирающего человека в поэме «Смерть и просветление», сложные взаимоотношения героев «Домашней симфонии», философские идеи Ницше в поэме «Так говорил Заратустра», яркая эмоциональная импульсивность, характеризующая поведение героев в «Легенде об Иосифе»).

Тема Ангела, которой начинается музыка балета (пример 3), сохраняет неизменную структуру на всем его протяжении, предопределяя ряд тем: спуск по звукам трезвучия становится языковой лексемой, характеризующей разных персонажей — Иосифа, жену Потифара и других (см. примеры 4, 5, 12).

Пример 3. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Тема Ангела

Example 3. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
The angel's theme



Это языковое сходство не содержит идею их психологической общности. Напротив, герои диаметрально противоположны, однако, взаимодействуя друг с другом, они обретают общую лексику: тема Иосифа на определенном этапе развития становится темой жены Потифара, безумно в него влюбленной.

¹⁶ См. об этом: [6], [7].

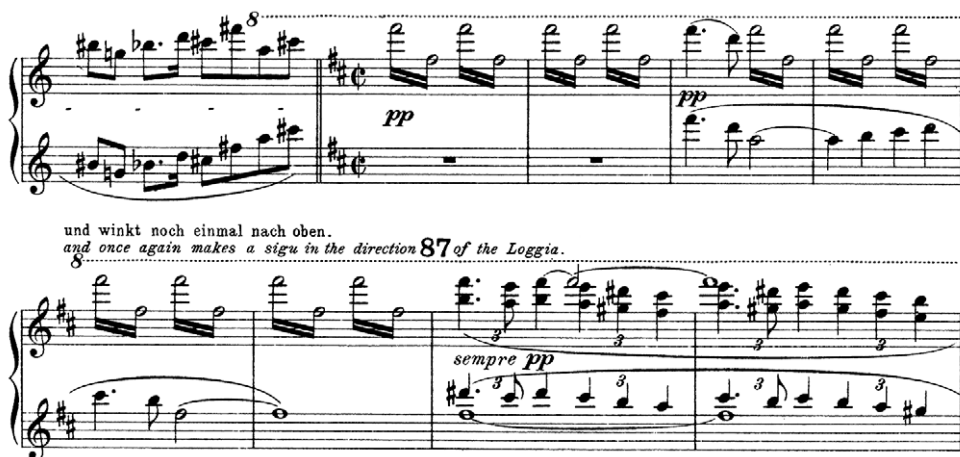
Весьма разнообразно представлена стилевая палитра Иосифа. В его основной теме легко узнается аллюзия на шопеновскую прелюдию *Des-dur*¹⁷.

Пример 4. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Тема Иосифа

Example 4. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Joseph's theme



Тема всякий раз исполняется скрипкой. Следует подчеркнуть особую роль лейттембра скрипки, используемого большей частью для характеристики женских персонажей в сочинениях Р. Штрауса. Например, первое появление Императрицы в опере «Женщина без тени» отмечено тембром солирующей скрипки, тонко и выразительно воплощающим образ неземного существа. Соло скрипки сопровождает и первое появление Иосифа, земного, но необычайно прекрасного юного отрока, наделенного чистой душой. В симфонической поэме «Жизнь героя» почти зримая привлекательность Спутницы (так в программе именуется женский персонаж) также угадывается благодаря волшебным скрипичным соло, хотя она не из волшебного, а из реального мира.

Оперы Штрауса, как известно, часто носят женские имена¹⁸. В этом сказалось влияние Г. Климта с его бесконечной галереей картин, изображающих различные женские образы. Балет не явился исключением, поскольку героиня и ее эмоциональные состояния — стержень драмы. Иосиф же изображен наивным, нежным юношей с ясными помыслами. Именно таким он впоследствии предстанет

¹⁷ Подобное сходство может быть случайным — «опрокинутый» квартсекстаккорд еще не говорит о сознательной адресации именно к Шопену, однако сходен принцип его интонирования: нежная, певучая мелодия, исполняемая скрипкой, напоминает шопеновскую прелюдию, по сути являющуюся ноктюрном.

¹⁸ Например, оперы «Арабелла», «Электра», «Саломея», «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская», «Дафна», «Любовь Данаи». К ним можно добавить и такие, как «Женщина без тени», «Молчаливая женщина».

в романе Т. Манна¹⁹. Примечательно, что задолго до писателя создатели балета, и прежде всего Р. Штраус, воплотили тот же образ, подчеркнув тонкость, чистоту и хрупкость его душевного мира и одновременно твердость духа, которой прославился библейский Иосиф. Тема Иосифа в процессе музыкального развития становится темой любви героини (см. примеры 4, 5), это подчеркивается сохранением интонационного ядра, единой тональности (*D-dur*) и тембра скрипки.

Пример 5. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Тема любви

Example 5. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Love theme

Potiphar's Wife, who is still holding
165 Ruhig im Vortrag (quieten)

Halsband hoch hält, läßt es, als Joseph an den Hochsitz herantritt, langsam sinken und betrachtet ihn lange gespannt,
the necklet with uplifted arm, gradually lets it drop as Joseph approaches the dais, and gazes at him long tensely,
M. 48

Подобный прием применил П. Чайковский в опере «Евгений Онегин»: одна из тем письма Татьяны («Пускай погибну я») в финале оперы переходит к Онегину. Однако персонажи оперы Чайковского находятся на одной волне, и переход лейтмотива от одного к другому объясним тем, что они испытывают одни и те же чувства, в то время как персонажи балета «Легенда об Иосифе» существуют в предельно разных духовно-эмоциональных мирах. Тем не менее выход лейтмотива за границы изначально очерченного пространства определяет новые возможности воплощения психологического состояния героини, которая испытывает сильнейшие чувства к Иосифу — он полностью завладел ее душой и сердцем.

В иной стилистике написан танец Иосифа перед Потифаром (ремарка: «танцует и прыгает, словно Давид перед Ковчегом Завета»), который отчасти относится к разряду внешних, определяемых как «танец сам по себе»²⁰.

¹⁹ Вот как Т. Манн описывает Иосифа: «Иосиф — глубоко одухотворенный и нежный отрок, богоискатель. Он один из тех, кто предвосхищает будущее, христианин, родившийся до христианства, мифический прообраз» [8, 182].

²⁰ Раймонд Холден обращает внимание на смысловую роль темпа, являющегося, по его мнению, костяком многих произведений Р. Штрауса и ключом к их пониманию. Тщательно продуманный подход Штрауса к темпу описан в его работе: [9, 310].

Менуэт Иосифа — замечательный пример неоклассического стиля, часто включающегося (как и другие стили) в музыкальный язык произведений Р. Штрауса, когда того требует замысел. Постепенно, как и другие «декоративные» номера, он превращается в психологически точный портрет героя. Кесслер писал: «Танец Иосифа — это нечто возвышенное, искрящееся, полное дерзаний»²¹. «Дерзания» проявились в игриво-ироничном настроении Иосифа, что характерно не только для данного персонажа. Ирония пронизывает все творчество Р. Штрауса, являясь в то же время характерной чертой модерна²². В данном случае «внешний план», увлеченность которым служила поводом для упреков критиков, освещен внутренним светом иронии.

Пример 6. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Танец Иосифа перед Потифаром

Example 6. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Joseph's dance before Potiphar



Вновь напрашивается сравнение с романом Т. Манна «Иосиф и его братья», написанным значительно позже, чем балет. В своем докладе, который носит такое же название, знаменитый писатель подчеркивал: «несмотря на вполне серьезный подход к героям и их страстям, подоплекой всего этого кажущегося правдоподобия является юмор <...> это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая» [8, 174]. Следует отметить первенство Штрауса, создавшего ироничную трактовку партии Иосифа, по крайней мере в той ее части, где Иосиф представляется Потифару, стремясь понравиться будущему хозяину.

В. Хайслер, изучая балетные партитуры Штрауса, отмечает пародийную интерпретацию классического танца, заявившую о себе в годы перед Первой мировой войной. При этом сохранялась и «одержимость романтикой» [10, 46]. В балете проявились обе тенденции²³.

²¹ Цит. по: [1, 265].

²² «Тиль Уленшпигель», «Дон Кихот», «Домашняя симфония», «Жизнь героя» — выдающиеся произведения Р. Штрауса; они уникальны не только своими симфоническими достоинствами, но и невероятной ироничностью, с большой долей самоиронии (в «Домашней»).

²³ Хайслер исследует также проблемы, связанные с отношением стиля Штрауса к модернизму, и в первую очередь рассматривает декоративные аспекты танца, присущие югендстилю [10, 46].

«Одержимость романтикой», упоминаемая Хайслером, связана в первую очередь с эмоционально насыщенным музыкальным образом жены Потифара. Штраус прежде всего подчеркивает ее неуравновешенный, неистовый нрав. В ходе развития нарастают резкость, динамичность музыкально-пластической характеристики героини, которая в заключительной части переходит в одержимость. Совершенно очевидна близость к Саломее. Композитор оправданно использует в ряде фрагментов аллюзию на *Танец семи покрывал* из оперы «Саломея». Сходство партии жены Потифара с партией Саломеи отмечает Джильям Брайн [11, 102].

Пример 7. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Тема жены Потифара

Example 7. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Potiphar's Wife's theme



Пример 8. Р. Штраус. «Саломея».
Танец семи покрывал

Example 8. R. Strauss. "Salome".
Dance of the Seven Veils



Эта же тема многократно звучит в заключительном дуэте Иосифа и жены Потифара, определяя кульминационную точку всей композиции, построенной по принципу симфонической поэмы. Близость к симфонической поэме определяется рядом признаков: одноактный балет, композиция которого обладает «векторной» природой с кульминацией в конце, активно используемое лейтмотивное письмо с преобразованием тематизма, опора на эмоционально-экспрессивную образность симфонического развития.

Дуэт, занимая примерно треть всей композиции балета, имеет ряд волн драматического нарастания, отражая метаморфозы, происходящие с героями. Он состоит из двух частей: поначалу традиционно «любвонной», далее перерастающей в борьбу персонажей, завершающуюся отчаянным безумием героини. Аллюзии, которыми изобилует музыкальный язык балета, использованы преимущественно в дуэте. В первой части весьма ощутимы «вагнеризмы», что объяснимо эмоционально-любвонным томлением героини: тристановская интонация, представленная в зеркальном варианте — сначала хроматизмы, затем секста, отражает нарастающую стихию чувств.

Пример 9. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Дуэт Иосифа и жены Потифара (1 часть)

Example 9. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 1)

berührt mit ihrem Mund seine Lippen.
touches his mouth with her lips.

В секвентном строении тематизма также узнаются характерные «вагнеризмы».

Пример 10. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Дуэт Иосифа и жены Потифара (1 часть)

Example 10. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 1)

sempre dolcissimo

Во второй части дуэта Штраус использует аллюзию на интонации арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» Чайковского, ярко характеризующие импульсивное состояние героев.

Пример 11. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Дуэт Иосифа и Жены Потифара (2 часть)

Example 11. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Duet of Joseph and Potiphar's Wife (Part 2)

Molto meno mosso da prima, e poi *subito con moto alla breve M. d = 76*

esp. *Begin at almost half the pace (♩ = ♩ the preceding) then at once more quickly*

sich immer tiefer Entsetzen und Zerknirschung ab. *are depicted more and more clearly.* **283** *molto appassionato.*

cres. *f*

В «антилюбовной» части дуэта композитор акцентирует безумие жены Потифара, ее одержимость, родственную безумию и одержимости Саломеи. Настоящая борьба, завязывающаяся между героями, увенчивается вполне уместной *темой меча* из вагнеровского *Кольца нибелунгов*.

Пример 12. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».
Аллюзия на тему меча из оперы Р. Вагнера «Кольцо нибелунга»

Example 12. R. Strauss. "The Legend of Joseph".
Allusion to the theme of the sword from Richard Wagner's opera "The Ring of the Nibelung"

Viel ruhiger, stets alla breve molto meno mosso, ma sempre C M. d = 64

f *p*

Hand gegen sie aus. Nackt von der Schulter bis zur Hüfte steht er vor ihr. *her. Naked from the shoulder to the waist he stands before her.*

В дуэте использована автоцитата из симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса. Смысл этой цитаты, конечно, ироничный — Иосиф попал в сложную ситуацию, из которой удачно «выпутался», хотя и был изгнан из дворца Потифара.

Пример 13. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Аллюзия на тему Тили из симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель»

Example 13. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Allusion to the theme of Till from the symphonic poem "Till Eulenspiegel"



Итак, перед зрителем (слушателем) раскрывается сюжет человеческих взаимоотношений, в полной мере отраженный в нарастающем динамизме музыки. Это может служить главным аргументом против мнения критиков, упрекавших Штрауса за отсутствие психологических черт в музыке.

Кроме того, обращаясь к знаменитому роману Т. Манна «Иосиф и его братья», насыщенному психологизмом, фрейдистскими идеями, создается впечатление, что писатель неплохо знал этот балет, поскольку многие литературные описания, особенно касающиеся героини, буквально «списаны» с него. Это, конечно, предположение, поскольку документальных подтверждений не существует, но оно может быть оправдано тем фактом, что писатель прекрасно знал музыку и мир людей, с ней связанных.

В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» читатель знакомится с этим миром в лице главного героя — композитора Адриана Леверкюна, прототипом которого являлся Арнольд Шенберг, как считают некоторые исследователи [12], [13].

Продолжая сравнения, следует отметить, что важную роль в балете играют «мифологизмы», тщательно выписанные композитором²⁴. В XX веке миф превратился в многозначную категорию, привлекая философскую мысль, литературу и искусство. Он предстал не только в качестве картины мира, но и как понятийная система, и как основа для изучения различных психотипов и моделей человеческого поведения.

В одном из своих докладов Т. Манн обратил внимание на объединение мифологической модели с психологией в искусстве XX века, в чем усматривал

²⁴ Как известно, роман «Иосиф и его братья» назван самим писателем романом-мифом.

важнейшую роль З. Фрейда²⁵. Однако данная тенденция значительно раньше проявилась в балете «Легенда об Иосифе: опора на миф, в котором герои наделены психологическим статусом, создала высокий уровень эмоционального напряжения, доходящего до экзальтации. Это объединение существует в либретто Кесслера и Гофмансталя, но главное — в музыке, точно передающей различные психологические состояния персонажей.

В музыкальной драматургии балета *мифологизмы* проявляются в использовании соответствующих символов. Одним из важнейших, как и в Библии, оказывается *символ сна*²⁶. С самого начала он включен в коллизию — и как сюжетный компонент (в библейском сюжете все перипетии Иосифа связаны со снами: расправа пришедших в ярость братьев, бросивших Иосифа в колодезь после его рассказа о сновидении; триумф и слава Иосифа, истолковавшего пророческие сны фараона), и как психологический стержень действия.

Балет начинается долгим пребыванием Иосифа во сне, далее — вспышка света и сквозь рассеивающийся туман проступает фигура золотого Ангела. Первая сцена создана в соответствии с излюбленным приемом Р. Штрауса: использованием характерной «вспышки» аккорда и его постепенного «разгорания» (вспомним начало симфонической поэмы «Так говорил Заратустра»). Эта сцена с самого начала определяет глубокое взаимодействие музыки и сценографии. Спящий Иосиф и летящий над ним Ангел (в фильме Д. Ноймайера 1977 г.) задают ключевые линии повествования: с одной стороны, подчеркивается религиозный смысл легенды (Ангел постоянно «парит» над Иосифом), с другой — акцентируется мотив сна, играющий важнейшую роль в судьбе Иосифа.

Феномен сна, сновидений всегда интересовал человечество, однако в начале XX века получил новое звучание благодаря развитию психоанализа. В 1900 году З. Фрейд написал свой главный труд «Толкование сновидений» (сам он видел удивительные сны, которые и заставили ученого погрузиться в изучение данной сферы). Бесспорно, эта тема занимает огромное место в культуре разных времен. Будучи феноменом исторического масштаба, сны получили научное истолкование в теории З. Фрейда, затем К. Юнга. По убеждению Т. Манна, благодаря Фрейду сон стал осмысливаться как наиболее плодотворное поле встречи психологии и мифа [14]. В балете и в романе

²⁵ Доклад был прочитан в Вене 8 мая 1936 г. на праздновании 80-летия Зигмунда Фрейда [14].

²⁶ Например, сон Навуходоносора описан во второй главе книги пророка Даниила (Фараон, увидев два сна, которые ужаснули его, созвал всех мудрецов Египта, но никто не смог истолковать их, кроме Иосифа, находящегося в темнице по ложному обвинению жены Потифара. Благодаря своему дару он был освобожден и стал правой рукой фараона во всех государственных делах), во второй главе Евангелия от Матфея (Явившийся во сне ангел сказал Иосифу о том, что у него родится сын Иисус, зачатый от Святого Духа. В другой раз, руководствуясь сном, Иосиф с Марией совершил бегство в Египет, затем вернулся из Египта, получив во сне соответствующий знак. В ночь перед тем, как Иисус был приведен на суд к Пилату, его жена сказала: «Не делай ничего Праведнику Тому, потому что я ныне во сне много пострадала за Него».)

Т. Манна концепт сна получает соответствующее развитие (в фильме Ноймайера, как уже говорилось, это первая сцена: Иосиф долго лежит неподвижно, его пробуждает Ангел).

Мотив сна — важнейший смысловой стержень оперы Р. Штрауса «Женщина без тени» на либретто Гофмансталя. Сон с самого начала включается в сюжетную коллизию как важнейший психологический компонент действия. Он связан с образом Императрицы. Героиня большую часть времени пребывает во сне (в каждом акте есть такая сцена). Согласно высказыванию Гофмансталя, сновидение — это «мир, увиденный возвышенным взором»²⁷. Концепция прекрасно раскрывается в таких его стихотворениях, как «Жизнь, сон и смерть», «Сон о великой магии» — во сне Пророк превращается в мировой Дух. По мнению поэта, сновидение призвано передать всю полноту и глубину жизни. Он писал в своем дневнике: «Некоторые постигают жизнь любовью. Другие — размышлением. Я, видимо, — сном» [там же]. «Сну говорю я: останься, стань явью! — и действительности: стань сном, исчезни»²⁸.

К мифологизмам следует отнести также предметы быта, обихода. Каждая деталь обретает весомое значение, играя символическую роль в повествовании — к примеру, такая «мелочь», как золотая пыль, часто упоминаемая в партитуре. Тема неоднократно звучит в балете, являясь абстрактным символом богатства Потифара, его дворца. Примечательно, что у Томаса Манна она фигурирует в виде золотой пудры, осыпающейся с волос героини — как знак украшения. Первенство принадлежит Р. Штраусу в воплощении, казалось бы, столь незначительной, но весьма «говорящей» детали.

Пример 14. Р. Штраус. «Легенда об Иосифе».

Тема золотой пыли

Example 14. R. Strauss. "The Legend of Joseph".

Theme of the golden dust

der Sklave mit den Edelsteinen
The Slave with the Precious Stones.

6 8

²⁷ Цит. по: [15, 67].

²⁸ См. об этом статью О. Корольковой: [16, 64].

Важнейшей мифологемой является одежда. Л. Бакст, работавший над костюмами к балету, считал, что одежда Иосифа — весьма значимая часть замысла: она должна вносить дисгармонию, отличаясь от одежды других персонажей²⁹. Одежда символизирует поворотные моменты повествования³⁰. В балете Потифар одевает на Иосифа свой плащ в знак особого расположения к нему и повышения в должности; жена Потифара предъявляет сорванную с Иосифа одежду как вещественное доказательство греховных помыслов Иосифа. В живописи чаще всего изображен момент, когда в руках женщины остается одежда Иосифа — как главная улика обвинения.

В романе Т. Манна одежде, ее судьбоносной роли, уделяется огромное внимание. Так, отец Иосифа, Иаков, задолго до рождения сына оказался обманут, женившись не на той, которую любил, а на ее сестре: одежда скрыла подмену; пришлось ждать много лет, пока он женился повторно на матери Иосифа. И именно одежда — белое покрывало, доставшееся от матери и подаренное отцом — больше всего возмутила братьев, поскольку подчеркивала его превосходство над ними. Увидев сияющего Иосифа в белом, они приняли решение бросить его в колодезь. Братья предъявили платье Иосифа, испачканное кровью животного, их отцу, Иакову, как вещественное доказательство его смерти. Попад в Египет, Иосиф полюбил эту страну, став настоящим египтянином³¹.

Одежда подчеркивает изменения, претерпеваемые героем, новые жизненные и психологические реалии. В балете это показано с помощью определенной пластики: Иосиф присматривается, прислушивается, подражает движениям египтян. Т. Манн этому преобразованию уделяет значительное внимание в романе, ярко продемонстрировав, как из любимого сына, изнеженного подростка он превратился в гениального стратега и, сделав Египет экономическим раем, помог выжить другим народам. Иосиф понял свое предназначение и выполнил его с большим достоинством.

Интертекстуальные связи балета «Легенда об Иосифе» не ограничиваются только музыкальными цитатами и аллюзиями. Широкий интертекст отражает глобальные тенденции, характеризующие начало XX века. В этой связи есть необходимость расширить представления об интертекстуальных связях балета с разными сферами искусства и науки. О роли феномена *сновидения* во главе с создателем *психоанализа* З. Фрейдом (и его последователя К. Юнга) уже говорилось. В трудах ученого не менее важное место занимает проблема

²⁹ Подробно об этом пишет Е. Беспалова: [1, 258].

³⁰ Венецианская стилистика эпохи Веронезе — именно этот модус был принят художниками во главе с Дягилевым — позволяла Баксту применить невероятную фантазию в воссоздании богатых нарядов эпохи Возрождения. Яркие, красочные, несколько причудливые костюмы с большим акцентом на красном в их цветовой гамме, придавали спектаклю дополнительную экспрессию и напряженность. В фильме Ноймайера, однако, персонажи одеты в другие костюмы, позволившие свободно двигаться.

³¹ В романе Т. Манна есть специальная глава, посвященная этому преобразованию: «Иосиф все больше превращается в египтяна».

истерии и патологических проявлений человеческих чувств. Ему принадлежат такие исследования, как «Очерки об истерии» (1895), «Психопатология обыденной жизни» (1901) и «Введение в психоанализ» (1917).

Краткий рассказ в Библии о притязаниях жены Потифара на любовь Иосифа получил яркое и развернутое воплощение в балете (впоследствии в романе «Иосиф и его братья»). Ее болезненные, психопатические состояния, переданные средствами музыки и хореографии, бесспорно, имеют отношение к Фрейду и его теории. Однако, как отмечает Д. Марек, Штраус не был знаком с Фрейдом, *«его настолько не заинтересовали принципы новомодного психоанализа, что он даже не потрудился познакомиться с Зигмундом Фрейдом, хотя оба жили в Вене. Однако живо откликнулся на перевод “Электры” Софокла, сделанный Гофмансталем на языке извращенной психики XX столетия»* [17, 12]. Этот «язык», очевидно, не требовал знакомства с его исследователем — Фрейдом. Идеи, как известно, носятся в воздухе, тенденции проникают в искусство на уровне бессознательного. Гофмансталь, напротив, был увлечен теориями Фрейда, и это могло оказать косвенное влияние и на Р. Штрауса.

Фрейдовский нервно-импульсивный тип женщины получил свое воплощение в картинах еще одного современника Р. Штрауса, Г. Гофмансталя, Т. Манна, З. Фрейда — *Густава Климта*, на полотнах которого запечатлен архетип роковой красавицы. Это «Портрет Адели Блох-Бауэр»/«Золотая Адель» (1907), ее образ известен всему миру; «Юдифь и Олоферн» (1901) — эту картину многие называли «Саломеей»; «Эмилия Флэгге» (1902) — портрет возлюбленной художника; «Поцелуй» (1908) — картина, которая произвела фурор своим появлением; «Даная» (1908), вызвавшая шквал негодования и критики — картину сочли безнравственной. Нет сомнений в том, что психоанализ Фрейда нашел адекватную визуализацию в живописи Климта и в музыке Р. Штрауса.

Модерн Климта стал проявлением новых ценностных смыслов: шокирующее своей открытостью выражение чувств, свобода и предельная экспрессия форм, эротические мотивы в новом их звучании. Выбор сюжетов, уникальность языка, направленность живописи Климта, включающая в себя смыслы символизма и конкретику реализма, представила картину мира и, прежде всего, мира чувств, свойственных рубежу веков.

Стилю Климта, как и стилю Штрауса, присуща эклектика. Художник соединил прошлые и современный ему языки живописи, в частности, воспроизведя стилистику мозаик в технике импрессионизма. Карл Эмиль Шорске в своей книге «Вена на рубеже веков» пишет: *«молодые венцы в поисках вдохновения обращались к французским импрессионистам и бельгийским натуралистам, английским прерафаэлитам и представителям немецкого югендстиля»* [18, 282]. Автор подчеркивал и использование греческих символов, в результате чего его живопись получила мифо-психологический характер (термин Шорске [18, 290]). В библейских персонажах легко узнаваемы реальные женщины, которых он портретировал (как уже говорилось,

Юдифь — это портрет Адели Блох-Бауэр). Библейские сюжеты и образы обрели в его живописи натуралистичность изображения. Исследователь творчества Климта И. Лисовец высказал следующую мысль: *«Эротика его картин показала актуальные для наступающей культуры доминанты внутреннего мира человека и ту новую форму чувственности, которая сформировалась к концу XIX в. По существу, речь может идти даже о новом эстетическом выражении пола, начатом живописью Густава Климта. Можно сказать, что в данном случае искусство точно представило публике и открытие в науке психологии, и ту особенность меняющейся культуры, которая станет в дальнейшем ее важнейшей, многообразно исследуемой и изображаемой чертой. Эротика вернулась в культуру в ее современном понимании благодаря живописи Густава Климта»* [19, 63].

Все это созвучно стилю Р. Штрауса. Образ жены Потифара в балете представлен в стиле женских персонажей Климта. Та же раскрепощенность и свобода, телесность и чувственность, патологическая любовь и истерия, которые Штраус воплотил в «Саломее», нашли свое продолжение в «Иосифе».

Сюжет в балете изменен: жена Потифара кончает жизнь самоубийством — удушает себя жемчужным ожерельем. Этот мотив привнес уже Гофмансталь, для которого мотив смерти был чрезвычайно важен³². Творческий союз со Штраусом по своему значению сравним с тандемом Моцарт — Да Понте, тем более, что об этом говорил сам Р. Штраус³³. Гофмансталь считал, что в момент смерти происходит анализ внутренних душевных процессов и возникает высшее творческое озарение. В его известном произведении «Смерть Тициана» 99-летний художник в предсмертные часы создает великие шедевры. Он пишет свое последнее полотно — картину «Пан». В балете героиня решает удушить себя жемчужным ожерельем, осознав греховность своих помыслов и поступков. Так глобальная идея Гофмансталя о том, что глубинный смысл вещей постигается предсмертным озарением, вновь получает свое воплощение.

Творческое сознание Гофмансталя было наполнено религиозными смыслами. *Божественное начало* — это все прекрасное, красота мира. Глубинное постижение красоты, с точки зрения поэта, возможно только на основе религиозного мировоззрения. Главный же мотив, приближающий данный сюжет к христианскому, связан с попыткой искушения праведника дьяволом, принявшим облик жены Потифара.

Стиль Гофмансталя представляет собой соотношение романтических, импрессионистических, символических и экспрессионистских элементов, но более всего художник был романтиком. В своей поэзии Гофмансталь воплотил рафинированные ощущения, упоение тончайшими и изысканными чувствами. Однако он романтик конца XIX века, и его разум рационалистич-

³² Исследователи творчества Гофмансталя И. Хаас и Д. Хофман отмечают, что уже в подростковом возрасте он начал писать стихи и короткие лирические драмы *«на столь грандиозные темы, как душа, жизнь, мечты и смерть»* [20, 40].

³³ Штраус шутливо называл Гофмансталя *«своим Да Понте»*. Об этом пишет Д. Марек [17, 209].

нее романтика начала и середины того же столетия, что проявилось в эстетском отношении к миру³⁴ — это также сближает его с Р. Штраусом³⁵. Для Гофманшталя либретто имело такую же литературную ценность, как и другие его произведения³⁶.

Сюжетная трактовка балета связана с философскими идеями XX века и прежде всего с направлением, получившим название «Философия жизни». Это течение в наибольшей степени развивалось в Германии, найдя отражение в трудах А. Бергсона, В. Дильтея, О. Шпенглера, в которых основными мотивами являются изучение культурных и психологических сторон жизни личности, человеческой судьбы, а также инстинктов и патологий. Ученые подчеркивают особое внимание последователей «философии жизни» к индивидуальному началу, а также к ярким историческим образам, в частности библейским, которые они стремятся превратить в жизненно реальные. Данному направлению посвящен труд Генриха Риккерта «Философия жизни», где первая глава носит название «Жизнь как модное понятие» [21, 274]. Автор говорит о том, что под философией жизни следует понимать то, что *«она пытается при помощи самого понятия жизни, и только этого понятия построить целое миро- и жизнепонимание. Жизнь должна быть поставлена в центр мирового целого, и все, что приходится трактовать философии, должно быть относимо к жизни»* [там же]. Переходя в своих рассуждениях к искусству, Г. Риккерт высказывает следующее суждение: *«Внутреннее движение художника должно во всей непосредственности его переживания передаваться произведению или, вернее, посредством произведения»* [21, 277]. Продолжение мысли Риккерта можно видеть в его высказывании: *«Эстетика требует живого искусства, философия религии живого Бога, даже логика требует живого мышления, и, наконец <...> принцип жизни проникает в “святая святых” философии, в метафизику»* [21, 280]. Что касается той действительности, *«которой занимаются обыкновенные “науки”, то она опускается по сравнению с пережитой жизнью до степени всего лишь явления <...>, имеющего второстепенное значение»* [там же].

Излишне говорить о том, что идеи «философии жизни» были включены в практику самой жизни, включая искусство.

Переплетение всех этих тенденций ощущается не только в трактовке сюжета, но в музыке и сценографии балета.

Что же собой представляет жанр балета? По всем признакам это хореографическая драма, получившая в XX веке мощное развитие. По мнению В. Холоповой, хореодрама утвердилось в 30–50 гг. XX века благодаря балетмейстерам Р. Захарову и Л. Лавровскому, развивавшим установки М. Фокина

³⁴ Этому вопросу уделяет внимание О. Королькова [16, 66].

³⁵ Двух художников сближала и особая требовательность к исполнителям и дизайну спектаклей, который не должен был уступать современному изобразительному искусству. Об этом пишет Хайслер [10, 65].

³⁶ В статье И. Хааса и Д. Хофмана, посвященной Гофмансталу, подробно говорится об этом [20, 44].

и А. Горского, а одним из первых в этом жанре был балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» [22]. Однако явные признаки хореодрамы, бесспорно, присутствуют в балете «Легенда об Иосифе».

К наиболее существенным особенностям хореодрамы, согласно классификации В. Холоповой, относятся следующие: действенная хореография, индивидуальность пластических портретов героев, одновременно включающих драматическую игру, изменившаяся по сравнению с классическим спектаклем роль кордебалета, включенного в действие, соединение танца и пантомимы. Части балета по своей содержательной активности представлены не «вариациями», «*pas de deux*», «*pas de trois*», а хореографическим монологом (в данном случае Иосифа, жены Потифара), дуэтом (тех же персонажей), трио (тех же персонажей и Ангела), массовой сценой (танцами невольниц, борцов). К сказанному следует добавить яркое выражение эмоций, являющихся главной драматической идеей балета, интенсивность сквозного развития, широкую трактовку лейтмотивов, их драматизацию в процессе развития. Нет сомнений в том, что перед нами хореографический спектакль, приближенный к драматической пьесе.

Как уже отмечалось, эти тенденции проявились задолго до появления знаменитого романа Томаса Манна «Иосиф и его братья». Вновь напрашивается вывод о первенстве Р. Штрауса и всех создателей «Легенды об Иосифе» в области трактовки библейского сюжета. С другой стороны, первенство проявилось и в жанровой трактовке балета. Хореографическая драма получила развитие в творчестве Прокофьева.

Вызывает недоумение факт неверной оценки балета современниками, называвших его декоративным, психологически неоснащенным, в то время как через библейский сюжет Штраус, Гофмансталь, Кесслер и все причастные к созданию и постановке лица создали мощное художественное высказывание, воплотив в нем важнейшие концепты своего времени. Но это уже проблема понимания, ошибочной оценки, которая требует отдельного исследования, хотя сам по себе ряд имен, принимавших участие в создании и постановке балета, может служить гарантией его высоких художественных достоинств.

Вместо заключения хочется предоставить слово исполнителям и знатокам творчества композитора. Вот несколько высказываний, принадлежащих известному оперному режиссеру Клаусу Гуту, поставившему целый ряд оперных спектаклей на музыку Рихарда Штрауса:

1. *«Если почитать письма Штрауса, то вырисовывается как будто бы фигура человека консервативного, патриархального, немножко старомодного. И вот такой человек вдруг делает что-то вопиюще анархичное. Такое ощущение, что тут два Штрауса, которые друг с другом воюют. Если сопоставлять его произведения с тем, что происходило в музыкальном мире одновременно, — ну Альбан Берг, например, — то Штраус, конечно, выглядит специфически. Но чем больше вы его слушаете и в него погружаетесь — тем больше замечаете, что он делает*

дикие, необычайные вещи по части гармонии в том числе. Но прячет их под формальной красотой. Так что налицо и анархист, и человек, который обращается с музыкальной традицией осторожно. Это невероятно интересно...»³⁷.

2. «Штраус — один из моих самых любимых композиторов, и я его очень много ставил. Никогда не перестаю удивляться: в жизни он такой трезвый, приземленный, даже как будто несколько мещанский, но когда слушаешь его музыку, открывается вдруг столько знания человеческой психологии, прежде всего психологии женщины! Откуда в нем это? Если вслушаться, за музыкальными красотами Штрауса таятся опасные пропасти и бездны» [там же].

3. «Штраус — и это просто-таки загадочно — страшно много знает о внутреннем мире человека. Особенно женщины. Вот, скажем, я ставил его “Дафну”. Эту оперу считают проходной, но я надеюсь, что мне удалось к ней привлечь внимание, которого она на самом деле заслуживает. Там ситуация в какой-то степени похожа на “Саломею”: Дафна — тоже изначально чистый, полудетский персонаж, она тоже сталкивается с сексуальностью, тоже не вписывается в мир других. И эта конфликтность, эта трансформация изумительно вырисована. Или “Кавалер розы” — там другое: уже взрослая женщина чувствует, что ее жизнь переходит к иной стадии, и внутренне меняется. Неслучайно же слово “метаморфозы” в контексте штраусовского творчества такое важное — он умеет изобразить человека на грани большой внутренней перемены»³⁸.

4. «Штраус — автор, который дает лично мне очень много возможностей выразить себя. Это тот космос, в котором я сейчас нахожусь, и чувствую себя в нем уверенно. И это крайне важно в случае именно с Рихардом Штраусом, так как есть очень большая опасность остаться на поверхностном уровне произведения. А чем больше ты взаимодействуешь с ним, тем более проникаешь в его глубины»³⁹.

5. Мишель Кеннеди полагает, что загадка композитора включает в себя противоречие энергичного, экстравертированного Штрауса-художника и флегматичного человека, напоминавшего «преуспевающего банковского менеджера»; скромный семьянин и художник, зависимый от собственной семьи и... «нищиеанское погружение в искусство» [25, 5].

Противоречивые черты личности Р. Штрауса — тема, давно обсуждаемая музыковедами. Возможно, неверная оценка балета имеет к этому прямое отношение. Критики мыслили стереотипно, не учитывая двойственность личности композитора.

★ ★ ★

По количеству спектаклей «Легенда об Иосифе» является самым исполняемым балетом в Австрии. В венской *Staatsoper* он продержался более 50 лет.

³⁷ Цит. по: [23, 17].

³⁸ Цит. по: [23, 17].

³⁹ Цит. по: [24].

В настоящее время спектакль существует в разных версиях. 150-летний юбилей со дня рождения Р. Штрауса отметили постановкой «Легенды об Иосифе» (2014) в Дрездене в хореографии С. Селис и возобновлением балета в *Wiener Staatsoper* в хореографии Джона Ноймайера в 2015 году.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Беспалова Е. «Легенда об Иосифе» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. — 2020. — № 2. — С. 252–278.
2. Беспалова Е. «Синий бог» — балет антрепризы Дягилева // Вопросы театра. — 2018. — № 2. — С. 287–309.
3. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество. — Москва: Госмузиздат, 1961. — 611 с.
4. Prendergast Ryan M. Stage Collaborators // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press, 2020. — P. 59–67.
5. Костерева О. Феномен новаторства в «Золотом веке» «Русского балета» С. Дягилева (1909–1914 гг.) // Новый исторический вестник. — 2001. — № 5. — С. 108–116.
6. Стогний И. Модусы интертекстуальности в музыке // Musicus. — СПб. — 2011. — № 3–4. С. 28–33.
7. Стогний И., Москвина О. Симфоническая поэма: от Ф. Листа к Р. Штраусу // Ф. Лист. По прочтении гения: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (16–18 февраля 2012 г.) / РГПУ им. А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии; науч. ред. и сост. Г. П. Овсянкина, М. Р. Чёрная. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. — С. 61–69.
8. Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 9. Статьи. — Москва: Худож. лит., 1960. — С. 172–191.
9. Holden Raymond. In Performance // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press, 2020. — P. 302–310.
10. Heisler Wayne Jr. The Ballet Collaborations of Richard Strauss. — University of Rochester Press, 2009. — 345 p.
11. Bryan Gilliam The Life of Richard Strauss. — Cambridge University Press, 1999. — 193 p.
12. Бычков Ю. По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. — Москва: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2008.
13. Власова Н. Шёнберг остался крайне недоволен «Доктором Фаустусом» Томаса Манна. — URL: <https://gorky.media/context/shyonberg-ostalsya-krajne-nedovolen-doktorom-faustusom-tomasa-manna/> (дата обращения 15.08.2021 г.).
14. Манн Т. Фрейд и будущее. Доклад // Иностранная литература. — № 6. — 1996. — С. 195–208.
15. Цветков Ю. Поэтология молодого Гуго фон Гофмансталя // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Филология. — 2000. — № 1. — С. 54–68.
16. Королькова О. Романтическая проблематика в лирике Гуго фон Гофмансталя // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. — 1988. — № 3. — С. 63–69.
17. Марек Д. Рихард Штраус: Последний романтик. — Москва: Центрполиграф, 2002. — 398 с.
18. Шорске К. Густав Климт: живопись и кризис либерального эго // Вена на рубеже веков. Пер. с англ. под ред. М. Рейзина. — СПб: изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. — 512 с.
19. Лисовец И. Живопись Густава Климта в культуре рубежа XIX–XX вв. и начала XXI в.: секрет успеха // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. — 2015. — № 1 (137). — С. 59–66.
20. Haase Ingeborg and Hoffmann Dirk. Hofmannsthal // Richard Strauss in Context. — Cambridge University Press. — 2020. — P. 39–49.

21. Риккерт Г. Философия жизни. 1920. — Киев: Ника-Центр, Вист-СК, 1998. — С. 269–442.
22. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Лань, 2001. — 496 с.
23. Ходнев С. Клаус Гут о своей «Саломее» в Большом театре // Газета «Коммерсантъ». — № 32 от 25.02.2021. — С. 11.
24. Бабалова М. «Саломея» без границ. Знаменитый режиссер Клаус Гут поставил в Большом театре оперу Рихарда Штрауса // Российская газета RGRU. — № 42(8393) от 01.03.2021.
25. Kennedy Michael. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press. — 1999. — 451 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

И. С. Стогний — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных, главный редактор журнала «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных».

REFERENCES

1. Bepalova E. "Legenda ob Iosife" — balet antreprizy Djagileva // Voprosy teatra [Bepalova E. "The Legend of Joseph" — ballet of Diaghilev's enterprise // Theater issues]. 2020. № 2. P. 252–278.
2. Bepalova E. "Sinij bog" — balet antreprizy Djagileva // Voprosy teatra [Bepalova E. "Blue God" — ballet of Diaghilev's enterprise // Theater issues]. 2018. № 2. P. 287–309.
3. Krauze E. Rihard Shtraus. Obraz i tvorчество [Krauze E. Richard Strauss. Image and creativity]. Moscow: Gosmuzizdat, 1961. 611 p.
4. Prendergast Ryan M. Stage Collaborators // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 59–67.
5. Kostereva O. Fenomen novatorstva v "Zolotom veke" "Russkogo baleta" S. Djagileva (1909–1914 gg) // Novyj istoricheskij vestnik [Kostereva O. The phenomenon of innovation in the "Golden Age" of the "Russian Ballet" by S. Diaghilev (1909–1914) // New Historical Bulletin]. 2001. № 5. P. 108–116.
6. Stognij I. Modusy intertekstual'nosti v muzyke // Musicus [Stognij I. Modes of intertextuality in music // Musicus.]. SPb. № 3–4. 2011. P. 28–33
7. Stognij I., Moskvina O. Simfonicheskaja po`ema: ot F. Lista k R. Shtrausu // F. List. Po prochtenii genija: sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferentsii (16–18 fevralja 2012) / RGPU im. A. I. Gertsena, Institut muzyki, teatra i horeografii; nauch. red. i sost. G. P. Ovsjankina, M. R. Chjornaja. [Stognij I., Moskvina O. Symphonic poem: from F. Liszt to R. Strauss // F. Liszt. After reading the genius: a collection of articles based on the materials of the International Scientific and Practical Conference (February 16–18, 2012) / A. I. Herzen State Pedagogical University, Institute of Music, Theater and Choreography; scientific ed. and comp. G. P. Ovsyankina, M. R. Chernaya. St. Petersburg: A. I. Herzen State Pedagogical University], 2013. P. 61–69.
8. Mann T. Iosif i ego brat'ja. Doklad // Sobranie sochinenij v 10-ti tomah. T. 9. [Mann T. Joseph and his brothers. Report // Collected works in 10 volumes. Vol. 9]. Moscow: Hudozh. lit. 1960. P. 172–191.
9. Holden Raymond. In Performance // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 302–310.
10. Heisler Wayne Jr. The Ballet Collaborations of Richard Strauss. University of Rochester Press, 2009. 345 p.
11. Bryan Gilliam. The Life of Richard Strauss. Cambridge University Press, 1999. 193 p.
12. Bychkov Ju. Po stopam Tomasa Manna: voprosy muzykal'noj `estetiki v romane "Doktor Faustus" // Voprosy muzykoznanija. Teorija. Istorija. Metodika [Bychkov Yu. Following in the footsteps of Thomas Mann: questions of musical aesthetics in the novel "Doctor Faustus" // Questions of musicology. Theory. History. Methodology]. Moscow: MGIM im. A. G. Shnitke, 2008.

13. *Vlasova N.* Shjonberg ostalsja krajne nedovolen "Doktorom Faustusom" Tomasa Manna [Vlasova N. Schoenberg was extremely dissatisfied with Thomas Mann's "Dr. Faustus"]. URL: <https://gorky.media/context/shyonberg-ostalsya-krajne-nedovolen-doktorom-faustusom-tomasa-manna/> (accessed 15.08.2021).
14. *Mann T.* Frejd i buduschee. Doklad // Inostrannaja literatura [Mann T. Freud and the future. Report // Foreign literature]. № 6, 1996. P. 195–208.
15. *Tsvetkov Ju.* Po`etologija molodogo Gugo fon Gofmanstalja // Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta [Tsvetkov Yu. The Poetology of the young Hugo von Hofmannsthal // Bulletin of the Ivanovo State University]. The series "Philology". № 1. 2000. P. 54–68.
16. *Korol'kova O.* Romanticheskaja problematika v lirike Gugo fon Gofmanstalja // Vestnik MGU. Ser. 9. Filologija [Korolkova O. Romantic problems in the lyrics of Hugo von Hofmannsthal // Bulletin of Moscow State University. The series "Philology"]. 1988. № 3. P. 63–69.
17. *Marek D.* Rihard Shtraus: Poslednij [Marek D. Richard Strauss: The Last Romantic]. Moscow: Tsentrpoligraf, 2002. 398 p.
18. *Shorske K.* Gustav Klimt: zhivopis' i krizis liberal'nogo `ego // Vena na rubezhe vekov. Per. s angl. pod red. M. Rejzina [Shorske K. Gustav Klimt: Painting and the crisis of the Liberal ego // Vienna at the turn of the century. Translated from English. edited by M. Reizin]. SPb: izd-vo im. N. I. Novikova, 2001. 512 p.
19. *Lisovets I.* Zhivopis' Gustava Klimta v kul'ture rubezha XIX–XX vv. i nachala XXI v.: sekret uspeha // Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 3. Obschestvennyye nauki [Lisovets I. Gustav Klimt's painting in the culture of the turn of the XIX–XX centuries and the beginning of the XXI century: the secret of success // Proceedings of the Ural Federal University. Ser. 3. Social Sciences]. 2015. № 1 (137). P. 59–66.
20. *Haase Ingeborg and Hoffmann Dirk.* Hofmannsthal // Richard Strauss in Context. Cambridge University Press. 2020. P. 39–49.
21. *Rikkert G.* Filosofija zhizni. 1920 [Rickert G. Philosophy of Life. 1920]. Kiev: Nika-Tsentr, Vist-SK, 1998. P. 269–442.
22. *Holopova V.* Formy muzykal'nyh proizvedenij. Uchebnoe posobie. 2-e izd., ispr. [Kholopova V. Forms of musical works. A study guide. 2nd ed., ispr]. SPb.: Lan', 2001. 496 p.
23. *Hodnev S.* Klaus Gut o svoej "Salomee" v Bol'shom teatre // Gazeta "Kommersant" [Khodnev S. Klaus Gut on his "Salome" at the Bolshoi Theater // Kommersant newspaper]. №32. 25.02.2021. P. 11.
24. *Babalova M.* "Salomeja" bez granits. Znamenitij rezhisser Klaus Gut postavil v Bol'shom teatre operu Riharda Shtrausa // Rossijskaja gazeta RGRU [Babalova M. "Salome" without borders. The famous director Klaus Gut staged an opera by Richard Strauss at the Bolshoi Theatre // Russian newspaper RGRU]. № 42(8393). 01.03.2021.
25. *Kennedy Michael* Richard Strauss: Man, Musician, Enigma. Cambridge University Press. 1999. 451 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Irina S. Stogniy — Dr.Sci.(Arts), Professor of Gnesin Russian Academy of Music, Editor-in-chief of the journal "Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music".

Поступила в редакцию / Received: 14.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 05.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 09.01.2023

Музыка XX века

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-71-82



«Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: феномен героя на вершине экзальтации культуры



Даниил Игоревич Топилин

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>*

Аннотация: В настоящей статье предпринимается попытка проследить эволюцию образа скрябинского героя. Важным этапом этого процесса становится «Поэма экстаза» для большого симфонического оркестра, первая одночастная симфония-поэма А. Н. Скрябина. В статье подчеркивается тенденция роста эмоционального начала в музыкальной культуре Западной Европы, начиная от рубежа XVI–XVII веков, вплоть до начала XX века, оканчивающаяся своего рода экзальтацией, т. е. наивысшим эмоциональным насыщением. В данном исследовательском ключе раскрывается тезис: культура «экзальтирует», а скрябинский герой ликует в экстазе. Научное повествование затрагивает собственно жанр поэмы, рассматриваются истоки формирования образа скрябинского символистского героя — человека-творца. Выявляются особые черты метафорического мира творчества Скрябина, подчеркивается их связь с традиционными романтическими мотивами западноевропейского музыкального искусства, а также их дальнейшее существенное отдаление от романтических музыкально-эстетических установок.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, «Поэма экстаза», скрябинский герой, «экзальтация» культуры, жанр, поэма, метафорический мир

Для цитирования: Топилин Д. И. «Поэма экстаза» А. Н. Скрябина: феномен героя на вершине экзальтации культуры // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 71–82. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-71-82

Music of the XX century

Original article

"Poem of ecstasy" by Alexander Scriabin: the phenomenon of the hero at the top of cultural exaltation

Daniil I. Topilin

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
d.i.topilin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3266-4947>

Abstract: This article attempts to trace the evolution of the image of Scriabin's hero. An important stage in this process is "Poem of Ecstasy" for a large symphony orchestra, the first single-movement symphony-poem by Alexander Scriabin. The article highlights the trend of increasing emotional elements in the musical culture of Western Europe, starting from the turn of the 16th — 17th centuries, up to the beginning of the 20th century, culminating in a type of exaltation, i. e. highest emotional saturation. In this research perspective, the thesis is revealed: culture "exalts", and Scriabin's hero rejoices in ecstasy. The scientific narrative touches upon the genre of the poem itself, and examines the origins of the formation of the image of Scriabin's symbolist hero — the human creator. The special features of the metaphorical world of Scriabin's creativity are revealed, their connection with traditional romantic motifs of Western European musical art is emphasized, as well as their further significant divergence from romantic musical and aesthetic attitudes.

Keywords: Alexander Scriabin, "Poem of ecstasy", Scriabin's Hero, "exaltation" of culture, poem, genre, metaphorical world

For citation: Topilin D. I. "Poem of ecstasy" by Alexander Scriabin: the phenomenon of the hero at the top of cultural exaltation. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):71-82. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-71-82

Скрябин — композитор большого мира. Приближение к современному пониманию смысла его творчества требует междисциплинарного подхода, свободного взгляда, наделенного множественными фундаментальными знаниями из разных гуманитарных научных областей. Мыслить о Скрябине — значит, прежде всего, видеть музыкальное искусство доминирующей частью всеобщей историко-культурной эволюции, а понять Скрябина, как писал А. Ф. Лосев, — «значит понять всю западноевропейскую культуру и всю ее трагическую судьбу» [1, 766]. Специфические черты дарования Скрябина связаны с принципиально особым видением музыки как мощнейшего инструмента для достижения духовных целей, общечеловеческого прогресса. Именно благодаря автору «Поэмы экстаза» музыка как наиболее точное и правдивое отобра-

жение индивидуального сознания творца стала восприниматься предвосхищающей многие современные феномены науки, техники, общественной жизни (например, теория квантового поля в искривленном пространстве-времени). На первый взгляд, звучит слишком многообещающе, однако именно Скрябин одним из первых начал пребывать в условно «квартирном времени». Симфоническое панно «Поэмы экстаза» воспринимается цельным небосводом: каждая тема, словно загораясь на усеянном звездами небе, появляется в определенный момент, предусмотренный сложной музыкальной драматургией, и видится частью всеобщего небесного пространства. Линеарность уходит в прошлое, отныне доминируют «взмахи», «вихри», «спирали», «пунктиры-порхания», причудливо изогнутые линии, сложные пульсирующие ритмы.

Скрябина именуют новатором, однако рядом со словом «новатор» находится тяжелая «груда металла», оно слишком грузное и «железное», его трудно сопоставить со скрябинским фортепианным миниатюризмом, изяществом и истонченностью. Даже монументальные симфонические полотна, исполненные героики и вселенского гигантизма, содержат чарующие эфемерные образы. Новаторство Скрябина — в стремлении создать искусство, далекое от земли, человеческого простора с его страстями и сложностями. Удивительно парадоксальной предстает его центральная идея мистериального переворота, призванная «обновить» существующий мир, ведь Скрябин был невероятно далек от реального земного мира человека, он оставался в метафорическом мире и воспевал символистского героя, оторванного от реальности.

Расцвет творчества Скрябина приходится на время развития в русском искусстве символистских идеалов как важной составляющей эпохи Серебряного века. Художественная культура рубежа XIX–XX веков в целом обретает принципиально новый облик. Формы искусства изменяются, само искусство наделяется особым содержанием, художник-творец — писатель, поэт или живописец — отныне воспринимается властелином душ: за ним следуют замороженная публика, почитатели. Разумеется, обновленное понимание творчества, предназначения личности творца не могли не отразиться в музыкальном искусстве. «Поэма экстаза», одно из ярчайших творений Скрябина, рубежное произведение, обозначившее новый этап в формировании его творческого мировоззрения, и поныне представляется весьма сложной музыкально-философской концепцией, требующей всестороннего погружения в художественный мир композитора.

* * *

Образ скрябинского героя, то есть человека-творца [2, 11], достигший специфического индивидуального воплощения в Третьей симфонии «Божественной поэме» op. 43 *C-dur* (1904), «Поэме экстаза» op. 54 (1907) и «Прометее» («Поэме огня») op. 60 (1910), начал формироваться еще в раннем творчестве Скрябина. Изначально он воспринимался в привычных романтических канонах или же в рамках, понимаемых через призму роман-

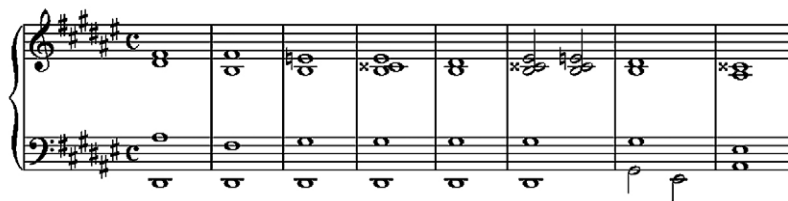
тизма, образных сфер художественной культуры, предшествующих XIX веку эпох, вплоть до начала Нового времени и даже Возрождения.

Впечатления публики рубежа XIX–XX веков от прослушивания знаменитого скрябинского «революционного» Этюда оп. 8 № 12 *dis-moll* (1894) выражались прежними красками «века вздоха», в духе шопеновского романтизма и листовского «Мазепы»: «Словно мятежный вихрь сорвался со струн рояля и увлек нас в свой стремительный полет. Слышались вопли и шум борьбы. Чувствовался порыв плененного героя, рвущего оковы, гибнущего в последней схватке, но не сдающегося» [3, 71]. Вспоминается симфоническая поэма Ф. Листа, созданная на основе трагедии И. В. Гёте «Тассо» (1854), и ее подзаголовок «Жалоба и триумф». Однако у Скрябина нет «жалобы» — есть вера в свершение триумфа после гибели героя.

Гётевский «Эгмонт» и одноименная Увертюра (1810) Бетховена, несомненно, выступают своеобразными прародителями Этюда Скрябина. А если представить Этюд в хоральном изложении (рис. 1), то в нем возникнет дух прошлого, дух древности. Почти баховский хорал дополнится туманными обликами позднего Возрождения; проявятся шекспировские благородство, гордость, борьба, непреклонность, духовная сила: «Они уходят, сражаясь. Шум битвы»¹.

Пример 1. А. Н. Скрябин. Этюд оп. 8 № 12 в хоральном изложении, тт. 2–9

Рис. 1. A. N. Scriabin. Etude op. 8 № 12 in a choral rendition, tt. 2–9



Сохраняющаяся широкая популярность «революционного» Этюда продиктована концентрацией многих элементов художественной, в том числе музыкальной, культуры прошлого — бетховенской патетики с намеком на тяжелую барочную поступь, отголосков баховского хора, листовского триумфаторства, шопеновских «пушек, прикрытых цветами» [4, 261]; усматриваются и традиционные романтические мотивы — героическое выступление против «сковывающего» настоящего с целью оказания сопротивления мрачным мирским несовершенствам, смерть как избавление от страданий. Однако Этюд — кристаллизация фигуры именно скрябинского героя. Необходимо помнить, что у Скрябина «личное является одной из граней всеобщего, но и всеобщее стремится воплотиться в фокусе личного, а и то и другое содержит в себе контрасты света и мрака» [5, 152]. Скрябинский герой пребывает в постоянной «божественной» игре со своей же духовной сущностью: «вечная игра Абсолюта с самим собою...» [1, 751]. Борьба, наслаждение, игра — только внутри собственного творческого сознания.

¹ Шекспир У. «Макбет».

Октавные скачки в мелодии Этюда *dis-moll*, — несомненно, предвосхищение темы протеста из «Поэмы экстаза»; горделивый и полетный «вихревой взмах» в музыкальных фразах — эмбрион будущей темы воли и темы самоутверждения. Отчаянный порыв наводит на мысль о Первой симфонии ор. 26 *E-dur* (1900), немало тематических аллюзий со Второй симфонией ор. 29 *c-moll* (1901), а также с лейтмотивом «Я есмь» из Третьей симфонии «Божественной поэмы». Этюд оканчивается трагически: герой гибнет, смерть будто стала его последним триумфом — вновь прежние романтические константы. Но скрябинский символический герой непобедим, триумф человека-мессии-творца в финале «Божественной поэмы» — будто несостоявшийся «счастливый» финал Этюда *dis-moll*. Герой воспрял, «ворочая балки», как хорал-Самсон из стихотворения Б. А. Пастернака «Еще не умолкнул упрек...»; как герой из Третьей симфонии (1803) Бетховена, погибший, но и ... будто спасшийся! [6, 313]. Сходные преобразования наблюдаются в раннем симфоническом творчестве Г. Малера: становление героя в Первой симфонии (1888), его гибель во Второй (1894) и его возрождение в Третьей (1896). Однако между Малером и Скрябиным довольно большая мировоззренческая пропасть; сближает их, прежде всего, «симфонический гигантизм».

Вегание западноевропейского романтизма начала XIX века — и есть «прекрасная страна» из эпиграфа к ранней неоконченной Балладе *b-moll* (1887) Скрябина²: шубертовская мистическая вуаль, претворение фаустовских образов в листовской мефисто-теме и даже отсвет знаменитой мистической баллады «Ленора» Г. Бюргера (1773), отчасти породившей феномен романтического как отражения немецкого творческого сознания. Особенно сильное впечатление произвели на Скрябина шопеновская лирическая трагичность, совершенство его музыкального языка, эlegantность, драматизм в облики благородной вспыльчивости и вагнеровские позднеромантические музыкально-философские полотна, пронизанные духом средневековой Германии и германо-скандинавской мифологии.

Скрябин — порождение романтизма на русской почве, его творчество отразило многие определяющие черты и мотивы романтической музыкальной эстетики искусства Западной Европы XIX века. Тоска по идеалу, чаяние недостижимого прекрасного при убежденном отрицании тягостного настоящего; неустанное стремление преодолеть мирские преграды для обретения духовной гармонии; романтическая юношеская радость (приподнятое настроение ранних шубертовских песен и фортепианных пьес, светлый народный колорит шопеновских мазурок, безудержное веселье по окончании большинства листовских Венгерских рапсодий); довольно резкие броски в крайние эмоциональные состояния (знаменитое сопоставление шумановских образов Флорестана и Эвзебия); мятежность духа, колебания между лирическим и драматическим, проникновения в сокровенные глубины человеческой сердечности, душевной теплоты; постоянное ощущение угрозы со стороны враждебной

² «Прекрасная страна! И жизнь здесь другая...» [5, 50].

тмы, губительное разочарование в идеале; мотив смерти как философский символ избавления от мук в бренном мире; брезжащий свет совершенства...

При обозрении извечных констант романтизма, складывающихся как «судьба» художника-романтика с трагическим финалом, возникают сопоставления со Скрябиным. Каждый из представленных мотивов в той или иной степени имеет принадлежность к облику «русского Шопена» [7, 273], так назвали Скрябина на одной из американских афиш во время весьма успешных гастролей в США в 1906–1907 годы. Однако впоследствии происходит сильная мировоззренческая трансформация, романтическая огранка раннего скрябинского творчества постепенно спадает, выветривается дух «романтического цветка», изменения в музыкальном языке будут связаны с идеями общемирового масштаба, выходящими за пределы чистого романтизма. Не случайно Скрябина называют именно чрезвычайным романтиком: происходит доведение до крайностей сути романтизма с преодолением прежних обозримых художественных границ, возникает концентрированный сплав абсолютного оригинального мироощущения, формируется его символический мир.

Тоска по идеалу и чаяние недостижимого прекрасного перерождаются в дерзновенный порыв и возвеличивание идеалистической фигуры человека-творца; тягостное настоящее будто не ощущается ввиду пребывания в метафорическом просторе; преодоление преград — важная часть скрябинской программы, но понимается в глобальном плане, а не в человеко-земном — социально-историческом, драматическом или лирико-интровертивном; романтическая радость перерастает в гипervосторг как ожидание свершения вселенского торжества перерождения. Межгалактическая радость, вызванная осознанием свершения экстаза, воспринимается с земли, с позиций человека, даже как угроза, возникает чувство настороженности, новый масштаб не укладывается в умах поборников прежнего искусства. Резкие переключения происходят в совершенно индивидуальной системе сверхощущений, неведомой романтикам XIX века: в скрябинском стихотворном тексте «Поэмы экстаза» встречаются шокирующие для современников подробности, сопутствующие достижению экстатического восторга. Приводим фрагмент окончания текста:

Что угрожало —
Теперь возбужденье,
Что ужасало —
Теперь наслажденье,
И стали укусы пантер и геен
Лишь новою лаской,
Новым терзаньем,
А жало змеи
Лишь лобзаньем сжигающим.
И огласилась вселенная
Радостным криком
Я есмь! [8, 201]

О скрябинских экстатических сверхощущениях Лосев писал: *«Вот что случилось с романтизмом и идеализмом в творчестве Скрябина... В этом смраде мазохизма, садизма... в этом эротическом хаосе... укусы змеи дарят ему неизъяснимое наслаждение»* [1, 778–779]. Мятенность перерождается в экзальтацию и экстазизм, прежней лирики в позднем Скрябине не существует, как и возможности наслаждаться ароматом «романтического цветка» в безграничном космосе, лирика словно растворяется среди мистериальных состояний, а жизненный драматизм теряет первоначальность; сокровенность и осколки сердечности впадают в велико-бескорыстную идею мистериального переворота на благо человечества, где в основе мощный гуманистический посыл. Разочарование как таковое чуждо Скрябину, мерцает только неосознанная разочарованность в духовных силах человека — гений не способен занять место Бога. Образ смерти, угрожающе растущий из враждебной тьмы в Девятой сонате op. 68 (1913), по сути, «напоминает» именно об этом. Однако чаяние свершения мистериального переворота до последнего дня не покидало Скрябина как брезжащий свет совершенства.

Как выясняется, это уже совсем другой мир художника: это метафорический мир, где в центре возвышается символистский герой — человек-творец. Прежняя «прекрасная страна» перемещается в неизведанные космические пространства. Чем дальше от человеческих переживаний, тем иллюзорнее становится идеалистический мир, сияющий как далекая звезда. В раннем Скрябине «прекрасная страна» была будто в дыхании от реального мира, в позднем — путь к ней растворился в «нелинейном» космическом времени. Все состояния нового скрябинского мира имеют глубокую связь между собой, они крепко сцеплены философско-мировоззренческими устремлениями.

* * *

История жанра поэмы, изначально возникшего в литературе, уходит далеко в прошлое. Сюжетика античных стихотворных поэм была связана, в первую очередь, с мифологическими героическими фигурами, то есть уже в древности поэма могла восприниматься как специальная форма прославления, монументализации конкретного образа. Гомеровские «Илиада» и «Одиссея» обрисовывают образы кровопролитной войны, картины фантастических путешествий, и всегда, независимо от контекстного окружения, присутствует сильная нестигаемая личность, рожденная для великих испытаний, борьбы и лишений, преодолений и неизменного итогового триумфа. Эпохи сменялись, но тот древний сюжет будто оставался в корневище художественной природы человека-творца.

Поэмы Гомера, лежащие в основании западноевропейской культуры, следует рассматривать как начало всеобщего художественного повествования о эволюции человеческой духовности. Творчество Скрябина как «человека мира», почти полностью лишенное русской национальной музыкальной

интонации, в отличие, например, от М. П. Мусоргского или Н. А. Римско-го-Корсакова, несомненно, следует воспринимать частью русско-европейского культурного поля: рассмотрение сущностных черт скрябинского мировоззрения в лосевской интерпретации [1] отвечает данному принципу, и с этим необходимо согласиться. Более того, скрябинский феномен трактуется А. Ф. Лосевым как «трагический финал» западноевропейской культуры [1, 766]. Скрябин создавал «Поэму экстаза» в 1905–1907 годах, незадолго до написания О. Шпенглером «Заката Европы»³ — книги о предстоящем конце западноевропейской культуры. Впереди Первая мировая война, навсегда изменившая прежний облик Старого света, распад Австро-Венгерской империи (1918), череда революций — Российская империя (1917), Германская империя (1918). Общество столкнется с мощной атомизацией, возникнет угроза ухода человека из искусства. Скрябин во всеобщей эволюции духовного сознания художника подступает ко времени наступления дегуманизации искусства [11, 218–260], то есть начала острого кризиса культуры и одновременно ее роскошного венца, своеобразной вершины непрерывного развития от Античности до первой трети XX века.

Важно соотнести «декорации» условного историко-культурного «зрелища»: Гомер — Скрябин. В начале пути — величие античной архитектуры, шум сражений на поле Троянской войны, бушующее море, мистические существа, взаимоотношения богов и людей в сочетании с атмосферой древних исторических событий. А в конце — эфемерный дух, погруженный в причудливый чувственный мир, неповторимые «порхания», ощущение силы воли, решимость сломить сопротивление собственной природы. Человек-творец должен обрести божественную сущность для довершения задуманного, быть всего лишь гением недостаточно, далее — преодоление преград, борьба духа, его самоутверждение, очарованность чаянием победы над окружающими несовершенствами и в итоге — грандиозное торжество, вселенную огласил радостный крик «Я есмь». И это программа «Поэмы экстаза».

Путь к «трагическому финалу», закату Запада был отмечен постепенным ростом способности музыкального искусства выразить человеческую эмоцию; мощным стимулом выступило обозначившееся на рубеже XVI–XVII веков сценическое начало. Естественная человеческая эмоция начинает явственно прочитываться ориентировочно со второй половины XVI века: этот процесс был всецело связан с «робкими» проявлениями личности творца в условиях развития внеличного искусства того времени. Позднее К. Монтеверди, находясь еще в крайне стесненных рамках, выскажет мысль о выражении в музыке эмоций соответственно трем состояниям души человека: гнев, умеренность, смирение или мольба [12, 93]. Однако Монтеверди укажет только на два ранее существовавших музыкальных стиля: «мягкий» и «умеренный». Вскоре будет решена сложнейшая художественная зада-

³ Том 1 — 1918 год [9], том 2 — 1922 год [10].

ча — воплотить взволнованную эмоцию в музыке: рождается «взволнованный стиль» Монтеверди — *concitato* [13, 76]. Далее — сквозь периоды барокко и классицизма, наполненные пестротой сценической музыки, триумфом высвобождения инструментализма, мощными завоеваниями церковной музыки, растущей популярностью оркестров с их окончательным воцарением во второй половине XVIII века — музыкальная культура достигает XIX столетия: романтический век высвободит большую эмоциональную силу. Под влиянием идеалов романтизма «температура» музыкальных эмоций увеличится: «тристановский аффект» Р. Вагнера продемонстрировал, насколько раскалились чувства, а далее огненные страсти продолжают возрастать — Г. Малер, Р. Штраус, А. Берг...

Скрябин более других русских композиторов близок Вагнеру не только ввиду художественного глобализма (тетралогия «Кольцо нибелунга» (1874) с финальным пожаром и объятая пламенем вселенная в «Прометее»). Композиторов сближает, прежде всего, невиданная ранее эмоциональная напряженность, но именно Скрябин взлетел на пик эмоциональности в истории западноевропейской и русской музыки. Чувственная гипертрофия в «Поэме экстаза» по силе воздействия превосходит даже вагнеровский «тристановский аффект». Полную звуковую картину не передает ни одна из современных аудиозаписей. Всецело ощутить музыкальную сущность возможно только в большом концертном зале и при обязательном условии — соблюдении ювелирности дирижерского прочтения: «как мучительно и страшно стонет оркестр “Поэмы экстаза”» [1, 769], — писал Лосев, усматривая в том бессилие и внутренние рыдания лирического героя, и кстати следом он ставит Скрябина в ряд с Ахиллом, Гектором и Приамом. Очевидно одно — духовный ресурс истощается, культура подходит к итогу, и Скрябин — олицетворение ее роскошного заката, вершина «экзальтации» культуры начала XX века, то есть экстаз — пик процесса насыщения эмоциональностью, пышное крушение Старого света в лучах вселенского *C-dur* последних тактов «Поэмы экстаза»: «исторически Скрябин есть наивысшее напряжение западноевропейской мысли и творчества и вместе — конец ее» [1, 779].

Творческое сознание Скрябина напоминает «капсулу», в чем наблюдается парадокс: вселенская направленность должна была бы, на первый взгляд, проявиться в широкой ориентированности на всемирную музыкальную интонацию, помимо русской национальной составляющей, могли бы присутствовать также Запад и Восток, понятые через призму русского сознания, однако этого не происходит. Антагонистом по отношению к Скрябину здесь предстает И. Ф. Стравинский, вобравший огромное число стилей. Создается ощущение почти полной «всеядности», а его мировое значение буквально основано на *единении европеизма и евразийства*. Стравинский направлен *вовне*, но Скрябин — также *вовне*; однако, в отличие от автора «Весны священной» (1913), скрябинский музыкальный язык постепенно отдаляется от музыки земли, от всего, что может ассоциироваться с «человеческой музыкой». И именно

здесь генезис эстетизма Скрябина, рафинированности, очищенности: отсутствуют русский народный мелос, мотивы «русского востока», обобщенные интонации западноевропейского романтизма. Остается только постоянная экзальтация, переходящая в экстаз; кристаллизуется именно «интонация мира», без конкретной привязанности к национальному, ибо Скрябин — «человек мира». Поражает масштаб художественного творчества: истонченность и невиданная по силе героика, запаянные в «капсулу».

Концентрация внутри «капсулы» отображает макромир, это его модель, совершенная и чарующая. Скрябин писал: *«Всё — мое творчество. Я создал свое прошлое так же как и будущее. Бог — единое всеобъемлющее сознание — свободное творчество. Если я **сознал**, что всё есть мое творчество, всё есть мое свободное хотение, и вне меня ничего нет — я существо абсолютное. Всё — феномены, рожденные в лучах моего сознания»* [14, 175]. Интонация, гармонический язык, полифонические приемы, музыкальная форма, оркестровое письмо, фортепианная фактура, жанровая специфика подпадают под своеобразную художественную аскезу, но при этом совершенно «раскрепощенную»: вновь парадокс — «аскетичная раскрепощенность». Аскетичность⁴ — в музыкальном языке, раскрепощенность — в идеях. «Поэма экстаза» уже демонстрирует это парадоксальное равновесие. Поэмность и есть «корпус» скрябинской «капсулы», а ее внутренний «конструкт» — музыкальный язык. Скрябин называл собственную композиторскую технику в «Прометее» своего рода «строгим стилем»: *«В “Прометее” и все фигурации основаны на этой же основной гамме, тут ни одной лишней ноты нет»* [15, 256]. Здесь имеется в виду прометеевское шестизвучие и прометеевский лад. В «Прометее» наблюдается приближение к воплощению идеального содержимого «капсулы».

Движения внутри скрябинской «капсулы» действительно напоминают искрометные перемещения мельчайших частиц космоса, разогнанных до огромной скорости: их столкновение может спровоцировать колоссальный по силе взрыв, а это, по сути, «вспышки» симфонического оркестра в эпизодах «Поэмы экстаза» перед финальным восходом огненного шара. Абсолютная монологичность, острый индивидуализм, отвечающие солипсическому скрябинскому мироощущению, и есть «Поэма экстаза». «Капсула» расширяется до реальных размеров вселенной в момент экстаза — свершается финальный триумф человека-творца: спрессованный макромир внутри «капсулы» становится максимально полномасштабным, насколько возможно себе это представить, в духе авторского эстетико-философского утверждения *«всё — мое творчество»*, и тогда в этой огромной «капсуле» острейшего художественного субъективизма оглашается крик «Я есмь».

Культура «экзальтирует», а скрябинский герой — ликует в экстазе.

⁴ Аскетичность, прежде всего, затрагивает гармонию как основополагающий параметр музыкального языка. Гармония позднего Скрябина основана на тотальном принципе смены транспозиций прометеевского аккорда ($D_3^{b5\ 6}$) или его четырех вариантов ($D_3^{b5\ \#5}$, $D_3^{b5\ 6\ r}$, $D_3^{b5\ \#5\ r}$, $D_3^{b5\ 5\ r}$) с обязательным возвратом к изначальной транспозиции.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Лосев А. Ф. Мировоззрение Скрябина // Форма — Стиль — Выражение. — Москва: Мысль, 1995. — С. 734–779.
2. Топилин Д. И. Космическая философия в музыке А. Н. Скрябина // Ученые записки. Вып. 9. Книга 1: материалы Международной научной конференции «Скрябин в художественном контексте эпохи», 25–27 апреля 2017 г. — Москва: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2018. — С. 10–16.
3. Дроздов А. Н. Воспоминания о А. Н. Скрябине // Советская музыка. — 1946. — № 12 (105). — С. 71–74.
4. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей: в 2 т. Том 1 / сост., вступ. ст. и комм. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалева. — Москва: Музыка, 1975. — 407 с.
5. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. — Москва: Музыка, 1989. — 447 с.
6. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Том 1. — Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 536 с.
7. Федякин С. Р. Скрябин. — Москва: Молодая гвардия, 2004. — 557 с.
8. Записи А. Н. Скрябина. VIII. Поэма экстаза // Русские пропилеи. Том 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. — Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. — С. 192–201.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Том 1 / пер. с нем., вступ. статья и примеч. К. А. Свасьяна. — Москва: Мысль, 1998. — 663 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: в 2 т. Том 2 / пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова. — Москва: Мысль, 1998. — 606 с.
11. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / пер. с исп. С. Л. Воробьева // Эстетика. Философия культуры. — Москва: Искусство, 1991. — С. 218–260.
12. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. — Москва: Музыка, 1971. — 688 с.
13. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди (1567–1643). — Москва: Советский композитор, 1971. — 324 с.
14. Записи А. Н. Скрябина. VI. Запись 1904–1905 гг. // Русские пропилеи. Том 6. Материалы по истории русской мысли и литературы / Собрал и приготовил к печати М. Гершензон. — Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. — С. 137–175.
15. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. — Москва: Классика-XXI, 2000. — 400 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. И. Топилин — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. Losev A. F. Mirovozzrenie Skrjabina [Scriabin's worldview]. Forma — Stil' — Vyrazhenie [Form — Style — Expression]. Moscow: Mysl', 1995. P. 734–779.
2. Topilin D. I. Kosmicheskaja filosofija v muzyke A. Skrjabina [Space philosophy in the music of Alexander Scriabin]. Uchenye zapiski [Scientific notes]. Rel. 9. Book 1. Moscow: Memorial'nyj muzej A. Skrjabina, 2018. P. 10–16.
3. Drozdov A. N. Vospominanija o A. Skrjabine [Memories of Alexander Scriabin]. Sovetskaja muzyka [Soviet music]. 1946. No 12 (105). P. 71–74.
4. Shuman R. O muzyke i muzykantah [About music and musicians]. Sobranie statej [Collection of articles]: in 2 v. Vol. 1. Sost., vstup. st. i komm. [compilation, introductory article and comments] D. Zhitomirskogo. Per. s nem. [translation from German] A. Gabrichevskogo, L. Tovalevoj. Moscow: Muzyka, 1975. 407 p.

5. *Rubcova V. V.* Aleksandr Nikolaevich Skrjabin [Alexander Scriabin]. Moscow: Muzyka, 1989. 447 p.
6. *Kirillina L. V.* Beethoven. Zhizn' i tvorchestvo [Beethoven. Life and art]: in 2 v. Vol. 1. Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaja konservatorija", 2009. 536 p.
7. *Fedjakin S. R.* Skrjabin [Scriabin]. Moscow: Molodaja gvardija, 2004. 557 p.
8. Zapisi A. Skrjabina. VIII. Pojema jekstaza [Notes of Alexander Scriabin. VIII. Poem of Ecstasy]. Russkie propilei [Russian propylaea]. Vol. 6. Materialy po istorii russkoj mysli i literatury [Materials on the history of Russian thought and literature]. Sobral i prigotovil k pečati [Compilation and preparation for printing] M. Gershenzon. Moscow: Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1919. P. 192–201.
9. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Očerki morfologii mirovoj istorii [The decline of Europe. Essays on the morphology of world history]: in 2 v. Vol. 1. Per. s nem., vstup. stat'ja i primech. [Translation from German, introductory paragraph and notes] K. Svas'jana. Moscow: Mysl', 1998. 663 p.
10. *Shpengler O.* Zakat Evropy. Očerki morfologii mirovoj istorii [The decline of Europe. Essays on the morphology of world history]: in 2 v. Vol. 2. Per. s nem. i primech. [Translation from German and notes] I. Mahan'kova. Moscow: Mysl', 1998. 606 p.
11. *Ortega-i-Gasset H.* Degumanizacija iskusstva [Dehumanization of art]. per. s isp. [Translation from Spanish] S. Vorob'eva. Jestetika. Filosofija kul'tury [Aesthetics. Philosophy of culture]. Moscow: Iskusstvo, 1991. P. 218–260.
12. Muzykal'naja jestetika Zapadnoj Evropy XVII–XVIII vekov [Musical aesthetics of Western Europe in the 17th–18th centuries]. sost. tekstov i obshhaja vstup. stat'ja [Compilation and introductory article] V. Shestakova. Moscow: Muzyka, 1971. 688 p.
13. *Konen V. D.* Klaudio Monteverdi [Claudio Monteverdi] (1567–1643). Moscow: Sovetskij kompozitor, 1971. 324 p.
14. Zapisi A. Skrjabina. VI. Zapis' 1904–1905 gg. [Notes of Alexander Scriabin. VI. Notes from 1904–1905]. Russkie propilei [Russian propylaea]. Vol. 6. Materialy po istorii russkoj mysli i literatury [Materials on the history of Russian thought and literature]. Sobral i prigotovil k pečati [Compilation and preparation for printing] M. Gershenzon. Moscow: Izdanie M. i S. Sabashnikovyh, 1919. P. 137–175.
15. *Sabaneev L. L.* Vospominanija o Skrjabinе [Memories of Scriabin]. Moscow: Klassika-XXI, 2000. 400 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Daniil I. Topilin — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the History Music Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 27.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 11.01.2023

Современная музыка

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

Архетип мистерии в творчестве А. Бакши



Ольга Анатольевна Путчева

Кубанский медицинский институт, Краснодар, Россия,

putcheva.olga@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2812-8981>

Аннотация: Предметом изучения данной статьи является одно из масштабных сочинений московского композитора А. Бакши «Полифония мира», жанр которого обозначен как мистерия. В произведении отразилась точка зрения композитора на проблемы мироздания, развития культуры, искусства и роли творца. В исследовании выявляются как универсальные, архетипические основы жанра в данном произведении, так и уникальные, обусловленные особенностями мышления композитора.

Методика музыкального анализа сочинения основана на выявлении устойчивых моделей, принципов, позволяющих идентифицировать жанр в череде его исторических трансформаций. В основу такого подхода положено изучение приемов музыкального развития, выявление связей, касающихся всего произведения и его сценической жизни. В процессе исследования рассматриваются особенности развития звуковой материи и ее пространственной организации, исходя из понятия «театр Звука».

Новизна состоит в изучении звуковой организации и ее сценического воплощения через призму архетипических основ жанра, придающих ему устойчивость и стабильность. Доказано, что в отношении образного состава и драматургии автор опирается на древнейшие истоки, связанные с мифологическим орфическим комплексом. Делается вывод о синтетической природе сочинения на основе выразительной, формообразовательной и смысловой роли музыкального материала в единстве целого. Архетип мистерии определяет устойчивые принципы жанра и вмещает многообразные трансформации.

Ключевые слова: композитор А. Бакши, мистерия, архетип, «театр Звука», полифония, миф об Орфее

Для цитирования: Путчева О. А. Архетип мистерии в творчестве А. Бакши // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 83–102. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

© Путчева О. А., 2024

Contemporary music

Original article

The archetype of mystery in the works of A. Bakshi

Olga A. Putecheva

Kuban Medical Institute, Krasnodar, Russia,
putecheva.olga@mail.ru , <https://orcid.org/0000-0003-2812-8987>

Abstract: The subject of this article is one of the vast compositions of the Moscow composer A. Bakshi, "Polyphony of the World", the genre of which is designated as a mystery. The work reflects the composer's views on the problems of cosmogony, cultural development, art, and the role of the creator. The study identifies both the universal, archetypal foundations of the genre in this work, and the unique ones determined by the features of composer's thinking.

The methodology of musical analysis of the composition is based on identifying stable models, principles that allow identifying the genre amidst its historical transformations. This approach involves studying the techniques of musical development, uncovering connections that concern the entire work and its stage life. The study examines the specifics of the development of sound material and its spatial organization, based on the concept of the "theater of Sound".

The novelty lies in studying the sound organization and its scenic embodiment through the prism of the archetypal foundations of the genre, giving it stability and consistency. It is proven that in terms of imagery and dramaturgy, the author relies on ancient origins associated with the mythological Orphic complex. The conclusion is drawn about the synthetic nature of the composition based on the expressive, formative, and semantic role of the musical material in the unity of the whole. The archetype of mystery defines the stable principles of the genre and encompasses various transformations.

Keywords: composer A. Bakshi, mystery, archetype, "theater of Sound", polyphony, myth of Orpheus

For citation: Putecheva O. A. The archetype of mystery in the works of A. Bakshi. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):83-102. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-83-102

Жанр мистерии, проявивший необыкновенную жизнеспособность на протяжении тысячелетий, открывает новое художественное измерение на сцене рубежа XX–XXI веков. К мистерии, наследнице ритуалов, обращаются как к философскому источнику, дающему прозрение, высшее знание, преобразующему духовный мир человека. Один из древнейших музыкально-драматических жанров генетически связан с египетскими священнодействиями. Мистерия запечатлела устойчивые модели, определяющие содержание, драматургию, выразительные средства на протяжении исторических трансформаций.

«Выход к архетипу должен быть и выходом в обряд. Согласно Вяч. Иванову, обряд представляет собой <...> первичную манифестацию глубинного содержания первообразов сознания» [1, 20]. Поэтому возможно предположить, что к архетипическим основаниям мистерии относятся как действия, воспроизводящие этапы ритуала, так и словесно-изобразительные символы. Части произведения повторяют неизменный круг разделов древней мистерии: преамбула, экспозиция участников, ритуалы священников и взывание к богам, приобщение к кругу посвященных, посвящение, уход в подземный мир, перерождение, возвращение в новом качестве. Символами выступают стихии (земля, вода, воздух, огонь), а также персонажи. Приводя ряд архетипических символов, таких как свет, кровь, колесо, верх-низ, Ф. Уилрайт отмечает «сходные значения для большей части, если не для всего человечества» [2, 97]. Связь всех разделов мистерии замыкается в круг, представляющих символику круговорота Жизни и Смерти — своеобразных сверхсимволов, объединяющих произведение.

В XX веке наряду с сохранением архетипа мистерии происходит его усложнение за счет синтеза с другими жанрами, преломления известных сюжетов или переноса действия в иной контекст. Таковы опера-мистерия «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана, «Мистерия святых невинных» А. Барро. По пути мифологизации и мистеризации идет Д. Мийо в опере «Христофор Колумб» и А. Онеггер в опере «Жанна д'Арк на костре». Мистерияльные формы использует К. Орф в сочинениях «Мистерия воскрешения Христа», «Чудо рождения младенца», «Мистерия о конце времени». В основу оперы А. Шенберга «Моисей и Аарон» положен мистерияльный сюжет. Звуковая мистерия предстает в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (2003), который осуществил синтез древних традиций с новейшими музыкальными ресурсами и мистерияльным пространством, проводя концепцию сотворения мира. Элементы мистерии обнаруживаются в музыке отечественных композиторов, например, в «Стиксе», «Музыке для живых» Г. Канчели. Н. Каретников явился первооткрывателем оперы-мистерии, создав грандиозные произведения, такие как «Мистерия апостола Павла» и оперу-мистирию «Тиль Уленшпигель».

Мистерия «Полифония мира» — международный проект композитора Александра Бакши, осуществленный режиссером Камой Гинкасом и выдающимися музыкантами: Гидоном Кремером, струнным оркестром «Кремента Балтика», ансамблем ударных Percussions de Strasbourg, американским джазовым трубачом Джоном Сазом, тромбонистом из Австралии Андрианом Меером, тенором Большого театра Николаем Семеновым, специалистом горлового пения и исполнителями фольклорной музыки с участием шамана, а также балериной Илзе Лиепой. Премьера работы — «Полифония мира» для скрипки соло, струнного оркестра, ансамбля ударных, исполнителей этнической музыки, джаза, смешанного хора — состоялась в 2001 году на Третьей Всемирной театральной олимпиаде в Москве. Композитор осуществил грандиозный проект по созданию уникальной мистерии звука, опираясь на синтез искусств, стилей и жанров.

Известные воплощения мистерий стали для А. Бакши импульсом создания собственного сочинения, в котором он устремляется к постижению и раскрытию глубинных первооснов «архе». Для достижения поставленной цели он применил многие техники, использованные в собственном творчестве. «Полифония мира» построена на уникальном синтезе философских, космогонических, мифологических, ритуальных и театральных идей. Композитор через музыку и звуки открывает возможность исследования законов Бытия.

Суть мистерийности — в диалектике образов Жизни и Смерти, соотносящихся с *«представлением о мифе как трансцендентном откровении, реализованном в символе»* [3, 83]. В мистерии зашифрована логика священного движения и развития Духа, того Пути, который влечет человека вниз, во все материальное, физическое, телесное, темное, низкое, к смерти, но символически преодолевая это стремление, он подымается и воспаряет, преображается и воскресает в своем духовном движении вверх. Это фактически диалектика *низа и верха*, материально-телесного и духовного, описывающего этическую вертикаль как основу мира, усиленную горизонтальным движением в диалектике *своего и чужого*.

Фактически образный строй произведения можно обозначить как растущий, осовремененный миф, развиваемый через проекцию искусства XXI века. Анализ особенностей современных форм мифа позволяет говорить *«об архетипическом повторении в истории культуры комплекса экзистенциальных проблем»* [4, 96], как отмечает А. Н. Воеводина.

Музыкальное развитие зиждется на программных установках, вынесенных в названия частей — это и ритуально-мистерийное действо, мифология, общеполитические концепции, образы современного искусства. Музыкальный материал вырастает из обобщенной концептуальной установки круговорота Жизни и Смерти. Композитор выделяет несколько важных этапов, опирающихся на отдельные мифологические сюжеты: космогоническая картина («Роды Земли»), многообразие звучащего мира (вторая часть), тема искусства и первый его представитель «Орфей», тема преображения и посвящения в результате спуска в подземный мир. Каждый миф строится как цепь звуковых событий, обобщенно передавая основной смысл.

Из известных двух основных форм мистерии (как древнего языческого восточного действа и как средневекового религиозного театра) в данном решении композитор опирается на древнейшие истоки, акцентируя восточные особенности жанра. Мистерия выступает как форма приобщения к сокровенным тайнам бытия и концентрируется в ритуале перехода, т.е. посвящения. Мотив испытания стихиями (вода, огонь) и звуками также присутствует в мистерии Бакши. Проводя через порог смерти и последующего воскрешения в иной ипостаси, орфическая мистерия в процессе ее *«метапоэтической рефлексии»*, по мысли М. К. Лопачевой, *«предстает как аллегория подвижнического служения в искусстве и как некая творческая стратегия, соединяющая дионисийскую и аполлоническую стихии»* [5, 124].

Мистерия — жанр синтетический, что дает возможность вписать в мифологическое поле многоплановое видение, способное черты и приметы повседневности возводить в ранг общечеловеческих проблем, декларировать законы вечности. Так события жизни человека становятся ориентирами истории и символами вечности.

В древней мистерии нераздельно единство пения, музыки и танца с представлением, игрой, действием. В ней соединено множество линий, смыслов, которые можно бесконечно распутывать, разгадывать, которые могут выстраиваться параллельно, полифонически взаимодействуя друг с другом. Отсюда полифония, которая дает возможность сосуществовать родственным, близким или далеким образам, темам, материалам, структурам, разнообразно сочетаясь. Мистерия — триединый (закрывающий в себе законы, касающиеся Вселенной, человечества и отдельного человека) многоуровневый процесс, в котором соединены космические явления, общечеловеческие проблемы и индивидуально-психологические аспекты. Человек в своем развитии проходит путь, аналогичный процессу становления человечества, но и каждый его душевный поворот связан с изменениями и поворотами пространства и времени Вселенского масштаба.

Произведение уникально тем, что это попытка жизненный круг человека, мира передать через звуковые реалии. Круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инструментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его специфическим звучанием, приобретающим определенную семантику и через звук доносящую всю глубину происходящего. Инструмент понимается как знак явления или события, увязанного в многообразный венок многоцветных голосов жизненного круговорота (рождение, жизнь, смерть).

Сочетание независимых голосов, мелодических и фонических линий, создает разнородные вибрации. Импульсами выступают все акустические возможности звучащих тел: голоса людей, говор, шепот, классические инструменты в традиционном использовании и в необычных своих расширенных возможностях, этнические инструменты и даже не музыкальные инструменты, магнитофонная запись звуков естественной природы.

В действие вступают новые способы развития материала — собирание, выстраивание системы и рассеивание, разрушение звуковых связей и отношений, другими словами взаимодействие энтропии и упорядоченности. Это новое музыкально-звуковое мышление, дающее движение за счет стягивания в точки-кристаллы и разрастания материала, позволяющее его видоизменять, варьировать.

Организация музыкальной материи основана на трансформациях, в которых возможно наложение упорядоченных, логически откристаллизованных музыкальных построений и менее упорядоченных, возможно спонтанных, импровизационного характера. В результате форма оказывается живой, дышащей, обретающей новый импульс развития. Музыкальные построения часто напоминают водоворот, в который вовлекаются как голоса этнических музы-

кантов, так и классических. Отсюда волновые принципы построения, основанные на чередовании уплотнения звуковой конструкции и ее разряжения.

Полифония в данном произведении понимается не в узко профессиональном, музыкально-техническом смысле, но как мировидение, широкое понимание явлений жизни. Полифонические соотношения проявляются не только в использовании приемов или техник развития, но и как полифония тем, образов, эмоций. Так в первой части («Роды Земли») используются полифонические приемы вступления голосов, сочетание красочных мелодических и тембровых линий. Полифония прослеживается и в сосуществовании стихий — земли, воды, воздуха (ветра, как отмечено в партитуре), огня.

Вторая часть («Люди и звуки») представляет собой разнообразные сочетания этнических инструментов, в которых решающую роль играют ударные. Среди них используются редкие инструменты, такие как Temple gong, Tambur de basque, Crotali, Flexaton, Tamburino, Roto-tom, Gong, Gross caisse; выделяется линия певца горлового пения, действия шамана.

Третья часть («Орфей»), наиболее сложная в полифоническом отношении, представляет собой не только полифонию звуков природы, струнного оркестра и человеческих голосов, но и усложненное каноническое плетение оркестровых партий (разнообразные каноны, вплоть до канона на три темы) с короткими временными сдвигами проведений тем (пример № 3). Примечательным представляется сочетание музыкального исполнения партий солистов с их перформативными действиями в качестве актеров.

Четвертая часть («Орфей и Эвридика») привлекательна образно-эмоциональной полифонией, сочетающей статические и динамические построения, разные техники, каноны духовых инструментов и развернутые мелодические линии тенора.

Пятая часть («Другие герои») отмечена полифоническим сочетанием голосов фольклорных певцов (русский певец, индийский, хакасский, тувимский) и фольклорных инструментов, таких как Zurna, Folk, Lute, Didjeridu, Alphorn.

Идея произведения грандиозна — показать бесконечный спектр звуковых проявлений жизни в глубокой связи со старинными образцами. Это своего рода театр Звука, преломленный в многообразии форм, движений, становлений. Идея театра Звука приобретает максимальное выражение в многообразии форм, тембров, колоритов и их сочетаний. Единство достигается не только процессом формирования комплекса тематизма Орфея и не только тем, что образы, связанные с Орфеем, развиваются на протяжении всего творчества композитора, но глубиной философских вопросов Жизни и Смерти, интеллектуальностью, напряженностью выражения экзистенциальных вопросов человечества. Так же как для О. Мендельшама очевидно, что «*поэт — хранитель слова*» [6, 170–171], можно сказать, что композитор — хранитель звуков, и две эти ветви, неразрывно связанные, уходят своими корнями к творчеству мифического Орфея. Мистерия представляет собой синкретическую форму, в которой неразрывно существуют искусство, культ и представление, музыка, действие и игра.

Создавая свою концепцию мистерии, А. Бакши не столько тяготеет к религиозно-ритуальному действию, сколько осуществляет поиски первоисточков, архетипичных оснований, глубоких прообразов, прозрений глубинных корней человеческой жизни, начинающейся в звуках и звуковом мышлении. Этапы мистерияльного пути — это рождение звукового мира, не знающего начала и конца, появление человека, познающего и открывающего законы Вселенной. Центральные разделы посвящены смерти (создавая разделы мистерии, композитор имел в виду конкретных персонажей: Эвридику и Орфея в 3–4 части, Гамлета в 6 части), понимаемой как учитель жизни, открывающей ее ценности и возможности. Только оставаясь один на один перед лицом смерти, человек задумывается о смыслах жизни, его страшит, то, что за гранью небытия. Умирая в своем первоначальном облике, Орфей получает дар творчества и рождается как певец. После трагических разделов намечается преодоление и преображение в выходе к свету и «Другим героям» (5 часть мистерии).

Характеризуя жанр мистерии, А. Я. Селицкий указывает на определяющие черты, такие как *«масштабность, подлинную массовость представления... особую трактовку “сценического пространства”... мистерия — явление полисюжетное, полижанровое и полистилистическое по самой своей природе: здесь соединялись религиозное и мирское начала, здесь встречались храм и площадь, здесь литургические песнопения соседствовали со светской песенно-танцевальной музыкой»* [7, 157]. От идеи гармоничного устройства мира (это представлено у П. Хиндемита в его опере «Гармония мира» и одноименной симфонии) А. Бакши переходит к «Полифонии мира» как особому многоканальному видению. Использование одновременных сочетаний образов, красок, оркестровых пластов, мелодических линий подводит к пониманию, что произведение становится энциклопедией полифонических приемов с их смысловым наполнением. В основе театрального процесса лежит принцип эпической картинности изложения материала.

Главное внимание композитора сосредоточено на работе со звуком, на поисках красочной выразительности музыкального языка мистерии. Моделируя звук, он находит не только соответствия звуковой реальности, природной, среде, окружению человека, но и культурному окружению самого человека, создавшего многообразные музыкальные инструменты. Человеческий голос и голоса музыкальных инструментов уникальны и неповторимы, их звуки — это душа и характер культуры, их создавшей. Откуда появляется звук, как он возможен? Его вибрации — это дуновение ветра, плеск воды, упругость камня и колебания огня: звуки соответствуют первоэлементам и выражают их суть; музыка содержится в шелесте листьев, шорохах травы и в распускающихся цветах, звенящем мире насекомых и птиц, животных и человека. Мир оживает через звуки и в них живет. «Полифония мира» — это гимн всему живому, самой Жизни в ее полифоническом сосуществовании.

«В “Полифонии мира” нет литературного либретто и почти нет слов. Драматургия складывается из взаимоотношений персонажей, которые говорят на разных музыкальных языках. Авторская музыка сочетается с традиционной

этнической, фольклором, шаманскими акциями и джазом. Мистерия — о поиске общности между людьми разных культур» [8, 169], — пишет Л. Бакши. Композитор выделяет несколько «слоев» или «планов» вселенского Бытия:

— пласт хаоса, пласт темного, бессознательного (это начало и зарождение Мира, согласно высказыванию А. Бакши, «искусство возможно, модель сборки мира из хаоса» [9, 104];

— пласт природных стихий;

— уровень человеческого бытия, открывающего свойства объектов и их звуков;

— уровень мифологический, собирания представлений о мире в единство;

— уровень философский, символизирующий человеческое развитие, мыслительный процесс.

Произведение состоит из восьми частей: Роды Земли, Люди и звуки, Орфей, Орфей и Эвридика, Другие герои, Погружение во тьму, De profundis, Возвращение.

Первая часть — «Роды Земли». По своему содержанию это введение, рисующее плюралистически сложную картину становления мира Земли. Повествование предстает как разворачивающиеся звуковые события пространственно-временного измерения, в которых важна как вертикаль, так и горизонталь стихий, взаимодействия их голосов. Реальность осознается через доносящиеся из разных точек звуки, то приближающиеся, то удаляющиеся, «где раздается могучая песнь Земли, великая ритурнель, преобразующая все напевы, которые она захватывает и возвышает» [10, 143]. Первоначальное возникновение природы передается через уникальные звуковые сочетания. Звуки возникают в разнообразных взаимодействиях: гармонии, (резонирование, совмещение звуков, сонористические эффекты), фактуры — эхообразных перекличках или параллельном движении; с самых первых тактов проявляются полифонические приемы, которые трактуются и в каждой части по-разному.

Природа словно оживает, набирает жизненную силу в возбуждаемых стихиями звуках. Начинается все приглушенными звеняще-шелестящими звуками индийских храмовых колокольчиков, подобно шелесту листьев на ветру, их рост преломляется через звуковое разбухание, наполнение. Постепенно и сам звук изменяется — от звуков без определенной высоты к обретению звуковысотности, определенности, расслоению шума на отдельные звуки уже музыкального спектра.

В первой части произведения, представляющей образ музыкально-философского характера, содержание передается через звуки стихий с характерными шорохами, свистами, журчанием. Эти звуки не имеют определенной высоты, но ими можно мыслить и ими можно создавать зримые образы. Человеческий голос используется не как смысловой и насыщенный содержанием, но как краска и один из голосов Земли. Каждый природный элемент скрывает тысячи звуков, целый спектр тончайших нюансов. Так, дерево может «говорить» разными голосами — и как чисто натуральный объект, и как обра-

Пример 1. I часть «Роды Земли». Кульминация.

Появление человека. «Homo vita»

Musical example No. 1 Culmination of the First part "Birth of Earth".

Appearance of man. "Homo vita"

The musical score is arranged in two systems. The first system includes the following parts from top to bottom: Shof., D-ch., 1 B. D., 2 B. D., 3 B. D., and Water Wind. The second system includes: S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), B. (Bass), Son. (Soprano), T-g. (Tenor), and Cb. (Cello). The lyrics 'homo homo vi ta homo vi ta' are repeated across several staves, with some variations like 'a sha tu cha ti cha' and 'a sha tu cha ti cha'. The score uses various musical notations, including treble and bass clefs, and includes a large bracket at the bottom of the second system.

ботанный рукой человека, в виде музыкальных инструментов. Музыкальный инструмент — это, по существу, точка пересечения и взаимодействия стихий с человеческой интенцией. Так возникают новые неожиданные голоса — естественные (природные) и искусственные, созданные человеческим разумом. В равновесии сочетаются голоса ветра, воды, земли, человека.

Кульминацией первой части является появление человека. Композитор использует интригующий прием — слово *homovita* (человек живой) произносится шепотом, канонически; возникает ощущение, что шепчут все природные стихии, приветствуя человека (пример № 1). А человек, еще не обрета

способности речи, ищет первоначальные смыслы, пробует странные звуки, сочетая их, находит слова и понятия. Обращает на себя внимание прием ости- нато, (*c-e*), выдержанный на протяжении части. Остинатность и медитатив- ная погруженность в застывшее состояние изначальных природных стихий ха- рактерна для ритуала. Знаковыми становятся сами звуки. Полифония в таких условиях осознается как символ вневременности, изначального бытия. Дей- ствие развивается во взаимодействии символов стихий с созданными челове- ческими с объектами предметного мира — книгой, часами, сосудами, выстра- ивая перформативное аудиовизуальное поле.

Оркестровая фактура расслаивается на группы духовых, струнных, от- дельно звучат теплые человеческие голоса без слов, как оркестровая краска, и выделяется солирующий тенор. Звуковой материал отсылает к жанру хора и определенной ситуации. Весьма показательны для ориентального колорита пространственно-акустические эффекты, которые стереофонически расслаи- вают звук. Антифонные звучания хора усиливают ощущение мистериальности пространства. «Незвуковые исполнители» (актеры без музыкальных инстру- ментов), действуя в русле звукового многоголосия, своими движениями осва- ивают пространство игры, визуально усиливая его ритуальность.

Многие инструменты пришли из восточного оркестра. В партитуре встре- чаются экзотические музыкальные инструменты, такие как *sonagli* (бубенцы), *lastra* (шумовой ударный инструмент), *templblock* (ударный звукоподража- тельный инструмент), *chimes* (азиатские ветряные колокольчики), *frustra* (бич). Серединное положение в фактуре имеют человеческие голоса, кото- рым придается красочно-оркестровое звучание. Все сплетается в живую мно- гоголосную звуковую мозаику, материальность которой передается посред- ством пения, шепота, свиста, декламирования.

Вторая часть называется «Люди и звуки». Круговорот природы предстает как музыкальный калейдоскоп колоритов и тембров этнических инстру- ментов. Каждый этап жизни человека связан с тем или иным инструментом, его спецификой звучания и смыслом, определяемым тембром. Форма второй части строится на основе чередования уплотненной и разреженной фактуры в динамике расслоений и стягиваний в массивные построения, блоки которых определяются фреймовым мышлением. Разделы отличаются качеством звука, новыми комбинациями звукового состава, микстами разных по характеру тем- бров. Наполнение происходит за счет наложений звуковых линий, ускорения темпа и движения мелкими длительностями (шестнадцатыми). В моменты разряжений фактуры слово предоставляется сольным выступлениям отдель- ных экзотических инструментов: *Crotali*, *Flexaton*, *Cuica*¹.

¹ *Crotali* (Краталы) — индийский ударный музыкальный инструмент, имеющий определенную высоту звука (иногда его называют античными тарелками). Инструмент состоит из небольших настроенных бронзовых или латунных дисков.
Flexaton (Флексатон) — ударный металлический идиофон с определённой высотой звучания, пред- ставляет собой тонкую стальную пластинку, слегка изогнутую у концов. Высота звука регулируется.

Пример 2. II часть «Люди и звуки».

Включение в партитуру певца тувимского горлового пения

Musical example No. 2. Second part "People and Sounds".

Inclusion of Tuvan throat singing in the score

Примечательно включение в партитуру партии фольклорного певца горлового пения² (пример № 2). Пение исполнителя хоомей может рассматриваться как связка или переход к следующей части, посвященной певцу, музыканту, музыке и искусству.

Третья часть — «Орфей». С именем Орфея связано становление мистерий как особых действий ритуального характера, обращенных к силам земли и неба, природы. Это и воспевание жизненных сил и стихий Вселенной, наполняющих высоким смыслом деятельность человека. Данная часть развивает важный аспект мистериального начала, связанный с трактовкой зарождения музыки, звука как культурного явления.

Сближает данную часть со вступительной стремление к звуковой картинности, звукоизобразительности, импрессионистической колоритности и внимание к фонизму. Музыкальной основой является звуковой ландшафт, средства которого используются для характеристики фигуры Орфея. Данный мифологический персонаж, певец, является олицетворением самой музыки, и вместе с тем он музыкант. Придается большое значение квартету человеческих голосов, впрочем, используемых часто как особая краска, отличающаяся

Cuica (Куика) — бразильский ударный музыкальный инструмент из группы фрикционных барабанов. Имеет скрипучий, резкий тембр высокого регистра. Трущие движения порождают звук, тон же изменяется в зависимости от степени давления на мембрану.

² Throat-singing (Горловое пение), известное как хоомей (тувинское: хөөмей, латинизированное: хөөмей), известно не только в России, но и в Монголии, Турции. В тувинском горловом пении исполнитель производит фундаментальную высоту тона и одновременно одну или несколько ступеней над ней. Второй звук является обертоном основного в соответствии с гармоническим рядом. Высота тона регулируется с помощью комбинации движений губ, горла, языка или челюсти. История тувинского горлового пения уходит далеко в прошлое и составляет неотъемлемую часть древнего пасторального анимизма. Звук можно уподобить голосам животных, явлений природы или стихий.

теплотой. Орфей вместе с тем выходец из природы, он сам есть выражение всего природного, стихийного. Считается, что он был сыном речного бога Ээгра, потомка знаменитого титана Атланта и музы Каллиопы. Древние, архаические представления связаны с орфическими мистериями. *«В учении, основателем которого считается Орфей, осуществилось классическое единение двух категорий: аполлонийской гармонии и дионисийского начала»* [11, 39]. Именно такие антиномические образы уживаются в данной части.

Если первая часть отличается возвышенным, величественным звучанием того особого мажора (C-dur), который вмещает весь спектр красок других тональностей, то «Орфей» внутренне противоречив, двойственен. Сохраняя торжественное звучание тянущегося звучания мажорной терции (c–e) как основы, композитор привносит образы смятения, тревоги, которые могут быть присущи индивидуально-личностному мироощущению. Живость в изображении природной среды придают особые звуки, передающие шум моря, звуки ветра (в записи), отдельные звуки в исполнении ударного инструмента Lastra, флажолеты контрабаса, квартет голосов, исполняющих протяжные звуки на «а», в виде фонической краски.

Трепетная тема, обращающая внимание субъективным характером, акцентирует не гармонию, выраженную длащейся устойчивой мажорной терцией, а полифоническое сочетание мелодических линий, создающуюся стиснутыми в узкое звуковое пространство секундами, с преобладающим нисходящим движением, как бы сопротивляясь снижению. Формирующаяся тема необычна ритмической организацией — квинтолями, ускоряющими движение.

С первых тактов композитор применяет полифонические приемы (пример 3). Формирующаяся тема сразу дается в микроканоническом проведении, где между вступлениями голосов временное расстояние восьмая длительность, а продолжающееся движение квази-вихря дает сдвиг лишь на шестнадцатую, что приводит к красочному уплотнению фактуры. Поэтому в плане развития особо важным представляется прием сгущения и разряжения звуковой материи; изменение плотности — важный драматургический прием композитора. Микроканон у высоких струнных эхообразно передается в более низкий регистр альтов и контрабасов (временной сдвиг в одну шестнадцатую). В середине расслоенной фактуры у вторых скрипок та же тема проводится в четверном увеличении, приобретая певучий характер.

Эхообразность присутствует в третьей части как игровой прием. Он служит напоминанием о рождении музыкального звука из самих природных стихий и говорит о связи Орфея с природой. Композитор проводит основную идею в противопоставлении субъективной линии живого человека — Орфея, певца и природного начала, заговорившего с человеком разнообразием звуков и научившего его игре.

Особо следует обратить внимание на срединный фактурный пласт, создаваемый уникальным образом. Он синтезирует эхообразные приемы повторения, полифонию (сочетание линий) и современные методы «собираания» в кла-

Пример 3. III часть «Орфей». Канон на три темы

Musical example No. 3. Third part "Orpheus". Canon on three themes

The musical score is for a canon on three themes. It consists of seven staves: Soprano (S), Alto (A), Bass (B), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score begins at measure 83, marked with a box containing the number 3. The Soprano part has a long note spanning measures 83 and 84. The Violin I and II parts play a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The Viola and Cello parts play a similar but slower-moving line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A *gliss.* (glissando) marking is present in the Cello part.

стеры. На основе темы Орфея (укротителя природных стихий) возникает сочетание инструментов, удерживающих каждый свой индивидуальный звук из темы, что приводит к объединению в кластерные выдержанные звучания и специфическому фонизму. Каждая нота темы открывает свою линию звукового движения в отдельно взятой партии струнного инструмента. Такой прием можно обозначить как *фактурное расслоение темы*, он связан с эхообразной игрой звуков, усиливающих ощущение объемности и пространственности решения соединенных отдельных точек в единство протяженных по времени последовательностей.

Во втором разделе данной части наблюдается переосмысление полифонических приемов. Он посвящен введению главного героя, Орфея, звуки игры которого слышны еще из-за сцены. Начиная с *Allegro* солирующая скрипка, как главное действующее лицо, представляет музыканта и певца Орфея складывающейся новой размашистой темой на фоне *glissando* струнных и устойчивой мажорно звучащей большой терцией (с–е). В качестве краски инструменталисты канонически скандируют «*Echo, echo, oquam cantat Orpheus!*». Красота мерцающих терцовых ладовых сопоставлений C-dur — e-moll с преобладанием опоры на гармонию сменяется взволнованными полифоническими эпизодами канонов на две темы. Эпизоды бурных *Allegro* сменяются распевными *Adagio*. Ницшеанская диалектика аполлонического и дионисийского в полной мере приложима к образам данного раздела, характеризующего образ легендарного певца и музыканта Орфея.

В заключительном разделе возникает эффект шага в трехдольном размере с акцентом на первую и вторую долю с паузой на третью. Возникает слуховой эффект «хромающего шага» или движения с остановками. Подобная ритмическая остинатность воспринимается как основа, скрепляющая весь раздел, а также как модель музыкального построения. Данный раздел важен также началом кристаллизации тематизма следующей части.

Четвертая часть — «Орфей и Эвридика». Искусство стало для Орфея своеобразной защитой от смерти, через которую он прошел. Это испытание дало ему новый статус искусстве. Но при этом он теряет Эвридику, она теперь лишь в воспоминаниях, наполняющих трагизмом и тоской его песнопения. Его гимны становятся суровой, мужественней, яснее, значительнее.

Начальная тема отличается активностью, суровостью, дорической простотой, с концентрацией энергии в восходящем движении. Этим достигается античная ясность, четкость, классическая сдержанность. Возникающий женский образ контрастирует с мужественным началом. Поскольку часть посвящена двум персонажам, в ней много двойственности: два раздела как характеристики двух персонажей, два различных фактурных изложения темы: гомофонное и каноническое.

С Орфеем соотносится партия тенора. Его тема-призыв начинается с квинты, ассоциирующейся с лесным рогом, стихийным началом, первозданной природой (пример № 4). Тема характеризует Орфея и как певца, она обладает широким дыханием, значительной протяженностью, развивается на основе ритмического варьирования с длительными остановками на неустойчивых ступенях. Оstinato содержит отправную точку, но в то же время статику и погруженность в одно состояние.

Голос сопрано, ассоциирующийся с Эвридикой, эхом малой терции вторит интонациям солирующего тенора, не получая значительного развития, как тень самого Орфея, как отзвук его активной энергии, создавая вокальные переключки. Все в этой части двойственно, обратимо и в то же время родственно, образно и интонационно связано, что создает значительное развитие и динамику.

Пример 4. IV часть «Орфей и Эвридика.

Тема Орфея и ее оркестровый вариант

Musical example No. 4. Fourth part "Orpheus and Eurydice".

Theme of Orpheus and its orchestral variation

Как понимать полифонию данной части? Во-первых, это полифония разных тембровых пластов: духовых инструментов с их канонически развиваемой фактурой и вокальных голосов, представленных солирующим тенором, сопрано, альтами и басами, а также виолончельная партия остинато. Значительно противопоставление низких насыщенных тембров и высоких. «В итоге, «случай Орфея» призван приоткрыть завесу над истоком творения, над таинством творческого духа» [12, 10], — отмечает А. А. Асоян.

Пятая часть «Другие герои» посвящена этническому разнообразию в музыке, выраженному как национальной спецификой звучания, так и фольк-

лорной манерой исполнения певцов. Это часть, отмеченная наиболее интересным проявлением гетерогенного стилистического синтеза, включает в себя инструментальную музыку, исполняемую на этнических инструментах (Zurna, FolkLute, Alphornm, Shofar), инструментах классического оркестра (Tuba), а также фольклорное пение русского народного исполнителя, индийского певца, хакасского этнического мастера, тувимского певца, классического оперного тенора. Звуковое разнообразие колоритно передает живость и цветение сочетаемых культур.

Традиционный этнический инструментарий представляет собой уникальное явление. Собранные со всех континентов, они обладают своеобразным характером, спецификой звучаний, особенностями звукоизвлечения, материалом, принципами устройства и игры. Каждый из них имеет свое предназначение и используется в определенной ситуации (праздник, охота, молитва, медитация, похороны, сигналы). Связанный с жизненно-практическими целями, инструмент многое говорит об особенностях бытования этносов и характере культур. Вслушивание и восприятие звуков — это важная область постижения звуковой действительности.

Большинство народных инструментов, сделанных из природных материалов, создавались с целью взаимодействия с космосом, имитации звуков природы: идиофоны, мембранофоны, хордофоны, аэрофоны, которые просты в освоении и исполнении. Каждый звук во время традиционной игры находит свой отклик в природе и поддерживает гармонию Вселенной.

Шестая часть «Погружение во тьму» и седьмая часть «De profundis» связаны с уходом в небытие, с царством мертвых, образами смерти. «Скрытая тайна ночи-смерти становится сакральным смыслом музыки Орфея и через его посредничество искусства вообще» [13, 119]. В наиболее трагических разделах композитор обращается к полифонии, которая в смысловом отношении способствует образной концентрации, сгущению, погружению в трагичное эмоциональное состояние.

Шестая часть — театральная образ самой шествующей смерти, картина гибнущего человека, которая разворачивается на наших глазах. Построение связано с осмыслением происходящего самим героем и его обращением к окружению. Меркнувшее сознание выхватывает отдельные образы и сцены своей жизни, мелькающие кадры, открывающиеся вопрошанием: «Неужели конец?» (солирующая скрипка) — и тут же яростное неприятие судьбы, желание отодвинуть наступление смерти. Как безапелляционный ответ возникает похоронная процессия в ритме марша. В следующем фрагменте (разрастающийся вниз и вверх канон шепчущих голосов: «treason, treason, predatelstvo, izmena») создается подобный кинематографическому прием наплыва. Гротесковые образы создаются имитационными проведениями глиссандирующих, как бы насмехающихся взоров самой смерти. Контрастом звучит танцевальная тема у второй скрипки, привносящая некое просветление, но имитационные проведения статичной, риторической фигуры говорят о безнадежно-

Пример 5. Заключительная часть. Начало
Musical example No. 5. Final part. Beginning

♩=46 Lento

Kairak

Birdsong

Formula

rhombe

5

Tweet

rhombe

waldteufel

1

2

Temple Blocks

Formula

8

Tweet

Whist.

Tempo I

2

Tempo I

3

Water Drum

Allegro ♩=96

f

сти воспоминания на фоне гротескной (в виде искр флажолетов оркестра) улыбки смерти. Каденция солиста провозглашает последний всплеск жизненных сил героя, переходящий в имитационные фразы струнных, состязательно развивающих динамику от *pp* до громогласного *tutti*, переходящего в двойне подвижной канон со сдвигом по горизонтали и вертикали на основе остинато в басах. Каноны и особенно остинато знаменуют у А. Бакши статику и безжизненность. На тишайшем *pp* при имитационном строении оркестровой фактуры пассажи солиста тридцать вторыми рвутся вверх (возможно, композитор стремился передать полет ускользающей души?), кадр завершается провозглашением конца (*creak*) и достижением максимальной звучности.

Седьмая часть «De profundis» вызывает ассоциативные связи с образами Д. Шостаковича, его 14 симфонией, полностью посвященной образам смерти. Если у Д. Шостаковича «De profundis» выполняет роль вступления, то

у А. Бакши это глубокая точка исхождения, связанная с мортальными образами, это момент смерти, распада, ухода. Но оптимистическая позиция автора дает возможность возвращения и преобразования.

Восьмая часть «Возвращение» (пример № 5). Финальная часть воссоздает атмосферу моросящего дождя посредством звуковой ауры (шорохами пластиковых пакетов, перестуком «капель» по ведру, плеском воды в водяном барабане). *«На этом фоне несколько минут удивительно согласованно звучат русский духовный стих, соло армянского дудука, нежный канон струнного оркестра, короткие реплики духовых, хор закрытым ртом, соло скрипача на фоне шаманского варгана. И над всеми — далекий перезвон церковных колоколов. (Совершенно мистическим образом в театре имени Вахтангова, где шел спектакль, оказались подлинные колокола разрушенного храма Христа Спасителя) [14, 84], — вспоминает А. Бакши.*

Часть посвящена преодолению трагического начала и возвращению к вечной песне и круговороту жизни. Многоцветие жизни озаменовано разнообразными экзотическими инструментами: Kairak, Water Drum, Guiro, Bell Cimes, Duduk, Didjeridu, а также звучанием бытовых шумов, птичьего пения, дыхания (самой жизни). Молитвенное обращение к Небесному Отцу воспроизводит особенности русского духовного стиха. В качестве реминисценции появляется небольшое звуковое построение из первой части, знаменующее возвращение на круги своя. Круг замкнулся, в его движении обнаруживаются все основные точки жизненного цикла человека, отмеченные музыкальным развитием от образов статичных, умиротворенных с постепенным нарастанием напряжения, предельного трагическим, раскрывающим смерть как начало возникновения новой жизни и нового витка развития.

Воплощая самодостаточность звуковых проявлений мира, композитор приходит к идее звуковой *«бесконечности мира (макрокосмоса) и бесконечности человеческой личности как соразмерного ему микрокосмоса» [15, 25].* Проявления звуковой жизни человека композитор возводит в ранг священных действий, задавая музыкальными образами ценностные ориентиры. Действия музыкантов, извлечение звуков приобретают сакральный характер, устанавливая тем самым связь с универсумом. Музыка способствует гармонизации микрокосмоса человека и макрокосмоса Вселенной, придавая устойчивость, позволяя вписать субъективные представления в объективный порядок Мироздания, определяя место и роль человека. Композитор утверждает единство природы, человека и Космоса, их взаимосвязь, взаимообусловленность через древнейшие основы, связанные с мифологическим орфическим комплексом. «Полифония мира» знаменует синтез музыкальных жанров, объединяя разнообразные классические и этнические приемы, техники развития, профессиональные и фольклорные темы в звуковой материи произведения. Мистерия, как синтетический жанр, продолжает доказывать свою жизнеспособность и необходимость, вмещая многообразие звукового мира.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Силард Лена*. Герметизм и герменевтика. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. — 328 с.
2. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность // Теория метафоры: Сборник. Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. — Москва: Прогресс, 1990. — С. 82–109.
3. *Алесенкова В. Н.* Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре : диссертация доктора искусствоведения. — Саратов, 2021. — 350 с.
4. *Воеводина Л. Н.* Мифология и культура: Учебное пособие. — Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2001. — 356 с.
5. *Лопачева М. К.* Орфическая аллюзия в лирике постсимволистов-эмигрантов // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2017. — Т. 215. — С. 123–130.
6. *Мандельштам О.* Сочинения: в 2 т. — Москва: Худож. Литература, 1990. — Т. 2. — С. 170–171.
7. *Селицкий А. Я.* Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование. — Ростов-на-Дону: Книга, 1997. — 368 с.
8. *Бакши Л.* Домашний театр, или Полифония мира // Октябрь. — 2001. — № 3. — С. 164–173.
9. *Бакши А., Дьякова Е.* Музыка есть невидимый театр, где действуют интонации // Вопросы театра. — 2017. — № 1–2. — С. 99–104.
10. *Делез Ж.* Критика и клиника / Перевод с французского О. Е. Волчек и С. Л. Фокина. — СПб.: Machina, 2002. — 240 с.
11. *Гнездилова Е. В.* Мифологема Орфея в античной культурной традиции // Проблемы исторической поэтики. — 2021. — Т. 19. — № 3. — С. 35–52.
12. *Асоян А. А.* Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Сибирский филологический журнал. — 2004. — № 1. — С. 4–25.
13. *Видершпан А. А.* Орфический миф в философском сознании XX века // Вестник омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. — 2017. — № 1 (14). — С. 118–121.
14. *Бакши Л.* Новый музыкальный театр, или искусство контрапункта // Музыкальная академия. — 2005. — № 4. — С. 76–84.
15. *Кузякина Т. И.* Музыка и духовный мир человека // Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 17. — С. 23–32.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

О. А. Путечева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Кубанского медицинского института.

REFERENCES

1. *Silard Lena*. Germetizm i germenvtika [Hermeticism and Hermeneutics]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2002. 328 p.
2. *Wheelwright F.* Metafora i real'nost' [Metaphor and reality]. Teoriya metafory: Sbornik [The theory of metaphor: A collection]. Trans. from Ing, Fr, German, Isp., Polish. / Ed. by N. D. Arutyunova and M. A. Zhurinskaya. Moscow: Progress Publishing House, 1990. P. 82–109.
3. *Alesenkova V. N.* Transsmislovie konstrukcii v postdramaticheskom teatre [Transsense constructions in post-drama theater]. Dissertation of the Doctor of Art History. Saratov, 2021. 350 p.
4. *Vojvodina L. N.* Mifologiya i kul'tura: Uchebnoe posobie [Mythology and culture: A textbook]. Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy, 2001. 356 p.
5. *Lopacheva M. K.* Orficheskaya allyuziya v lirike postsimvolistov-emigrantov [Orphic allusion in the lyrics of post-symbolist emigrant]. Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo institute kul'tury [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], 2017. Vol. 215. P. 123–130.

6. *Mandelstam O.* Sochinenija: v 2 t. [Works: in 2 volumes]. Moscow, 1990. Vol. 2. P. 170–171.
7. *Selitsky A. Ya.* Nikolaj Karetnikov. Vybory sud'by: Issledovanie [Nikolay Karetnikov. Choosing Fate: A Study]. Rostov-on-Don: Book, 1997. 368 p.
8. *Bakshi L.* Domashnijteatr, iliPolifonijamira [Home Theater, or the Polyphony of the world]. Oktyabr' [October], 2001. No 3. P. 164–173.
9. *Bakshi A., Dyakova E.* Muzika est nevidimij teatr, gde deistvuyut intonacii [Music is an invisible theater where intonations operate]. Voprosi teatra [Questions of the theater]. 2017. № 1–2. P. 99–104.
10. *Deleuze J.* Kritika i klinika [Criticism and clinic] / Translated from the French by O. E. Volchek and S. L. Fokin. St. Petersburg: "Machina" Publishing House, 2002. 240.
11. *Gnezdilova E. V.* Mifologema Orfeya v antichnoj kul'turnoj tradicii [The mythologeme of Orpheus in the ancient cultural tradition] // Problemy istoricheskoy poetiki [Problems of historical poetics]. 2021 Vol. 19. No. 3. P. 35–52.
12. *Asoyan A. A.* Semiotika mifa ob Orfee i Evridike [Semiotics of the myth of Orpheus and Eurydice]. Sibirskij filologicheskij jurnal [Siberian Philological Journal], 2004. No 1. P. 4–25.
13. *Vidershpan A. A.* Orficheski mif v filosofskom soznanii XX veka [Orphic myth in the philosophical consciousness of the twentieth century]. Vestnik omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnie issledovaniya [Bulletin of Omsk State Pedagogical University. Humanitarian studies]. 2017. № 1 (14). P. 118–121.
14. *Bakshi L.* Novyj muzykal'nyj teatr, ili iskusstvo kontrapunkta [New musical theater, or the art of counterpoint]. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2005. № 4. P. 76–84.
15. *Kuzyakina T. I.* Muzyka i duhovnyj mir cheloveka [Music and the spiritual world of man]. Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2011. No. 17. P. 23–32.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Olga A. Putecheva — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Social and Humanitarian Disciplines Department at Kuban Medical Institute.

Поступила в редакцию / Received: 04.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 12.01.2023

Современная музыка

Научная статья

УДК 786

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-103-115



Жанр фортепианного концерта в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков



Елизавета Андреевна Золотухина

Государственный музыкально-педагогический институт
имени М. М. Иннополизова-Иванова, Москва, Россия,
elizzolotuhina@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7788-9774>

Аннотация: Жанр концерта для фортепиано с оркестром отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI веков рассматривается в аспекте воплощения сакральной тематики. Анализируются сочинения А. Караманова (Концерт №3 «Ave Maria», 1964), С. Губайдулиной («Introitus», 1978), А. Лубченко (камерный концерт «Молитвенная песнь», 2006), И. Соколова (концерт, 2020). Делаются выводы относительно общих и индивидуальных черт произведений, их драматургии, скрытых смыслов, особенностей применения музыкально-выразительных средств. Научная новизна заключается в анализе не представленных ранее в музыковедении концертов А. Лубченко и И. Соколова.

Ключевые слова: концерт для фортепиано с оркестром, религиозная музыка, сакральная музыка, христианские образы, анализ, концепты

Для цитирования: Золотухина Е. А. Жанр фортепианного концерта в творчестве отечественных композиторов XX–XXI веков // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 103–115. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-103-115

Contemporary music

Original article

Genre of piano concerto in the works of Russian composers of the 20th–21st centuries

Elizaveta A. Zolotukhina

Ippoliton-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
elizzolotuhina@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-7788-9774>

Abstract: The genre of piano concerto by Russian composers of the second half of the 20th and the beginning of the 21st centuries is considered in the aspect of embodying sacred themes. The compositions of A. Karamanov ("Concerto No. 3 'Ave Maria'", 1964), S. Gubaidulina ("Introitus", 1978), A. Lubchenko (chamber concerto "Prayer Song", 2006), and I. Sokolov (concerto, 2020) are analyzed. Conclusions are drawn regarding the general and individual characteristics of the works, their dramaturgy, hidden meanings, and the use of musical expressive means. The scientific novelty lies in the analysis of concertos by A. Lubchenko and I. Sokolov not previously presented in musicology.

Keywords: piano concerto with orchestra, religious music, sacred music, Christian imagery, analysis, concepts

For citation: Zolotukhina E. A. Genre of piano concerto by Russian composers of the XX–XXI centuries. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):103–115. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-103-115

В последние годы отечественные композиторы обращаются к духовной сфере в сочинениях самых различных жанров вокальной и инструментальной музыки. Не исключением является и жанр фортепианного концерта: в 1968 году был написан третий концерт для фортепиано с оркестром Алемдара Караманова «Ave Maria», в 1978 — «Introitus» Софии Губайдулиной, почти тридцать лет спустя — камерный концерт «Молитвенная песнь» Антона Лубченко (2006), одним из позднейших сочинений явился концерт Ивана Соколова (2020).

Обращение композиторов к сакральной теме неслучайно. Перу каждого из них принадлежат инструментальные сочинения религиозного содержания. Так, в год написания «Introitus» (1978) София Губайдулина написала и пьесу для баяна «De profundis». В последующее десятилетие возникли «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнных, концерт для скрипки с оркестром «Offertorium», соната для баяна «Ex ephecto», симфония «Слышу... Умолкло...».

Концерт «Ave Maria» стал одним из первых сочинений Алемдара Караманова в этой области, позднее возникли циклы симфоний религиозной тематики «Совершишася», «Бысть» и ряд вокально-хоровых сочинений.

В творчестве Антона Лубченко духовная сфера представлена в симфониях № 1 («Salve Regina»), № 7 («Русь православная»); в творчестве Ивана Соколова — в пьесах «Звук в житии» для виолончели соло и «У стен разрушенного храма» для фагота соло, в цикле фортепианных пьес «Евангельские картины».

Благодаря привнесению программы, связанной с духовной сферой, жанр фортепианного концерта претерпевает значительные изменения. По словам В. Н. Холоповой, *«факт словесного окружения концертных композиций свидетельствует о нескольких тенденциях: повороту всей музыки к слову, максимальному стремлению индивидуализации сочинений, в результате — к фактически инновационному переосмыслению жанра, его трансформации как исторически сложившегося явления»* [1, 173].

Разнообразны наименования сочинений, с различной степенью глубины приоткрывающие содержание музыкальных текстов. В одном случае название носит обобщенный характер («Молитвенная песнь»), в другом («Introitus», лат. «вход») указывает на связь с жанром церковной мессы, в третьем («Ave Maria») акцентирует внимание на образе Богоматери. Программа сочинения оказывает влияние на взаимоотношение солиста и оркестра: исчезает принцип соревновательности, больший акцент делается на диалоге. Меняется и партия солирующего инструмента, в которой наблюдается менее выраженная виртуозность.

В данных сочинениях композиция индивидуализируется внутренним содержанием: классический трехчастный цикл (Allegretto — Largo — Andantino) «Ave Maria» Караманова, одночастный концерт Соколова с признаками цикличности (Andante maestoso — Adagio — Piu mosso), одночастные с признаками сложных форм и чертами сонатности «Introitus» Губайдулиной и «Молитвенная песнь» Лубченко. Нюансы строения сочинений тесно связаны с программой, благодаря чему становится возможным выделение особенностей концептуального содержания.

Понятие «концепт» в музыковедении связано с наличием во внутреннем содержании произведения некоей сверхидеи, скрытой в глубине музыкальной ткани. Феномену концептуального содержания произведения и способам его раскрытия посвящена книга И. С. Стогний «Коннотативные свойства музыкального текста» [2]. Автор рассматривает музыкальный текст с позиции многослойной конструкции, наполненной скрытыми и явными смыслами (коннотациями и денотациями): *«“Скрытые смыслы” проступают сквозь интонации и тематизм, тональности и гармонию, композицию и драматургию, проявляясь в музыке чрезвычайно обширно и разнообразно. Эти внутренние пружины развития оказывают огромное влияние на воплощение целого и нередко оказываются главными носителями идеи произведения»* [2, 5]. Такими идеями,

по мнению автора, могут являться концепты игры, пути, тишины и двоемирия. Рассмотрение жанра фортепианного концерта (духовной направленности) в творчестве современных отечественных композиторов в подобном аспекте видится особенно значимым для целостного прочтения сочинений.

Фортепианный концерт Софии Губайдулиной «Introitus»¹ написан в 1978 году. Название сочинения переводится с латыни как «вход», что соответствует названию вступительного раздела мессы Proprium. Используя его, композитор акцентирует внимание на сверхзамысле — создании своего рода «инструментальной мессы», триады концертов для разных инструментов с оркестром: после начального фортепианного следует скрипичный концерт «Offertorium», затем виолончельный «Detto-II».

София Асгатовна подчеркивает изменения, которые хотела бы внести в трактовку жанра: «Форма концерта сложилась в прошлом как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма» [3, 75]. Так, «introit» может обозначать абстрактное вхождение в сакральное пространство в процессе прослушивания сочинения.

Отличительными чертами произведения являются медитативное равномерное движение, медленное течение музыкального времени, обусловленное духовной направленностью сочинения. По словам В. Н. Холоповой, «Не цитируя литургические напевы (как, скажем, Шнитке во Второй симфонии), прибегнув именно к инструментальному, а не вокальному составу, не воспользовавшись ни единым словом из мессы (кроме заглавия), Губайдулина удивительно гармонично воплотила молитвенное чувство — отрешенность от суетности, сосредоточенность, ощущение чистоты» [3, 192].

Эти характерные особенности сочинения создают особую атмосферу тишины. По словам И. С. Стогний, она «угадывается по особой ауре, чье присутствие сказывается на погружении сознания в глубокое самосозерцание, мир тайны» [2, 181]. Учитывая духовную образность сочинения, понятие вызывает ассоциации с сосредоточенным молением, нашедшим воплощение в главной генерализирующей интонации², интонации моления (трехзвучный мотив). Господствуя на протяжении всего произведения, она проходит через различные «духовные пространства», наполняясь разнообразными эмоциями и претерпевая звуковысотные изменения. На ее присутствие указывает композитор: «Мне хотелось проникнуть в смысл мессы через метафору в виде разных звуковых пространств: пространство микрохроматическое, хроматическое, диатоническое и пентатоническое. В каждом из них появляется интонация молитвы — мелодия из трех звуков, расположенных рядом. Эта интонация гибко меняет свой смысл, переходя из одного пространства в другое. В микрохроматическом пространстве молитва приобретает очень чувстви-

¹ Сочинение посвящено пианисту А. Бахчиеву и дирижеру Ю. Николаевскому (второе посвящение в партитуре не выписано).

² Термин В. В. Медушевского.

тельный характер. В хроматическом — наиболее экспрессивный и динамичный, в диатоническом — молитва становится грустной и сосредоточенной, а в пентатоническом — эксталично просветленной» [3, 75].

В начале концерта тема проводится в среднем регистре флейты в микрохроматическом звучании; затем, октавой ниже, в хроматическом в партии виолончели (ц. 12) и в диатоническом — фагота (ц. 25). В коде сочинения пентатонический вариант темы звучит в высоком регистре (3 т. после ц. 70).

Особую символичность увидела в этом Ольга Москвина. В диссертации «Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности» она отмечает: «Четыре “пространства” можно уподобить четырем вершинам креста. Не отражая символ прямо, тематически, и опосредованно, графически (как, например, в “In croce”), композитор “строит” крест метафорически» [4, 114–115].

Дополним это наблюдение. В последнем проведении фигура креста не замыкается на исходном звуке, а словно раскрывается ввысь, перемещаясь в верхний регистр и достигая вершины. Благодаря этому семантика страдания преобразуется, возникает эффект вознесения, что соответствует экстаичному просветлению, указанному Софией Асгатовной в приведенной выше цитате.

В концерте № 3 Алемдара Караманова «Ave Maria» (1964) композитор обращается к образу Богородицы, являющемуся центральным для сочинений 1960-х годов (фортепианная пьеса (1960), концерт «Ave Maria» (1964), вокально-симфоническая кантата «Stabat Mater» (1967)).

В пьесе «Ave Maria» композитор использует текст католической молитвы «Ave, Maria, Gratia Plena». Мелодия пьесы обладает характерными для данного жанра чертами: временными акцентами на первый («а») и предпоследний («и») звуки; подобная особенность прослеживается в большинстве известных одноименных сочинений (пример 1 а, b).

Тесная связь между каноническим текстом и музыкой прослеживается в возникшем позднее «Stabat Mater». По воспоминаниям сестры композитора С. Крыловой, сочинение вначале было написано без текста, однако впоследствии «композитор был очень обрадован, что канонический гимн “подошел” к его музыке» [5, 5].

Не исключением являются и основные темы первой части третьего фортепианного концерта, также имеющие характерные распевы на первом и четвертом слогах (пример 1 с, 1 d). Несмотря на отсутствие подтекстовки слова молитвы легко угадываются, молитва Богородицы словно зашифрована в самой музыкальной композиции, пронизывая концерт изнутри.

Пример 1а. А. Караманов. Пьеса «Ave Maria»
Example 1a. A. Karamanov. Piece "Ave Maria"



Пример 1b. Фрагменты тем «Ave Maria» Дж. Каччини и И. С. Баха — Ш. Гуно
Example 1b. Fragments of themes "Ave Maria" by J. Caccini and J.S. Bach — C. Gounod



Пример 1c. А. Караманов. Концерт № 3 «Ave Maria», тт.1–8
Example 1c. A. Karamanov. Concerto No 3 "Ave Maria", tt. 1–8



Пример 1d. А. Караманов. Концерт № 3 «Ave Maria», ц. 2
Example 1d. A. Karamanov. Concerto No 3 "Ave Maria", section 2



Первая тема концерта отличается светлым колоритом и спокойным размеренным движением, напоминающим «Ave Maria» Шуберта. Отметим совпадение тональности произведений. Черты лидийского лада придают мелодии особую просветленность, характерную для хвалебных гимнов.

Вторая тема, характеризующаяся достаточно «нервной» ритмикой, никнущими фразами в объеме уменьшенной кварты, имеет очертания фигуры креста и звучит в тональности *cis-moll*, что объединяет ее с широко известной темой фуги *cis-moll* И. С. Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира». Наполненная символикой стона, она приближается к жанру «Stabat Mater».

В отношении смысловой основы сочинения мнение исследователей разделяется: одни прослеживают связь между названием и содержанием сочинения, другие считают название достаточно абстрактным.

Первой точки зрения придерживается Д. Гераскина в статье «Фактурные координаты в фортепианном концерте № 3 «Ave Maria» Алемдара Караманова». Автор представляет собственную содержательную концепцию сочинения, наделяя область фактуры особым драматургическим значением: «Три способа организации фактурного пространства соответствуют трем граням сакрального образа. Первая связана со светлым, гармоничным, материнским на-

чалом, вторая — трагическая, ассоциируется с Евангельскими событиями, третья грань — это мистическое, надчеловеческое начало» [6, 2].

Иную позицию занимает О. В. Немкова. В кандидатской диссертации исследователь отмечает: «Содержательная сторона концерта, вполне ясно, казалось бы, определенная названием произведения, тем не менее, прямого отношения ни к образу Богородицы, ни к сюжету Благовещения не имеет» [5, 184].

Подобной точки зрения придерживается и Е. Польшаева. По ее мнению, здесь представлена романтическая идея противопоставления мира действительности миру небесному: «Разворачивается драма глубоко личностного, персонального устремления, страстного желания обрести то, что по ту сторону Врат небесных <...> Небесный мир персонифицирован в “прекрасной”, “идеальной” теме, протяженной мелодии, призванной излучать свет и благодать. Несколько раз — в начале, в конце — она появляется в крайних частях, очерчивает верхний полюс мироустройства и, как идеальная сущность, остается недостижимой» [7, 8–10].

По нашему мнению, концерт Караманова может вызвать некую двойственность восприятия. С одной стороны, стремление к недостижимому прекрасному миру соответствует основному неоромантическому духу сочинения и подкрепляется отсутствием прямых цитат и аллюзий на духовные песнопения (что являлось бы прямым подтверждением сакрального «адреса» произведения). С другой стороны, фигура Богородицы в указанный творческий период представляет немаловажное значение для Алемдара Караманова. Явно присутствует интонационная общность основных тем концерта с хвалебными и трагическими марианскими песнопениями, подкрепленная особенностями фактуры. Это дает основания для трактовки сочинения как своеобразного духовного приношения деве Марии.

Основной идеей камерного концерта «Молитвенная песнь»³ Антона Лубченко (2006) является поиск духовной опоры, которую герой находит в молитве, обращении к Богу. Сюжет о столкновении человека и судьбы отразился в своеобразии драматургии и композиции сочинения.

В произведении ощущается преемственность западноевропейским и отечественным предшественникам (прежде всего, Бетховену и Чайковскому), четкое следование структуре сонатной формы. Первая тема (пример 2, 1–3 тт.) связана с западно-европейской традицией (напоминает формулу венских классиков «фанфара-вдох», вторая, строгий хорал в переменном ладу и натуральном миноре, — с русской церковной (пример 2, 3–6 тт.)). Именно она является молитвенной песнью, указанной композитором в названии сочинения. Эта тема звучит в начале сочинения, а затем возникает на пике напряжения, как будто по-

³ Произведение посвящено преподавателю по фортепиано Наталье Иосифовне Браверман, у которой Антон учился в Санкт-Петербургской специальной школе-десятилетке и в консерватории. Композитор неоднократно являлся исполнителем сочинения, включая его в собственные выступления в России и за рубежом. Также концерт представлен на диске «Кармадонская сюита» (2009) в исполнении автора.

могая герою справиться с роковыми обстоятельствами. Третья тема (пример 3) содержит несколько измененную ритмоформулу судьбы Бетховена.

Пример 2. А. Лубченко. Концерт «Молитвенная песнь», тт. 1–6

Example 2. A. Lubchenko. Concerto "Prayer Song", tt. 1–6

Пример 3. А. Лубченко. Концерт «Молитвенная песнь», ц. 2

Example 3. A. Lubchenko. Concerto "Prayer Song", section 2

Анализируя концерт, можно предположить наличие различных концептов: пути⁴, игры⁵, однако их рассмотрение является предметом отдельного исследования.

Особым концептуальным содержанием обладает фортепианный концерт Ивана Соколова (2020). На премьере сочинения (2021) в приветственной речи композитор сказал: «Мне хотелось выйти на какую-то небесную Голгофу, дать сошествие в ад в каденции и потом — Воскресение Христово — вот эти идеи владели мной, когда я писал эту музыку»⁶. В курсе личной беседы, практически год спустя, высказывания подтвердились, дополняясь сведениями, про-

⁴ Он «часто функционирует как символическая идея, связанная с духовным выбором, преодолением испытаний, путеводной нитью. В этой связи он в наибольшей степени реализуется в сочинениях, связанных с библейской и христианской тематикой» [2, 169–170].

⁵ Основные мотивы сочинения композитор вводит попарно, как два элемента главной и побочных партий. «Игра» как взаимное дополнение тематических элементов показана в последовательном появлении мотивов.

⁶ Премьера состоялась в большом зале Московской консерватории 20 ноября 2021 года. За роялем находился сам композитор, дирижировал Концертным Симфоническим Оркестром московской консерватории Анатолий Левин.

цитированными мной ниже. На основании собственного исследования сочинения выскажем некоторые наблюдения.

Исходя из авторских комментариев можно предположить, что центральным символом сочинения является образ Богочеловека. Три основных интонационных комплекса тем соответствуют эпической, драматической и лирической образным сферам.

Первая представлена хоральным тематизмом, интонационно близким русским православным песнопениям. Ее отличичают сдержанный темп, небольшой диапазон и фрагментарно возникающий пунктирный ритм. Приведем основную тему в тональности d-moll (пример 4), неоднократно возникающую на протяжении произведения подобно рефрену.

Пример 4. И. Соколов. Концерт № 1, тт. 1–6

Example 4. I. Sokolov. Concerto No 1, tt. 1–6



Важным является обращение к церковным песнопениям, цитируемым композитором. В качестве промежуточной темы возникает вечерняя молитва «Свете Тихий», а в кульминации сочинения используются пасхальные песнопения «Воскресение Твое, Христе Спасе» и «Христос Воскресе» (тема финала).

Вторую сферу возможно соотнести с человеческой стороной жизни Спасителя. Отличительными элементами являются нисходящие секундовые интонации стоны, связанные с эпизодами страдания, и аккорды-кластеры, врывающиеся в размеренное повествование концерта резкими атональными гармоническими всплесками (пример 5).

Пример 5. И. Соколов. Концерт № 1, тт. 19–23

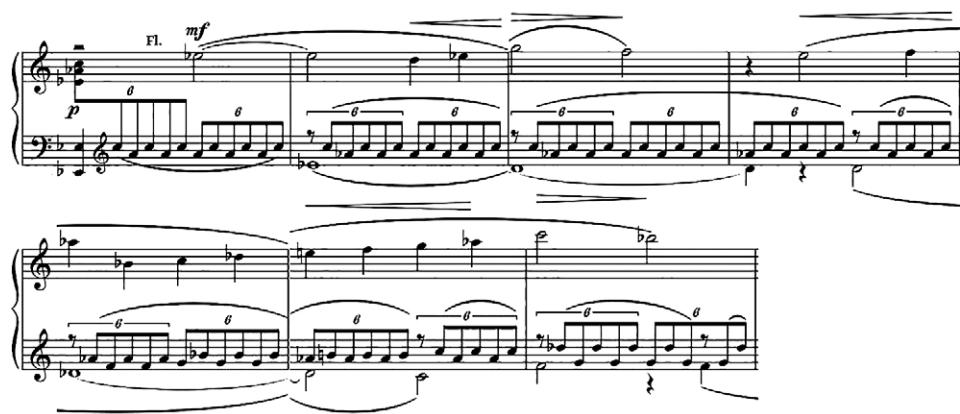
Example 5. I. Sokolov. Concerto No 1, tt. 19–23



Третьей сфере присуще светлое прозрачное лирическое звучание. По отношению к одной из ее тем композитор сказал: «*это образ любви, чистоты и нежности*⁷». Нежные фразы на фоне аккордов-переборов в тональности As-dur напоминают лирические арии или пьесы ноктюрнового характера, а начальная интонация темы — знаменитую «Ave Maria» Ф. Шуберта (пример 6).

Пример 6. И. Соколов. Концерт № 1, тт. 68–74

Example 6. I. Sokolov. Concerto No 1, tt. 68–74



Разнородность звучания подчеркнута противопоставлением тональности и атональности, хоральной и гомофонно-гармонической фактуры, а также регистровыми различиями.

Основным драматургическим концептом сочинения является *концепт пути*. Наиболее ярко он отражается в кульминационном разделе концерта, где последовательно воплощается шествие на Голгофу, бичевание, смерть и Воскресение, приводящие к финальному апофеозу — Светлой Пасхе. Об этом высказался сам композитор в личном интервью автору статьи от 8 июля 2022 года: «В концерте рояль вдруг делается крестом — и начинается спуск, а потом Голгофа, семь слов — тут оркестр как бы давит Его, висящего на кресте, Великого... В конце мне хотелось дать сошествие в ад в каденции и потом воскресение Христово»⁸.

В некоторых фрагментах, как отмечал композитор в личной беседе с автором статьи, подразумеваются определенные фрагменты Евангелия⁹. Например, интонации стога в сочетании с элементами барочного хода *passus duriusculus* звучат в ритме, соответствующем произнесению великих фраз Иисуса: «Господи! Прости им! Ибо не ведают, что творят!» (пример 7).

⁷ Интервью от 8 июля 2022 г.

⁸ Интервью от 8 июля 2022 г.

⁹ В партитуре текстовая строка не присутствует.

Пример 7. И. Соколов. Концерт № 1. Кульминация, тт. 365–368¹⁰
 Example 7. I. Sokolov. Concerto No 1. Culmination, tt. 365–368

НН **Poco più mosso** (♩ = 69)
 Гос-по-ди! Про-ос-ти-и им! И-бо не ве-да-ют, что тво-рят!

Далее наблюдается сгущение красок, постепенный уход во все более низкий регистр (спуск в преисподнюю), затем хроматическое сгущенное звучание проясняется, сменяясь диатоникой; фактура становится все более разреженной, мелодия устремляется вверх, благодаря чему пространство расширяется, а диапазон достигает более пяти октав (вознесение Христа). Завершается концерт апофеозным звучанием. В этот кульминационный момент музыкальные фразы ритмически имитируют звучание пасхального клича «Христос Воскресе — Воистину Воскресе!¹¹» (пример 8). После многократного проведения в различных голосах оркестра он обретает поистине гимническое звучание. Заключительное триумфальное звучание объединяет три основных образных сферы сочинения: молитвенную, скорбную и лирическую.

* * *

Четыре фортепианных концерта, посвященные сакральным образам, акцентируют различные аспекты понятия духовности. Духовность как сила, поддерживающая человека на протяжении его жизненного пути, воплощена в камерном концерте А. Лубченко. Атмосфера сосредоточенного молитвенного состояния стала основой для «Introitus» С. Губайдулиной. Романтическая идея недостижимости прекрасного небесного мира воплощена в третьем концерте А. Караманова, а торжество христианской веры воспевается в кон-

¹⁰ Евангельские слова включены в музыкальный пример автором статьи на основе личной беседы с И. Соколовым.

¹¹ Автор не выносит слова в музыкальный текст.

Пример 8. И. Соколов. Концерт № 1. Тема тропаря «Христос Воскресе», тт. 472–475
Example 8. I. Sokolov. Concerto No 1. The theme of troparion "The Christ is risen", tt. 472–475

UU Più mosso (♩ = 66)

Хри-стос Воскре-се! Хрис- Во-ис-ти-ну Воскре-се!

церте И. Соколова. Многогранность произведений позволила выделить в них концепты пути, тишины, креста, двоemiрия и игры.

Для большинства произведений характерны тональная основа, гармоническая ясность, опора на традиционные формы, жанры, средства музыкального языка. В них ощущается преемственность с творчеством композиторов прошлого. Нередко встречается прочтение образа фортепиано как певучего романтического инструмента, без применения внешних эффектов. В отношениях солиста и оркестра просматривается взаимодействие, направленное на воплощение особого программного замысла. *«Религиозная тематика в музыке принесла нечто большее, чем только интерес к церковным службам и каноническим христианским текстам. Ища опоры для самых возвышенных, высоконравственных, сильных и вечных образов, композиторы в Евангелиях, в крестном пути Христа находили их больше, чем в реальной истории и художественной литературе. И хотели сказать свое собственное музыкальное слово»* [1, 205]. Немногочисленные образцы концертов показали всю многогранность претворения сакральности в музыке. Хочется надеяться, что возникнет еще немало произведений, посвященных столь высокой и важной теме.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX — начала XXI веков (жанры и стили). — Москва, 2015. — 226 с.
2. Стогний И. С. Коннотативные свойства музыкального текста. — Москва, 2013. — 223 с.
3. Холопова В. Н. София Губайдулина. Москва, 2008. 400 с.

4. *Москвина О. А.* Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени канд. искусствоведения. — Н. Новгород, 2017. — 287 с.
5. *Немкова О. В.* Ave Maria: Образ Богородицы в европейском музыкальном искусстве: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2002. — 254 с.
6. *Гераскина Д.* Фактурные координаты в фортепианном концерте № 3 «Ave Maria» Алемдара Караманова. — URL: <https://infourok.ru/fakturnie-koordinati-v-forte-piannom-koncerte-ave-maria-a-karamanova-2713787.html> (дата обращения 24.11.22).
7. *Польдяева Е.* Апокриф или послание? (О творчестве А. Караманова) // Музыкальная Академия. — 1996. — № 2. — С. 1–16.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. А. Золотухина — преподаватель кафедры теории музыки ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, аспирант.

REFERENCES

1. *Kholopova V. N.* Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX — nachala XXI vekov (zhanry i stili) [Russian academic music of the last third of the XX — early XXI centuries (genres and styles)]. Moscow, 2015. 226 p.
2. *Stogniy I. S.* Konnotativnyye svoystva muzykal'nogo teksta [Connotative properties of a musical text]. Moscow, 2013. 223 p.
3. *Kholopova V. N.* Sofia Gubaidulina. Moscow, 2008. 400p.
4. *Moskvina O. A.* Instrumental'noye tvorchestvo Sofii Gubaydulinoi v aspekte religiozno-simvolicheskoy programmnosti [Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming. Dissertation of the Candidate of Art History]. N. Novgorod, 2017. 287 p.
5. *Nemkova O. V.* Ave Maria: Obraz Bogomateri v yevropeyskom muzykal'nom iskusstve [Ave Maria: The Image of the Mother of God in European Musical Art. Dissertation of the Candidate of Art History]. Rostov-on-Don, 2002 254 p.
6. *Geraskina D.* Fakturnyye koordinaty v fortepiannom kontserte № 3 "Ave Maria" Alemdara Karamanova [Textural coordinates in piano concert No. 3 "Ave Maria" by Alemdar Karamanov]. URL: <https://infourok.ru/fakturnie-koordinati-v-forte-piannom-koncerte-ave-maria-a-karamanova-2713787.html>
7. *Poldyaeva E.* Apokrif ili poslaniye? (O tvorchestve A. Karamanova) [Apocrypha or message? (About the work of A. Karamanov)] // Music. Academy. 1996. №. 2. P. 1–16.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elizaveta A. Zolotukhina — Lecturer of the of the Theory Music Department at M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute, postgraduate student.

Поступила в редакцию / Received: 02.11.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 25.12.2023

Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 785.7

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-116-128



Фортепианный квинтет оп. 55 А.Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра



Наталья Ивановна Бражникова

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
nib-art@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2349-0925>*

Аннотация: В статье автор обращается к художественной концепции фортепианного квинтета оп. 55 F-dur А. Г. Рубинштейна, одной из малоизученных страниц русской камерно-инструментальной музыки XIX века. Целостное рассмотрение сочинения дано в контексте творческой биографии композитора и отечественной истории жанра, формирование которой значительно отличалось от европейского пути развития квинтета.

На основании подробного анализа музыкальной драматургии автором формулируется положение о недооцененных художественных достоинствах произведения и его этапном значении для русской музыкальной культуры.

В трактовке квинтета акцентировано новаторство: первое в истории русской камерно-инструментальной музыки обращение к масштабному четырехчастному циклу и его симфонизация. Отмечается претворение конфликтного начала в классико-романтической модели жанра.

В стилистике квинтета выявлены особенности, определяющие романтические доминанты его художественного замысла.

Ключевые слова: А. Рубинштейн, фортепианный квинтет, новаторство, классико-романтическая модель, симфонизация жанра, лирические образы, многотемность, романсовость

Для цитирования: Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет оп. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 116–128. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-116-128

From the history of Russian musical culture

Original article

Piano quintet op. 55 by A. G. Rubinstein and its place in the national history of the genre

Natalia I. Brazhnikova

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
nib-art@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-2349-0925>*

Abstract: In the article examines the artistic concept of the piano quintet op. 55 in F major by A. G. Rubinstein, one of the little-studied pages of Russian chamber instrumental music of the 19th century. A comprehensive examination of the composition is given in the context of the composer's creative biography and the national history of the genre, the formation of which significantly differed from the European path of quintet development. Based on a detailed analysis of the musical dramaturgy, the author formulates a position on the underrated artistic merits of the work and its stage significance for Russian musical culture. The innovation in the interpretation of the quintet is emphasized: the first in the history of Russian chamber instrumental music to turn to a large-scale four-movement cycle and its symphonization. The transformation of conflictive beginnings into a classical-romantic model of the genre is noted. The stylistic features of the quintet are identified that determine the romantic dominants of its artistic intent.

Keywords: A. Rubinstein, piano quintet, innovation, classical-romantic model, symphonization of the genre, lyrical images, polythematicism

For citation: Brazhnikova N. I. A. G. Rubinstein's Piano Quintet Op. 55 and its place in the national history of the genre. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(1):116-128. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-1-116-128

Особое место в истории русской музыкальной культуры занимает А. Г. Рубинштейн — многогранный музыкант, легендарный пианист-виртуоз, основоположник отечественной школы концертного исполнительства, основатель системы профессионального музыкального образования в России, просветитель и дирижер.

Наряду с оперными и камерно-вокальными, симфоническими и фортепианными, ораториальными и концертными жанрами творческое наследие композитора включает камерно-инструментальные произведения: сонаты, трио, квартеты, квинтеты, секстет, октет — всего 27 сочинений, над которыми Рубинштейн работал в течение трех десятилетий, в 1850–1880-е годы. Данная

область наследия Рубинштейна не становилась объектом специального исследования. В отличие от некоторых оперных и камерно-вокальных сочинений, камерно-инструментальные сочинения Рубинштейна в настоящее время редко звучат на российской концертной сцене¹. Учитывая крупный масштаб композиторского и пианистического дарования А. Рубинштейна, они не могут не вызывать к себе как исполнительского, так и научного интереса.

Особо примечательны, на наш взгляд, камерно-инструментальные сочинения с участием фортепиано, в осмыслении которых следует учесть огромный опыт ансамблевой игры², блестящее владение Рубинштейном-пианистом, по выражению Ц. А. Кюи, «великим вдохновенным поэтом, <... > художником с сильной индивидуальностью, проявляющейся во всем исполняемом»³, камерными и концертными возможностями инструмента. Партнерами Рубинштейна в камерно-ансамблевом исполнительстве были выдающиеся музыканты того времени: скрипачи Ф. Лауб, Г. Венявский, К. Шуберт, Л. Ауэр, виолончелисты К. Шуберт, К. Давыдов.

Среди камерных ансамблей А. Г. Рубинштейна с участием фортепиано отметим квинтет ор. 55 как важную веху не только в камерном наследии композитора, но и в русской камерно-инструментальной музыке. При этом в музыковедческой литературе данный опус, как и фортепианный квинтет ор. 99 (1876), рассматривается в самом общем плане. Так, в своей монографии об инструментальном ансамбле в русской музыке Л. Раабен пишет, что квинтеты Рубинштейна (включая струнный квинтет ор. 97, 1877 г.) «отличаются монументальностью форм и оркестральным характером» [1, 221]. В указанном труде охарактеризована также историческая роль камерно-инструментального наследия Рубинштейна в целом. По мнению исследователя, оно, вкупе со «скромными опытами целого ряда композиторов “второго плана”» [1, 216], создало почву для появления камерных ансамблей П. И. Чайковского и А. П. Бородина — «законченных образцов русского национального камерного инструментального стиля» [там же]. Но далее появляется мысль, с которой трудно согласиться: ансамбли Рубинштейна, «сыграв свою историческую роль, умерли в первые десятилетия XX века» [1, 219].

В масштабной монографии Л. А. Баренбойма [2], равно как и в содержательном монографическом очерке Л. З. Корабельниковой о А. Г. Рубинштейне [3], рассмотрение данных сочинений также отсутствует. В этой связи подчеркнем, что настоящая публикация является первым опытом анализа ху-

¹ 8 апреля 2021 года в Московском международном Доме музыки (в рамках цикла концертов камерной музыки «Русская музыка в Новом зале») прозвучали фортепианные квинтеты с духовыми инструментами А. Г. Рубинштейна и Н. А. Римского-Корсакова. Организаторы проекта (художественный руководитель проекта — доцент МГК им. П. И. Чайковского О. Приз) отметили редкое звучание камерных сочинений, а также обратили внимание на тот факт, что многие из них ни разу не были записаны на пластинках или дисках. URL: <https://www.mmdm.ru/en/news/cikl-koncentrov-russkaya-muzyka-v-novom-zale-proydet-v-dome-muzyki?ysclid=lnhlls2t2514076667>

² О мастерстве А. Г. Рубинштейна-ансамблиста подробно пишет Л. Раабен [5, 207–209].

³ Цит. по: [1, 208].

дожественной концепции квинтета ор. 55, на наш взгляд, необходимого для объективной оценки данного произведения и понимания его особой роли в истории русского фортепианного квинтета.

Квинтет опус 55 *F-dur* был написан в период пребывания музыканта за границей (после его отъезда в Европу весной 1854 года). 1850-е годы стали временем первых европейских триумфов Рубинштейна-пианиста, начало которым было положено блистательным сольным концертом 14 декабря 1854 года в знаменитом лейпцигском зале Гевандхаус. Месяцем ранее 16 ноября в том же зале состоялась европейская премьера симфонии № 2 Рубинштейна «Океан», которой дирижировал сам композитор. В эти же годы началось его творческое сотрудничество с Ф. Листом, под управлением которого в Веймаре, тогдашней музыкальной столице Германии, в 1854 году была поставлена опера «Сибирские охотники».

К середине 1850-х годов А. Рубинштейн, несмотря на молодость (ему было всего 26 лет), достиг значительных высот в области композиторского творчества. К этому моменту им уже были написаны такие крупные произведения, как три первых симфонии, три фортепианных концерта, первые оперы — «Сибирские охотники», «Дмитрий Донской».

В камерно-инструментальной сфере также были созданы многие опусы, отразившие владение Рубинштейном как спецификой данной области в целом, так и исполнительскими возможностями ансамблей разных (больших и малых) составов. Среди них, в частности, октет для фортепиано, струнных и духовых ор. 9, два фортепианных трио ор. 15, скрипичные и виолончельные сонаты (ор. 13 и ор. 19, ор. 18 и ор. 39), струнные квартеты ор. 17.

Появление первого фортепианного квинтета А. Рубинштейна в 1855 году стало крупным событием в русской камерно-инструментальной музыке⁴. Этому предшествовал длительный, четвертьвековой, перерыв в истории жанра, наследие которого составляли лишь единичные опусы. Среди них — квинтет Д. С. Бортнянского (для скрипки, виолы да гамба, виолончели, арфы и фортепиано *C-dur*, 1787), который стал точкой отсчета в развитии жанра, а также квинтеты для фортепиано и струнного квартета Дж. Фильда (*As-dur*, вторая половина 1810-х годов) и А. А. Алябьева (*Es-dur*, 1830)⁵.

Сопоставив траектории пути, пройденные квинтетным жанром в Европе и России, отметим, что к середине XIX века русский фортепианный квинтет в своем развитии заметно уступал динамике развития своего зарубежного аналога. Жанровое наследие европейского квинтета к указанному рубежу насчитывало несколько десятков сочинений, в том числе созданных выдающимися композиторами: Моцартом, Бетховеном, Шубертом, Мендельсоном, Шуманом, а также их предшественниками, среди которых И. К. Бах, Я. Дуссек, И. Гуммель, Ф. Рис.

⁴ В 1860 году композитор сделал вторую редакцию квинтета — для фортепиано и струнных инструментов ор. 55 bis.

⁵ О начальном этапе развития жанра см.: [4].

Квintет op. 55 *F-dur* А. Г. Рубинштейна был посвящен известному немецкому музыканту своего времени Бертольду Дамке (1812–1875) — пианисту, дирижеру, педагогу и музыкальному критику. Ученик знаменитого пианиста начала XIX века Фердинанда Риса, воспитанника Бетховена, Б. Дамке около десяти лет (с 1845 по 1855 гг.) жил и работал в Петербурге, занимаясь музыкальной педагогикой и композицией, публикуя свои работы в петербургских журналах («Библиотеке для чтения» и других). Думается, что факт посвящения квинтета свидетельствует о плодотворных творческих и, вероятно, личных контактах Рубинштейна и Дамке.

В качестве структурной основы квинтета композитором избрана модель масштабного четырехчастного цикла, впервые реализованная в русской квинтетной музыке. Данная структура отражает характерное для Рубинштейна следование западным образцам жанра, сложившимся в его время, известным по квинтетным опусам Ф. Шуберта и Р. Шумана⁶.

Учитывая малую известность квинтета, представим основные этапы его интереснейшей, сложно организованной музыкальной драматургии, яркость и цельность которой свидетельствуют о зрелости композиторского стиля А. Г. Рубинштейна.

Художественную концепцию квинтета op. 55 отличает необычайная полнота лирической образности. В этой связи примечательны многотемность и выразительность мелодизма квинтета, заметно выделяющие его не только из камерно-инструментальных сочинений Рубинштейна, но и из русского квинтетного наследия XIX века. Музыкальная драматургия квинтета разворачивается от масштабной, образно и тематически насыщенной первой части через стремительное скерцо и медленную часть к импозантному, броскому по краскам финалу, итоговому по своему значению. Опорными разделами цикла являются крайние части.

Квintет открывает первая тема главной партии сонатного *allegro* (*Allegro non troppo, F-dur*), которая строится на контрасте героико-патетического, жизнеутверждающего начала (первый элемент, фанфарные интонации) и взволнованно-лирического (второй элемент, мотивы-зовы). Заложенная в главной партии диалогичность, являющаяся, по мнению исследователя Т. В. Воскресенской, «системообразующим фактором подвижных правил музыкального языка в культуре камерно-инструментального жанра» [5, 10], будет присуща многим тематическим образованиям квинтета.

Ведущий лирический образ первой части экспонируют вторая главная (*As-dur*, пример № 1) и побочная темы.

⁶ Фортепианные квинтеты Ф. Шуберта *A-dur* op. 114 и Р. Шумана *Es-dur* op. 44 (с участием струнных инструментов), являющиеся, возможно, самыми яркими репрезентантами жанра в зарубежной музыкальной культуре первой половины XIX века, написаны в форме четырехчастных циклов, тогда как фортепианные квинтеты (с духовыми инструментами) Моцарта *Es-dur* (K. 452) и Бетховена *Es-dur* op. 16 — в трехчастной форме.

Пример 1. А. Рубинштейн. Квинтет оп. 55.
Первая часть, экспозиция, вторая главная тема

Example 1. A. Rubinstein. Quintet op. 55.
The first movement, exposition, second subject

Fl. *meno mosso*

Cl. in B $\flat$

Hn. F *mf con espressione*

Bsn.

Piano *meno mosso*

Отмеченные свободным мелодическим дыханием, темы романсового склада окрашены тонкими светлыми оттенками мажорных тональностей. Примечательно, что их показ отдан солирующим духовым инструментам — кларнету (главная тема) и валторне (побочная). В дальнейших проведений побочной темы проявляются черты ноктюрна, усиливающие ее романтический тон, в частности, во втором проведений у солирующего фортепиано (пример № 2).

Пример 2. А. Рубинштейн. Квинтет оп. 55.
Первая часть, экспозиция, побочная тема

Example 2. A. Rubinstein. Quintet op. 55.
The first movement, secondary theme, exposition

Fl.

B $\flat$ Cl.

Hn. F

Bsn.

Pno. *dolce*

Главные события музыкальной драматургии части связаны с драматизацией лирических образов. Черты драматизма, конфликтности, напряженной экспрессии сосредоточены в зоне сдвига побочной партии и разработке. Сгущенность красок проявляется в хроматизации, диссонантных гармониях (доминирует уменьшенный вводный септаккорд), формульности мотивов.

Средоточием конфликтного начала становится диалог-антитеза сумрачно-напряженного мотива с трелью в басах у фортепиано и «осколков» побочной темы в партиях духовых. Звучащий в начале разработки мотив с глухим рокотом трели в басах может быть трактован как воплощение рокового начала, противостоящего лирической сфере квинтета. Его трехкратное повторение вызывает дальнейшую драматизацию лирической второй главной партии, особо подчеркнутую в кульминации разработки: преобразование темы связано с появлением октавных унисонов в басах, затем тяжеловесных аккордов в партии фортепиано, а также тональности *d-moll*, применяемой Рубинштейном для воплощения образов патетико-драматической сферы⁷. Последующее развитие второй главной темы в разработке приводит к ее преобразению в кульминации разработки, окрашенной лучезарным колоритом тональности *E-dur*.

Сокращенная динамизированная реприза строится по принципу тонального и образно-эмоционального сближения тем: побочная тема наделяется чертами гимничности за счет монументализации фактуры, мощной динамики. Примечателен смысловой позитивный итог коды с проведением главной темы в колокольном звучании, предвосхищающий гимническую коду финала.

Скерцо квинтета (*Allegro assai, a-moll*), с одной стороны, вносит в образный строй музыки новые краски, с другой, продолжает лирическую линию первой части.

Крайние его разделы основаны на двух темах, вызывающих ассоциации с миром причудливых шумановских образов. Первую из них, экспонированную в партии фортепиано и дополненную краткими «мотивами-вспышками» у духовых, отличает «флорестановское» начало: стремительно взлетающие и ниспадающие мелодические волны сложного изломанного рисунка, тонкая игра ритмических акцентов (за счет чередования триолей и восьмых длительностей), детализация, неожиданные смены динамики. Вторая тема в исполнении ансамбля духовых представляет «эвсебиевский» образ: ему присущи нежная напевность, мягкость⁸.

⁷ В тональности *d-moll* написаны Четвертый фортепианный концерт (op. 70, 1864) и четвертая «Драматическая» симфония (op. 95, 1874) А. Рубинштейна.

⁸ В этой связи заметим, что шумановские черты в квинтете воспринимаются весьма органично миру его лирических образов, а их наличие в стилистике произведения вполне объяснимо широко известным влиянием творчества Р. Шумана на русскую музыкальную культуру второй половины XIX века в целом и развитие жанра квинтета в частности. Показательно мнение современного исследователя Л. Царегородцевой. Отмечая особую роль фортепианного квинтета Шумана *Es-dur* op. 44 (1842) в зарубежной и отечественной истории жанра, она пишет: «это произведение оказалось не только первым, но и эталонным в ряду аналогичных сочинений Брамса, Дворжака, Франка, Регера, Танеева, Метнера, Шостаковича, Шнитке» [6, 17].

Драматургическим центром части, средоточием лирики становится средний раздел (эпизод сложной трехчастной формы, *A-dur*), основанный на выразительной, широкого дыхания романсовой теме (пример № 3), в которой проникновенное соло фагота переходит в дуэт фортепиано и валторны. Особо подчеркнем лирическую трактовку духовых инструментов.

Пример 3. А. Рубинштейн. Квинтет оп. 55.

Вторая часть, тема эпизода

Example 3. A. Rubinstein. Quintet op. 55.

The second movement, episode theme

Образный строй третьей части⁹, лирического центра цикла, определяет главная тема — вдохновенное соло валторны, звучащее в сопровождении фортепиано. Обращают на себя внимание протяженность темы романсового склада (20 тактов), дыхание ее мелодической линии (пример № 4).

⁹ Третья часть цикла *Andante con moto*, C-dur, написана в сложной трехчастной форме.

Пример 4. А. Рубинштейн. Квintет op. 55.
Третья часть, главная тема

Example 4. A. Rubinstein. Quintet op. 55.
Third movement, main theme

The musical score is for the main theme of the third movement of A. Rubinstein's Quintet op. 55. It is written for a quintet consisting of Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (B♭ Cl.), Horn in F (Hn. F.), Bassoon (Bsn.), and Piano (Pno.). The tempo is marked 'Andante con moto'. The piano part begins with a piano (p) dynamic and features a complex arpeggiated accompaniment. The woodwinds enter with a melodic line marked 'con espressione' and 'mp'. The bassoon and piano parts show a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The piano part ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

Средний раздел части (эпизод *As-dur*, *piu mosso*) окутан колоритом ноктурна: ему присущи черты шумановских, в данном случае «эвсебиевских» прообразов: приглушенная динамика, мечтательность, зыбкость, трепетная пульсация ритма в фигурационной фактуре фортепьянной партии.

В репризе медленной части дано преображение главной темы. Изложенная в партии фортепиано арпеджированными аккордами *piano* на фоне призрачно шелестящих триолей квартета духовых инструментов (*pianissimo*), она вызывает впечатление воздушного, идеально-прекрасного образа.

Развернутое сонатное аллегро финала (*Allegro appassionato*, *F-dur*) отмечено яркостью образных и тематических контрастов, многотемностью, содержательностью музыкально-драматургического процесса. В его основе лежит антитеза лирических тем, наделенных множеством граней и оттенков чувств, и роковой, таинственной, сумрачной, статично-скованной темы.

Патетику начального элемента главной темы, экспонированной в партии фортепиано (взлет на уменьшенную септиму через октаву), смягчает песен-

но-романсовый оборот с элегическим секундовым ниспаданием в завершении, вносящий выразительный национальный русский колорит (за счет краски параллельного мажора — отклонения в *F-dur*, пример 5).

Пример 5. А. Рубинштейн. Квинтет оп. 55.

Четвертая часть, экспозиция, главная тема

Example 5. A. Rubinstein. Quintet op. 55.

The fourth movement, exposition, exposition

Allegro appassionato

Лирическую сферу финала представляют две темы: вторая главная тема (*As-dur*, соло кларнета, затем дуэт флейты и валторны) и «ноктюрновая» вторая побочная (*C-dur*, дуэт флейты с валторной). Особые краски вносит первая побочная тема, представляющая сплав скерцозности, жанровости (танцевальности) и причудливой фантастичности.

Разработку отличают краткость и ярко выраженная театральность драматургии, отражающая своеобразие композиторского почерка А. Рубинштейна. В первом ее разделе появляется новая эпизодическая тема аккордового склада. Ее троекратное звучание на неустойчивых диссонантных гармониях эллиптического плана, ритмическая статика, а также приглушенная динамика вносят в образный мир финала яркий контраст. Появляющийся образ вызывает аллюзии на сферу Командора из «Дон Жуана» Моцарта (в ее окраске применяются тональности субдоминантовой сферы, в том числе и трагический *d-moll*).

Драматизация первой главной темы (разрушение ее целостности в разработке, омрачение в начале динамизированной репризы — появление в одноименном миноре *f-moll*) преодолена в репризе и коде, где происходит главное событие финала — преобразование второй побочной темы в мощный жизнеутверждающий гимн. В ее проведении на фортиссимо в партии фортепиано появляется плотная аккордовая фактура, напоминающая колокольное звучание. Примечателен завершающий раздел коды: заключительной «колокольной» фортепианной каденции, утверждающей тонику *F-dur*, предшеству-

ет вторжение роковой темы из разработки в тональностях *Des-dur*, *des-moll*, *b-moll* (пример 6), что воспринимается как напоминание о *temento mori*.

Пример 6. А. Рубинштейн. Квинтет оп. 55.

Четвертая часть, кода, тема рока

Example 6. A. Rubinstein. Quintet op. 55.

The fourth movement, fate theme in the coda

Tempo I

Обобщая аналитические наблюдения, изложенные в настоящей публикации, отметим ряд моментов.

Квинтет оп. 55 *F-dur* А. Рубинштейна стал первым в русской музыки образцом претворения в данном жанре масштабной драматургии с чертами конфликтности и эпичности. Впервые в истории русского фортепианного квинтета композитор обратился к концепции четырехчастного цикла, во многом предвосхитив квинтетные опусы С. Танеева, К. Давыдова, А. Аренского.

Черты симфонизации жанра проявились в сквозном развитии образов и тем, цельности тематизма (за счет его объединения посредством романсовости, интонационных связей, логики тонального плана с подчеркиванием роли многобемольных тональностей). Конфликтное начало выражено в наличии антитезы «лирический герой — рок» и драматизации лирических образов. От трактовки жанра в творчестве предшественников, А. Алябьева и Д. Фильда, данный опус Рубинштейна, помимо одночастности и доминирования лирики, отличает использование принципов эпической драматургии, в частности, смысловое укрупнение и гимническое преображение лирической темы, знаменующей драматургический итог произведения.

Важно подчеркнуть и преломление композитором в квинтете национально-характерных черт, что предопределило дальнейший путь развития русского национального стиля, отображенного, к примеру, в исканиях русских композиторов А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова.

Особой оценки заслуживает жанровый синтез, достигнутый композитором в квинтете, соединяющем симфонизированное начало, черты концерт-

ности и камерности. Рубинштейн сумел передать тембровые и интонационные выразительные возможности каждого участника квинтетного ансамбля, подчеркнув в соответствии с замыслом произведения лирические грани исполнительского амплуа всех духовых инструментов (упомянем соло кларнета в первой части и финале, фагота во второй, валторны в третьей, певучие дуэты флейты с кларнетом в первой части). Важно подчеркнуть, что взаимодействие голосов квинтета способствует гармоничности и уравновешенности ансамбля, исключительно значимых для камерно-инструментальной музыки. В этой связи приведем мнение современного исследователя С. Г. Чайкина: «Значительная часть крупных ансамблей (*“отправной точкой”* которых является, как правило, квинтетный состав) имеет своим жанровым прообразом фортепианный концерт с противостоящими партиями солиста и оркестра» [7, 13]. Думается, что квинтет ор. 55 не входит в их число, соответствуя нормативным жанровым признакам, выявленным исследователем Н. В. Симоновой. Среди них, в частности, «полная самостоятельность партий на принципах равного участия в воплощении музыкального содержания, трактовка партии фортепиано как ведущей среди равных» [8, 149].

В заключение отметим, что фортепианный квинтет ор. 55 А. Г. Рубинштейна ввиду его исключительно высоких художественных достоинств с полным основанием может рассматриваться не только как репрезентант камерно-инструментального наследия композитора и его творчества, но и как произведение, открывшее этап творческой зрелости русской камерно-инструментальной музыки, идущей по пути овладения высшими — симфонизированными — уровнями музыкальной драматургии.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Раабен И. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — Москва: Музгиз, 1961. — 476 с.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. — Т. 1: 1827–1867. — Ленинград: Музгиз, 1957. — 455 с.
3. Корabelьникова Л. З. А. Г. Рубинштейн // История русской музыки в 10 т. — Т. 7: 70–80-е годы XIX века. — Часть первая. — Москва: Музыка, 1994. — С. 77–126.
4. Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII — первой трети XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 3. — С. 89–96.
5. Воскресенская Т. В. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (Проблемы, истоки, стадии формирования) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — СПб., 1992. — 24 с.
6. Царегородцева Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Ростов н/Д., 2005. — 23 с.
7. Чайкин С. Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Новосибирск, 2008. — 23 с.
8. Симонова Н. В. Фортепианный квинтет: вопросы становления жанра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Киев, 1990. — 242 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Н. И. Бражникова — профессор кафедры камерного ансамбля и квартета Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Raaben L. N.* Instrumental'nyj ansambl' v russkoj muzyke [Instrumental ensemble in Russian music]. Moscow: Muzgiz, 1961. 476 p.
2. *Barenbojm L.* Anton Grigor'evich Rubinshtejn. Zhizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshhestvennaja dejatel'nost' [Anton Grigoryevich Rubinstein. Life, artistic path, creativity, musical and social activities.] Vol. 1: 1827–1867. Leningrad: Muzgiz, 1957. 455 p.
3. *Korabel'nikova L. Z.* A. G. Rubinshtejn // Istorija russkoj muzyki v 10 t. — T. 7: 70–80-e gody XIX veka. Chast' pervaja [A. G. Rubinstein // History of Russian music in 10 volumes. Vol. 7: 70–80-ies of the XIX century. Part one]. Moscow: Muzyka, 1994. P. 77–126.
4. *Brazhnikova N. I.* Fortepiannyj kvintet v tvorchestve otechestvennyj kompozitorov konca XVIII — pervoj treti XIX veka // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah [Piano quintet in the works of Russian composers of the late XVIII — first third of the XIX century // South-Russian Music Almanac]. 2021. № 3. P. 89–96.
5. *Voskresenskaya T.* Evolyutsiya russkogo kamerno-instrumental'nogo zhanra s uchastiem fortepiano (Problemy. Istoki. Stadiya formirovaniya): special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avtoreferat disser-tacii kandidata iskusstvovedeniya [The Evolution of the Russian Chamber Instrumental Genre with the Participation of Piano (Problems. Origins. The Stage of Formation): specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of the dissertation of the Candidate of art criticism]. St. Petersburg, 1992. 24 p.
6. *Caregorodceva L. M.* Jevoljucija zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblja s uchastiem fortepiano. special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avtoreferat disser-tacii kandidata iskusstvovedeniya [Evolution of the genre of a large chamber-instrumental ensemble with piano participation: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of the dissertation of the Candidate of art criticism]. Rostov n/D, 2005. 23 p.
7. *Chajkin S. G.* Specifika vyrazitel'nyh sredstv fortepiano v ansamblevoj muzyke. special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": avtoreferat disser-tacii kandidata iskusstvovedeniya [The specifics of the expressive means of the piano in ensemble music: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of the dissertation of the Candidate of art criticism]. Novosibirsk, 2008. 23 p.
8. *Simonova N. V.* Fortepiannyj kvintet: voprosy stanovlenija zhanra. Special'nost' 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo": dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Piano quintet: questions of the formation of the genre. Specialty 17.00.02 "Musical art": dissertation for the degree of candidate of art history]. Kiev, 1990. 242 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Natalia I. Brazhnikova — Professor of the Chamber Ensemble and Quartet Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 18.10.2023

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.12.2023

Принята к публикации / Accepted: 11.01.2023

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 «Педагогика» 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;
- 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.

REQUIREMENTS FOR ARTICLES

The journal "Scientific Notes of the Gnesin Russian Academy of Music" publishes scientific articles, the subject of which corresponds to the specialties 5.10.1 "Theory and history of culture, art" and 5.10.3 "Types of art (Musical art)" branches of science "Art History", as well as the specialty "Pedagogy" 5.8.7 "Methodology and technology of vocational education".

A prerequisite for publication is the scientific novelty of the proposed material and the high professional level of its presentation.

The authors send their articles by e-mail to the editorial office of the journal or they are transmitted directly to the editorial office on any electronic medium.

The volume of the article is from 15 to 30 thousand characters (including spaces), including an article by article bibliographic list (recommended minimum of 7–10 titles of scientific literature), designed in accordance with GOST 7.1-2003 and GOST 7.0.5-2008, 3–5 illustrations and/or musical examples. Works that go beyond the specified volume are considered by the editorial board as an exception.

The text of the article must be typed on a computer in MS Word (*.docx format or *.doc) in Times New Roman font (font size 12–14 points with single or one-and-a-half spacing).

All illustrative materials — musical examples, photographs, tables, diagrams — are sent in separate files in the format *.jpg or *.tif; minimum resolution — 300 dpi (for tables, diagrams and musical examples — 600 dpi). Scanned materials must be in grayscale mode.

The article must be accompanied by:

- 1) an abstract in Russian and English with a volume of at least 120–150 words;
- 2) 7–10 keywords (in Russian and English);
- 3) brief information about the author (surname, first name and patronymic in Russian and English in the author's transliteration, academic degree and title, place of work, position with the full name of the department, as well as e-mail).

In accordance with the legislation of the Russian Federation, the authors transfer to the founder and publisher of the journal (the Gnesin Russian Academy of Music) the rights to publish manuscripts on the basis of a non-exclusive license, for which they fill out the forms of the relevant agreements and transfer them to the editorial office (personally or by mail: 121069, Povarskaya str., 30/36).

The authors retain all other rights as owners of their manuscripts: the right of authorship to these works and other personal non-property rights established by law.

The founder owns the copyright to the magazine as a whole. At the same time, the authors guarantee that the articles, the rights to use which they transfer, are their original works, and that previously these articles were not officially transferred to anyone for reproduction or other use.

The authors bear full responsibility for the content of their articles and for the very fact of their publication. The editorial board of the journal, as well as its founder and publisher, do not bear any responsibility to the authors and/or third parties and organizations for possible damage caused by the publication of their articles.