

Ученые записки

2024
3(50)

РОССИЙСКОЙ
АКАДЕМИИ МУЗЫКИ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

НАУЧНОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ

ISSN 2227-9997 (Print)

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3

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
15.09.2024 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,
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
3(50)

OF GNESIN
RUSSIAN ACADEMY
OF MUSIC
SCIENTIFIC PERIODICAL

ISSN 2227-9997 (Print)
DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3

**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	ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ <i>А. В. Устюгова</i> Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: источниковедческий анализ автографа и его рукописных копий первой трети XVIII века	103
ЮБИЛЕЙ <i>Д. К. Кирнарская</i> Загадка Елены Гнесиной	10		
АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ <i>А. С. Рыжинский, С. Шао</i> Хор как «вокальный оркестр» в творчестве современных российских композиторов	29	МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА <i>Е. В. Зеленкова</i> Изучение феномена региональных фортепианных школ: к постановке проблемы	115
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР <i>А. Г. Коробова</i> «Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки)	42	АРХИВЫ <i>Н. К. Евдокимова, Л. К. Шабалина</i> Союз московских композиторов в период эвакуации в Свердловске: 1941–1944	126
<i>В. И. Бисенек</i> Хроника непоставленного балета. К истории одного сочинения Ф. Е. Витачека	65	КНИГИ <i>В. Б. Валькова</i> Открывая новые перспективы в изучении наследия С. В. Рахманинова	143
<i>М. В. Цуканова</i> Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра	90	СОБЫТИЕ <i>Э. С. Кнох</i> Яркое событие на сцене Московского международного Дома музыки	147
		<i>Требования к статьям</i>	151

CONTENT

<i>Editor-in-chief's page</i>	7	FROM THE HISTORY OF FOREIGN MUSIC <i>Alexandra V. Ustyugova</i> Sonatas and Partitas for solo violin by Johann Sebastian Bach: a source analysis of the autograph and its manuscript copies of the first third of the 18th century	103
ANNIVERSARY <i>Dina K. Kirnarskaya</i> Elena Gnesin's enigma	10		
ACTUAL PROBLEMS OF MUSICOLOGY <i>Alexander S. Ryzhinsky,</i> <i>Xiaoyong Shao</i> Choir as "vocal orchestra" in contemporary Russian composers' legacy	29	MUSIC PEDAGOGY <i>Elena V. Zelenkova</i> Studying the Phenomenon of Regional Piano Schools: Toward a Problem Statement	115
MUSICAL THEATER <i>Alla G. Korobova</i> "A Life for the Tsar" vs "Les Huguenots": European opera in search of new forms (on the 220th anniversary of M. I. Glinka)	42	ARCHIVES <i>Nina K. Evdokimova,</i> <i>Lyudmila K. Shabalina</i> Union of Moscow Composers during the evacuation in Sverdlovsk: 1941–1944	126
<i>Vera I. Besenek</i> Chronicle of an unperformed ballet. To the history of one work by F. E. Vitacek	65	BOOKS <i>Vera B. Valkova</i> Opening new perspectives in the study of S. V. Rachmaninoff's legacy	143
<i>Marina V. Tsukanova</i> Valery Kikta's ballets: the evolution of the genre	90	EVENT <i>Eduard S. Knoch</i> A bright event on the stage of the Moscow International House of Music	147
		<i>Requirements for articles</i>	151

Дорогие читатели, коллеги, друзья!

Выпуск открывается статьей **Дины Кирнарской** «Загадка Елены Гнесиной», посвященной юбилею Елены Фабиановны. В творческой среде она имела весьма говорящее прозвище «Елена Фортепяновна», поскольку блестящая карьера пианистки представлялась современникам бесспорной, однако избрала путь педагога, совершив революцию в музыкальном образовании. Частное музыкальное училище сестер Гнесиных превратилось в учебное заведение, завоевавшее в мире огромную известность. Феноменальные таланты Елены Фабиановны определили отношение к ней как к личности загадочной, обладающей безмерной энергией.

Специфическую технику, применяемую композиторами XX века, анализируют **Александр Рыжинский** и **Сяююн Шао** в статье «Хор как “вокальный оркестр” в творчестве современных российских композиторов». Авторы отмечают, что впервые «оркестровую» трактовку хоровой партитуры применил Арнольд Шёнберг, используя многочисленные *divisi* голосов. Продолжателями концепции хора как «вокального оркестра» выступили Артур Лурье, Луиджи Ноно, Дьёрдь Лигети, Маурисио Кагель, а в наше время современные российские композиторы Кузьма Бодров, Александр Чайковский, Ефрем Подгайц, создавшие сочинения для солирующего инструмента и хора. Важный акцент сделан авторами статьи на роли выдающихся исполнителей, стимулирующих композиторские решения в данной сфере.

Статья **Аммы Коробовой** «Жизнь за царя» vs “Гугеноты”: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки), подготовленная к юбилею композитора, поднимает вопросы аналогии глинкинской первой оперы с большой западноевропейской (в данном случае французской, во главе с Мейербером). Жанровое сходство, особенности интонационной драматургии, расстановка ансамблей и хоров убеждают в обоснованном сопоставлении анализируемых опер, написанных в одном и том же 1836 году. Однако Глинка, впитав все лучшее от европейского театра, как и последующие русские оперные композиторы, представил свое решение.

О творчестве пианиста, педагога, композитора, ученого, яркого представителя гнесинской семьи размышляет **Вера Бисенек** в статье «Хроника непоставленного балета. К истории одного сочинения Ф. Е. Витачека». В создании балета на пушкинский сюжет большое участие приняла знаменитая балерина Нина Горская, автор либретто, инициировавшая композитора к сочинению музыки. Статья оснащена архивными материалами: фрагментами дневниковых записей композитора, писем и высказываний разных деятелей, так или иначе связанных с сочинением балета,

фотографиями и другой документальной информацией. Параллельно автор создает психологический портрет Витачека и Горской, их творческое взаимодействие и разность характеров.

Малоизученную область творчества известного композитора представляет **Марина Цуканова: «Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра»**. В статье подчеркивается глубокое влияние русских классиков XIX века и Стравинского на балеты Кикты, которые, по утверждению автора, выходят за границы зрелищного действия, охватывая обширное смысловое поле. Историческая проблематика (в частности, эпоха Киевской Руси), библейские образы, пушкинская тема находят свое воплощение в различных жанрах инструментальной, вокальной, хоровой музыки, а также в балетах. Стилистая особенность композитора привлекает к себе внимание использованием символов, которые существуют в различных жанровых обликах. Наиболее важным символом служит тема креста.

В аспекте внимания **Александры Устюговой**, автора статьи «**Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: источниковедческий анализ автографа и его рукописных копий первой трети XVIII века**», — тщательно выполненный автограф, содержащий чередование сонат и партит, а также его копий-списков. Отмечено, что динамические оттенки *forte* и *piano* встречаются редко, *crescendo* и *diminuendo* вообще отсутствуют, а штрихи служат раскрытию не столько исполнительских задач, сколько отражению композиторского замысла, в котором *legato* и *non legato* соответствуют определенным видам контраста. Жанр баховской рукописи представляет собой цикл скрипичного соло, объединяющий народное многоголосие с традицией немецкой скрипичной полифонии.

Елена Зеленкова открывает рубрику «Из истории музыкальных учебных заведений». В статье «**Изучение феномена региональных фортепианных школ: к постановке проблемы**» автор анализирует профессиональный опыт пианистов-педагогов, проявившийся в том числе в теоретическом осмыслении феномена отечественной фортепианной школы. Раскрывая региональную специфику, автор акцентирует его национальное своеобразие. Выявляется соотношение традиционного и инновационного, а также уникальность личностного творческого вклада каждого музыканта в становление и развитие конкретной фортепианной школы.

Архивные материалы представлены в статье **Нины Евдокимовой и Людмилы Шабалиной «Союз московских композиторов в период эвакуации в Свердловске: 1941–1944»**. В ней запечатлена хроника событий истории Союза композиторов, временно эвакуированного в июле 1941 года на Урал с целью сохранения культурного наследия страны. В этом процессе активное участие принимали сами композиторы, такие как Р. Глиэр, В. Мурадели, И. Дунаевский, А. Хачатурян и другие. Изучение деятельности педагогов-музыковедов, по причине эвакуации оказавшихся в Свердловской консерватории (в их числе В. Шебалин, К. Эйгес, Д. Кабалевский А. Мазель, В. Цуккер-

ман), а также широкой просветительской деятельности раскрывает другие грани работы эвакуированных музыковедов в Свердловске.

Современное рахманиноведение пополнилось новым изданием, описанным **Верой Вальковой** в рубрике «Книги». В статье **«Открывая новые перспективы в изучении наследия С. В. Рахманинова»** автор делится своими размышлениями о вышедшем в свет к 150-летию юбилею композитора новом каталоге автографов из собрания Российского музея музыки С. В. Рахманинова. Каталог призван ориентировать читателя в документах, связанных с именем композитора. С этой целью создана структура каталога, состоящая из предисловия, пяти основных частей и четырех приложений. Каталог автографов С. В. Рахманинова, бесспорно, заинтересует читателя, равнодушного к творчеству великого композитора и к русской музыкальной культуре.

Выпуск завершается публикацией **Эдуарда Кноха** **«Яркое событие на сцене Московского международного Дома музыки»**. «Ярким событием», фигурирующем в названии, является юбилейный концерт знаменитого джазового исполнителя и педагога Игоря Бриля. Интервью с комментариями — так можно обозначить жанр этой публикации. В импровизацию, как живой творческий процесс, глубоко погружены и исполнитель, и слушатель, в этом проявляется их совместное творчество. Будучи музыкальным психологом, автор с этих позиций оценивает воздействие джазовой музыки на человека, в особенности когда исполнителем является *Игорь Бриль*.

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@gnedin-academy.ru
Ждем ваших отзывов и пожеланий!

Ваша Ирина Стогний

Юбилей

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-10-28



Загадка Елены Гнесиной



Дина Константиновна Кирнарская

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>

Аннотация: Статья приурочена к 150-летию со дня рождения Елены Гнесиной, основательницы нескольких учебных заведений (трех музыкальных школ, трех колледжей и Российской академии музыки имени Гнесиных), воплощающих систему эффективной подготовки музыкантов. Принимая во внимание судьбу Елены Гнесиной и современную ей бурную и трагическую эпоху, нелегко представить, как потомок большой еврейской семьи мог вырасти в столь влиятельную личность, идеи которой лежат в основе современного профессионального музыкального образования.

В статье представлено краткое изложение особого таланта Елены Гнесиной — сочетания музыкального, педагогического и организаторского дара, не имеющего себе равных. Автор дает ответ на очевидную загадку личности Елены Гнесиной: как она могла быть одновременно выдающейся пианисткой, педагогом-новатором и великим топ-менеджером, который делал невозможное возможным. «Гнесинский комбинат» под ее личным руководством пережил почти столетие исторических потрясений в России от последнего царя до 1970-х годов и стал авторитетным учебным заведением наряду с прославленной Московской консерваторией.

Ключевые слова: Елена Гнесина, Российская академия музыки имени Гнесиных, музыкальное образование, образовательное учреждение, топ-менеджер

Для цитирования: Кирнарская Д. К. Загадка Елены Гнесиной // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 10–28. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-10-28

Anniversary

Original article

Elena Gnesin's enigma

Dina K. Kirnarskaya

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
d.kirnarskaya@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1059-5776>*

Abstract: The article is timed to the 150th anniversary of the birth of Elena Gnesina, the founder of several educational institutions (three music schools, three colleges and Gnesin Russian Academy of Music), embodying the system of effective training of musicians. Considering the circumstances of her life and times it's not easy to imagine how the offspring of a big Jewish family could grow into such an influential personality: her ideas are still alive and lie in the basis of professional music education.

The paper is a short summary of Elena Gnesin's special talent that had been a combination of musical, pedagogical and organizational gift next to none. The author is giving an answer to obvious enigma of Elena Gnesin's biography: how could she be at the same time an outstanding pianist, an innovative teacher and impressively great top manager who made impossible things possible. Her educational company under her personal guidance lived through almost a century of historical turbulence in Russia from the last tsar to 1970-s and could remain an authoritative institution near the renowned Moscow Conservatory.

Keywords: Elena Gnesina, Gnesin Russian Academy of Music, music education, educational institution, top manager

For citation: *Kirnarskaya D. K. Elena Gnesin's enigma. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(3):10-28. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-10-28*

Имя Елены Гнесиной хорошо известно в музыкальном мире; иные готовы утверждать, что и за пределами музыкального мира оно знакомо многим. Одна из лучших выпускниц Московской консерватории Елена Гнесина — это прекрасная пианистка, педагог-новатор, автор эффективной системы подготовки музыкантов под кодовым названием «школа-училище-вуз», а главное — создатель и руководитель крупной гнесинской корпорации или, как она сама ее называла, «гнесинского комбината» из нескольких учебных заведений. В свете этих эксклюзивных достижений совершенно неудивительно, что ее 150-летний юбилей отмечает вся Россия, и президент страны назвал нынешний юбилейный год «годом Гнесиной» [1, 1].

Фигура и личность Елены Фабиановны Гнесиной поражала всех, кому посчастливилось работать с ней вместе, быть ее соратником, учеником или



90-летие Елены Гнесиной,
концертный зал института,
8 июня 1964 год

Elena Gnesina's 90th
birthday, concert hall of
the Institute, June 8, 1964

просто свидетелем ее гигантской деятельности. Юрий Муромцев, многолетний директор Гнесинского института и ученик Елены Фабиановны, удивлялся многосторонности ее таланта — она «и швец, и жнец, и на дуде игрец». И как же уживались в одном человеке художественный дар артиста-музыканта, мудрость и методический талант педагога и вдобавок могучий темперамент, настойчивость, особая интуиция и ум руководителя, сумевшего создать гнесинский комбинат и, как корабль, провести его сквозь рифы и мели в условиях непрерывного шторма от Николая II до Леонида Брежнева? В самом деле, как?

Загадку Елены Гнесиной пытались разрешить все, кто знал Елену Фабиановну: Арам Хачатурян, выдающийся композитор и верный гнесинец, удивлялся тому, что груз создания гнесинской корпорации Елена Гнесина вынесла на своих плечах чуть ли не в одиночку — помощь коллег и соратников она же сама и организовывала, никто не пришел и не включился в дело по мановению волшебной палочки... [2, 70]. Артист и чтец Дмитрий Журавлёв, знавший Елену Фабиановну очень бегло, несмотря на краткость знакомства, отметил ее титаническую энергию, которая буквально была через край и ни для кого не оставалась незамеченной [2, 172].

Резче многих вопрос-загадку о сущности таланта Елены Гнесиной поставил выдающийся дирижер и убежденный гнесинец Евгений Светланов. Он писал: «Трудно передать словами то чувство, которое возникает всякий раз, когда я вспоминаю Елену Фабиановну. Трудно, потому что всё, что ни скажешь о ней — все будет казаться мало, да и не совсем то, что хотелось бы сказать. Это тот случай, когда слова, даже самые яркие и весомые, оказываются бледными и недостаточно выразительными» [2, 154]. Вероятно, Евгений Светланов имеет в виду тот неуловимый синтез многих талантов, и не только талантов, но и связанных (или не связанных) с ними качеств личности, характера, вос-

питания и убеждений, что породили уникальный феномен в истории отечественной культуры — Елену Фабиановну Гнесину. И сколько ни рассуждать, пытаясь разгадать ее тайну, возможно лишь приблизиться к разгадке, лишь подойти на некоторое расстояние к тому комплексу причин, объективных и субъективных, рациональных и иррациональных, что позволили скромной дочери ростовского банковского служащего Фабиана Гнесина стать личностью национального или даже мирового масштаба и войти в историю музыкального образования в качестве крупной фигуры, чье значение можно смело сопоставить с новаторской ролью братьев Рубинштейнов, основателей двух российских консерваторий.

ЕЛЕНА ФОРТЕПЬЯНОВНА

Столь удачное и меткое отчество, созвучное Фабиановне, но очень содержательное, придумал денщик, встречающий гостей в доме певицы А. Книппер, матери жены Антона Павловича Чехова, — юная Елена Гнесина выступала с ней в концертах и приходила к ним домой на репетиции. Этот простодушный представитель «глубинного народа» именно так отрекомендовал посетительницу, что, мол, пришла Елена Фортепьяновна [2, 184]. Так это прозвище за ней и осталось.

И в самом деле «фортепьяновна»! Замечательная пианистка, которая аккомпанировала лучшим певцам страны — Леониду Собинову и Павлу Хохлову, любимцу музыкальной Москвы и первому Онегину в опере Чайковского. Лучшая ученица легендарного пианиста и композитора Ферруччо Бузони, который преподавал в Московской консерватории всего год, но был так впечатлен талантом Елены, что прочил ей блестящую сольную карьеру концертной пианистки и брался посодействовать, чем сможет, если она примет решение последовать его совету [3, 37]. Талантом Елены Гнесиной, пианистки и музыканта, восхищался брат Петра Ильича Чайковского Модест, его либреттист и почитатель: молодая выпускница Московской консерватории утешала пожилого и нездорового Модеста Ильича блистательным исполнением с листа и мгновенной аранжировкой для рояля симфонических сочинений любимого брата [3, 46–47]. Только музыканты поймут, какой гигантской профессиональной хваткой и скоростью мышления нужно обладать, чтобы совершать подобные подвиги!

Умелая эксплуатация музыкального таланта могла бы легко привести умницу и трудоголика Елену Гнесину к большому успеху, и она могла бы прожить относительно легкую жизнь обеспеченной артистки. К тому же в дополнение к дару музыканта Елена Фабиановна обладала большим талантом педагога-воспитателя. Она буквально совершила революцию в методике преподавания игры на инструменте, поставив во главу угла начальное музыкальное образование для самых маленьких. Начало — всему голова, от первых месяцев



Дом в Гагаринском переулке, первое здание училища Гнесиных

House in Gagarinsky Lane, the first building of the Gnesin School

и первых лет обучения зависит дальнейший успех. Тише едешь — дальше будешь: методика Елены Гнесиной обеспечила прочный фундамент образования будущего музыканта, принципы которого можно было бы сформулировать просто и понятно для каждого педагога и учащегося.

Во-первых, не торопиться и не переходить к следующему, пока крепко не освоено предыдущее, чего бы это ни касалось — развития техники, развития голоса и слуха и всего, что входит в профессиональный комплекс музыканта. Во-вторых, не долбить и не вколачивать, засыпая над сухими упражнениями и гаммами: с первых месяцев играть то, что интересно, образно, живо и согласуется с опытом ребенка. В-третьих, опираться на слух и память, а не на моторику руки и пальцев — помнить и сознавать все музыкальные события должна голова, а не руки. И, наконец, непременно подключить то, что развивает не столько инструменталиста, сколько музыканта в широком смысле слова: сольфеджио, музыкальная грамота, история музыки и хор входят в его образование на каждом этапе обучения и не подлежат сокращению или тем более исключению [3, 105–110].

При всей простоте и очевидности педагогических идей Елены Фабиановны на рубеже XIX–XX веков, когда сестры Гнесины во главе с Еленой открыли свое частное музыкальное училище, они не были столь очевидны и распространены в повсеместной практике. Их внедряли в гнесинской школе с самого ее рождения, с того самого памятного дня 15 февраля 1895 года, когда к Елене Фабиановне пришла ее первая ученица. Свои идеи сестры Гнесины внедряли творчески, развивая и дополняя, конкретизируя по отношению к каждому ученику, и дело пошло, училище стало очень быстро набирать популярность.

С 1920 года, когда в результате небывалых перемен в жизни страны частное училище сестер Гнесиных вынужденно превратилось в государственный музыкальный техникум, их методика пошла вперед семимильными шагами, поскольку в ходе культурной революции, предпринятой советской властью, стране нужны были не столько отдельные крупные таланты, коих по определению крайне немного, но легион музыкантов «среднего звена» — учительниц

музыки, оркестрантов, хористов и прочих рядовых служителей муз. Опираясь на методические принципы гнесинской школы, предложившей новую трехступенчатую структуру подготовки артистов «школа-училище-вуз», молодое Советское государство сохранило ценнейший багаж Российской империи в деле воспитания музыкантов, традиции двух первых консерваторий, и даже всемерно упрочило и расширило музыкальное наследие прошлого. Гнесинская школа сыграла в этом процессе свою немалую роль¹.

Так почему же одаренная пианистка и педагог Елена Гнесина отринула так естественно расстилавшийся перед ней путь широко востребованной артистки и профессора игры на фортепиано и выбрала куда более трудный и тернистый путь госпожи директора собственного музыкального училища? Очевидно, что избранная ею жизненная дорога была сопряжена со многими рисками, издержками и проблемами, которые она с ее многими дарованиями могла бы избежать... Эта загадка из числа многих, заданных жизнью и карьерой Елены Гнесиной, наиболее разрешима.

От судьбы не уйдешь: ее пожидают, посеяв характер, а характер Елены Гнесиной был заряжен на большую общественную деятельность. В отличие от многих людей, желающих счастья и успеха лишь самим себе и самым близким, она желала разделить свою любовь к музыке с целой нацией, со всем обществом, со всяким и каждым, кто захочет ближе познакомиться с музыкальным искусством и стать его преданным поклонником. А для этого нужно было распространить педагогические идеи как можно шире, привлечь к ним огромное число последователей и соратников, чтобы, вдохновившись ими, люди принялись обучать музыке не только тех, кто обещал стать большим профессионалом, но и тех, кто был бы скромным рядовым музыкального фронта, а также тех, кто был бы просто любителем, посещающим концерты и испытывающим радость от близости высокому искусству.

Для осуществления музыкально-демократического идеала Елены Гнесиной, воплощения ее негласного девиза «музыка для всех» нужно было, во-первых, показать эффективность открытых ею педагогических принципов, превращенных теперь в стройную систему, и, во-вторых, поставить на поток, как ни кощунственно это звучит, подготовку квалифицированных музыкантов. Без фундамента в виде музыкальных школ сделать музыкальную культуру всеобщим достоянием было бы никак невозможно, и гнесинское училище с первых лет посвятило себя образованию и воспитанию умелых учительниц музыки, не забывая при этом об исключительных талантах, таких как Арам Хачатурян или Евгений Светланов. Такие «бриллианты» изредка встречались на преподавательской дороге сестер Гнесиных, и были они как шпиль, венчающий большую архитектурную постройку — заметная и нужная деталь, не заменяющая, однако, все здание...

Большому кораблю большое плаванье! Жизненной задачей Елены Гнесиной, которая спустила ее с музыкального Олимпа на грешную землю и по-

¹ Подробнее см.: [4, 78–79].

жертвовала личным покоем и благополучием ради реализации своей миссии, стало широчайшее распространение музыкального искусства. И не это ли происходит со всеми, кого после их ухода вспоминает благодарное человечество? Так Елена Гнесина исполнила завет премудрого Сократа «познай себя»! Ее призванием было разделить свою любовь к музыке с другими, превратив ее из элитарного увлечения образованного сословия в украшение досуга миллионов людей.

ТАЛАНТ ДРУЖБЫ

Построение большой музыкальной корпорации, целого комбината, посвященного музыкальному образованию, требовало особого таланта, присущего топ-менеджеру, а именно таланта убеждать людей и вызывать их любовь и преданность. Не зря знаток темы Дейл Карнеги издал своеобразное руководство под симптоматичным названием «Как завоевывать друзей и оказывать влияние на людей». Этим искусством Елена Фабиановна Гнесина владела в совершенстве, формируя вокруг себя огромный круг поклонников и доброжелателей. Каждый, от маститого профессора до скромного ученика, мог бы засвидетельствовать, что Елена Фабиановна была законченным альтруистом, жизненной задачей которого было только процветание ее учебных заведений. А для этого нужно было обеспечить помощь и поддержку делу со стороны любого, кого она встречала на жизненном пути.

Елене Гнесиной было легко привлекать к себе всеобщую симпатию, поскольку она сама была ее воплощением, любя ближних как самое себя. Нет такого гнесинца, взрослого или юного, которому она бы не помогла, которого бы не поддержала, которому бы не посодействовала. Для многих и многих дражайшая Елена Фабиановна была как маяк, указавший верный путь на волнах житейского моря; лишенная какого-либо педагогического эгоизма, она отказалась от талантливейшего пианиста Генечки Рождественского и отправила его учиться дирижированию [2, 147]; как отважный защитник и покровитель, она устроила на работу в Большой театр Евгения Светланова, старательно затушевывая его политические «ляпы» [2, 230–231]; как прозорливая ясновидящая, она приняла в свое училище Арама Хачатуряна, несмотря на его великовозрастную неумелость и, заметив в нем талант композитора, направила его в класс своего брата, опытного воспитателя музыкантов-творцов Михаила Гнесина [2, 75].

Талантом «музыкального Нострадамуса» отнюдь не исчерпывается доброта и заботливость Елены Фабиановны. Каждую ученицу, пришедшую навестить ее, она неизменно встречала вопросом: «Ну как твои дела? Какие у тебя проблемы, как помочь?» И это не был пустой звук: добрейшая Елена Фабиановна при всяком случае хваталась за телефонную трубку, дабы добраться до какого-нибудь начальника и добиться улучшения условий жизни ее бывших или нынешних питомцев. Тому дать место в общежитии, этому выписать дополни-

тельную стипендию, того устроить на бесплатные обеды в ближнюю арбатскую столовую, эту освободить по слабости здоровья от лесоповала в военные годы, а того и вовсе выволочь из действующей армии — как Бориса Чайковского или Андрея Эшпая по причине необходимости отечественной культуре.

Нет частной проблемы или личной нужды, в которой Елена Гнесина не приняла бы участия, воистину она была «матерью Еленой» для каждого, кто обращался к ней с самадлейшей просьбой, да и без просьб она без числа одаривала неимущих студенток посудой, едой и чулками, без границ и пределов подкармливала и поддерживала деньгами студентов всех возрастов — ее кошелек, отнюдь не солидный, во всякое время был открыт для нуждающихся, уж такова была ее натура! При этом для нее не существовало различий между выпускниками-гнесинцами, кем бы они впоследствии не стали, и скромнейшей Жене Брудной², концертмейстеру рабочего клуба она радовалась не меньше, чем выдающемуся пианисту Льву Оборину: демократические убеждения Елены Гнесиной были флагоманом ее поведения, и всякий гнесинец был ценен для нее своей преданностью музыкальному делу, а не масштабом дарования...

Вполне естественно, что, будучи эталоном сердечной доброты и уважения к людям, Елена Фабиановна вызывала живейшее участие со стороны ближних и дальних, и не было никого, кто не жаждал бы в ответ на такое человеческое и участливое отношение ответить тем же, быть полезным, помочь и поддержать ее. Видя бескорыстие Елены Фабиановны и зная об успехах ее новаторской музыкальной школы, друг юности Анатолий Луначарский, а ныне нарком просвещения, выписал ей столь необходимые во время гражданской войны дрова в обход обычных норм и правил [3, 84]; помня о постоянных знаках внимания, милых подарках и добром отношении Леночки Гнесиной, ее консерваторский друг Сергей Рахманинов не мог не отправить ей большую продуктовую посылку, которая в голодные годы была для педагогов-гнесинцев сродни манне небесной [3, 151–152].

Видя, что директор гнесинской корпорации Елена Гнесина никогда ни о чем не просит для себя и очень умело ведет дела, ее всемерно поддерживали советские вожди, такие как Клим Ворошилов, чья помощь при строительстве гнесинских зданий была поистине судьбоносной. И столь же важным оказалось сочувствие гнесинскому делу со стороны молодого тогда большого советского хозяйственника Алексея Косыгина — без его поддержки строительство гнесинского института не двинулось бы с места.

Советские начальники, совершенно бесспорно, тоже были людьми, в чем нисколько не сомневалась Елена Фабиановна; она никогда не лебезила перед ними, не унижалась и не кланчила, но при этом была неизменно уважительна и не скрывала своей человеческой к ним симпатии, видя, как они «горят на работе» и как нелегко им порой приходится. Елена Гнесина была своеобразным

² Евгения Михайловна Брудная — ученица Елены Фабиановны Гнесиной, пианистка, работала концертмейстером в клубах самодеятельности и Доме культуры им. В. П. Чкалова [2, 223].



Королева Бельгии Елизавета, Елена и Ольга Гнесины, 1962 год

Queen Elizabeth of Belgium, Elena and Olga Gnecina, 1962

осколком старой гвардии, частью «уходящей натуры» чеховских интеллигентов, принципиальных бесребренников и радетелей за народное дело³; люди этой породы во все времена вызывали уважение, и начальственная помощь изливалась на них чуть ли не по формуле Михаила Булгакова «сами предложат и сами дадут». Конечно, и госпоже Гнесиной приходилось обивать пороги, писать письма и ходатайства без счета, напоминать о нуждах своих учебных заведений, а порой и настаивать и требовать, но ее поведенческий кодекс чести, предписывающий никогда не терять чувство собственного достоинства и не забывать, что перед ней за начальственным столом сидит не злобный

истукан, а живой человек, быть может, не лишенный недостатков, как все мы, грешные, — эта гуманная установка всегда срабатывала и заставляла принимать решение в пользу ее учебных заведений, ну не для себя же она так беспокоится и так терпеливо добивается своего!

Елена Фабиановна Гнесина благодаря достижениям своих учебных заведений и их растущему авторитету была важной ВИП-персоной, ее авторитет к концу ее большой жизни превратился едва ли не в пие́тет и благоговейное почтение. С ней жаждали встретиться другие ВИП-персоны, и не только из музыкального мира, например, королева Бельгии Елизавета или космонавт Юрий Гагарин. А о музыкантах и говорить нечего: во время первых гастролей театра Ла Скала в Москве звезда вокала Мирелла Френи с коллегами явилась к пожилой Елене Фабиановне с заверениями полнейшего уважения, а «музыкальный родственник» Елены Гнесиной пианист Ван Клиберн, с педагогом которого, Розиной Левиной, Елена Фабиановна училась в консерватории, стал для нее и вовсе любимым «Ванечкой» [3, 172], до конца жизни хранившим память о бесценном подарке «Элен Фабиан» — фотографии Сергея Рахманинова с дарственной надписью. Характерно, что о встрече с «Ванечкой» мы узнаем из воспоминаний Светланы Сербиновой, скромной гнесинской выпускницы [2, 203–204]. Светлана была горячей поклонницей Вана Клиберна, и Елена Фабиановна не отказала ей в просьбе поприсутствовать на встрече с ним. Какое-либо высокомерие было начисто чуждо Елене Гнесиной, она всегда шла навстречу людям, если к тому была малейшая возможность...

³ Подробнее см.: [4, 326–329].



Елена Гнесина, Зиновий Фinkelштейн и выпускники десятилетки, 1957 год

Yelena Gnesina, Zinovy Finkelstein and ten-year school leavers, 1957

Талант дружбы можно считать одним из ключей к разгадке успехов Елены Гнесиной. Ее главным капиталом были люди и их горячая к ней симпатия, не исключая и непосредственных соратников и друзей, которых она сумела разглядеть и дать им дорогу к большой карьере. Юрий Муромцев, директор гнесинского института, Зиновий Финкельштейн, директор гнесинской школы-десятилетки для одаренных детей, Елена Давыдова, директор гнесинской школы-семилетки — все они были ее «маршалами», людьми, на которых она могла по-настоящему положиться. А почему? Все потому же: ее внимание к ним, к их нуждам и желаниям было поистине беспредельно.

Достаточно вспомнить такую мелочь, как переданные ею сухари и карамельки Зиновию Финкельштейну, в полученной им записке Елена Фабиановна сообщала, что эти сухари — единственное, что у нее сейчас имеется, и она хотела хоть как-то этой мелочью облегчить ему ночное дежурство в только что построенном здании гнесинского института [2, 111].

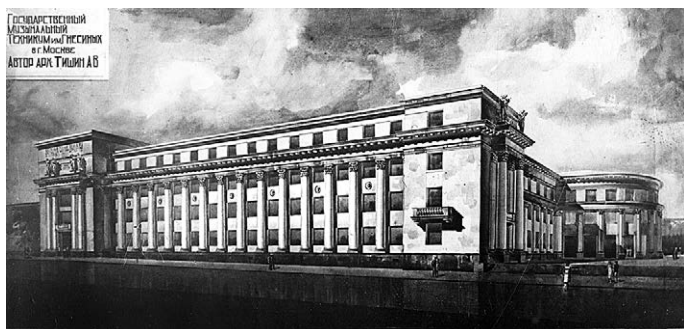
Начиная с шарфиков и мешочков, пошитых для Скрябина и Рахманинова, друзей ее юности, и заканчивая постоянной заботой о здоровье и благополучии своих соратников — ничто в глазах Елены Гнесиной не считалось незначительной деталью, никакой знак внимания не полагала она излишним, если это касалось симпатичных ей людей. О более важных предметах не стоит и говорить! Старания и хлопоты Елены Фабиановны, когда Елене Давыдовой понадобилась медицинская помощь, были беспрецедентны — вся врачебная Москва была поставлена на ноги, чтобы обеспечить самую лучшую хирургию и самый лучший уход [2, 52]. И в большом и в малом соратники Елены Гнесиной могли рассчитывать на нее, неудивительно, что эта дружба была действительно преданной и взаимной; Елена Гнесина, не зная и не ведая о том, была лучшей ученицей Дейла Карнеги — ее талант завоевывать друзей и оказывать влияние на людей граничил с гениальностью!

ЧУВСТВО МОМЕНТА

Вождь и вдохновитель большевистского переворота, как сказали бы одни, или Великой Октябрьской социалистической революции, как сказали бы другие, но, бесспорно, выдающийся политик и руководитель Владимир Ленин поделился лайфхаком, без которого не обойдется ни один менеджер, а тем более основатель большой корпорации. Он сказал: «Вчера было рано, а завтра будет поздно». Воистину для всякого деяния есть наилучший и наихудший момент, когда это деяние совершенно необходимо или, напротив, совершенно невозможно осуществить. Во всяком большом проекте руководителю необходимо магическое чувство, отчасти основанное на трезвом расчете и квалифицированной аналитике, но отчасти и на интуиции, о которой никто бы не сказал, на чем конкретно она основана: то ли на опыте, то ли на прогностических способностях неизвестного происхождения, а то ли и вовсе на никому непонятной мистике. Как бы то ни было, так же как талантом дружбы, Елена Фабиановна Гнесина была в избытке наделена чувством момента: несчетное число раз в своей карьере, касалось ли это строительства ее учебных заведений, касалось ли это самого их существования или же бытовых условий учебы и работы, то есть материй куда менее значимых, — в любом случае госпожа директор всегда знала, когда надо действовать, а когда не надо, когда необходимо рвануть на себе рубаху и ринуться на приступ того или иного бастиона, а когда залечь на дно и затаиться.

Заветной мечтой Елены Фабиановны было превращение ее детища в полноценный трехступенчатый «комбинат»: музыкальная школа, являвшаяся его фундаментом, а вернее, обе школы, семилетка и десятилетка для одаренных детей; училище, вступившее на дорогу музыкального образования первым; и, наконец, институт, высшее учебное заведение имени Гнесиных. Наивно было бы думать, что сестра-консерватория зальется слезами умиления от таких, с позволения сказать, амбиций гнесинского техникума. Хватит с них и того, что им разрешено готовить музыкантскую смену для поступления в *alma mater* — студенты-гнесинцы всегда успешно поступали в консерваторию с самого основания гнесинского училища, и зачем им что-то большее?

При такой диспозиции вокруг институтского проекта нужно было действовать с величайшей осторожностью, что премудрая Елена Фабиановна и сделала: сначала вбросила бесспорную идею о строительстве нового здания училища — и кто бы с этим спорил, училище и в самом деле заслуженное! Архитектор А. Тишин создал проект несколько более помпезный, чем было бы нужно, но это в конце концов вкусовщина — кому более помпезный, а кому недостаточно торжественный, поди разберись. Чиновники и не стали разбираться, а намерение создать институт на базе училища, то ли вместо него, то ли в дополнение к нему, а то ли в порядке преобразования одного в другое — это смутное намерение так или иначе материализовалось: уже в 1937 году новое здание заложили [5, 42], первый камень кого надо обнадежил, а кого надо насторожил.



А. В. Тишин. Проект здания техникума имени Гнесиных

A. V. Tishin. Building project of Gnesin Technical School

Но тут разразилась война. «Ах, все пошло прахом, до музыки ли тут», — запричитали бы дамы в кружевах. Но не из таких была Елена Фабиановна, которая сделала ход конем. Именно так: вчера было рано, а завтра будет поздно. Срочно домой, в Москву, поближе к центрам принятия решений, от которых коллеги-консерваторцы оказались волею судеб весьма далеки. Их директор Александр Гольденвейзер, враг институтского проекта, играл в шахматы в Тбилиси и ни о каком гнесинском институте не помышлял [3, 162]. В начале 1942 года глубокой зимой пожилая Елена Фабиановна вернулась в родной техникум [5, 44]. И изо всех сил «наехала» на начальство: вот, посмотрите, мы одни остались работать, посылаем студентов на заготовку дров, формируем из них концертные бригады для фронта, работаем не покладая рук в буквальном смысле, все руки в занозах и царапинах... Работаем и думаем о будущем, о судьбе нашей культуры, о наших будущих лауреатах, которых кто-то же должен учить, и учить на высшем уровне. И врагам надо показать, насколько страна Советов уверена в грядущей победе. А настолько, что открывает новые вузы, и в их числе музыкально-педагогический институт имени Гнесиных.

Сказано — сделано! Тут-то и сказались прошлые разговоры да намеки о преобразовании гнесинского училища в институт. Даже вышло такое постановление, пока не выяснилось, что речь идет не о преобразовании, а открытии нового института, училище же остается его подготовительной ступенью. Ну хорошо, до того ли было чиновникам, чтобы в разгар войны, хоть и на фоне уже забрезжившей победы, судить да рядить, откуда вдруг взялся институт, да в каких он отношениях с прежним техникумом или училищем. А тут и консерваторское начальство сменилось, и вместо врага Гольденвейзера появился друг Шебалин, прекрасный композитор и новый директор консерватории. Тем лучше! И Елена Гнесина нанесла главный удар: было решено с сентября 1944 года открыть музыкально-педагогический институт имени Гнесиных [5, 69]. Ура! Ее личная гигантская победа была завоевана прежде государственной...

Трудно представить, что бы было с проектом, если бы Елена Гнесина своим волевым решением не прервала казанскую эвакуацию и не свалилась как снег на голову московским начальникам. Что было бы, если бы она не обрати-

лась за помощью к самому В. М. Молотову, второму человеку в государстве, который дал добро, не стал спорить с теми, кто высоко несет знамя советской культуры... [3, 190]. Не было бы счастья, да несчастье помогло: во время войны для подобных демаршей сложились оптимальные условия. Не прояви госпожа Гнесина максимальную решимость, так бы все и затянулось, завязло и покрылось плесенью: приехали бы консерваторцы, кончилась война — и дело могло бы затухнуть и загдохнуть. Но нет, чувство момента, максимально подготовленное прежними аналогичными чувствами, сыграло на руку Елене Фабиановне и ее гнесинскому дому, который наконец приобрел желаемые очертания.

Что ж, ударить плеча — это прекрасно! В очередной раз сработало. А теперь, уже после судьбоносного решения, нужно не бить и резать, а канючить, ныть, напоминать — теперь нужна будничная работа, волокита, которую необходимо обернуть в свою пользу. И что ж делать, если новому институту негде жить, куда девать студентов, и новых институтских, и старых училищных, да и школа тут же, ее тоже некуда девать... Так и допросились до нового здания, благо, оно уже было заложено, только достроить надо было и не дать авиаторам [2, 110] и судостроителям [3, 144], которые наложили было лапу на лакомый кусочек в центре Москвы — не дать им превратить их незаконную мечту в действительность. Нет уж, нам обещали, для нас строили — достраивайте! Так оно и вышло: в 1946 году первая очередь здания института была сдана [5, 72]. А там потянулась и вторая очередь через четыре года, а за нею уже и большой концертный зал [3, 197] — прямо-таки бабка за дедку, дедка за репку... Елена Фабиановна знала: нужен первый и главный шаг — открытие института, остальное же вопрос настойчивости и терпения. Бывают ситуации, когда начальству некуда деваться, и это была именно она...

С разницей в двадцать лет, в начале тридцатых и в начале пятидесятых, Елена Фабиановна столкнулась с другим испытанием ее мудрости и чувства момента. В обоих случаях эстетическая, а вернее, антиэстетическая суть происходящего была у всех на виду. Полуграмотные Шариковы и Швондеры, называемые теперь пролеткультовцами или ревнителями чистоты пролетарской культуры, сорвались с цепи и возжелали покуролесить. Вызвала подозрения директор училища товарищ Гнесина, не скрывающая любовь к Сергею Рахманинову: революционные песни казались им куда более достойной музыкой, нежели Бахи и Шопены, советская власть поддержала пролетарскую интуицию очередных энтузиастов, и Елену Гнесину уволили с поста директора ее же училища или, как он тогда назывался, «государственного музыкального техникума» [5, 40]. Правда, уже через год одумались и вновь возвели Елену Гнесину в директорское достоинство. Пролеткультовский раж остался позади, а гнесинский техникум праздновал победу в еще одном дарованном им здании рядом с прежним: теперь гнесинцы владели еще и домом Хомякова по адресу Собачья площадка, 7 [5, 41]. Стоило ради этого годик поволноваться, прибавить несколько седых волос и переж-



Интерьер зала училища на Собачьей площадке

The interior of the school's hall at Dogpatch

дать... Главное, что Елена Фабиановна не стала ни скандалить, ни доказывать свою правоту с пеной у рта, а тихо перешла на скромную должность преподавателя своего же училища — и дождалась своего часа. Воистину незаурядное чувство момента!

Нечто похожее, но еще более опасное, случилось в начале пятидесятых на волне борьбы с космополитизмом: мало того, что руководители гнесинского дома, теперь уже полноценного, с включением двух школ, училища и института, были не самой желательной национальности, так они еще достаточно прохладно, без всякого энтузиазма отнеслись к Постановлению ЦК ВКП(б) 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», шельмующему композиторов формалистического, антинародного направления — коллег Гнесиных Прокофьева, Шостаковича, Мясковского и проворонившего их смотрящего от Союза композиторов Хачатуряна. Бдительности не проявили, за партией не пошли, смысла Постановления не поняли. И мало этого, еще и возражать посмели: юный студент Светланов и старый профессор Гнесин отказались считать композиторов-формалистов отщепенцами, а напротив, открыто объявили их гениями, что в 1949 году было неслыханной наглостью. Что ж, пожинайте плоды, дорогие гнесинцы... Руководителя товарища Елену Гнесину долой, ее заместителя и директора института Юрия Муромцева забираем в Министерство культуры и бросаем на театры, а Михаила Гнесина с руководства кафедрой композиции снимаем. Благодарите, что на его место берем товарища Хачатуряна, его же ученика. Да, и Елизавету Гнесину, скрипачку и верную соратницу своей сестры Елены, тоже увольняем [3, 32–33].

Погром и разгром, как и в прошлый раз, оказался недолгим, но в отличие от событий двадцатилетней давности этот погром был крайне разрушительным. Сразу же вслед за товарищем Сталиным, в конце апреля 1953 года, от-

правилась в мир иной Елизавета Гнесина, оставив безутешными сестер Елену и Ольгу. Брат Михаил стал прихварывать, прежних сил не осталось и в помине, и через несколько лет и он оставил грешную землю на попечение своей сестры. Однако пушкинское предзнаменование вновь оказалось пророческим: «оковы тяжкие падут, темницы рухнут, и свобода вас примет радостно у входа, и братья меч вам отдадут». И снова отдали. И вновь, как и в прошлый раз, Елена Гнесина как в воду глядела: тихо, без паники, без истерик пережила очередную опалу — и вновь выиграла! Художественное руководство вернули, Юрия Муромцева отпустили на прежнее место, и гнесинская корпорация понеслась в будущее на всех парах, набирая обороты. Только успевай считать приобретения: дом на Знаменке для школы-десятилетки, дом Шуваловой для школы-семилетки, общежитие на ВДНХ для студентов-гнесинцев, кооперативный дом «Гнесинец» для педагогов и под самый конец славной жизни матери-основателя гнесинского дома высотное здание гнесинского училища. Все здесь же, на Арбате, чтобы далеко не ездить...

Слов по поводу этих побед, конечно же, не хватает. Только трам-тарарам! Ура победителю, виват Елене Фабиановне! Слава редчайшему аналитику, умнейшему человеку, который знает, когда в ходу слово-серебро, а когда молчание-золото. Все по Библии: когда время разбрасывать камни, а когда собирать, когда время войны, а когда время мира, когда время обнимать, а когда удаляться от объятий, и от каких именно. Что и когда нужно делать, где наилучший момент для действия и наилучший для бездействия — понимать и чувствовать это может только великий руководитель, своего рода Наполеон или Цезарь, но не в большой политике, а в политике малой. Здесь цель — не создание империи, а создание музыкальной корпорации, средство — не война с неприятелем, а война с чиновниками и недругами, а друзья — не страны-союзники и преданная армия, а единомышленники и соратники, убежденные в правоте общего дела.

НУЛЕВАЯ ВЕРОЯТНОСТЬ

Совершенно верно: разговоры о многочисленных талантах Елены Гнесиной и о самом главном из них таланте руководителя подобны притче о халве: сколько ни толкуй, а во рту слаще не станет. Разве что научная психология несколько рассеяла туман, неизменно окружающий тему таланта и одаренности, когда многолетний исследователь гениальности Дин Симонтон выдал неутешительный прогноз: если у госпожи N имеется одна из необходимых способностей, скажем, выворотность стопы у балерины, вероятность того, что госпожа N при этом еще будет обладать необходимой стройностью, невзирая на любовь к пирожкам, — эта вероятность обладания двумя необходимыми способностями, то есть второй вместе с первой, падает в десять раз. А уж если сюда присовокупить выразительность движения и жеста, то вероятность это-

го третьего свойства по сравнению с первыми двумя падает еще на порядок. А музыкальность? Все-таки балет не спорт... То есть нужна еще и четвертая способность, и это лишь на взгляд стороннего зрителя. Профессионалы же насчитают еще многое-многое другое. Стало быть, не будем удивляться, что прима-балерина как класс — явление редчайшее, и станем куда сильнее аплодировать Светлане Захаровой и Диане Вишневой.

Столь же редок и талант артиста-музыканта, а тем более солиста. Этим талантом, по свидетельству многих, обладала в числе прочего Елена Фабиановна Гнесина. Уже одно это дарование включает в себя энное количество некоррелирующих, то есть независимых друг от друга способностей: тут и слух, и музыкальная память, и строение руки, и специфическое трудолюбие — не трудолюбие вообще, а по отношению лишь к этой конкретной деятельности, то есть музыкантская выносливость и терпение, музыкантское слышание идеала и настойчивость в стремлении к нему. Да плюс сценическая харизма, артистическое обаяние, особая уверенность в себе, не дающая артисту робеть в присутствии огромного зала — даже у великого Шопена эта сценическая способность прихрамывала, так что уж говорить о простых смертных... А у Елены Фабиановны все эти данные были. Да разве только они...

Выдающийся педагог предполагает особые качества, порой не связанные с конкретным профессиональным талантом. Не случайно нам известны многие выдающиеся исполнители, которые не прославились на ниве преподавания. И что более удивительно, известен целый ряд выдающихся педагогов, в том числе и в музыке, которые отнюдь не блистали на концертной эстраде. Среди них и пианист Лев Наумов, и скрипач Юрий Янкевич, и многие-многие прочие, более или менее знаменитые. Способности, необходимые выдающемуся педагогу, можно долго перечислять, не забывая о падении на порядок вероятности сосуществования каждого нового фактора по отношению к названным ранее. Здесь и аналитическое видение навыков, которые необходимо воспитать у каждого ученика, и психологическая интуиция, позволяющая разглядеть наилучшее направление его развития, и умение приспособиться к индивидуальности учащегося, воспитывая одни и те же навыки у одного ученика таким методом, а у другого эдаким. Здесь и методическая изобретательность и одновременно системность, позволяющая применять различные варианты стратегически разработанной методики в зависимости от конкретных условий. Наконец, здесь и поведенческая гибкость, психологическая чуткость, позволяющая воздействовать на разных учащихся разными психолого-педагогическими инструментами, формируя их мотивацию. Нет, невозможно перечислить всю совокупность сложнейших способностей, составляющих комплекс выдающегося преподавателя. Таких педагогов ведь тоже днем с огнем не сыщешь, и по той же самой причине: вероятность сочетания в одном человеке изрядного числа разных способностей, необходимых для проявления одного крупного таланта, — эта вероятность настолько низка, что стано-



Елена Гнесина, 1930-е годы

Elena Gnesina, 1930s

вятся такими талантами буквально единицы. И среди них вновь Елена Фабиановна Гнесина, незаурядный воспитатель высококвалифицированных музыкантов.

Наконец, о таланте руководителя вообще говорить невозможно. Остается ограничиться многозначительным молчанием, вспоминая создателей крупных брендов, таких как Стив Джобс, Билл Гейтс, Джефф Безос — и это только американцы последнего поколения. А ведь есть еще и европейцы — одних итальянских автомобильных инженеров и дизайнеров, таких как Феррари и Ламборджини, можно назвать несколько, или французских модельеров, таких как Кристиан Диор или Ив Сен-Лоран. Но это все единицы, буквально считанные экземпляры человеческой породы, а ведь многие из них были лишь выда-

ющимися менеджерами и никем более, в то время как их квалификация в деле, которым они руководили, была по сути не выше среднего, то есть просто очень хорошей и, главное, достаточной. Но даже при этом число создателей корпораций и брендов можно по пальцам пересчитать. Так что же говорить о таком суперуникальном человеке, как Елена Гнесина, создателе крупной музыкально-образовательной корпорации имени Гнесиных? Ее таланты буквально не поддаются описанию! Музыкант, педагог, руководитель — и все, особенно последнее, на самом высоком мыслимом уровне⁴.

Загадка Елены Гнесиной — это загадка всей психологической науки, которая до сих пор не может внятно расшифровать ключевое понятие изучаемого объекта, психологическая наука пока не дала ясное определение Личности. Что же это за неуловимый синтез самых разнообразных качеств, их ансамбль, их особое созвучие, где на фоне остальных прекрасных свойств ведет свою мелодию то главное из них, которое и определяет Личность? И какую роль при этом играют «аккомпанирующие» свойства? Пожалуй, здесь можно действовать лишь методом описания, первичным методом всякой науки, пытаясь ухватить важнейшие для каждой Личности черты, такие как музыкальный и педагогический талант Елены Гнесиной и ее фантастический дар руководителя и визионера, которого бы не было без ее таланта

⁴ Подробнее см.: [4, 278–287].

дружбы и ситуационной аналитики, называемой «чувством момента». Нам, ее поклонникам и потомкам, остается лишь восхищаться этим грандиозным человеком, делая очень робкие попытки «поверить алгеброй» гармонию этой удивительной Личности.

Лучше Маргариты Риттих, многолетней коллеги и соратницы Елены Фабиановны, никто о ней не сказал: *«Елена Фабиановна Гнесина была человеком большого, ясного, трезвого ума. Благородного, щедрого и нежного сердца. Яркого, кипучего темперамента. Натурой деятельной и активной. При этом она обладала редкой стойкостью и мужеством. Это был характер масштабный. Это была личность, и личность выдающаяся»* [2, 32].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Указ Президента Российской Федерации «О праздновании 150-летия со дня рождения Е. Ф. Гнесиной» №388 20 июня 2022 года. — URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202206200013> (дата обращения: 15.06.2024).
2. Елена Фабиановна Гнесина. Воспоминания современников / второе изд. перераб. и доп. — Москва: Практика, 2003. — 363 с.
3. Гнесина Е. Ф. «Я привыкла долго жить...». Воспоминания, статьи, письма, выступления / сост. В. В. Тропп. — Москва: Композитор, 2008. — 348 с.
4. Кирнарская Д. К. Елена Гнесина. Портрет руководителя на фоне эпохи. Документальный роман: монография. — Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. — 360 с.
5. Гнесинский Дом. История учебных заведений / сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. — Москва, 2015. — 704 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Д. К. Кирнарская — доктор искусствоведения, профессор, проректор по связям с общественностью Российской академии музыки имени Гнесиных, заведующая кафедрой истории музыки, почетный работник сферы образования РФ.

REFERENCES

1. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii "O prazdnovanii 150-letiya so dnya rozhdeniya E. F. Gnesinoj" №388 20 iyunya 2022 goda [Russian President's Decree "On the celebration of 150-th anniversary of Elena Gnesina" No. 388 June 20, 2022]. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202206200013> (accessed: 15.06.2024).
2. Elena Fabianovna Gnesina. Vospominaniya sovremennikov [Elena Gnesina. Memories of colleagues and friends] / Vtoroe izd. pererab. i dop. Moscow: Praktika, 2003. 363 p.
3. Gnesina E. F. "Ya privy'kla dolgo zhit'...". Vospominaniya, stat'i, pis'ma, vy'stupleniya [Elena Gnesina "I am in the habit of living long..." Memories, papers, letters and speeches] / V. V. Tropp (sostavlenie). Moscow: Kompozitor, 2008. 348 p.
4. Kirnarskaya D. K. Elena Gnesina. Portret rukovoditelya na fone e'pohi. Dokumental'ny'j roman: monografiya. [Elena Gnesina: Leader and her Times. Documentary Novel]. Moscow: Rossijskaya akademiya muzy'ki imeni Gnesiny'h, 2023. 360 p.
5. Gnesinskij Dom. Istoriya uchebny'h zavedenij [Gnesins' House. History of educational institutions] / sost. E. P. Kostina, V. V. Tropp. Moscow, 2015. 704 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Dina K. Kirnarskaya — Dr.Sci. (Arts), Professor, Vice-Rector for Public Relations at Gnesin Russian Academy of Music, Head of the Music History Department, Honorary Education Worker of the Russian Federation.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. ММКЕлФГ, фонд 8, инв. № Ф-389
2. ММКЕлФГ, фонд 25, инв. № И-1065
3. ММКЕлФГ, фонд 8, инв. № Ф-334
4. ММКЕлФГ, фонд 8, инв. № Ф-502
5. ММКЕлФГ, фонд 25, инв. № И-1202
6. ММКЕлФГ, фонд 25, инв. № И-1095
7. ММКЕлФГ, фонд 8, инв. № Ф-236

Поступила в редакцию / Received: 10.04.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 15.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.05.2024

Актуальные проблемы музыкального знания

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41



Хор как «вокальный оркестр» в творчестве современных российских композиторов



Александр Сергеевич Рыжинский¹, Сяюнь Шао²

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

² Столичный педагогический университет, Пекин, Китай

¹ loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

² shao333@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-1400-3018>

Аннотация: В статье представлено первое аналитическое описание новой тенденции в развитии современной российской музыки — создание сочинений для солирующего инструмента и хора как «вокального оркестра». Анализ произведений XX века (А. Шёнберга, А. Лурье, Л. Нона, Д. Лигети) позволяет авторам сделать вывод о существовании общих оснований появления феномена «вокальный оркестр», а также глубже понять оригинальность его воплощения в творчестве современных российских композиторов — А. Чайковского, Е. Подгайца, К. Бодрова.

На основе рассмотренных композиций последних лет, ставших заметным событием в концертной жизни нашей страны, — Концерта для хора и солирующего фортепиано “Gloria”, Концерта для домры и хора а cappella К. Бодрова, пьесы А. Чайковского «Вишневый сад» для домры и хора и Е. Подгайца «Молитва к Богородице» для аккордеона и хора — авторы приходят к заключению о том, что феномен «вокального оркестра» в понимании современных российских композиторов связан, прежде всего, с передачей хору функций оркестра в сочинениях концертного или близкого концертному жанров. В качестве «катализатора» исследуемой тенденции обозначено и творчество выдающихся российских музыкантов: Е. Мечетиной (фортепиано), Е. Мочаловой (домра) и М. Власовой (аккордеон).

Ключевые слова: современная хоровая музыка, инструментальный концерт, хоровой концерт, вокальная тембрика, А. Чайковский, К. Бодров, Е. Подгайц

Для цитирования: Рыжинский А. С., Шао С. Хор как «вокальный оркестр» в творчестве современных российских композиторов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 29–41. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41

*Actual problems
of musicology*

Original article

**Choir as "vocal orchestra" in contemporary
Russian composers' legacy***Alexander S. Ryzhinsky¹, Xiaoyong Shao²*¹ *Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia*² *Capital Normal University, Beijing, China*¹ *loring@list.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>,*² *shao333@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0003-1400-3018>*

Abstract: The article presents the first analytical description of a new trend in the development of contemporary Russian music — creation of compositions for solo instrument and choir as a "vocal orchestra". Analysis of 20th century works (A. Schoenberg, A. Lurie, L. Nono, D. Ligeti) allows the authors to conclude that there are general grounds for the emergence of the phenomenon of "vocal orchestra", and also to understand more deeply the originality of its embodiment in the works of modern Russian composers — A. Tchaikovsky, E. Podhairs, K. Bodrov.

On the basis of the considered compositions of recent years, which have become a notable event in the concert life of our country — Concerto for choir and solo piano "Gloria", Concerto for domra and choir a cappella by K. Bodrov, A. Tchaikovsky's piece "Cherry Orchard" for domra and choir and E. Podgaits' "Prayer to the Virgin Mary" for accordion and choir — the authors come to the following conclusions: the phenomenon of the "vocal orchestra" in the understanding of modern Russian composers is primarily associated with the transfer of the functions of the orchestra to the choir in works of concert or concert-related genres. The work of prominent Russian musicians is also identified as a "catalyst" of the trend under study: E. Mechetina (piano), E. Mochalova (domra) and M. Vlasova (accordion).

Keywords: contemporary choral music, instrumental concert, choral concert, vocal timbres, A. Tchaikovsky, K. Bodrov, E. Podgaits

For citation: Ryzhinsky A. S., Shao X. Choir as "vocal orchestra" in contemporary Russian composers' legacy. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):29-41. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-29-41

Хоровое творчество российских композиторов последних десяти лет демонстрирует устойчивый интерес к созданию сочинений для солирующего инструмента и хора, в которых хор представлен не только как приоритетная, но и как аккомпанирующая составляющая общей ткани сочинения. Столь неожиданное жанровое решение имеет своим истоком феномен «вокального оркестра», о котором впервые писал в своем знаменитом «Большом

* Статья написана в рамках проекта, финансируемого Государственным фондом социальных наук (искусствоведения) Китая (номер проекта: 20BD060).

Article was written as part of project funded by the National Social Science (Arts) Fund of China (Project Approval Number: 20BD060).

трактате о современной оркестровке и инструментровке» Гектор Берлиоз [1]. Уделив особое внимание феномену хора, французский композитор не ограничился одной лишь характеристикой составляющих хор вокальных голосов, но подчеркнул выразительный и технологический потенциал хорового коллектива, сопоставимый, по его мнению, с потенциалом оркестра.

Имея целью настоящей статьи дать первое аналитическое описание проявления идеи хора как «вокального оркестра» в творчестве российских мастеров последнего десятилетия, считаем необходимым исследовать несколько примеров воплощения данной идеи в сочинениях композиторов XX века. Пожалуй, первые попытки уподобить хоровую партитуру оркестровой принадлежат Арнольду Шёнбергу в незавершенной пьесе 1903 года “Darthulas Grabgesang” («Погребальная песнь Дартулы»). В сочинении композитор предусматривает 14 (!) самостоятельных вокальных партий с неравномерным распределением певцов между ними. В основе подобного решения лежит тройное *divisi* четырех хоровых партий в рамках излюбленного Шёнбергом хорового шестиголосия (сопрано I — сопрано II (*divisi*) — альт (*divisi*) — тенор (*divisi*) — баритон (*divisi*) — бас)¹. Специфика неравномерного разделения партий сопрано II, альтов, теноров и баритонов следующая: каждая из партий делится на две равные части, после чего получившаяся вторая часть дополнительно разбивается еще на две половины. Как и в классической оркестровой партитуре, в своей хоровой пьесе Шёнберг дифференцирует хоровые партии на мелодические голоса и на голоса, выступающие в функции гармонической поддержки (аккордовой вертикали).

Спустя 16 лет после опыта Шёнберга идея хора как «вокального оркестра» получила свое воплощение в симфонической кантате Артура Лурье «В кумирню золотого сна» (1919 г.). Определение кантаты, написанной для смешанного хора *a cappella*, как симфонической демонстрирует осознанное стремление композитора к уподоблению хоровой партитуры оркестровой одновременно в нескольких аспектах, посредством следующих фактурных и исполнительских решений: а) увеличения числа хоровых голосов; б) преобладающего в сочинении функционального разделения голосов на ведущие мелодические линии и аккомпанирующие партии; в) активного использования *quasi*-инструментальных мелодических фигураций в аккомпанирующих голосах; г) введения новых, а также редко применяемых в хоровой музыке артикуляционных приемов (постоянный переход от пения закрытым ртом к вокализации на различные гласные, активное внедрение трелей и форшлагов), призванных разнообразить гомогенную вокальную тембрику². Если первый и второй аспекты сближения

¹ Об этой особенности хорового письма А. Шёнберга подробнее см.: [2].

² М. Л. Зайцева и А. И. Чекунов, анализируя кантату Лурье, отмечают: «Хоровая партитура кантаты порой уподобляется симфонической партитуре с четко выраженной гомофонной фактурой (пение с закрытым ртом, приглушающее тембровое звучание голоса на гласные звуки “а”, “о”, “и”, “ы”, “у”, применение форшлагов, трелей, хоровых педалей, используемых, как правило, в инструментальной музыке). Лурье вносит эти исполнительские приемы для того, чтобы придать хору выразительные возможности симфонического оркестра, создавая благодаря им имитацию звучания различных инструментальных групп: ударных, струнных» [3, 5.11].

хоровой и симфонической партитур имели место и в сочинении Арнольда Шёнберга, то последние два — безусловная новация Лурье, обусловленная самим духом эксперимента по превращению хора в «вокальный оркестр». Заметим также, что и отмеченная нами в одной из предшествующих статей тенденция к делинеаризации словесной основы (поэзия А. Блока), приведшая к слоговому разделению текста во второй части кантаты («О жизни, догоревшей в хоре»), была обусловлена тем, что *«не находя серьезных различий между хоровой и симфонической фактурами, композитор [Лурье — А. Р.] чувствовал себя свободным от обязательств искусственного сохранения словесной основы при конструировании совокупности тембровых линий»* [4].

В последующем развитии идеи хора как «вокального оркестра» значима роль композиторов западноевропейского послевоенного авангарда, среди которых особо отметим трех — Луиджи Ноно, Дьёрдя Лигети, Маурисио Кагеля. В конструировании стереофонического облика своих сочинений Ноно практически не различал оркестровые и хоровые опусы с точки зрения их фактурного решения. Политембровая и монотембровая стереофония, впервые внедренная во второй (инструментальной) части третьей эпитафии цикла “Tre Epitaffi per Federico Garsia Lorca” (1951–1953 гг.), в 1960-е годы становится основополагающим фактурным решением практически всех сочинений, созданных для хора а cappella (вспомним, к примеру, два опуса 1960-х годов “Ha venido: canciones para Silvia”, “Sarà dolce tacere”). Еще более тесную связь можно обнаружить между симфоническими и хоровыми опусами Дьёрдя Лигети: в вокально-ансамблем (“Lux aeterna”, 1966) и в оркестровом (“Lontano”, 1967) сочинениях мы не только наблюдаем родство их композиционно-драматургического решения, но и буквальные фактурные аналогии. И, наконец, постоянная ориентация на инструментальную артикуляцию в сочинениях позволила композитору Маурисио Кагелю в период с 1958 (“Anagrama”) по 2000 годы (“Schwarzes Madrigal”) ввести в хоровую партитуру десятки новых штрихов. Среди них — быстрые репетиции звука [schnelle Tonwiederholung], тремоло, лингвальная трель, гибкое изменение интенсивности вибрато, дифференциация соотношения интонируемого музыкального звука и шума выдыхаемого воздуха и т.д.

Безусловно, представленный выше экскурс в историю рождения и эволюции «вокального оркестра» далек от полноты. Перечисленные сочинения призваны продемонстрировать закономерность появления новых версий этого феномена. Один из первых российских опытов в данном направлении — Концерт для хора и солирующего фортепиано “Gloria” (2015) современного композитора Кузьмы Бодрова (р. 1980)³. Несмотря на то, что союз хора и фортепиано давно стал классическим, оригинальность замысла композитора здесь заключается в трактовке фортепиано как солирующего инструмента, равноправного хору. В экспозиции сочинения явственно видны контуры сонатной формы: откры-

³ Премьера сочинения состоялась в 2015 году в исполнении Екатерины Мечетиной (фортепиано) и Камерного хора Московской государственной консерватории под управлением Александра Соловьёва.

вающая сочинение главная тема носит торжественно-патетический характер (возможная аллюзия на интонационный образ знаменитой «мангеймской стрелы»), в то время как противопоставленная ей побочная тема имеет ярко выраженный лирический (см. примеры № 1а, № 1б). Объединяющим основные темы фактором выступает пунктирный ритм, данный как в своем оригинальном виде, так и в ракоходе.

Пример 1а. К. Бодров. "Gloria", тт. 1–5

Example 1a. K. Bodrov. "Gloria", bars 1–5

Allegro molto $\text{♩} = 176$

Soprano: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo - ri - a

Alto: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo - ri - a

Tenor: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo - ri - a

Bass: *p* *cresc.* *sf* *mf cresc.*
Glo - ri - a

Piano: *ff* *pp cresc.*

Пример 1б. К. Бодров. "Gloria", тт. 20–24

Example 1b. K. Bodrov. "Gloria", bars 20–24

20

S.: *p cantabile* *mf* *sp*
Glo - ri - a

A.: *p cantabile*
Glo - ri - a

T.: *p* *p* *p*
Glo - ri - a

B.: *p* *p* *p*
Glo - ri - a

Pno.: *8^{va}* *8^{va}*

Помимо сонатной формы классическими атрибутами жанра концерта в сочинении К. Бодрова выступают виртуозное начало в солирующей инструментальной партии, а также характерные интонационные пересечения между партиями солиста и хора. Quasi-инструментальный характер хорового аккомпанемента подчеркивается и весьма условной словесной основой⁴ — непрерывно повторяемым словом “Gloria” («Слава»), возможно, и определяющим главенство мажорного лада и часто встречаемый в многочисленных музыкальных версиях гимна пунктирный ритм (вспомним сочинения А. Вивальди, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Пуленка и многих других композиторов⁵). Благодаря свободе от вербального начала композитору удается работать с хором как с концертным «оппонентом» фортепиано, с одной стороны, родственным ему в аспекте многоголосия и объемного диапазона, с другой — контрастным в аспекте тембровых особенностей.

Наиболее известным воплощением нового жанра в творчестве К. Бодрова является Концерт для домры и хора а cappella, написанный в 2022 году специально для фестиваля “Prima domra” Екатерины Мочаловой в Тамбове⁶. Соединение тембра домры и смешанного хора само по себе явилось новаторским решением, в совокупности же с избранным жанром оно позволило сочинению стать одной из наиболее заметных хоровых премьер последних лет. В отличие от Концерта для хора и солирующего фортепиано “Gloria” с его условной литературной основой, в этом сочинении отсутствует привычный вербальный текст как таковой. Данное обстоятельство позволяет дирижеру-хормейстеру использовать оригинальный набор слогов, соответствующих избираемой им штриховой палитре⁷. Как и в “Gloria”, в этом сочинении также можно увидеть черты сонатной формы, проступающие в противопоставлении двух тем — открывающей сочинение главной темы с характерной для нее патетической декламационностью и напевной побочной, интонационно близкой лирической протяжной народной песне (примеры № 2а и № 2б). Ассоциация с народной песней усиливается гармоническим аккомпанементом вокальных голосов, приобретающим здесь вид хорового подхвата. Присут-

⁴ Заметим, в своей хоровой музыке К. Бодров редко обращается к определенным текстовым источникам. Для композитора хор — это один из важнейших тембров единой вокально-инструментальной звучности, способный наиболее непосредственно передать нюансы душевных переживаний. Подобным образом хор трактован, к примеру, и в киномузыке К. Бодрова. Приведем фрагмент статьи Ю. А. Симоновой: «Интегрированный в оркестровое музыкальное сопровождение кинокартин, хор, его неповторимые тембральные краски помогают создавать особые эмоциональные состояния, которые в случаях передачи глубинных чувств человека, его переживаний приближены к реальным ощущениям, знакомым по опыту песенного переживания» [5, 73].

⁵ Речь идет о положении этого текста на музыку не только в рамках кантаты, но и мессы.

⁶ Премьера сочинения состоялась в 2022 году в исполнении Екатерины Мочаловой (домра) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки “Altro coro” под управлением Александра Рыжинского.

⁷ В интервью Алексею Комарову Кузьма Бодров отметил: «Я почти никогда не пишу слоги [в хоровых партиях — А. Р.], за редкими исключениями, когда уверен, какие слоги должны быть. Хоровики лучше знают, какие слоги звучат эффектнее» [6, 31].

ствуется в домровом концерте и своеобразная разработка, характеризующаяся хроматической усложненностью вокальных партий, фрагментарностью мелодических мотивов. В завершении разработки звучит короткая каденция домры, переходящая в завершающий раздел, который, не являясь репризой сонатной формы в строгом смысле этого слова, тем не менее содержит узнаваемые контуры побочной (в ритмическом увеличении) и главной тем.

Пример 2а. К. Бодров. Концерт для домры и хора а cappella, тт. 1–6

Example 2a. K. Bodrov. Concerto for domra and choir a cappella, bars 1–6

Sostenuto [$\text{♩} = 60$]

Домра

S.

A.

Хор

T.

B.

Пример 2б. К. Бодров. Концерт для домры и хора а cappella, тт. 7–15

Example 2b. K. Bodrov. Concerto for domra and choir a cappella, bars 7–15

① non tremolo

p semplice

p dolce

tremolo

sf (mf)

pp

p

poco

mf

pp

Анализируя то общее, что объединяет написанные К. Бодровым фортепианный и домровый концерты с хором, отметим наряду с узнаваемыми атрибутами инструментального концерта⁸ и не столь характерные черты этого жанра: тихие

⁸ Исследователи творчества К. Бодрова отмечают постоянно присутствующий в произведениях композитора диалог с творчеством мастеров предшествующих эпох. Несмотря на то, что в случае хоровых концертов с солирующим инструментом мы не встречаемся с феноменом «отра-

финалы, присущие ряду произведений композитора. И в “Gloria”, и в Концерте для домры и хора а саррелла завершающие части отмечены тихой звучностью, тонким лиризмом мелодики солирующего инструмента. При этом драматургическое решение финалов и их смысловое содержание различаются. В фортепианном концерте можно говорить о своеобразной тихой коде, в которой полифонически соединяются «земная» (имперфектная — бинарная) метрика побочной темы (фортепиано) и «небесная» (перфектная — тернарная, соответствующая трем слогам “Glo-ri-a”) метрика «уносящегося ввысь» хора. Данное сопоставление буквально отражает содержание первой строфы древнего христианского гимна, цитирующей Евангелие от Луки 2:14: “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis” («Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение»). В Концерте для домры и хора а саррелла завершающий раздел представлен в гомофонно-гармоническом решении, основанном на мелодическом рельефе домры и ритмизованной аккордике хорового фона. Постепенное динамическое ослабление ритмического оstinato хора переходит в свободный от интонационной конкретики ритм домры (исполняется мягкими ударами по корпусу инструмента). Угасание ритма, сменяемое через паузу восходящим мелодическим жестом домры, поддержанным ре-мажорным аккордом хора, вызывает устойчивые христианские ассоциации: земное время останавливается, но жизнь на этом не заканчивается, обретая продолжение в вечности (избранный для финального аккорда ре-мажор — тональность триумфа, победы, воскресения).

Жанр концерта для хора с солирующим инструментом — важный, но не единственный пример воплощения идеи хора как «вокального оркестра» в современной российской хоровой музыке. Проявлением тенденции оркестровой трактовки хора являются и иные сочинения, в которых хор выступает не только в ведущей фактурной функции, но и функции аккомпанемента.

В один год с Концертом для домры и хора а саррелла К. Бодрова появилась пьеса Александра Чайковского (р. 1946) «Вишневый сад» для аналогичного состава⁹. Основанная на предшествующей версии сочинения для домры и камерного оркестра¹⁰, она буквально вводит хор в положение quasi-оркестрового сопровождения для солирующего инструмента. Как и в сочинении К. Бодрова, здесь не используется литературный текст. Большая часть партитуры предусматривает вокализацию либо закрытым ртом, либо с использованием гласного звука. Оригинальным, ориентированным на инструментальное исполнение приемом становится вокальное тремоло, которое в отличие,

женных текстов» (подробнее об этом см.: [7]), можно говорить об опосредованном преломлении в анализируемых сочинениях жанровых особенностей инструментального концерта в довольно значительном стилевом диапазоне — от раннебарочных образцов до сочинений, написанных в классической сонатной форме.

⁹ Премьера сочинения состоялась в 2022 году в исполнении Екатерины Мочаловой (домра) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки “Altro coro” под управлением Александра Рыжинского.

¹⁰ Сочинение имеет оркестровую и хоровую редакции.

например, от сочинений М. Кагеля¹¹, достигается посредством несинхронного произнесения слогов хористами (пример №3). Несмотря на то, что пьеса «Вишневый сад» не относится к жанру концерта, в ней также присутствуют интонационные пересечения между партиями домры и хора, однако они здесь имеют иную природу: в большинстве случаев хор и домра выступают в ролях, соответственно, рельефа и фона, но иногда композитор рассматривает обе составляющие фактуры как равноценные «голоса», воспроизводящие отдельные фрагменты мелодии в унисон, терцию или дециму¹².

Пример 3. А. Чайковский. «Вишневый сад», тт. 66–78

Example 3. A. Tchaikovsky. "The Cherry Orchard", bars 66–78

Феномен хора как «вокального оркестра» наряду с произведениями К. Бодрова и А. Чайковского представлен и в творчестве Ефрема Подгайца (р. 1949). Особого внимания заслуживает его сочинение «Молитва к Богородице» для аккордеона/баяна и смешанного хора (2021)¹³, стоящее несколько особняком в рамках заявленной проблематики. С одной стороны, перед нами традиционное сочетание хора и его инструментального сопровождения, с другой — центральный раздел сочинения являет пример концертного жанра, в котором солирующий аккордеон и хор не уступают друг другу в виртуозном исполнении сложного в интонационном, ритмическом и штриховом

¹¹ Эффект тремоло в вокальных сочинениях Маурисио Кагеля создается, главным образом, через возрождение раннебарочного вокального приема *nota ribattuta* или посредством использования при вокализации вибранты [r], подробнее об этом см.: [8].

¹² Пьеса «Вишневый сад», созданная для солирующей домры, подобной чутко интонирующему человеческому голосу на фоне хора как «вокального оркестра», — дополнительное подтверждение тезиса о постоянном жанровом поиске в творчестве Александра Чайковского, о котором, в частности, пишет И. В. Новичкова, см. об этом: [9].

¹³ Премьера сочинения состоялась в 2021 году в исполнении Марии Власовой (аккордеон) и Гнесинского ансамбля современной хоровой музыки "Altro coro" под управлением Александра Рыжинского.

решении музыкального материала (*пример № 4*)¹⁴. Симптоматично, что в указанном разделе, как и в анализируемых выше сочинениях К. Бодрова и А. Чайковского, вербальный текст заменяется вокализмом.

Пример 4. Е. Подгайц. «Молитва к Богородице», тт. 57–58

Example 4. E. Podgaits. "Prayer to the Mother of God", bars 57–58

The musical score for Example 4, E. Podgaits. "Prayer to the Mother of God", bars 57–58, is presented in a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The vocal parts feature a melodic line with lyrics "А, а, а, а, а, а, а, а." and a piano accompaniment with a complex, rhythmic pattern. The score is in 4/8 time and includes a key signature change from B-flat to B-natural.

Подводя итоги анализа представленных выше сочинений К. Бодрова, А. Чайковского и Е. Подгайца, сформулируем ряд выводов:

1. Превращение хора в «вокальный оркестр» — отражение общих тенденций эволюции хоровой музыки, связанных с повышенным вниманием к выразительным ресурсам хорового многоголосия в условиях значительного увеличения числа хоровых партий, а также с расширением используемых артикуляционных приемов, большинство из которых заимствовано из инструментального арсенала.

2. Концертная трактовка вокальных сочинений обусловлена и национальными традициями хоровой музыки в России: знаменитые партесные концерты В. Титова, духовные концерты Дм. Бортнянского и М. Березовского во многом

¹⁴ Отметим, что для Е. Подгайца аккордеон (баян) — инструмент особый, с которого, как пишет Е. А. Воронин, «началось постепенное освоение композитором группы народных инструментов» [10, 74]. Композитор, характеризуя музыкальный инструмент, говорит о его тембровой многоликости: «Было очень не просто понять, каково лицо этого героя, каков он, чем он отличается от других. И я пришел к тому, что суть баяна именно в его изменчивости, многоликости. Он может быть разным — и с одной стилистикой, и с другой, представлять перед нами как старинный инструмент, подобно клавишину или органу, проявлять себя как романтический инструмент; он может быть повернут к массовой бытовой культуре, исполняя танго, какой-нибудь шансон и так далее...» [там же].

отталкивались в своем композиционном, драматургическом и даже фактурном решении от традиций барочного *concerto grosso* и классического инструментального концерта. Следовательно, новый «ренессанс» жанра концерта, приведший к рождению сочинений для солирующего инструмента и хора *a cappella*, — не что иное, как возвращение к традициям русской музыки.

3. В отличие от вокальной музыки представителей западноевропейского авангарда, особенностью анализируемых хоровых сочинений является преобладание классического хорового четырехголосия, тенденция к расширению приемов вокальной артикуляции отражена значительно в меньшей степени. Феномен «вокального оркестра» в понимании современных российских композиторов связывается, прежде всего, с передачей хору функций оркестра в сочинениях концертного или близкого концертному жанров.

4. Объединяющим началом в сочинениях для солирующего инструмента и хора *a cappella* становится полное / частичное отсутствие вербального текста в пользу абстрактной вокализации, либо наличие условного текста (в отношении последней особенности можно говорить об определенном сходстве между сочинениями для «вокального оркестра» Лигети (*“Lux aeterna”*) и Бодрова (*“Gloria”*); и в том и в другом сочинениях текст становится лишь предлогом к созданию композиции, детерминирующим появление постоянно повторяемой константной последовательности слогов (*Glo-ri-a* — у Бодрова, *Lux-ae-ter-na* — у Лигети¹⁵).

Таким образом, тенденция превращения хора в «вокальный оркестр», несмотря на наличие определенной западноевропейской предыстории, сегодня открывает новую страницу развития именно российской музыки. Немаловажным фактором в проявлении интереса к созданию хоровых сочинений с солирующими инструментами становится и искусство выдающихся музыкантов-виртуозов, вдохновляющих композиторов на создание подобных жанровых экспериментов: Екатерины Мечетиной (фортепиано), Екатерины Мочаловой (домра), Марии Власовой (аккордеон). Остается надеяться, что подобная тенденция получит свое развитие в сочинениях ближайших лет, способных стать настоящим украшением хоровых концертных программ.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке. — Ч. 2. — Москва: Музыка, 1972. — С. 309–531.
2. Рыжинский А. С. Творчество А. Шёнберга и Каббала: возможные точки соприкосновения // Музыка и время. — 2007. — № 3. — С. 14–23.

¹⁵ Об условности вербального текста в *“Lux aeterna”* Лигети мы уже писали в одной из прошлых статей: «Несмотря на использование традиционного вербального ряда, композитор [Лигети — А. Р.] нивелирует его значение, предписывая певцам избегать шумового окончания первого слова *“Lu[x]”* и переходить к интонированию следующего слова без произнесения фрикативной фонемы *[s]*, для того чтобы не мешать плавному перетеканию звучностей, воспринимаемых вне определенной метрической организации, фактически после “ликвидации времени”» [11, 268].

3. *Зайцева М. Л., Чекунов А. И.* Симфоническая кантата Артура Лурье «В кумирне золотого сна» для смешанного хора а cappella (1919 г.): новации в области музыкального языка // *Траектория науки*. — 2017. — Т. 3. — № 1. — С. 5.1–5.15.
4. *Рыжинский А. С.* "Ein Gespenst geht um in der Welt" ("Призрак бродит по миру") как апофеоз политической ангажированности в творчестве Луиджи Нони // Интернет-конференция «Музыкальная конференция на постсоветском пространстве» / Российская академия музыки имени Гнесиных, 2011. — URL: https://old.gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/RyzhinskyMF12.pdf (дата обращения: 28.07.2024).
5. *Симонова Ю. А.* Хор как оркестровый тембр в отечественном кино XXI века: по материалам работ К. Бодрова и Д. Селипанова // *Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика*. — 2022. — № 3 (4). — С. 68–74.
6. *Комаров А. С.* Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова // *Academia: музыкознание, исполнительство, педагогика*. — 2023. — № 4 (9). — С. 27–36.
7. *Изергина А. Р.* В зеркале шедевра: «Пять отражений на тему 24 каприза Паганини» Кузьмы Бодрова // *Художественное образование и наука*. — 2021. — № 1 (26). — С. 131–140.
8. *Рыжинский А. С.* Вокальная тембрика в хоровых сочинениях Маурисио Кавеллы 1958–1982 годов // *Проблемы музыкальной науки*. — 2017. — № 4. — С. 16–26.
9. *Новичкова И. В.* Новые жанры музыкального театра: из века XX в век XXI (на примере творчества Александра Чайковского) // *Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры. Материалы VII Международной научно-практической конференции*. — Самара, 2021. — С. 86–93.
10. *Воронин Е. А.* Баян как идеальный участник ансамбля в камерном творчестве Е. Подгайца // *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*. — 2014. — № 3 (88). — С. 74–78.
11. *Рыжинский А. С.* «Тембровая эмансипация» в хоровом творчестве Дьердя Лигети // *Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сб. по материалам Международной научной конференции. РАМ им. Гнесиных, 30 октября — 2 ноября 2018 г.* / Отв. редактор Е. С. Дерунец, Т. И. Науменко, Ю. Н. Панталева, И. А. Преснякова. — Москва: Пробел-2000, 2018. — С. 258–270.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

А. С. Рыжинский — доктор искусствоведения, профессор, ректор Российской академии музыки имени Гнесиных, Почетный работник сферы образования РФ.

С. Шао — кандидат искусствоведения, профессор Столичного педагогического университета.

REFERENCES

1. *Berlioz H.* Bol'shoj traktat o sovremennoj orkestrovke i instrumentovke Ch. 2 [A large treatise on modern orchestration and instrumentation]. Vol. 2. Moscow: Muzika. P. 309–531.
2. *Ryzhinskii A. S.* Tvorchestvo A. Shyonberga i Kabbala: vozmozhny'e tochki soprikosnoveniya [Creativity of A. Schoenberg and Kabbalah: possible common ground] // *Muzy'ka i vremya* [Music and Time]. 2007. № 3. P. 14–23.
3. *Zajceva M. L., Chekmenov A. I.* Simfonicheskaya kantata Artura Lur'e "V kumirne zolotogo sna" dlya smeshannogo хора а cappella (1919 g.): novacii v oblasti muzy'kal'nogo yazy'ka [Arthur Lurie's symphonic cantata "In the idol of the golden dream" for mixed а cappella choir (1919): innovations in the field of musical language] // *Traektoriya nauki* [Trajectory of science]. 2017. Vol. 3. № 1. P. 5.1–5.15.
4. *Ryzhinskii A. S.* "Ein Gespenst geht um in der Welt" ("Prizrak brodit po miru") kak apofeoz politicheskoy angazhirovannosti v tvorchestve Luidzhi Nono ["Ein Gespenst geht um in der Welt" ("The Ghost Wanders the World") as the apotheosis of political engagement in the work of Luigi

- Nono] // Internet-konferenciya "Muzy'kal'naya konferenciya na postsovetском prostranstve" / Rossijskaya akademiya muzy'ki imeni Gnesiny'x, 2011 [Internet conference "Music Conference in the Post-Soviet Space" / Gnesin Russian Academy of Music, 2011]. URL: https://old.gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/muz_forum/RyzhinskyMF12.pdf (accessed: 28.07.2024).
5. *Simonova Yu. A.* Xor kak orkestrovyy'j tembr v otechestvennom kino XXI veka: po materialam rabot K. Bodrova i D. Selipanova [Choir as an orchestral timbre in Russian cinema of the XXI century: based on the works of K. Bodrov and D. Selipanov] // *Academia: muzy'koznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: musicology, performance, pedagogy]. 2022. № 3 (4). P. 68–74.
 6. *Komarov A. S.* Xor i domra v tvorchestve Kuz'my' Bodrova [Choir and domra in the work by Kuz'ma Bodrov] // *Academia: muzy'koznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: musicology, performance, pedagogy]. 2023. № 4 (9). P. 27–36.
 7. *Izergina A. R.* V zerkale shedevra: "Pyat' otrazhenij na temu 24 kaprisa Paganini" Kuz'my' Bodrova [In the mirror of the masterpiece: "Five reflections on the theme of 24 Caprice Paganini" by Kuzma Bodrov] // *Xudozhestvennoye obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2021. № 1 (26). P. 131–140.
 8. *Ryzhinskii A. S.* Vokal'naya tembrika v xorovy'x sochineniyax Maurisio Kagelya 1958–1982 godov [Vocal timbres in the choral works by Mauricio Kagel 1958–1982] // *Problemy' muzy'kal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2017. № 4. P. 16–26.
 9. *Novichkova I. V.* Novy'e zhanry' muzy'kal'nogo teatra: iz veka XX v vek XXI (na primere tvorchestva Aleksandra Chajkovskogo) [New genres of musical theater: from the 20th century to the 21st century (using the example of the work of Alexander Tchaikovsky)] // *Professional'noye muzy'kal'noye iskusstvo v kontekste mirovoj kul'tury'. Materialy' VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Professional musical art in the context of world culture. Materials of the VII International Scientific and Practical Conference]. Samara, 2021. P. 86–93.
 10. *Voronin E. A.* Bayan kak ideal'ny'j uchastnik ansamblya v kamernom tvorchestve E. Podgaytza [Button accordion as an ideal member of the ensemble in the chamber work by E. Podgayts] // *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of Volgograd State Pedagogical University]. 2014. № 3 (88). P. 74–78.
 11. *Ryzhinskii A. S.* "Tembrovaya e'mansipatsiya" v xorovom tvorchestve D'erdy'a Ligeti ["Timbre emancipation" in the choral work of Gyorgy Ligeti] // *Muzy'kal'naya nauka v kontekste kul'tury': k 75-letiyu Rossijskoj akademii muzy'ki imeni Gnesiny'x. Sb. po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. RAM im. Gnesiny'x, 30 oktyabrya — 2 noyabrya 2018 g. / Otv. redaktor E. S. Derunecz, T. I. Naumenko, Yu. N. Pantileeva, I. A. Presnyakova. Moscow: Probel-2000, 2018. P. 258–270.*

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexander S. Ryzhinsky — Dr.Sci. (Arts), Professor, Rector of Gnesin Russian Academy of Music, Honorary Education Worker of the Russian Federation.

Xiaoyong Shao — Cand.Sci (Arts), Professor of Capital Normal University.

Поступила в редакцию / Received: 27.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 25.07.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64



«Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки)



Алла Германовна Коробова

Уральская государственная консерватория
имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия,
2011korobova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3115-4099>

Аннотация: «Жизнь за царя» Глинки и «Гугеноты» Мейербера — два выдающихся образца мировой оперы, которые появились в один год, 1836. Вместе с тем каждое из этих произведений стало «иконой» для породившей его культуры: «Жизнь за царя» — первая русская классическая опера, «Гугеноты» — французская «большая опера». В статье акцент сделан на сочинении Глинки, которое рассматривается в контексте оперного искусства своего времени и его поисков новых путей развития.

Для решения поставленной задачи используется метод сравнительного сопоставления оперы Глинки с мейерберовской ровесницей, сходной по жанру, сфокусировавшей в себе основные достижения европейской оперной композиции на том этапе, но также и определенные проблемы. Основные параметры сравнения: интерпретация самого жанра историко-героической оперы, авторский вариант музыкально-интонационной драматургии и средства его воплощения, трактовка оперной формы и новации в этой области.

Исследование дает обоснование общему выводу о том, что первая опера Глинки, не уступающая западным произведениям по уровню профессионального мастерства, исторически стала достижением не только российского, но и в целом европейского оперного театра, явившись одним из плодотворных решений проблем оперного жанра (свои решения в дальнейшем дали Вагнер, Мусоргский, Верди, Дебюсси и другие). В конце статьи затронут вопрос об основных тенденциях исследования избранных опер, его масштабах — в том числе на сегодняшнем этапе.

Ключевые слова: М. И. Глинка, «Жизнь за царя», Дж. Мейербер, «Гугеноты», опера, музыкальная драматургия, оперные формы

Для цитирования: Коробова А. Г. «Жизнь за царя» vs «Гугеноты»: европейская опера в поисках новых форм (к 220-летию М. И. Глинки) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 42–64. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

Musical theater

Original article

"A Life for the Tsar" vs "Les Huguenots": European opera in search of new forms (on the 220th anniversary of M. I. Glinka)

Alla G. Korobova

M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, Russia,
2011korobova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-3115-4099>

Abstract: Glinka's "A Life for the Tsar" and Meyerbeer's "Les Huguenots" are two outstanding examples of world opera that appeared in the same year, 1836. At the same time, each of these works became an "icon" for the culture that gave rise to it: "A Life for the Tsar" was the first Russian classical opera, "Les Huguenots" was the French "grand opera". The article focuses on Glinka's work, which is considered in the context of the opera art of his time and his search for new ways of development.

To solve this problem, the method of comparative analysis of Glinka's opera with Meyerbeer's contemporary work similar in genre and focusing on the main achievements of European opera composition at that time on that stage, as well as certain problems, is used. The main parameters of comparison include the interpretation of the genre of heroic-historic opera itself, the author's version of intonation-musical dramaturgy and the means of its embodiment, as well as the interpretation of the opera forms and innovations in this area.

The study substantiates the general conclusion: Glinka's first opera, which is not inferior to Western works in terms of professional mastery, historically became an achievement not only of Russian, but also of European opera theatre as a whole offering fruitful solutions to the problems of the opera genre (Wagner, Mussorgsky, Verdi, Debussy and others later gave their solutions). The article also touches on the main trends in the study of selected operas, their scope, including at the present stage.

Keywords: M. I. Glinka, "A Life for the Tsar", G. Meyerbeer, "Les Huguenots", opera, musical dramaturgy, opera forms

For citation: Korobova A. G. "A Life for the Tsar" vs "Les Huguenots": European opera in search of new forms (on the 220th anniversary of the birth of M. I. Glinka). *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):42-64. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-42-64

27 ноября (9 декабря по новому стилю) 1836 года в Большом театре Петербурга состоялась премьера первой оперы 32-летнего композитора, которого все «значительные люди» столицы почитали полудилетантом. Но в этот вечер наиболее чуткие современники (Одоевский, Вяземский, Пушкин, Жуковский, Кукольник, братья Виельгорские и дру-

гие) осознали, что на русской оперной сцене появилось произведение совершенно новое. Красоты оркестра и вокала в этой опере не уступали всему прежде слышанному от итальянских и французских мастеров. Однако было в этой музыке нечто особенное, что заставило одних презрительно называть ее «кучерской» [1, 73], а других восторженно провозглашать рождение так долго ожидаемого в России первенца классической национальной оперы.

Сам Михаил Иванович Глинка назвал свою оперу «отечественной героико-трагической». Окрашенная трагизмом героика делала это произведение значительным, а до глубины прочувствованная патриотическая идея заставила по-новому взглянуть на возможности жанра и создать произведение, которое затруднительно было бы на равных соотносить с поставленной на той же сцене в 1815 году двухактной «народной оперой» директора Императорских оперных оркестров Катарина Кавоса на тот же сюжет, трактованный скорее в водевильном роде. Вместе с «Иваном Сусаниным» Кавоса все прошлое как будто ступшевало перед гением Глинки до такой степени, что на долгое время опера его становится для соотечественников отправной точкой развития русской музыки. И не только для соотечественников. Арнольд Шеринг в 1914 году в своих «Таблицах» напишет: «Глинка: „Жизнь за царя“ (Петербург); начало русской национальной музыки» [2, 100].

Итак, «Жизнь за царя» Глинки явилась в России первой национальной классической оперой, и написана она была в жанре героическом.

В Западной Европе героическая опера к этому времени уже прошла значительный путь. Ее развитие в Австрии привело к созданию «Фиделио» Бетховеном (1805/1814), в Италии — «Вильгельма Телля» Россини (1829). Но и первое и второе произведение появились не без влияния французской оперной культуры: Россини создавал «Телля» в Париже и для Парижа, имея перед глазами пример успеха оперы Д. Обера «Немая из Портичи» (1828); «Фиделио» Бетховена рядом черт сходен с родившейся в годы Великой французской революции «оперой страха и спасения» (уместно вспомнить вообще немалую роль музыки революционного Парижа в формировании стиля Бетховена). Столь значительное влияние Франции не удивительно: она стояла в центре культурной и общественной жизни тогдашней Европы. Но музыкальная культура Франции не только влияла — она сама жила освоением лучших достижений европейского музыкального искусства.

Героическая опера во Франции ко времени постановки «Жизни за царя» была представлена «большой оперой» (*фр.* Grand opéra), которая явилась завершением определенной линии в истории французского оперного искусства, связанной с героической и общественно-гражданской, даже политической тематикой (Люлли — Глюк — оперы-апофеозы Французской революции — Керубини — Спонтини и др.). Дальнейшее развитие оперной культуры устремится к сфере романтической лирики. Суммарное определение черт французской большой оперы дает в своей диссертации современный исследователь этого жанра О. В. Жесткова: «Объединив все отмеченные черты, можно

получить достаточно ёмкое формальное представление о французской большой опере, которую отличают: сюжет, основанный на неразрывном сплетении любовно-драматической и исторической линий, его политическая злободневность, четырёх-пятиактная структура, значительная драматургическая роль хора и балета, местный колорит и связанная с ним зрелищность постановки, предполагающая историческую и географическую достоверность сценического ряда» [3, 9–10].

Высшим достижением, «иконой» большой французской оперы стали произведения Джакомо Мейербера¹. Это был композитор чрезвычайно восприимчивый к новым веяниям и к ожиданиям публики. Достаточно сказать, что его последняя опера — «Африканка» (1864) — своей усиленной по сравнению с другими «большими операми» лиричностью предвосхищала уже новую направленность французской оперы (здесь трудно удержаться от параллелей с другой любимицей Парижа, углубившей лирическое направление и не менее экзотичной по сюжетике, — «Лакме» Делиба, 1893). Благодаря своей «вживчивости», Мейербер настолько стал французом в своих «больших операх», что заставил новых соотечественников воскликнуть: *«Мейербер не принадлежит ни Италии, ни Германии: он принадлежит нам, только нам одним»*².

Так уж сложилось, что на момент появления первой оперы Глинки именно Мейербер был самой значительной фигурой на оперной сцене Парижа, а следовательно, и Европы³: Россини добровольно отошел от дел после триумфа «Роберта-дьявола» своего соперника⁴, последнюю оперу Керубини Париж увидел в 1833, Беллини в 1835 — год постановки его восторженно принятых «Пуритан» — внезапно умер, Спонтини, ярый и завистливый противник Мейербера, был уже в тени своей потускневшей славы, первые оперы Верди еще только ожидали воплощения, Вагнер был пока скромным театральным капельмейстером и начинающим оперным композитором в Магдебурге и затем Кёнигсберге... Мейербер безраздельно царил в Париже, занимаясь созданием и распространением своих сочинений. 29 февраля 1836 года (за 10 месяцев до премьеры «Жизни за царя») было поставлено, как пишет Карл Неф, его «самое совершенное произведение: „Гугеноты“ — историческая опера широкого размаха» [7, 241]. При этом, по словам А. Якобсхагена и М. Ярмэркер, «если „Роберт-дьявол“ являлся предварительным этапом к *grand opéra*, то „Гугено-

¹ Подобную оценку сформулировал уже А. Г. Рубинштейн. Перечисляя требования жанра, он резюмирует: *«Мейербер более всех других удовлетворял всем этим требованиям и сделался поэтому типом французской большой оперы»* [5, 60].

² Цит. по: [4].

³ Генрих Гейне, «энтузиаст Мейербера», по определению И. И. Соллертинского, писал в 1837 году о композиторе: «Он человек своего времени, и время, всегда умеющее выбирать людей, с шумом подняло его на щит, и празднует его победу» [6, 239].

⁴ Луи Верон писал в своих воспоминаниях: «несмотря на свой контракт, он упрямо отказывался писать для Оперы после всенародного триумфа „Роберта-дьявола“. <...> Как директор Оперы, я лично предложил ему гонорар в 100 000 франков за оперу из пяти актов помимо его авторских отчислений и пенсии. Но ничто не могло преодолеть сопротивления композитора». Цит. по: [3, 512].

ты” — это парадигматическое выражение её концепции» [8, 144]; «каждым своим парижским сочинением, — продолжают авторы, — Мейербер устанавливал новые стандарты, и он возвёл историческую оперу в ранг международного образца», в Париже его оперы «десятилетиями составляли основу репертуара» [8, 148]. Так что «Гугеноты» с полным основанием можно считать наиболее показательным произведением с точки зрения общеевропейских тенденций развития оперы своего времени.

Таким образом, 1836 год явился точкой пересечения склоняющегося к закату во Франции и набирающего силы в России одного ответвления музыкального театра — героической оперы. Сказанное дает возможность в оценке композиторских оперных достижений Глинки позволить себе достаточно условный, но все же правомерный подход: отталкиваться именно от «Гугенотов» Мейербера. Тем более что на премьерной афише и на титуле клавира Юргенсона «Жизнь за царя» Глинки была обозначена как «большая опера», и не без оснований.

Конечно, «привходящие обстоятельства», сопутствующие появлению этих двух опер, весьма разнятся.

Мейербер был уже признанным оперным мэтром и находился на пике славы после ошеломительного успеха «Роберта-дьявола» (1831), король Луи Филипп наградил его орденом Почетного легиона, а театральная дирекция заказала новую оперу. Мейербер понимал, что ее планка никак не может быть ниже, от него уже ждут чего-то особенного и впечатляющего. И пять лет, разделившие две большие исторические оперы Мейербера, были наполнены напряженной работой, поисками, изобретениями. И. И. Соллертинский справедливо назвал последовавшую премьеру «Гугенотов» триумфальной [9, 123]. Показателем был и коммерческий успех — о размерах гонорара можно судить по приведенному выше фрагменту из «Мемуаров» Верона (о больших суммах упоминает также сам композитор в своих дневниках). Интерес к премьере был мастерски «подогрет»⁵, в театре присутствовали известные представители мира искусств, аристократия и задававшая теперь тон богатая буржуазия⁶. Опера имела большой резонанс и завидную сценическую жизнь.

⁵ Многие склонны были отводить здесь главную роль самому Мейерберу. Известно ставшее крылатым определение, данное композитору Г. Гейне: «капельмейстер Мейерберовой славы» [11, 137]. Однако нельзя умалять и предприимчивость возглавлявших в то время Оперу — Луи Верона, Анри Дюпоншеля. Свою лепту вносили, видимо, и поборники таланта композитора. Так, М. А. Давыдова подробно останавливается на заслугах по пропаганде музыки Мейербера «его поклонника и друга» Гуэна, «преданность которого была просто баснословна» [4].

⁶ К этому времени социальный характер аудитории Оперы существенно изменился. О. В. Жесткова приводит в своей диссертации выводы Стивена Хьюбнера, который исследовал состав оперной публики в период с 1830 по 1870 год: «помимо аристократии, которая составляла примерно треть оперной публики, в театре часто бывали фабриканты, банкиры, дипломаты, адвокаты, врачи и мелкие лавочники, а также представители творческой интеллигенции, то есть либеральное поколение, заявившее о себе в 1820-х годах» [3, 15]. Жесткова цитирует также слова Л. Верона («Мемуары...»): «Июльская революция — это триумф буржуазии. Эта победившая буржуазия захочет управлять и развлекаться. Опера станет её Версалем, и она

За сто лет только в Париже «Гугеноты» были исполнены 1126 раз (чаще исполнялся только «Фауст» Гуно). Но успех произведения не ограничивался Парижем: Р. И. Летелье подсчитал, что опера исполнялась 459 раз в Гамбурге (до 1959 года), 394 раза в Брюсселе (до 1935), 385 раз в Берлине (до 1932), 249 раз в Лондоне (до 1927), 247 раз в Вене (до 1911), более 200 раз в Новом Орлеане (до 1919), 118 раз в Линце, 108 раз в Милане (до 1962), 75 раз в Парме (до 1927), 66 раз в Нью-Йорке (до 1915) [10]. «Гугенотов» ставили во многих городах мира, переводили на разные языки. При этом прибегали даже к необходимым правкам: «Вскоре слава “Гугенотов” вышла за пределы Франции, — пишет М. А. Давыдова, — и опера совершила триумфальное шествие по всей Европе; в строго католических странах её ставили под названием “Гвельфы и Гибеллины” или “Гибеллины в Пизе” из страха, что опера оскорбит религиозные чувства католиков. <...> “Гугеноты” стали одной из самых популярных, любимых опер Европы» [4]⁷.

Ситуация премьеры «Жизни за царя» была иной. «Опера Глинки явилась у нас просто, как будто неожиданно, — пишет князь Одоевский с явной оглядкой на практику парижской театра, — об ней не предупреждали нас журнальные похвалы <...> не приготовляли нас в продолжение целого года к восторгу рассказами о всех подробностях репетиций, об изумлении знатоков, <...> о восхищении Европы, наконец, о всех тех обстоятельствах, которые часто против воли заставляют нас хлопать изо всей силы, — чтобы не показаться варварами» [12, 118]. Театральная дирекция к вопросу постановки оперы Глинки отнеслась настороженно, помогла протекция К. Кавоса. Хотя по этому поводу Б. В. Асафьев высказывает собственное мнение: «в Большой театр Глинку не пустили <...>. Позволяю себе усомниться в легенде, пущенной в оборот самим Глинкой, о благожелательности — альтруистической — дирижера и композитора итальянца Кавоса к “Сусанину”. Так в театре дела не делаются. Вернее всего, Кавос понял, что перед сильным тогда в придворных кругах Жуковским надо сдать» [13, 40]. Общую атмосферу первого и последующих представлений определяла великосветская публика (в отличие от Парижа), что с грустной иронией характеризует В. Ф. Одоевский: «Очень тяжело на моём месте, взяв перо и будучи полным сладких воспоминаний **Ивана Сусанина** [здесь и далее выделено В. Ф. Одоевским — А. К.], писать некоторые ужасные суждения, к несчастью, довольно общие в Петербурге <...>. Многие сказали “с’est mauvais”, это можно услышать на

устремится туда, чтобы занять место изгнанного двора» [3, 68]. «Многие буржуа, желавшие укрепить свое положение в обществе, — пишет далее Жесткова, — появлялись в Опере два-три раза в неделю. <...> Теперь мерилом успешности и высокого социального статуса было не благородное происхождение, как при Старом режиме, а способность арендовать как можно более дорогую ложу. <...> Некоторые аристократы, оскорбленные плебейским соседством, переместились в *Théâtre Italien*» [3, 69].

⁷ Более полный список вынужденных переименований «Гугенотов», к которым тогда прибегали, приведен в энциклопедической статье [8, 148]. К этому можно добавить еще одно переименование — «Декабристы» в СССР (Ленинград, 1924).

всякой улице <...>. Другие были благосклоннее и объявляют, что “опера порядочная, но как можно сравнить её с нашими милыми Беллини, Россини!” <...>. Есть ещё другие, самые жалкие остатки высшего круга, которые, чувствуя всю прелесть творения г. Глинки, не смеют сказать громко своего мнения, чтобы себя не компрометировать. <...> И, что ещё ужаснее, эти люди, как бы из **одолжения** слушают **Ивана Сусанина**, в продолжение всего акта лорнируют логи, наконец, в самых лучших местах оперы встанут и отправляются из первого ряда к выходу, останавливаются у каждого ряда, здороваются, разговаривают...» [14, 126–128]. Впрочем, подобное поведение в тогдашнем театре, куда аристократическая публика выезжала, было скорее правилом, чем исключением. Одоевский пишет также, со слов Глинки, об отсутствии финансовых обязательств дирекции перед композитором. Правда, посетивший премьеру Николай I в знак своего высочайшего одобрения пожаловал композитору бриллиантовый перстень [1, 73], но это явно другая история.

Сведений о присутствии на премьере зарубежных деятелей искусств не сохранилось (при Николае I свободные передвижения иностранцев по России вообще были затруднены, требовалось предварительное разрешение, за «в пределы государства прибывающими и из одного выезжающими»⁸ велся надзор). Известны лишь более поздние отклики А. Мериме и Г. Берлиоза⁹. Что же касается популярности у соотечественников, то можно сослаться на издание того времени — «Театральный альбом» 1842 года, где упоминается «Жизнь за царя»: «Музыка новой оперы Глинки пленительна; но кому же известна она кроме малого числа избранных знатоков, прочитавших её в партитуре?»¹⁰.

Трудно сравнивать оперы и по числу постановок, хотя география премьер «Сусанина» постепенно расширяется к концу XIX века. Репрезентативен тщательно собранный по разным источникам «Перечень первых исполнений опер Глинки — полностью и в крупных отрывках — в России и за рубежом», который приводит в Приложении своего фундаментального исследования В. В. Протопопов [15, 411–412]. Судя по этому перечню, до Первой мировой войны состоялись следующие премьеры «Сусанина» после Петербурга: 1842 год — в Москве, 1866 — в Праге, 1867 — в Киеве (без сцены в лесу), 1868 — в Харькове, 1870 — в Перми и Одессе, 1874 — в Казани и Астрахани, а также в Милане (по инициативе и на средства российской певицы А. А. Сантагано-Горчаковой), 1875 — в Саратове, 1877 — в Нижнем Новгороде,

⁸ Выдержка из положения Указа 1826 года приводится по статье Игоря Кириенкова «Как туристу попасть в Россию XIX века», опубликованной в журнале «Арзамас». URL: <https://arzamas.academy/mag/485-inostr> (дата обращения: 28.06.2024).

⁹ В своих «Записках» Глинка вспоминает знакомство с заметкой Анри Мериме, кузена писателя (от 1840 года, опубликована в 1844), приводя фрагмент французского оригинала и отмечая: «Эта статья меня обрадовала. Ни один из моих соотечественников не отзывался до тех [пор] обо мне в таких лестных выражениях» [1, 114]. Глинка упоминает также статью Г. Берлиоза *Michel Glinka*, опубликованную в 1845 году в Париже и тогда же в переводе — в русской прессе [6, 120]. Оба текста даны в сборнике «Глинка в воспоминаниях современников» [16, 350–353].

¹⁰ Цит. по: [15, 7].

1878 — в Ганновере, 1879 — в Екатеринбурге и Риге, 1880 — в Тифлисе, 1888 — в Берлине, Лондоне, Манчестере, Копенгагене, Гельсингфорсе, Ревеле, Вильне, Кронштадте, 1890 — в Ницце, 1899 — в Париже, 1900 — в Гамбурге. Определенный вклад в дело ознакомления западной публики с музыкой Глинки внес Мейербер, с которым Глинка общался за границей¹¹.

Для Глинки «Жизнь за царя» — первая его опера. Однако в ней композитор предстал не учеником, не подражателем, но зрелым мастером. От западноевропейского театра он усвоил все лучшее и прогрессивное: это столь почитаемый им Глюк, у которого Глинка берет высокий этический пафос музыкально-драматического действия, понимание оперы как музыкальной трагедии со сквозным действием, а не как развлекательного дивертисмента. Затем — это французская «опера спасения» в лице Мегюля и Керубини. Асафьев слышит *«следы мегюлевских интонаций и особенно, культуры французских увертюр той эпохи в мышлении Глинки»* [13, 239]. Влияние Керубини на Глинку Асафьев считает более универсальным: это и сходные *«звукооформления идей»*, и *«драматургическое владение приёмами насыщения и распыления (разряжения) звукоматериала»* [13, 306], и *«ритмоформостроительство»* [13, 305]. А еще Глинка, по замечанию Асафьева, *«гениально освоил»* тот *«исключительно любопытный стиль драматизированной “театрализованной” сонатности»*, который выработали в своих увертюрах Керубини и Моцарт [13, 10].

Выделим в словах Асафьева такое влияние французской традиции у Глинки, как внимание к «ритмоформостроительству» в своих произведениях. Так, немаловажную роль в раскрытии конфликта в «Жизни за царя» играет, наряду с другими средствами, противопоставление различных типов движения как при экспонировании русского и польского характеров (первые два акта), так и при их непосредственном столкновении: начиная с вторжения фанфар полонеза в размеренное развертывание «темы семейного счастья», затем — в сцене Сусанина с поляками (III и IV акты). Здесь же можно привести и факт, упомянутый Глинкой в его «Записках»: *«“Не томи, родимый” сначала я было написал в 2/4 и в тоне a-moll, но расчёл, что в первом акте у меня много парного деления такта, а именно: интродукция, ария Антонида и речитатив Сусанина с хором. Вспомнил также слова Дена, который однажды привёл Шпора в замешательство, спросив у него, “по какой причине у него вся “Ессонда” идёт в 3/4 деления такта?” Не желая, чтобы и ко мне могли придаться за единообразие, я написал ту же мелодию в 6/8 и в b-moll, — что, бесспорно лучше выражает нежное томление любви»* [1, 66].

Грузом национальных профессиональных традиций Глинка не был особенно отягощен, поскольку в русской опере таковые еще не сформировались. Но

¹¹ Глинка ценил Мейербера как прекрасного капельмейстера (хотя не в той же мере ценил его музыку), по большей части отзывался о нем как человеке обходительном и любезном, писал сестре об их дружеских беседах. Мейербер был одним из немногих, кто провожал русского композитора на весьма скромных похоронах в Берлине.

в том и заслуга Глинки, что он положил начало русской классической опере, сумев переосмыслить лучшие достижения Европы в этой области с позиции глубокого понимания народности как в узком («создает музыку народ, а мы, композиторы, лишь аранжируем ее»), так и в широком смысле (в создании характеров и их существования «в предлагаемых обстоятельствах»). В этом — качественное отличие оперы Глинки от своей западной ровесницы. Это не раз отмечалось в литературе (Асафьевым, Соллертинским и другими¹²). Но взглянем на соотношение опер Глинки и Мейербера с другой стороны.

Как было показано выше, обе оперы отражают великолепное усвоение достижений европейского оперного искусства на данном этапе (к 1836 году), при этом акцент был сделан на опере Глинки. Интересно было бы выяснить также: в какой степени проявился в «Жизни за царя» тот круг проблем, что стоял перед европейской оперой, и насколько перспективна оказалась первая опера Глинки в плане решения этих проблем. Речь пойдет, прежде всего, о поисках новых методов музыкальной драматургии и новых оперных форм.

Опера «Гугеноты» явилась одним из вершинных образцов в своем жанре. Но она (в силу этой «образцовости») стала своеобразным индикатором накопившихся проблем в развитии оперы именно потому, что невозможно было решить эти проблемы на прошлой эстетической основе (зрелищность, эффектность, увлекательность). Как раз эстетика «большой оперы» — а вместе и фигура Мейербера — вызывала к тому времени раздражение и неприязнь многих музыкантов (в том числе и Глинки). В плане же «техники» у Мейербера немало научились и современники, и последующее поколение композиторов. А поскольку Мейербер был «флюгером» (по обидному, но меткому выражению Вагнера) состояния западноевропейской оперы, то именно через сравнение с «Гугенотами» можно попытаться выявить новизну и оригинальность оперы Глинки. И не только потому, что оперы появились в один год. Они сходны по жанру — героическая опера; в основе сюжета обеих — реальные, важнейшие для истории своей страны события большого масштаба и драматичности; в обеих операх в центре действия стоит герой, сознательно идущий на гибель за свои идеалы; идея обеих опер раскрывается в столкновении двух враждебных лагерей (в «Гугенотах» эта линия развития действия паритетно сочетается с традиционной любовной интригой, в то время как в «Жизни за царя» именно конфликт между русскими и поляками движет музыкально-сценическое действие, а любовная линия Антонида — Собинин второстепенна). Но самое важное, что это столкновение двух враждебных лагерей проявляется в области музыкально-интонационной драматургии, в каждой опере — по-своему. Общим моментом является то, что конфликтное столкновение спроецировано на уровень чисто музыкальной характеристики той или иной группы.

¹² Практический то же самое отметил еще А. Г. Рубинштейн: «во Франции опера держится на мейерберовской почве, а в России она всецело вращается в преднамеренно национальном направлении» [5, 103].

В опере Мейербера свою постоянную музыкальную характеристику имеют только гугеноты. Их лейтмотивом становится тема, цитирующая подлинный напев Лютера *“Ein feste Burg ist unser Gott”* — хора немецких протестантов, вряд ли известного их французским современникам-гугенотам, но вполне узнаваемого современниками Мейербера¹³. Оркестровое вступление, построенное исключительно на этой теме, дает ее в двух ритмических вариантах. Первый вариант в неизменном виде проходит через все действия (кроме четвертого); второй появляется только в конце V акта, где учащение ритма связано со сценической ситуацией. Кроме того, сам жанр хора становится символом принадлежности кругу гугенотов. Так, в важнейшие драматические моменты (решение Валентины, выдав тайну заговора отца против Рауля, спасти жизнь возлюбленного — III действие; отказ Невера от участия в ночном избиении гугенотов — IV действие) на *piano* появляются хоральные аккорды, ярко выделяющиеся на фоне общего движения и фактурного изложения.

Мейербер пользуется также приемом непосредственного столкновения двух музыкальных сфер, и очень эффектно. Первый пример — в III акте (картины 14 а и 14 б): это знаменитое политематическое соединение (после предшествующего раздельного экспонирования) песни солдат-гугенотов «Ратапалан» (мужской хор) и молитвы девушек-католичек, сопровождающих свадебный кортеж королевы *“Vergin del cielo”* (женский хор). К двум названным хоровым планам добавлен еще третий — реплики мужчин-католиков, возмущенных демонстративной дерзостью гугенотов. Неизбежное, казалось, столкновение пресекает внезапное появление цыган (эффектный музыкально-драматургический контраст 15-й картины, подчеркнутый тритоновым сопоставлением тональностей *B-dur* и *E-dur*).

Еще более яркий пример — «Большая сцена и терцет» в V акте, № 27. Сцена мастерски «срежиссирована» композитором. На первом плане — Рауль, его старый слуга Марсель и Валентина, ведущие сольные и ансамблевые эпизоды. Хоровое столкновение католиков и гугенотов осуществляется за сценой, в протестантской церкви, где укрылись женщины с детьми и куда врываются солдаты-католики. В музыкальном отношении сцена противостояния решена сходным с III актом образом, но стороны конфликта обменива-

¹³ Этому «анатопизму» посвящена статья А. В. Денисова [17]. Автор, отмечая, что *«zumama “Ein feste Burg” уже начиная со времён премьеры оперы оказалась наиболее провокационным её местом»*, приводит возмущенные реплики А. Н. Серова (*«профанация хора осталась музыкальным преступлением»*) и Р. Шумана (*«всякого доброго протестанта возмущает, когда он слышит, как самую дорогую для него песню горланят с подмостков»*), а также вполне лояльные — например, Г. Берлиоза (*«очень умело использован знаменитый хорал Лютера»*). Денисов, указывая на осознанность выбора Мейербера, который изучал различные музыкальные источники, в том числе Псалтирь гугенотов, переносит акцент на особенности семантики используемого первоисточника и апеллирует к словам самого композитора: *«этот хорал противопоставлен светской музыке и звучит всегда в строгом церковном стиле, как если бы он был голосом из лучшего мира, символ надежды и веры»* [17, 117].

ются жанровыми и тембровыми «амплуа». То есть гугеноты представлены женским хором и молитвой (здесь впервые в опере лютеровский хорал дан в многоголосном вокальном изложении, что фактурно перекликается с оркестровым его изложением во Вступлении), а солдаты-католики представлены воинственной маршевой темой. Развязка далее происходит быстро: это короткий хоровой эпизод, где, в отличие от III акта, противоборствующие стороны взаимодействуют диалогически, а не контрапунктически. И здесь так же добавлен третий музыкальный план: на сей раз это реплики Валентины, которая комментирует происходящее в невидимом для зрителя пространстве храма, затем к ней присоединяют свои голоса Рауль и Марсель. Трагедия, раскрывающаяся через этот эмоциональный отклик, а не прямой показ, производит потрясающее впечатление.

Таким образом, можно сказать, что в «Гугенотах» отразились поиски нового метода музыкальной драматургии, который позволил бы связать в единое целое партитуру оперы с помощью тем-образов, обладающих устойчивым смысловым значением. Но решение этой проблемы подчинено у Мейербера скорее задаче усиления театральности музыки, ее сценической эффектности, чем углублению интонационной характеристики персонажей. На ином качественном уровне решали эту проблему Верди, Мусоргский, Вагнер, Римский-Корсаков и другие. Первым же иное решение дал Глинка — в том же 1836 году.

Ярко и последовательно осуществляет Глинка свою исходную *«мысль противопоставить русской музыке — польскую»* [1, 64]. По существу, Глинка сопоставляет две национальные культуры средствами разных жанровых музыкальных пластов: русскую крестьянскую *песенность* и польскую великосветскую *танцевальность*¹⁴. Асафьев считал даже, что в этом отношении композитор проявляет *«некоторую дозу преувеличенной прямолинейности»*, но что *«выполнен этот замысел в совершенстве, и спорить о нём не приходится»* [13, 222]. Именно *последовательное* противопоставление этих интонационных сфер — первое отличие глинкинской музыкальной драматургии от мейерберовской, где подобное противопоставление встречается лишь эпизодически и не подкреплено к тому же глинкинской чуткостью к достоверности противопоставляемых музыкальных культур, но оперирует, скорее, стереотипами (жанровыми, тембровыми).

По-разному у композиторов осуществляется в оперной музыкальной драматургии и лейтмотивный метод. К. Дальхаус отмечал, что в лейтмотивах и реминисценциях чувствуется *«эстетическое присутствие рассказчика и комментатора»* [18, 194]. Подхватывая эту мысль, можно сказать, что у Глинки и Мейербера различается техника комментирования и степень присутствия.

¹⁴ Это отметил еще Н. В. Гоголь, упоминая об опере Глинки в своих «Петербургские записках 1836 года»: «Он счастливо умел слить в своём творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрочечивый мотив польской мазурки» [19, 184].

Так, у Глинки, собственно, не только сами лейтмотивы играют определяющую роль, но и процесс их формирования или трансформации. В целом в постепенном становлении гимнически-торжественной темы хора «Славься» и истаивании «авантюрной мазурочности» осуществляется симфонический метод *конфликтного развития* двух противоборствующих сил, устремленного к сюжетно обоснованному результату их борьбы. Через всю оперу происходящее становление темы заключительного хора «Славься» первым проследил в своей статье А. Н. Серов, назвав это «*сравнительной анатомией музыки*», призванной разъяснить «*внутренний, художественный организм оперы*» [20, 192]. При этом Серов по «*высокой мудрости простоты*» проводил музыкальную параллель между глинкинским «Славься» и хоровым финалом IX Симфонии Бетховена [20, 187].

Каждая из сфер — «русской» и «польской» музыки — по существу является единым ритмо-интонационным комплексом, целенаправленно развивающимся. Вот это явление уже принципиально новое. Если и до Глинки в музыке встречались лейтмотивы (у Моцарта, Керубини, Вебера), если и Моцарт создавал в своих операх единые «ритмо-интонационные комплексы», то приоритет в соединении этих достижений оперной драматургии с симфоническим методом сквозного развития музыкального образа принадлежит Глинке. Он целенаправленно работал над выстраиванием единой музыкально-драматургической структуры, считая это своей творческой задачей, — по его собственным словам, «*надлежало все пригонять так, чтобы вышло стройное целое*» [1, 67]. Этому в большой степени способствовали интонационно-тематические связи. В. В. Протопопов в своем масштабном и глубоком исследовании первой оперы Глинки выявляет развитую «*систему повторений в оперной форме*» [15, 245], которая не сводится к традиционному использованию тем оперы в увертюре, но охватывает музыку всех частей музыкального целого. Это явилось, по словам Протопопова, «*одним из путей образования симфонизма в "Сусанине"*» [15, 245]. Результаты тематического анализа наглядно демонстрирует разветвленная схема, представленная им на с. 247 (схема воспроизводится ниже).

К этому следует добавить, что Глинка впервые использует яркое и последовательно раскрывающееся на протяжении всей оперы «обобщение через жанр» (термин А. А. Альшванга) — у предшественников его и, как можно видеть, у Мейербера, раскрытие характера или ситуации с помощью жанра встречается лишь от случая к случаю. Контраст «*раздольного мотива русской песни*» и «*опрометчивого мотива польской мазурки*» (Гоголь [19, 184]) настолько разителен, что, когда в III акте у Сусанина на словах «Да, ваша правда, деньги сила» появляются мазурочные интонации и звучит мазурка в оркестровом сопровождении, этот момент не только раскрывает сценическую ситуацию (Сусанин согласился показать путь полякам), но в общем контексте делает понятным и ее смысл: даже если бы не было разговора с Ваней, после только что прозвучавших полных достоинства патриотичных ответов Сусанина, столь внезапный переход на совершенно не свойствен-

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Схема музыкально-тематических повторений

Scheme of musical thematic repetitions

Увертюра

Adagio

Главная тема

Связующая тема

Побочная тема

Нода

I действие

"В бурю, во грозу"

"Что гадать о свадьбе"

Каватина и рондо Антонида

Собинин

Финал

II действие

Полонез

Мазурка

Аккорды (D-VI-D)

III действие

Антракт

Песня Вани

Собинин - "Не розан"

Аккорды (в квартете)

"Время к девичнику"

"Итак, я дожид"

Полонез

Мазурка

Секвенция мазурки

"Велик и свят"

"Страха не страшусь"

Мотив мазурки

"Ты не кручинься"

Антонида (две ее темы)

Романс Антонида

Хор крестьян

IV действие

Антракт

Хор-Мазурка

"Аккорды Сусанина"

Ария Сусанина

Сцена прощания

Вьюга

Хор поляков

Последняя сцена:

"Хитрить мне нужды нет"

"За валом вал идет"

"Румяная заря"

"Туда завел я вас"

Эпилог

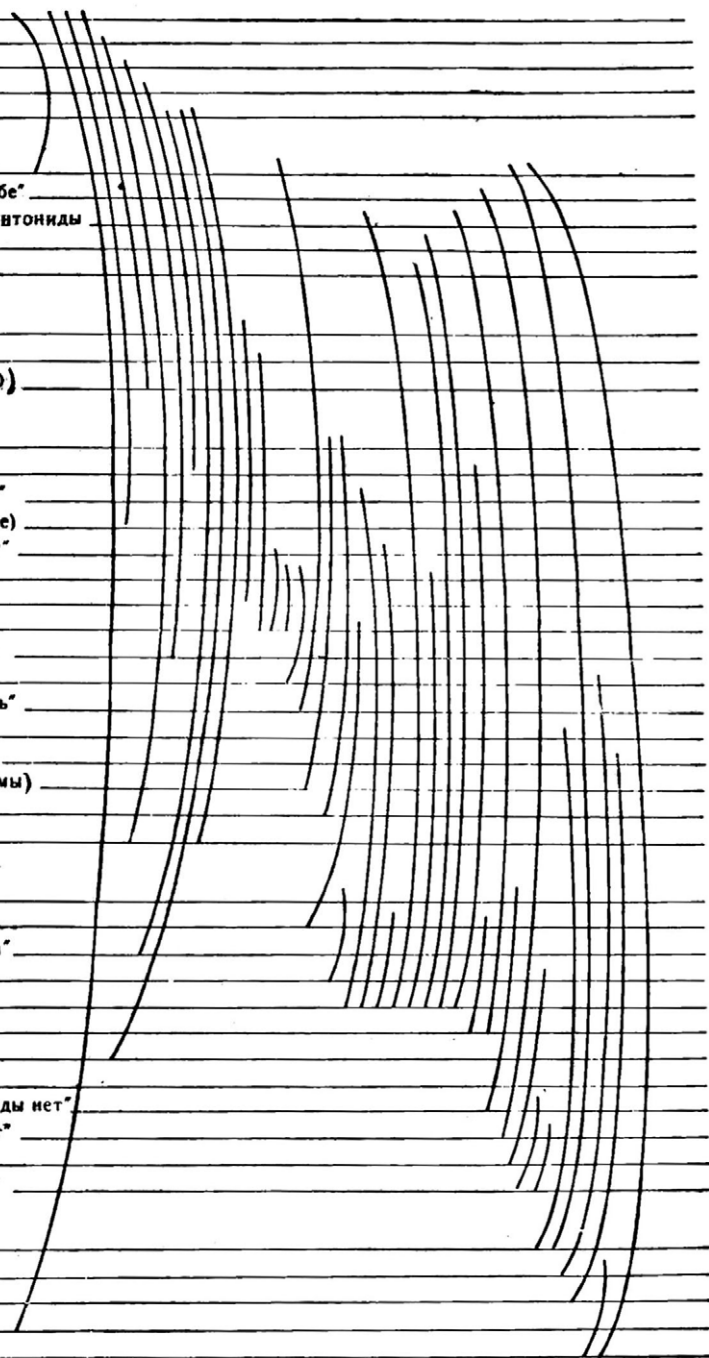
Антракт

"Славься"

Сцена

Тема Вани

"Славься"



ный ему музыкальный «язык» все равно бы выдал неискренность согласия и помог бы понять этот «тактический ход».

Таким образом, если говорить о проблеме музыкальной драматургии в опере, то в «Жизни за царя» Глинка не только показывает усвоение всех европейских достижений в этой области, но и вносит свой, весьма значительный, вклад. Что не проявилось у «офранцузенного» Мейербера, и что значительно повлияло на русского Глинку — это симфонизм Бетховена. Не прибегая к категоричным утверждениям, укажем все же, что «Жизнь за царя» была одной из первых (если не первой) в истории музыкального театра оперой, где метод конфликтного симфонического мышления лежит в основе оперной драматургии. Если вспомнить, например, особенно развитую в музыкально-драматургическом отношении оперу «Дон Жуан» Моцарта, то там столкновение конфликтных музыкальных образов не ведет к их принципиальной трансформации. Большую динамику музыкального развития сам Глинка чувствовал у Бетховена, чем и объясняется, видимо, его известное высказывание: «*“Фиделио” я не променяю на все оперы Моцарта вместе*» [21, 327].

Позднее П. И. Чайковский высказал по отношению к «Камаринской» Глинки ставшую крылатой мысль: «*Вся русская симфоническая музыка — в “Камаринской” подобно тому, как весь дуб в жёлуде*» [22, 215]. Глинка сам пишет о зарождении замысла: «*случайно я нашёл сближение*» между лирической свадебной песней и задорной плясовой — «*и вдруг фантазия моя разыгралась*» [1, 133]. В истории создания оперы «Жизнь за царя» можно наблюдать сходную ситуацию: все музыкально-драматургическое целое вырастает из «*мысли противопоставить русской музыке — польскую*», и эта мысль воплощается с помощью истинно симфонического метода, направляя интонационную драматургию всей музыкально-сценической композиции. Только происходит это на 12 лет раньше. Большую роль в реализации данного метода в опере играет, наряду с вокальной частью партитуры, оркестр: на нем лежит значительная часть работы по развитию интонационного комплекса, особенно в сфере «польской» музыки. Именно в оркестре мазурка проходит путь от прихотливого «опрометчивого» танца до оцепенелой «заснеженной» мазурки; так же как надменно-вызывающе звучащая в польском акте фанфара полонеза к концу сцены в лесу появляется в оркестре в низком регистре медных и словно предвещает трагическую развязку. Последние осколки польских тем сменяются в оркестровом антракте к Эпilogу величественной распевной темой хора интродукции. Чрезвычайно интересны и такие моменты, как предупреждение оркестром появления поляков в избе Сусанина (в оркестре «тема семейного счастья» проходит в миноре, а вслед за ней на *piano* звучат фанфары полонеза), как «согласие» Сусанина вывести поляков к Москве.

Традиции Глинки в этом плане окажут плодотворное воздействие на столь разных композиторов, как Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков.

Мейербер также большое внимание уделяет инструментальной составляющей оперы: оркестр Мейербера восхищал современников. Но это проявлялось более в отношении красочных возможностей, выразительных эффектов, тембровых изобретений. Однако по интонационно-драматургической роли оркестра оперы Мейербера и Глинки несопоставимы. Хотя и у Мейербера встречаются интересные в этом отношении моменты: в 5 акте, где «тема убийц» звучит именно в оркестре; или, например, в окончании второй картины IV акта, когда Валентина падает в обморок, и на растерянные вопросы Рауля «что же делать?» оркестр «отвечает» темой Валентины, с которой до того она обращалась к Раулю, моля не покидать ее.

Можно ли говорить о столь же значительном вкладе Глинки и в области собственно оперных форм?

Европейская опера первой трети XIX века развивалась в еще ранее намеченном направлении: это стремление объединять все произведение в единое целое с помощью создания разомкнутых форм внутри оперы для обеспечения сквозного развития действия. Мера соотношения сквозных сцен и традиционных номеров (поскольку до «Тристана», пожалуй, не найдется оперы, полностью основанной на сквозном развитии) зависела от художественного решения и мастерства каждого из авторов.

«Гугеноты» в этом смысле показательны. Традиционные номера и сквозные сцены находятся в этой опере примерно в одинаковом соотношении: наряду с ариями встречаются и сольные высказывания в форме романсов и песен, которые органично вплетаются в действие, дуэты и трио представляют собой в основном сцены, где привычные ансамблевые формы сочетаются с моментами сквозного развития. Ближе к традиционным большие ансамбли, содержащиеся в финалах. Наиболее новаторски проявил себя Мейербер в построении уже упомянутых хоров в III и V актах. Надо отметить, что в целом построение музыкально-драматургических форм у Мейербера отличается композиционной стройностью и продуманностью. К тому же вся опера имеет тональную репризу: Вступление идет в *Es-dur*, Интродукция начинается в *A-dur*; заканчивается опера трио Рауля, Валентины и Марсея в *Es-dur* и появлением королевы — *A-dur*. Кроме того, проведение в конце V акта лейтмотива гугенотов в его втором (ритмически ускоренном) варианте, как он встречался только в конце Вступления, создает еще одну — уже тематическую — арку. Более развернутую тематическую репризу имеет I действие (но не тональную). Сцена освящения мечей благодаря повторению темы Сен-Бри приобретает черты рондальности.

С точки зрения формы в операх Мейербера и Глинки немало сходства, коль скоро обе восходят к одному типу — «большой оперы»: обе отвечают всем признакам жанра, перечисленным Жестковой. Сходны даже пропорции: самое масштабное и драматургически развитое — III действие, а заключительный раздел оперной композиции (V акт и Эпilog соответственно) — более сжатый. Близко драматургическое решение начала опер: сопоставление

оркестрового введения (Увертюры, Вступления) и Интродукции, трактованной как массовая жанровая сцена — тот самый “couleur locale”¹⁵. В «Гугенотах» это пир в замке де Невера, в «Сусанине» — начальная картина, когда крестьяне села Домнино с пением возвращаются с работы. При этом есть существенное различие в драматургической структуре: развязка в «Сусанине» наступает в IV действии (далее следует Эпилог как апофеоз-прославление), в «Гугенотах» — в конце V действия (отсутствие апофеозного либо морализующего завершения повышает формообразующую роль самой финальной сцены). В отличие от Глинки, Мейербер открывает оперу кратким Вступлением, полностью основанным на фактурном развитии лишь одной темы — хора гугенотов. Соллертинский отмечал, что Мейербер вообще избегает развернутых увертур, — «приём, впоследствии широко распространившийся в новейшей опере» [9, 129].

Любопытно и еще одно сходство с точки зрения оперных форм: в обоих произведениях есть ансамбль, тип которого в середине XIX века получил название *pezzo concertato*. Так А. Базеви в своей книге о Дж. Верди (1859) обозначил появляющуюся в опере (часто — в финале, в том числе промежуточных актов) медленную часть ансамбля, контрастно оттененную последующим быстрым разделом (см.: [23, 46]). Особой разновидностью этой формы стал ансамбль, основанный на имитационной полифонии, или даже целиком написанный в канонической технике. О подобном оперном ансамбле пишет Л. В. Кириллина, называя его «зачарованный» канон и проводя параллели между финалом “*Così fan tutte*” Моцарта и квартет-канон “*Mir ist so wunderbar*” из I акта (№ 3) «Фиделио» Бетховена и далее квартет-канон «Какое чудное мгновенье» из «Руслана» Глинки [24, 204]¹⁶. А. А. Логунова, затрагивая вопрос об истоках подобных форм, наряду с итальянскими и немецкими корнями подчеркивает, ссылаясь на Г. Аберта, французские корни, в том числе балетные пантомимы [25, 208]. Из образцов русской музыки она указывает также на трио «Не томи, родимый»¹⁷ из «Жизни за царя», называя его, в опоре на уже имеющиеся музыковедческие традиции, «*pezzo concertato* финала I акта» [25, 215]. Однако ни у кого из авторов не упомянут сходный ансамбль в конце последнего действия «Гугенотов» Мейербера.

Об этой «Большой сцене» (№ 27) в ее хоровой части уже шла речь. «Зачарованный канон» создает глубокий контраст, следуя сразу за трагической сценой истребления женщин с детьми в протестантском храме, и вновь кон-

¹⁵ «Местный колорит» (*фр.*). Особая атмосфера, нечто характерное, о чем писал В. Гюго в своем знаменитом, ставшем манифестом романтической драмы, Предисловии к «Кромвелю» (1827), но само выражение вошло в театральный лексикон раньше. Один из базовых признаков «большой оперы».

¹⁶ Этот квартет Глинки — так называемую «сцену оцепенения» — в своей диссертации упоминает также Р. А. Нагин как свидетельство европейского уровня композиционной техники в операх русского композитора [26, 22].

¹⁷ Кстати, именно это трио особенно привлекало внимание западной публики, оно чаще других номеров исполнялось отдельно в концертах.

траст подчеркнут тем же тритоновым, дополненным здесь и ладовым, сопоставлением тональностей: *a-moll* — *Es-dur*. Словно небесное видение, сопровождаемое музыкой ангелов (звучание арфы в оркестре), открывает потрясенному взору Марсея, который начинает это трио “Oh stupor!.. stupor!..” (Как изумительно!..). Его тему имитационно подхватывают Валентина с Раулем, и затем воодушевленные голоса всех троих, с решимостью веры идущих на погибель, сливаются в мелодии лютеровского хора «Господь твердыня наша». Далее в терцет вторгается контрастная хоровая партия (хор убийц), и сюжет стремительно движется к трагической развязке.

Внешне опера Глинки кажется более традиционной по форме. В ней преобладают номерные структуры: это и арии, и разного состава ансамбли, хоры. Последние исключительно важны в драматургии у обоих композиторов, но у Глинки они, по сравнению с Мейербером, в большей степени обобщенны, ближе к ораториальной трактовке. Начинается «Жизнь за царя» развернутой Увертюрой в сонатной форме с медленным вступлением и большой мажорной кодой, заканчивается торжественным апофеозом. То, что главный герой экспонирован не арией, что есть в опере несколько развернутых сквозных сцен, что Глинка проявил свое мастерство контрастного построения крупных форм — все это было не ново для Европы (хотя большая моносцена Сусанина в лесу выделяется на этом фоне смелостью композиционного решения). Главное в том, что Глинка силой музыканта-драматурга качественно по-новому наполнил форму. Так, например, II акт в свете конфликтного сопоставления двух музыкальных сфер воспринимается не как вставной балет (наподобие пляски цыганок в III акте или бала в отеле де Сан в V акте «Гугенотов»), а как экспозиционная характеристика лагеря поляков. Конфликтная интонационно-музыкальная драматургия вообще придает всей опере черты сонатности: I и II акты — экспонирование противоборствующих образов; III и IV акты — их столкновение и развитие конфликта. И хоровая эпическая (ораториальная) Интродукция оценивается тогда не как эффектное начало, «стартовая ситуация» (такова Интродукция у Мейербера), а как выражение основной народно-патриотической идеи оперы. Функция заключительного «гимна-марша» (по авторской характеристике Глинки) опять же не сводится просто к прославлению. Сопоставление гибели героя и сцены народного торжества раскрывает важную базовую мысль оперы о подвиге во имя Родины, которая последовательно проводится посредством интонационного прорастания от начальной Интродукции к заключительному «Слався».

Протопопов в своей монографии называет и прослеживает еще несколько важных новаций Глинки, в том числе — в области оперного формообразования, раскрывая их проявления и композиционно-драматургическое значение. Особое внимание, с акцентом на общеевропейский характер новаторства, уделено созданию крупных контрастно-составных форм, нередко опирающихся на сопоставление разножанрового материала. «Через посредство контрастно-составных форм, — пишет ученый, — происходило и обновление художественных

принципов в романтическом искусстве Запада, образование так называемых “свободных форм романтиков”. И глинкинские принципы, сложившиеся в тесной связи с традициями оперного искусства, ложатся в русло художественных устремлений всей европейской музыки, оказывая на неё своё влияние» [15, 408].

Таким образом, Глинка и с точки зрения формы дал образец прекрасного усвоения достижений современного ему оперного театра, а значительностью идеи своей «Жизни за царя» осветил изнутри имеющиеся в арсенале европейской оперы структуры. Это накладывает отпечаток также на область вокального письма Глинки. Исходя из задачи выражения народности в музыке, он создал для характеристики русских единый интонационный комплекс на основе национальной песенности (крестьянской и городской). Прежде всего русской песенностью (наряду с италиянизмами и галлицизмами в ариозных разделах) он наполнил речитативы, развивая новый тип распевного речитатива (тип мелодизированного речитатив на Западе формировался, естественно, на другой почве), что давало новые ориентиры и для исполнителя. Нередко говорят о том, что Глинка стал основоположником в России новой вокально-сценической манеры, что на его операх воспитывался новый тип певца-актера. В то время как Мейербер рассчитывал на уже сложившийся тип певца «большой оперы», со всеми его достоинствами и недостатками. Своего певца-актера создаст впоследствии Вагнер.

Итак, первая опера Глинки исторически стала достижением не только русского, но и в целом европейского оперного театра. На сегодняшний день этому посвящена достаточно большая научная литература, сошлемся, например, на специальное исследование данного вопроса в диссертации Н. А. Нагина «Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков» [26]. «Жизнь за царя» явилась одним из решений проблем оперного жанра, свои решения дали Вагнер, Верди, Дебюсси и другие. Решение это оказалось особенно плодотворным для России: оно основывалось на глубоком понимании народности как в плане сюжетики и содержания, так и в плане интонационных истоков оперного музыкального языка. Пример Глинки был настолько убедительным, что его влияние можно проследить в самых различных жанрах русской оперы, не только героико-историческом. Прав был Глинка, заметив как-то мимоходом: «мудрено и почти невозможно писать оперу в русском роде, не заимствовав хоть характеру у моей старухи» (то есть у «Жизни за царя») ¹⁸.

Слово *versus* в названии данной статьи не призвано означать «против» или «поворот от». Это была попытка расположить две выдающиеся оперы *напротив* друг друга, чтобы во взаимном их отражении яснее увидеть сущность каждой и их значение для развития оперного жанра на данном отрезке его истории. Премножающие друг друга отражения уходят, как известно, в бесконечность — и, конечно, сказанным в статье далеко не исчерпывается исследуемая тема.

¹⁸ Цит. по: [13, 277].

В завершение, в качестве *post scriptum*, хотелось бы добавить наблюдение из пространства *post-истории* этих больших творений. Не будем касаться постановочно-театральной стороны дела, что могло бы стать отдельным сравнительным исследованием в рамках данной *post-истории*. Затронем другой аспект — то, что можно отнести к научному осмыслению явлений. Интересующий нас ракурс поиска новых оперных форм, как было показано выше, получил глубокую проработку в отношении оперы Глинки — прежде всего, в отечественном музыкознании, причем начиная уже с современников композитора. Того же нельзя сказать в отношении оперы Мейербера: с одной стороны, была шумная и долгая театральная слава, с другой, — преимущественно публицистическое «сопровождение», нередко конъюнктурного характера (от чего не был свободен даже Г. Гейне [27]). Далее — период почти полного забвения, запрет на исполнение в фашистской Германии и затем постепенное возвращение на сцену. Изучение оперы, как можно судить по обзорам в немецкой музыкальной энциклопедии [8] и англоязычной [27], вращается, главным образом, вокруг личности самого Мейербера, исторического сюжета «Гугенотов» в его сравнении с реальными фактами и с романом П. Мериме, общественного резонанса в период между двумя французскими революциями XIX века. Со второй половины XX столетия усиливаются тенденции «реабилитации» композитора и более объективного взгляда на его творчество и заслуги¹⁹, ведутся работы по поиску его утраченного в военное время архива, подготовку к публикации документов и произведений.

Но какими бы не были доминирующие тенденции в изучении названных опер Глинки и Мейербера, это еще и индикатор того или иного периода в истории музыковедения. Тогда изучаемые опусы становятся зеркалом, всматриваясь в которое музыкальная наука может видеть самое себя.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Глинка М. И. Записки / Подг. А. С. Розанов. — Москва: Музыка, 1988. — 222 с.
2. Шеринг А. История музыки в таблицах: пер. с нем. С. Гинзбурга / под ред. Игоря Глебова. — Ленинград: Academia, 1924. — 155 с.
3. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание степени доктора искусствоведения. — Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2017. — 700 с.
4. Давыдова М. А. Джакомо Мейербер. Его жизнь и музыкальная деятельность: Биограф. очерк. — СПб.: Тип. и хромотит. А. Траншель, 1892. — 77 с. — (Жизнь замечательных людей). — URL: http://az.lib.ru/d/dawydowa_m_a/text_1892_meyerbeer.shtml (дата обращения: 28.06.2024).

¹⁹ В таких работах, как, например: Becker, Heinz (1958) Der Fall Heine-Meyerbeer: Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil; Coudroy, M.-H. (1985) La Critique parisienne et le grand opéra meyerbeerien; Reininghaus, Fr. (1988) Tot oder wiedererweckt? Meyerbeers Opern auf den dt. Bühnen nach 1945; Niemöller K. W. (1994) Robert Schumann und Giacomo Meyerbeer: zur rezeptionsästhetischen Antinomie von deutscher und französischer Romantik; Rose, Paul Lawrence (1996) Wagner: Race and Revolution; Kaufman, Tom (2003) Wagner vs. Meyerbeer.

5. *Рубинштейн А. Г.* Музыка и её представители. — СПб.: Союз художников, 2005. — 160 с.
6. *Гейне Г.* О французской сцене: Очерк / пер. А. Фёдорова // Генрих Гейне. Собрание сочинений в десяти томах. — Том 7. — Ленинград: Гос. изд-во худ. литературы, 1958. — С. 235–306. — URL: https://imwerden.de/pdf/heine_sobranie_sochineny_v_10_tomakh_tom07_1958__ocr.pdf (дата обращения: 28.06.2024).
7. *Неф К.* История западно-европейской музыки: Перераб. и доп. пер. с фр. Б. В. Асафьева (Игоря Глебова). 2-е изд. — Москва: Музгиз, 1938. — 304 с.
8. *Jacobshagen Arnold, Jahrmärker Manuela Meyerbeer* // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen / begr. Von Friedrich Blume. — 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. — Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Personenteil 12 (Mer — Pai). — 2004. — S. 130–153.
9. *Соллертинский И. И.* Джакомо Мейербер // Исторические этюды / вступ. ст. Д. Д. Шостакович; ред.-сост. М. С. Друскин. 2-е изд. — Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1963. — С. 113–133.
10. *Letellier Robert Ignatius.* The Operas of Giacomo Meyerbeer. — Fairleigh Dickinson University Press, 2006. — 363 p.
11. *Гейне Г.* Лютеция: Статьи о политике, искусстве и народной жизни // Г. Гейне. Собрание сочинений в 10 томах. — Том 8. — Л.: Гос. изд-во худ. литературы, 1958. — 392 с.
12. *Одоевский В. Ф.* Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вст. статья и прим. Г. Б. Бернандта. — Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. — С. 118–119.
13. *Асафьев Б. В. М. И. Глинка.* — Ленинград: Музыка, 1978. — 312 с.
14. *Одоевский В. Ф.* Новая русская опера: Иван Сусанин // В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / общ. ред., вст. статья и прим. Г. Б. Бернандта. — Москва: Музгиз, 1956. — С. 126–130.
15. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки: Музыкально-теоретическое исследование / АН СССР, Институт истории искусств. — Москва: Издательство АН СССР, 1961. — 420 с.
16. *Глинка в воспоминаниях современников* / Под общ. ред. А. А. Орловой. — Москва: Музгиз, 1955. — 432 с.
17. *Денисов А. В.* Хорал “Ein feste Burg ist unser Gott” в «Гугенотах» Дж. Мейербера — парадоксы знаменитой темы // Opera musicologica. — 2023. — Т. 15. — № 3. — С. 108–121.
18. *Дальхаус К.* Временные структуры в опере // Дальхаус К. Избранные труды по истории и теории музыки / Сост., пер. с нем., послесл., коммент. С. Б. Наумовича. — СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 2019. — 420 с. — С. 192–203. (Зарубежное музыковедение. Избранное).
19. *Гоголь Н. В.* Петербургские записки 1836 года // Н. В. Гоголь Полное собрание сочинений [в 14 томах]. — Т. 8. Статьи. — Москва: Изд-во АН СССР, 1952. — С. 141–212.
20. *Серов А. Н.* Опыты технической критики над музыкою М. И. Глинки: 1. Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя» // Серов А. Н. Статьи о музыке: В семи выпусках. Вып. 4: 1859–1860 / Сост., ред. и комм. Вл. Протопопова. — Москва: Музыка, 1988. — 444 с. (Рус. классическая муз. критика). — С. 186–192.
21. *Серов А. Н.* Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Серов А. Н. Статьи о музыке: В семи вып. Вып. 4: 1859–1860 / Сост., ред. и комм. Вл. Протопопова. — Москва: Музыка, 1988. — (Рус. классическая муз. критика). — С. 312–352.
22. *Чайковский П. И.* Дневники П. И. Чайковского [1873–1891] / Подготовлены к печати Ип.И. Чайковским; Предисл. С. Чемоданова; Прим. Н. Т. Жегина. — Москва; Петроград: Гос. изд-во. Муз. сектор, 1923. — XII, 294 с.
23. *Браун Л.* Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2015. — № 3 (11). — С. 45–48.
24. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Часть 2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — Москва: Композитор, 2007. — 224 с.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

25. *Логунова А. А.* Mir ist so wunderbar: современное музыкознание о природе квартета-канона Бетховена (еще раз о взаимодействии оперных традиций в «Фиделио») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. — 2022. — Т. 12. — Вып. 1. — С. 205–223.
26. *Нагин Р. А.* Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII — первой половины XIX веков»: автореф. диссертации канд. иск. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2011. — 26 с.
27. *Brzoska, Matthias* Meyerbeer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition / ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. — New York: Grove, 2001. — URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (дата обращения: 28.06.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. Г. Коробова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, заслуженный работник культуры РФ.

REFERENCES

1. *Glinka M. I.* Zapiski [Notes] / Podg. A. S. Rosanov. Moscow: Muzyka, 1988. 222 p.
2. *Shering A.* Istoriia muzyki v tablitsakh [Music history in tables]. per. s nem. S. Ginzburga / pod red. Igoria Glebova. Leningrad: Academia, 1924. 156 p.
3. *Zhestkova O. V.* Frantuzskaia bol'shaia opera kak hudozhestvenno-e'stetcheskoe i sotcial'no-politicheskoe iavlenie (1820–1830-e gody): dis. ... d-ra isk. [French Grand Opéra as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820–1830s)]. Moskovskaia gos. konservatoriia imeni P. I. Chai'kovskogo, 2017. 700 p.
4. *Davy'dova M. A.* Dzhakomo Mei'erber. Ego zhizn' i muzykal'naia deiatel'nost': Biogr. ocherk [Giacomo Meyerbeer. His life and musical activity: A biographical essay]. SPb.: Tip. i khromolit. Transhel', 1892. 77 p. (Zhizn' zamechatel'ny'kh liudei'). URL: http://az.lib.ru/d/dawydowa_m_a/text_1892_meyerbeer.shtml (accessed: 28.06.2024).
5. *Rubinshtein A. G.* Muzyka i eyo predstaviteli [Music and its representatives]. SPb.: Soiuz hudozhnikov, 2005. 160 p.
6. *Gei'ne H.* O frantuzskoi` scene: Ocherk / per. A. Fyodorova // H. Gei'ne Sobranie sochinenii` v desiati tomakh [About the French stage: An essay / tr. by A. Fedorova // Heinrich Heine Collected works in 10 volumes]. Tom 7. Leningrad: Gos. izd-vo hud. literatury, 1958. P. 235–306. URL: https://imwerden.de/pdf/heine_sobranie_sochineny_v_10_tomakh_tom07_1958__ocr.pdf (accessed: 28.06.2024).
7. *Nef K.* Istoriia zapadno-evropei'skoi` muzy'ki [The History of Western European music]. Pererab. i dop. per. s fr. B. V. Asaf'eva (Igoria Glebova). 2-e izd. Moscow: Muzgiz, 1938. 304 p.
8. *Jacobshagen Arnold, Jahrmärker Manuela* Meyerbeer // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik; 21 Bände in zwei Teilen [Music in the past and present: general encyclopedia of Music; 21 volumes in two parts] / begr. Von Friedrich Blume. 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler. Nebent.: MGG, Personenteil 12 (Mer — Pai). 2004. P. 130–153.
9. *Sollertinsky I. I.* Dzhakomo Mei'erber // Sollertinsky I. I. Istoricheskie etudy [Giacomo Meyerbeer // Historical etudes] / vstup. st. D. D. Shostakovich; red.-sost. M. S. Druskin. 2-e izd. Leningrad: Gos. muz. izd-vo, 1963. P. 113–133.
10. *Letellier Robert Ignatius.* The Operas of Giacomo Meyerbeer. Fairleigh Dickinson University Press, 2006. 363 p.

11. *Gei'ne H.* Liutetciia: Stat'i o politike, iskusstve i narodnoi' zhizni // H. Gei'ne Sobranie sochinenii' v 10 tomakh [Lutetia: Articles on Politics, art and folk life // Heinrich Heine. Collected works in 10 volumes]. Tom 8. Leningrad: Gos. izd-vo hud. literatury, 1958. 392 p.
12. *Odoevsky V. F.* Pis'mo k liubiteliu muzyki ob opere g. Glinki: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Muzykalno-literaturnoe nasledie [A letter to a music lover about Glinka's opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Musical and literary heritage] / obshch. red., vst. statia i prim. G. B. Bernandta. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. P. 118–119.
13. *Asaf'ev B. V.* M. I. Glinka. Leningrad: Muzyka, 1978. 312 p.
14. *Odoevsky V. F.* Novaia russkaia opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky Muzykalno-literaturnoe nasledie [New Russian Opera: Ivan Susanin // V. F. Odoevsky. Musical and literary heritage] / obshch. red., vst. stat'ia i prim. G. B. Bernandta. Moscow: Gos. muz. izd-vo, 1956. P. 126–130.
15. *Protopopov V. V.* "Ivan Susanin" Glinki: Muzykalno-teoreticheskoe issledovanie [Glinka's "Ivan Susanin": A Musical and Theoretical Study] / AN SSSR, Institut istorii iskusstv. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR, 1961. 420 p.
16. Glinka v vospominaniakh sovremennikov [Glinka in the memoirs of his contemporaries] / Pod obshch. red. A. A. Orlovoi. Moscow: Muzgiz, 1955. 432 p.
17. *Denisov A. V.* Horal "Ein feste Burg ist unser Gott" v "Gugenotakh" Dzh. Mei'erbera — paradoksy' znamenitoi' temy' [The chorale "Ein feste Burg ist unser Gott" in "The Huguenots" by G. Meyerbeer — the paradoxes of the famous theme] // Opera musicologica. 2023. Vol. 15. № 3. P. 108–121.
18. *Dalhaus K.* Vremenny'e struktury' v opere // Dal'haus K. Izbranny'e trudy' po istorii i teorii muzy'ki [Temporary structures in opera // Dahlhaus C. Selected works on the history and theory of music] / Sost., per. s nem., poslesl., komment. S. B. Naumovicha. SPb.: Izd-vo imeni N. I. Novikova, 2019. (Zarubezhnoe muzy'kovedenie. Izbrannoe). P. 192–203.
19. *Gogol N. V.* Peterburgskie zapiski 1836 goda // N. V. Gogol. Polnoe sobranie sochinenii: v 14 tomakh [Petersburg notes of 1836 // N. V. Gogol. Complete works: in 14 volumes]. Vol. 8. Stat'i. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1952. P. 141–212.
20. *Serov A. N.* Opyty tekhnicheskoi kritiki nad muzykoiu M. I. Glinki: 1. Rol odnogo motiva v tseloi opere "Zhizn' za tsaria" // Serov A. N. Stat'i o muzyke: V semi vypuskakh [Experiments of technical criticism on the music by M. I. Glinka: 1. The role of one motive in the whole opera "Life for the Tsar" // Serov A. N. Articles about music: In seven issues]. Vyp. 4: 1859–1860 / Sost., red. i komm. VI. Protopopova. Moscow: Muzyka, 1988. (Rus. klassicheskaia muz. kritika). P. 186–192.
21. *Serov A. N.* Vospominaniia o Mihaile Ivanoviche Glinke // Serov A. N. Stat'i o muzyke: V semi vyp. [Memories of Mikhail Ivanovich Glinka // Serov A. N. Articles about music: In seven issues]. Vyp. 4: 1859–1860 / Sost., red., i komm. VI. Protopopova. Moscow: Muzyka, 1988. (Rus. klassicheskaia muz. kritika). P. 312–352.
22. *Chaikovsky P. I.* Dnevnik [Tchaikovsky P. I. Diaries]. Moscow; Pg.: Gos. izd-vo Muz. sektor, 1923. XII, 294 p.
23. *Brown L.* Pezzo concertato v operakh Chaikovskogo // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika [Pezzo concertato in Tchaikovsky's operas // Music. Art, science, practice]. 2015. № 3 (11). P. 45–48.
24. *Kirillina L. V.* Klassicheskii' stil' v muzy'ke XVIII — nachala XIX veka. Chast' 2: Muzy'kal'ny'i' iazy'k i printcity' muzy'kal'noi' kompozitsii [Classical style in music of the XVIII — early XIX century. Part 2: Musical language and principles of musical composition]. Moscow: Kompozitor, 2007. 224 p.
25. *Logunova A. A.* Mir ist so wunderbar: sovremennoe muzy'koznanie o prirode kvarteta-kanona Bethovena (eshche raz o vzaimodei'stvii operny'kh traditsii' v "Fidelio") // Vestneyk Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie [Mir ist so wunderbar: modern musicology on the nature of Beethoven's quartet-canon (once again on the interaction of opera traditions in "Fidelio") // Bulletin of St. Petersburg University. Art history]. 12, No. 1 (2022). P. 205–223.
26. *Nagin R. A.* Opernoe tvorchestvo M. I. Glinki v kontekste zapadnoevropei'skogo muzy'kal'nogo teatra XVIII — pervoi' poloviny' XIX vekov [The opera work by M. I. Glinka in the context of Western

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

European Musical theater of the XVIII — first half of the XIX centuries]: avtoref. dis.<...> kand. isk. Moscow: RAM im. Gnesiny`kh, 2011. 26 p.

27. *Brzoska, Matthias* Meyerbeer // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition / ed. by Stanley Sadie and John Tyrrell. New York: Grove, 2001. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (accessed: 28.06.2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alla G. Korobova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music Theory Department at M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 15.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 21.06.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-65-89



Хроника непоставленного балета. К истории одного сочинения Ф. Е. Витачека



Вера Игоревна Бисенек

ГМПИ имени Иннолитова-Иванова, Москва, Россия,
veraforte@list.ru, <https://orcid.org/0009-0002-5043-2605>

Аннотация: Статья посвящена истории создания самого масштабного сочинения Ф. Е. Витачека, незавершенного балета «Пушкинские сказки. Черт ли сладит с бабой гневной». Ранее произведение не становилось предметом изучения. Раскрывается опыт соприкосновения композитора с миром хореографии; делается попытка выяснить обстоятельства, способствовавшие обращению композитора к жанру балета, а также причины столь продолжительной, почти девятилетней, работы над сочинением. На основании впервые введенных в научный оборот архивных материалов обозначаются основные вехи создания балета, раскрываются подробности взаимодействия композитора и либреттиста, оказавшего влияние на творческий процесс.

Ключевые слова: Ф. Е. Витачек, балет, Н. В. Горская, творческий процесс, взаимодействие, творческое поле, история создания, театр, сюита

Благодарности: Автор сердечно благодарит сотрудников ОР РНБ СПб за содействие в работе с архивными материалами и автора книги «Дядя Боря. Народный артист СССР Борис Чирков» А. Л. Чиркова за консультационную помощь.

Для цитирования: Бисенек В. И. Хроника непоставленного балета. К истории одного сочинения Ф. Е. Витачека // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 65–89. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-65-89

Musical theater

Original article

Chronicle of an unperformed ballet. To the history of one work by F. E. Vitacek

Vera I. Besenek

*Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute, Moscow, Russia,
veraforte@list.ru, <https://orcid.org/0009-0002-5043-2605>*

Abstract: The article is devoted to the history of F. E. Vitacek's most ambitious work, the unfinished ballet "Pushkin's Fairy Tales. Will the Devil Make Good with the Angry Woman". The work has not previously been the subject of study. The experience of the composer's contact with the world of choreography is revealed; an attempt is made to find out the circumstances that contributed to the composer's turning to the genre of ballet, as well as the reasons for such a long, almost nine-year work on the work. On the basis of archive materials, which are being introduced into the scientific circulation for the first time, the main milestones of the ballet's creation are outlined, and details of the interaction between the composer and the librettist, who influenced the creative process, are revealed.

Keywords: F. E. Vitacek, ballet, N. V. Gorskaya, creative process, interaction, creative field, history of creation, theater, suite

Acknowledgments: The author sincerely thanks the staff of the OR RNB SPb for assistance in working with archival materials and the author of the book "Uncle Borya. People's Artist of the USSR Boris Chirkov" A. L. Chirkov for consulting assistance.

For citation: Besenek V. I. Chronicle of an unperformed ballet. To the history of one work by F. E. Vitacek. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):65-89. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-65-89

Фабий Евгеньевич Витачек (1910–1983) — самый яркий и самобытный представитель композиторов Гнесинского дома, пианист, педагог, один из самых одаренных членов семьи Гнесиных. В наследии композитора — сочинения для симфонического оркестра и оркестров различных составов, камерно-инструментальные произведения, фортепианная, инструментальная, вокальная музыка. Два его научно-методических труда внесли весомый вклад в развитие истории оркестровых стилей и учения об оркестровке.

С хореографической музыкой до 1960 года Витачек соприкасался трижды. В конце зимы 1941 года им был получен заказ на оркестровку первого татарского

балета «Шурале»¹ Ф. Яруллина² (либретто А. Файзи³ по мотивам поэмы-сказки Г. Тукая⁴) — талантливейшего музыканта, члена композиторской группы⁵ Татарской оперной студии МГК, ученика Г. И. Литинского⁶. Постановка балета планировалась на московской декаде искусства ТАССР в августе 1941 года [1, 175–176]. Витачек начал работу перед самой войной и продолжил в 1942 году, уже находясь в эвакуации в Казани⁷. Партитура, рассчитанная на возможности коллектива Татарского театра оперы и балета, создавалась для малого симфонического оркестра⁸. Оркеструя «Шурале», Витачек тонко следовал авторскому клавиру, ничего не менял и не дополнял. Каждому герою соответствовал определенный тембр, изменение и преобразование которого отображало эволюцию персонажей и создавало тембровую драматургию балета [2, 153]. В конце зимы 1942 года Татарский театр оперы и балета предложил Витачеку оркестровать первую татарскую музыкальную комедию «Башмачки»⁹ Дж. Файзи¹⁰. Партитура, с большим количеством танцевальных номеров, писалась в сжатые сроки уже во время

¹ Премьерные спектакли — 8, 12, 18 марта 1945 года. Балетмейстеры Г. Тагиров и Л. Жуков, художник-постановщик П. Т. Сперанский.

² Яруллин Фарид Загидуллович (1914–1943) — композитор, один из основоположников татарской профессиональной музыки, автор первого татарского балета. Окончил Казанский музыкальный техникум и рабфак Московской консерватории, член композиторской группы Татарской оперной студии Московской консерватории, ученик Г. И. Литинского, погиб на фронте в 1943 году.

³ Файзи (Файзуллин) Ахмед Ахмедсафиевич (1903–1958) — поэт, писатель, публицист, драматург, переводчик, автор либретто, литературовед, общественный деятель. Окончил медресе и Восточный институт в Оренбурге. Добровольцем ушел на фронт, где был военным корреспондентом. Лауреат Гос. премии ТАССР, Заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁴ Тукай Габдулла Мухамедгариф (1886–1913) — татарский народный поэт, собиратель фольклора, переводчик, публицист, литературный критик, общественный деятель, издатель. Окончил медресе «Мутыгия».

⁵ После закрытия Татарской оперной студии в 1938 году ее композиторская группа в составе Ф. Яруллина, З. Хабибуллина, М. Латыпова была переведена до 1940 года на композиторское отделение под руководство Г. И. Литинского.

⁶ Литинский Генрих Ильич (1901–1985) — композитор, музыковед, педагог. Окончил Московскую консерваторию с золотой медалью, учился в классе Р. М. Глиэра. Преподавал в Московской консерватории (заведующий кафедрой композиции, декан композиторского факультета), профессор ГМПИ имени Гнесиных, профессор Казанской консерватории. Основатель якутской профессиональной музыки. Заслуженный деятель искусств РСФСР, ЧАССР, Народный артист ЯАССР и ТАССР. ММКЕЛФГ XXIII-503. Л. 6. н.

⁷ РНММ Ф-504-186-7 ГЦММК КП-13074/219 № ГК 13546518.

⁸ Дж. Х. Файзи «Башмагым» («Башмачки») Музыкальная комедия в трех действиях. Премьерные постановки — 1, 4, 5 марта в Казанском государственном музыкальном театре. Постановка С. Я. Валеева-Сульвы, режиссер З. В. Сафин, дирижер И. В. Аухадеев, балетмейстер Г. Х. Тагиров, художник-постановщик П. Т. Сперанский.

¹⁰ Файзи (Файзуллин) Джаудат Харисович (1910–1973) — композитор, фольклорист, Народный артист ТАССР, лауреат государственной премии ТАССР. Один из основоположников татарской профессиональной музыки, автор первой татарской музыкальной комедии. Окончил юридический факультет Казанского университета, учился в Казанском музыкальном техникуме, был членом композиторской группы Татарской оперной студии Московской консерватории, ученик Г. И. Литинского и Б. С. Шехтера. Работал музыкальным редактором радиокомитета ТАССР, заведующим музыкальной частью Татарского академического театра имени Г. Камала, директором и художественным руководителем Татарской филармонии.

сценических репетиций с оркестром¹¹. Весной 1943 года Витачек оркестровал три хореографических номера: Цыганский танец, Вальс и Танго для постановки оперетты «Марица» Ф. Легара в филиале Московского театра оперетты. Изначально работа проходила в сотрудничестве с другом, композитором Алексеем Аксеновым¹², но после первых прослушиваний балетмейстер Галина Шаховская¹³ отдала предпочтение Витачеку. Шаховскую привлекала его способность тонко чувствовать рисунок танца и создавать соответствующие ему оркестровые краски¹⁴. «У меня явно “контакт” с балетмейстером. Очевидно, я ей “угодил”»¹⁵, — записал Витачек в дневнике. Галина Александровна отличалась повышенной требовательностью к музыкальному сопровождению танцевальных номеров, во время их создания много работала с композитором, дирижером и концертмейстерами. Особое внимание она обращала на красочность тембровой палитры. Танцы в оперетте, поставленные Шаховской, становились полноценными хореографическими сюитами со своей драматургией, режиссурой и детально продуманным музыкальным оформлением. «Шаховская создавала настоящие хореографические картины, целые танцевальные сцены, и все это было в едином замысле спектакля. При Шаховской балет Театра оперетты был не фоном для поющих актеров, а полноценным участником сценического действия» [3, 45].

К театрално-балетной сфере Витачек обратился лишь единожды. В 1961 году он начал работать над балетом по сказкам Пушкина. Опыт нельзя назвать удачным: годы, потраченные на «Пушкинские сказки. Черт ли сладит с бабой гневной»¹⁶, так в окончательном варианте назывался балет, стали одним из самых сложных и изматывающих периодов в творческой жизни композитора, несмотря на то, что на первых порах все складывалось вполне благополучно. Балет писался долго и мучительно на протяжении девяти лет и стал *idea fix* Витачека, к кому же он постепенно превращался в арену борьбы с автором либретто Н. В. Горской¹⁷. За это время не были дописаны задуманные и начатые ранее произведения, а замыслы новых реализовывались с трудом. На несколько лет отодвинулась работа над двумя книгами в области педагогической работы, не-

¹¹ Письмо Елиз. Фаб. к Е. Ф. Гнесиной от 20 февраля 1942 г. ММКЕЛФГ VII/6 (32), лист 54.

¹² Аксенов Алексей Николаевич (1909–1962) — композитор, музыковед, педагог. Окончил Московскую консерваторию, ученик Н. С. Жилева и Н. Я. Мясковского (композиция), С. Е. Фейнберга, К. Н. Игумнова, Ф. Ф. Кенемана (фортепиано). Работал на киностудии «Союзмультфильм», в ССК (председатель Комиссии по музыкальному народному творчеству), в Музфонде СССР, в Московской консерватории (зав. кабинетом народной музыки), в ГМПИ (зам. директора), один из основоположников профессиональной тувинской музыки, друг Ф. Е. Витачека.

¹³ Шаховская (Ржепишевская) Галина Александровна (1908–1995) — балерина, балетмейстер.

¹⁴ ММКЕЛФГ XXIII-501. Записи за март-май 1943 года.

¹⁵ ММКЕЛФГ XXIII-501. Л. 36. В цитируемых архивных материалах авторская орфография и пунктуация сохранены.

¹⁶ Балет имел несколько названий: «Сказка о старике, мертвой царевне, золотой рыбке, медведихе, старухе и семи богатырях», «Пушкинские сказки», «Золотая рыбка», «Черт ли сладит с бабой гневной. Балет по Пушкинским сказкам», «Пушкинские сказки (Черт ли сладит с бабой гневной)».

¹⁷ Горская (Горская-Чиркова, Горская-Антипова) Нина Вячеславовна (1913–1987) — артистка балета, педагог. Работала в ГАБТе (артистка кордебалета и миманса), после выхода на пенсию занималась с самостоятельными танцорами.

обходимые для преподавателя вуза научно-методические работы сдавались с задержками. На почве разночтений с Горской регулярно возникали эмоциональные срывы, что стало сказываться на слабом здоровье. В результате почти полностью написанный балет так и не был окончательно завершён, но его музыка стала основой изумительной по своей образности и живописности оркестровой сюиты, оконченной в середине семидесятых.

Балетная «эпопея» — одно из белых пятен в биографии композитора. Историю создания балета пришлось восстанавливать по крупицам, так как в шестидесятых годах Витачек уже не вел дневник, и свидетельства работы над этим сочинением рассредоточились по письмам, недатированным записям дневникового характера¹⁸ и отдельным заметкам на полях нескольких нотных рукописей. В архивных документах нет информации о том, как зародилась идея создания балета. Перед нами встает ряд вопросов: почему выбор пал именно на пушкинский сказочный сюжет, была ли это инициатива Витачека, или она исходила извне, и каким образом он был привлечен к этой работе. Также неясно, для каких театров балет мог быть написан, кто рассматривался в качестве балетмейстера, и как к проекту оказалась причастна Н. В. Горская. Ответы еще впереди. Известно только, что в сентябре 1960 года Горская вела переговоры с Д. Д. Шостаковичем и К. М. Сергеевым¹⁹ о подготовке некой балетной постановки²⁰. В нашем распоряжении имеется единственное письмо, относящееся к стартовому периоду работы. 28 ноября 1960 года Витачек писал Н. А. Листовой²¹: *«Моя жизнь протекает все в том же плане, что и раньше. На счет балета мне пока больше что-то не звонят; принципиально — изменений здесь, очевидно нет, но, видимо, для меня еще не готов материал, так как на повестке дня — сценарий для Шостаковича, разные подробности которого надо все время “утраивать”»*²². Витачек также сделал краткую запись в блокноте: *«Это так замечательно, что мне поручили писать большой балет на Пушкинский сюжет»*²³. Совершенно очевидно, что в цепи разрозненных фактов пока не хватает звеньев. Полную картину с возможным одновременным участием Шостаковича, Сергеева, Горской и впоследствии Витачека пока представить сложно. Вполне вероятно, что «утраивания», упомянутые в письме, относились к некой несостоявшейся постановке, к которой предполагалось привлечь Шостаковича, и балет Горской-Витачека зародился именно в этом поле. Такое предположение подтверждает подарок, полученный Витачеком на день рождения 17 января

¹⁸ ММКЕЛФГ XXIII-503-509, 516.

¹⁹ Сергеев Константин Михайлович (1910—1992) — артист балета, балетмейстер, педагог, солист Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Народный артист СССР.

²⁰ РНБ ОР. Ф. 1477. Оп. 3, ед. хр. 128.

²¹ Листова Наталья Александровна (1920—2004) — музыковед, педагог, ученица О. Ф. Гнесиной. Окончила училище Гнесиных и Московскую консерваторию как теоретик (класс И. В. Способина) и композитор (класс Ан. Александрова). Преподавала историю музыки в ГМПИ в 1953—1955 гг., кандидат искусствоведения. Автор монографии о А. Варламове. Близкий друг Ф. Е. Витачека, член комиссии ССК по сохранению его наследия.

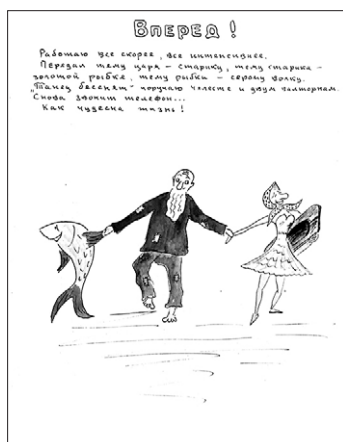
²² ММКЕЛФГ XXIII-431. Л. 3, 4.

²³ ММКЕЛФГ XXIII-508. Л. 6. н.



Илл. 1. Первая страница альбома, подаренного К. М. Семенцовым-Огиевским Ф. Витачеку на день рождения 17 января 1964 года

Рис. 1. First page of the album given by K. M. Sementsov-Ogievsky to F. Vitachek for his birthday on January 17, 1964



Илл. 2. Последняя страница альбома²⁹

Рис. 2. The last page of the album

в 1964 года. К. М. Семенцов-Огиевский²⁴, один из ближайших друзей семьи Гнесиных-Витачеков, подарил ему собственное литературное сочинение «Я пишу балет»²⁵ совершенно комического толка. Краткие заметки, в которых в юмористическом ключе изложена полная проблем балетная история, сопровождаются цветными карикатурами автора. В текстах проглядывают интересные факты, особенно примечателен первый фрагмент: «О балете я не думал. Просто подвернулся случай. Шостакович захотел написать музыку для цирка и отказался от либретто... Одногогорская [Горская — В. Б.]²⁶ умяляет написать меня всю музыку в неделю. Намекаю, что не настолько проворен и прошу дать мне год. Соглашаемся на шести месяцах»²⁷.

Отдельный интерес вызывает появление в качестве автора либретто Нины Вячеславовны Горской, женщины весьма колоритной и неординарной, до этого не замеченной в роли балетной либреттистки. Н. В. Горская с 1938 по 1958 год была артисткой кордебалета и миманса ГАБТа²⁸, танцевала второстепенные партии: владетельной принцессы в «Лебедином озере» (1938), герцогини в «Дон Кихоте» (1940) и, какое совпадение (!), в 1955 году матери Батыра в «Шурале» Ф. Ярулина, в 1942 году оркестрованным Витачеком. Правда, в Большом театре он уже шел в более пафосной и далекой от авторского замысла оркестровке В. Власова и В. Фере.

²⁴ Семенцов-Огиевский Кирилл Михайлович (1925–2009) — скрипач, педагог, писатель. Окончил школу и училище Гнесиных (класс Елиз. Фаб. Гнесиной-Витачек) и Московскую консерваторию (класс Д. Ф. Ойстраха). Работал в МДМШ имени Гнесиных и ЦМШ, участник войны, преподавал в консерватории г. Дамаска, автор ряда книг под псевдонимом И. Ксов, многолетний друг семьи Гнесиных-Витачеков, друг Ф. Е. Витачека, член комиссии ССК по сохранению его наследия.

²⁵ ММКЕЛФГ XXIII-528.

²⁶ В квадратных скобках здесь и далее приводится авторская расшифровка.

²⁷ Там же.

²⁸ РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 10, ед. хр. 104.

²⁹ «Работаю все скорее, все интенсивнее. Передал тему царя — старику, тему старика — золотой рыбки, тему рыбки — серому волку. «Танец бесенят» поручаю челесте и двум валторнам. Снова звонит телефон... Как чудесна жизнь».

С 1948 Нина Горская пять лет провела в заключении из-за знакомства с военно-морским атташе посольства Англии, что стало поводом для ее обвинения в связях с иностранной разведкой. Горская отличалась особой притягательной красотой и умением виртуозно использовать прекрасные природные данные. В ее женской истории — увод актера Бориса Чиркова³⁰ от первой жены, вступление с ним в законный брак и параллельный роман с красавцем адмиралом Арсением Головко³¹. Красота и обаяние сочетались в ней с живым цепким умом, эмоциональностью, достаточно взбалмошным характером и активной жизненной позицией, проявлявшейся в умении с легкостью заводить новые знакомства и устанавливать многочисленные нужные контакты, и при этом быть свободной от пут эмоциональных привязанностей. Во многих компаниях она становилась центром внимания и объектом восторженных взглядов как со стороны мужчин, так и женщин [4, 73–74].



Илл. 3. Нина Горская. Фото из личного архива А. Л. Чиркова

Рис. 3. Nina Gorskaya. Photo from the personal archive of A. L. Chirkov

Из лагеря в Инте Горская вернулась в Москву в ГАБТ на прежние позиции, что само по себе крайне удивительно, видимо, не обошлось без некой поддержки сверху. Вскользь Нина Вячеславовна упоминала, что является двоюродной или троюродной сестрой министра Госбезопасности В. С. Абакумова³² [5, 196], хотя это родство могло послужить одним из триггеров ее ареста. После развода с Б. П. Чирковым, который долго сама же затягивала, вступила в новый брак с неким Леонидом Ивановичем Антиповым, муж был значительно младше [6, 195–196]. Как многие балерины, Горская любила ухаживать за собой,

³⁰ Чирков Борис Петрович (1901–1982) — актер театра и кино, исполнитель песен, педагог, автор книг. Окончил ЛИСИ. Герой Социалистического Труда, народный артист СССР, лауреат четырех Сталинских премий, лауреат Государственной премии РСФСР им. К. С. Станиславского, кавалер трех орденов Ленина. Преподавал во ВГИКе.

³¹ Головко Арсений Григорьевич (1906–1964) — адмирал, флотоводец, автор книг, организатор военно-морской службы. Окончил Военно-морское училище имени М. В. Фрунзе, специальные курсы комсостава и Военно-морскую академию имени К. Е. Ворошилова. Командующий Каспийской военной флотилией, Краснознаменной Амурской военной флотилией, командующий Северным флотом, начальник Главного штаба ВМС, начальник Морского генерального штаба (первый заместитель военно-морского министра СССР), командующий 4-м военно-морским флотом на Балтийском море, командующий Балтийским флотом, первый заместитель главнокомандующего Военно-Морским Флотом.

³² Абакумов Виктор Семенович (1908–1954) — советский государственный деятель, генерал-полковник, один из самых активных и жестоких организаторов сталинских репрессий. Служил в НКВД и МГБ СССР, зам. наркома внутренних дел, член Совета ГКО, начальник комитета особых отделов НКВД СССР, начальник главка контрразведки наркомата обороны СССР «СМЕРШ», министр гос. безопасности. Принимал участие в депортации народов Северного Кавказа, расстрелян в 1954 году.

прекрасно одевалась, была красива и привлекательна до старости [4, 73–74]. В Москве жила с новым мужем на Третьей Останкинской улице³³ в статусном доме, регулярно подолгу отдыхала в знаменитом доме творчества «Актер» в Крыму. Достаточно легко представить, как распределялись роли в творческом тандеме между чрезвычайно интеллигентным, болезненно деликатным Витачеком, к тому же неискушенным в женских вопросах, и этой особой.

С 1961 по 1963 балет Витачека-Горской назывался «Золотая рыбка», название «Пушкинские сказки. Черт ли сладит с бабой гневной» появилось в 1964 году. В истории русского балета обращение к пушкинским сюжетам не редкость, хотя некоторые образцы могут принять участие в условном соревновании на искажение литературного первоисточника. В Примечании к статье приводится перечень балетных постановок до 1960 года.

Из приведенного списка очевидно, что пушкинские сказки были не столь привлекательны для авторов, а среди немногочисленных сказочных сюжетов лидирует «Золотая рыбка». Благодатный сюжет был источником для создания многочисленных постановок в музыкальном театре. В описях различных фондов ЦГАЛИ и РГАЛИ можно найти разнообразные примеры произведений легкого жанра — либретто и нотные тексты водевилей, оперетт, музыкальных сцен, музыкальных пьес-шуток, водевилей-оперетт, пьес с танцами и пением. Золотые рыбки с удовольствием заплывали и в сети создателей опер и балетов. В советской музыке максимальная концентрация темы наблюдается в период 1935–1954 годов. В подавляющем большинстве случаев сюжет привлекал авторов отнюдь не первого, второго и даже третьего рядов. На этом фоне либретто балета «Золотая рыбка» Назыма Хикмета, опера-сказка «Сказка о рыбаке и рыбке» Л. А. Половинкина и неоконченный балет В. М. Дешевова «Золотая рыбка» (1938) реабилитируют подход к теме. К 1960 году этот пушкинский сюжет на какое-то время пропал из поля зрения авторов.

В начале 1961 года Витачек приступил к балету, ему удавалось совмещать работу в ГМПИ с сочинением отдельных фрагментов. К лету 1961 года появились отдельные наброски, в клавише было готово несколько номеров, но четкого общего плана еще не было. В августе, как обычно, он отправился в Крым, где многие годы отдыхал в знаменитом доме творчества «Актер». В «Актере» можно было встретить членов самых разных творческих цехов, и, естественно, там отдыхали представители культурной элиты, к которой относились артисты балета. Регулярно в «Актере» отдыхала и автор либретто балета Н. В. Горская. Именно там, в «Актере», в июле и августе 1961 года обсуждались ключевые идеи будущей постановки. В балете предполагалось использовать две сказки: «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», объединяющим персонажем, по идее Горской, должна была стать старуха, в конце спектакля превращавшаяся в царицу. В музыкальный материал планировалось ввести ряд русских народных песен. Горская начала предлагать еще ненаписанный

³³ Третья Останкинская улица (в настоящее время улица Сергея Королёва), д. 4, кв. 239.

балет в театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. При этом общий план либретто все время варьировался, и Витачек мучился из-за отсутствия точной постановки задачи: *«Что же я буду работать из всех сил для театра, когда я не знаю установок театра! Только, когда театр меня “благословит” на создание балетного спектакля, состоящего из соединения двух сказок и притчи с участием хора, только тогда есть смысл “засесть” за работу»*³⁴. В 1963, 1964 и 1966 годах именно включение хоровых номеров станет одной из точек очередных недопониманий и конфликтов между композитором и либреттисткой. Витачек планировал использовать пребывание на отдыхе для продолжения работы, в том числе для подбора русских народных песен. Материал, написанный в Москве, преимущественно состоявший из набросков, был показан Горской и по ее совету отдохавшим там же Г. Ю. Кондратову³⁵, бывшему солисту ГАБТа и на тот момент руководителю московского хореографического училища, и В. С. Хомякову³⁶ — солисту Большого. Витачек был ободрен положительной оценкой музыки, особенно замечанием Ю. Кондратова о ее хореографичности: *«он нашел, что моя музыка очень хореографична»*³⁷. С одной стороны, такой теплый прием был стимулирующим фактором, но с другой, Витачека начали мучить сомнения из-за разной реакции на одни и те же фрагменты со стороны Горской, Кондратова и Хомякова: *«Я очень рад одобрению моей музыки со стороны балетных специалистов, но немножко сбит с толку разными мнениями относительно тех-же самых кусков, это мне мешает продвигать балет»*³⁸. Уже летом 1961 года в работу стали закрадываться всевозможные незначительные проблемы. Витачек никак не мог договориться с Горской об общем плане, да и его собственное видение концепции еще не устоялось. Слабое здоровье, усталость, накопленная за год, и привычка работать в неспешном режиме также не помогали делу. Витачека легко выбивали из рабочего ритма любые, даже незначительные, житейские обстоятельства. Сам того не подозревая, в письме к Н. А. Листойвой он обозначил наиболее значимые проблемы, впоследствии вставшие на пути к завершению балета: *«Плохо то, что мне здесь не удалось сколько-нибудь заметно продвинуть балет: Горская так горячо одобрила то, что я успел сделать в Москве [подчеркнуто здесь и далее Витачеком — В. Б.], а не здесь. Я здесь не сижу сложа руки, но, тем не менее, как я уже сказал, в малой степени продвинул балет (правда, прибавились новые наброски). Рояль здесь не “под рукой”, не всегда им можно пользоваться, это*

³⁴ ММКЕЛФГ XXIII-503. Л. 6. н.

³⁵ Кондратов Юрий Григорьевич (1921–1967) — артист балета, педагог. Окончил МХУ. Солист балетной труппы ГАБТ, считался одним из лучших балетных партнеров своего времени, выступал с М. Т. Семёновой, Г. С. Улановой, О. В. Лепешинской, С. М. Мессерер, М. М. Плисецкой, Р. С. Стручковой, С. Н. Головкиной. Педагог и художественный руководитель МХУ, художественный руководитель ансамбля «Балет на льду». Лауреат Сталинской премии, Народный артист РСФСР.

³⁶ Хомяков Василий Сергеевич (1920–1973) — артист балета, педагог, хореограф. Солист балетной труппы ГАБТа, педагог-репетитор ГАБТ.

³⁷ ММКЕЛФГ XXIII-432.

³⁸ ММКЕЛФГ XXIII-432. Л. 4.

тормозит дело (ибо, рояль всегда “вдохновляет”); за тем, многое в будущем балете мне еще неясно; неясно, как решить целый ряд проблем. Кроме того, нет здесь у меня должной собранности, да и жара чрезмерная мешает работе»³⁹. К описанным проблемам прибавлялись постоянные трения и взаимные недовольства Витачека и Горской, хотя на начальном этапе совместная работа шла гладко. Реакция либреттистки на первые наброски была действительно восторженной: «некоторыми темами, некоторыми отрывками она была даже восхищена»⁴⁰. Из-за большой педагогической нагрузки работа над балетом все больше перемещалась на время летнего отпуска. Витачек был предельно честен и самоотвержен в педагогической деятельности, готовился к каждой лекции, занимался с некоторыми студентами дополнительно. Порой он тяготился избыточной загруженностью в ГМПИ. В отдельных записях⁴¹ дневникового характера встречаются фрагменты, где в разговоре с самим собой он сетует на отсутствие времени для балета. Беспокоили и более прозаические вещи: «Не надо забывать, что институт дает мне в год столько-же, сколько дал бы договор на балет (и дает каждый год): без института мне было-бы трудно иметь даже прожиточный минимум; потому — работу для института мне надо сдать в первую очередь»⁴². Каждое лето Витачек пытался наверстать упущенное, но процесс все время затягивался: «Работать начал, но пока еще не очень “развернулся”, надеюсь, что дело пойдет, это ведь мне очень важно — не упустить лета, двинуть сильно балет»⁴³. Эти строки из письма Елене Фабиановне Гнесиной очень точно характеризуют положение дел. К лету 1963 года был готов только первый акт, но и он создавался не гладко: «С завтрашнего дня, с 1 марта, с нового месяца я возобновлю работу над балетом, над его 1 актом»⁴⁴. Летом Витачек планировал приступить ко второму акту, но снова «пока не развернулся». В 1963 году Горская предложила показать написанный материал Шостаковичу. Во-первых, ей надо было удостовериться в адекватности своего либретто, во-вторых — попробовать найти поддержку в продвижении балета на сцену. Витачек не возражал, видимо, памятуя 1944 год, когда Шостакович горячо поддержал его только что написанную симфонию. Предложение Горской Витачек обсудил с ближайшим другом С. Павчинским⁴⁵, отвергшим идею: «Да и звать к помощи Шостаковича, по моему мнению, уместно только совсем молодому, начинающему композитору,

³⁹ ММКЕлФГ XXIII-432. Л. 4, 5.

⁴⁰ Там же, Л. 4.

⁴¹ ММКЕлФГ XXIII-503-510, 596.

⁴² ММКЕлФГ XXIII-503. Л. 6. н.

⁴³ ММКЕлФГ VII-27/16. Л. 23.

⁴⁴ ММКЕлФГ XXIII-504.

⁴⁵ Павчинский Сергей Эразмович (1909–1976) — композитор, пианист, музыковед, музыкальный редактор. Окончил Московскую консерваторию (класс Г. Р. Гинзбурга), занимался композицией у М. Ф. Гнесина, посещал «Жилевские среды», работал концертмейстером в Московской консерватории, Государственном Новом театре, Камерном театре, во время войны был членом фронтовых концертных бригад, работал в издательстве «Музыка», преподавал чтение партитур в ГМПИ, совместно с Ю. М. Оленевым и А. А. Карцевым создал одно из первых в СССР руководство по графическому оформлению нотного текста. Самый близкий друг Ф. Е. Витачека.

ведь и продвижение чужих сочинений — не его непосредственная обязанность»⁴⁶. Летом 1963 и 1964 года Витачек очень много работал. Зная о возможных последствиях перегрузок, Елена Фабиановна и Н. А. Листова постоянно напоминали о необходимости отдыха. Елена Фабиановна, осведомленная о проблемах с Горской, в одном из писем со свойственным ей юмором писала: «Насладись отдыхом, а потом понемногу начни свою творческую работу, иначе тебя начнет “грызть” твоя Троцкая (кажется, такая ее фамилия)»⁴⁷. В этот же период возникает перспектива постановки балета в театре Станиславского и Немировича-Данченко. Роль старухи была предложена приме Виолетте Бовт⁴⁸, согласие дал и главный балетмейстер В. П. Бурмейстер⁴⁹. Витачек долго тянул с подписанием договоров с театром и министерством культуры РСФСР, но сдался под натиском Горской. В результате сроки договоров не были соблюдены, возникли неприятности и с театром, и с министерством. Вполне возможно, что в МАМТ Витачека и Горскую привел Леонид Фейгин⁵⁰, композитор и скрипач, его балет «Звездная фантазия» с либретто В. Бовт был поставлен в театре в 1963 году. Знакомство Фейгина и Витачека произошло в доме у Семенцовых⁵¹ — ближайших друзей семьи Гнесиных-Витачеков. Фейгин, автор четырех балетов, много сотрудничал с МАМТ, его жена⁵² работала концертмейстером со знаменитыми артистами балета. Естественно, что эта пара имела связи в театральном-хореографическом мире.

В августе 1964 года Горская организовала очередной показ музыки в «Актере». Создается впечатление, что она или сомневалась в качестве написанно-

⁴⁶ ММКЕЛФГ XXIII-309.

⁴⁷ ММКЕЛФГ XXIII-135.

⁴⁸ Бовт Виолетта Трофимовна (1927–1995) — артистка балета, педагог, окончила Московское хореографическое училище при ГАБТ в классе М. Кожуховой. Педагог, прима-балерина тетра имени Станиславского и Немировича-Данченко, там же педагог-репетитор, танцевала на сцене до 55 лет. Народная артистка СССР. После начала перестройки переехала в США, где работала педагогом в балетной труппе BalletMet и в балетной школе при труппе.

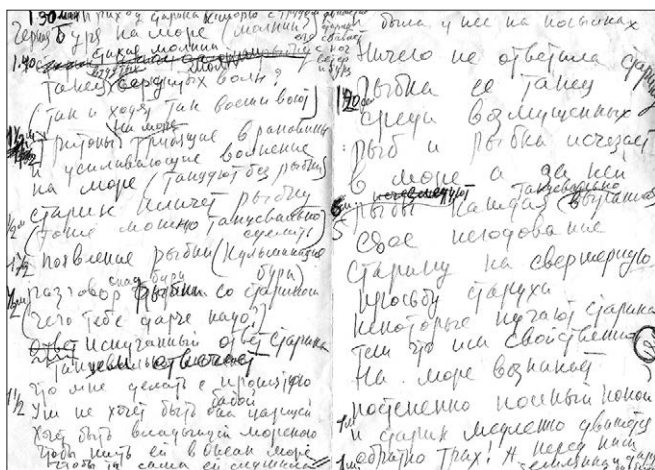
⁴⁹ Бурмейстер Владимир Павлович (1904–1971) — артист балета, хореограф, педагог. Окончил Центральный техникум театрального искусства (ГИТИС). Работал в Театре миниатюр и в театральной студии «Драмбалет». Работал в театре Станиславского и Немировича-Данченко как солист балетной труппы, затем как руководитель балетной труппы и главный балетмейстер. Ставил спектакли в Кировском театре, в театре оперы и балета «Эстония» (Таллин), Парижской национальной опере. Народный артист СССР, Лауреат Сталинской премии второй степени. По линии матери — двоюродный внук П. И. Чайковского.

⁵⁰ Фейгин Леонид (Лазарь) Вениаминович (1923–2009) — композитор, скрипач, дирижер, аранжировщик. Окончил Московскую консерваторию по классу скрипки у Д. Ойстраха, композиции у Н. Я. Мясковского и В. Я. Шебалина. Автор многочисленных оригинальных произведений и оркестровок. Оркестровал государственные гимны Чувашской республики, Туниса, Анголы. Племянник В. Е. Набоковой.

⁵¹ Беседа с А. К. Огиевским, сыном К. М. Семенцова-Огиевского.

⁵² Максимова Галина Степановна (1914–2004) — пианистка, концертмейстер, камерный исполнитель. Окончила техникум Гнесиных (класс Ел. Ф. Гнесиной) и Московскую консерваторию (класс Г. Г. Нейгауза), работала концертмейстером в театре Е. Вахтангова, солистка и концертмейстер Мосэстрады и Московской филармонии. Выступала в ансамбле с Л. Коганом, Д. Ойстрахом, Б. Гольдштейном, М. Ростроповичем, М. Михайловым, Е. Чавдар, В. Фирсовой, Ю. Мазурком, Р. Бейбутовым. Выступала с артистами балета Г. Улановой, С. Головкиной, Р. Стручковой, А. Лапауриб.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР



Илл. 4. Набросок композиционного плана одной из картин, сделанный Н. Горской
Pic. 4. Sketch of the compositional plan of one of the paintings, by N. Gorskaya

го или, напротив, рекламировала будущий балет. На очередном прослушивании было несколько человек из Большого театра⁵³ и несколько из Кировского. Витачек написал Н. А. Листовой: «Музыка моя была принята сочувственно (как и весь план, весь сценарий)»⁵⁴. Совершенно очевидно, что на этот раз в роли слушателей и невольных советчиков оказались случайные люди, не имевшие отношения к влиятельным театральным сферам. Накопившаяся за несколько лет неудовлетворенность работой друг друга заставляли и Горскую и Витачека постоянно искать поддержки своей позиции у «сторонних наблюдателей». Витачек в отсутствие Горской играл написанное очередным балетным специалистам, отдохавшим в «Актере», советовался он и насчет либретто: «Показывал я свою музыку здесь еще кое-кому; музыку все считают гораздо более бесспорной, чем либретто»⁵⁵.

На конец августа 1964 года Горская запланировала очередной приезд Витачека с показом музыки балета в Кировский театр. Она не отличалась выдающимися менеджерскими качествами, в ее действиях не было планомерности и продуманности, организованные «по случаю» прослушивания чаще всего не давали должного результата. И об этом визите в Ленинград она также услови-лась без согласования с Витачеком, случайно встретив во время отдыха в «Актере» директора Кировского театра П. И. Рачинского⁵⁶. В очередной

⁵³ Из ГАБТа присутствовали солисты балетной труппы Л. А. Богомоллова и В. Н. Никонов, из Кировского театра — солистка балетной труппы балерина Н. В. Козловская.

⁵⁴ ММКЕЛФ XXIII-434. Л. 5.

⁵⁵ ММКЕЛФ XXIII-435. Л. 4.

⁵⁶ Рачинский Петр Иванович (1912–1994) — советский партийный функционер. Работал директором Ленинградского театра музыкальной комедии, начальником Управления по делам искусств Исполкома Ленгорсовета, начальником Главного управления культуры Ленгорсовета, директором отдела телевизионного вещания Ленинградского комитета радиосинформации, директором Театра оперы и балета имени Кирова. Заслуженный работник культуры РСФСР.

раз произошли нестыковки из-за того, что Витачек без согласия Горской перенес поездку на более поздний срок. В результате визит в Кировский не состоялся. Но здесь есть доля вины и самого Витачека, не захотевшего сократить свое пребывание в Крыму. Горская была тактиком, но никак не стратегом, длительное удержание ситуации под контролем было ей несвойственно, что очень хорошо подметила Н. А. Листова: *«Что же, для завязывания контактов Горская неплоха, увь, только для их начальной стадии»*⁵⁷. Между Витачеком и Горской не было партнерского, а может быть, и человеческого доверия. О своих договоренностях и предпринятых действиях они часто не сообщали друг другу. Витачек не говорил ей о своих контактах с «нужными людьми», не ставил в известность об очередном показе музыки знакомым специалистам в области балетного театра. Горская, в свою очередь, не была заинтересована в его контактах с лицами, принимающими решения: *«Вам не следовало знакомиться с директором [П. И. Рачинским — В. Б.] (как мы и договорились). Но конечно, если Вам удобнее из за нескольких дней менять наш план, то пожалуйста делайте, как Вам виднее... Я все-равно знала, что Вы сделаете по своему»*⁵⁸. Нина Вячеславовна была хорошо осведомлена о подводных течениях в театральной среде и пыталась лавировать между возможными препятствиями: *«все ушлые люди так советовали»*⁵⁹, эта фраза проясняет ее методы, но Витачек смотрел на жизнь иначе и не придавал значения дипломатическим тонкостям. К 1964 году композитор и либреттистка никак не могли договориться о концовке балета, где старуха должна была превратиться в царицу. Горская, имея обширные связи, всячески отстаивала свою позицию, заручившись поддержкой действительно компетентных людей: *«десятки драматургов одобряли соединение двух сказок (правда с вариантом превращения старухи в царицу) и сам пушкинист Бонди»*⁶⁰ не находил в этом ничего противоречивого... *«Достаточно умных голов проверяли мое либретто. Единственно, что я теперь твердо считаю да и Кумысканов»*⁶¹ (Казань), который хвалил Вас и либретто, и Шостакович, который написал о нас, для меня естественно больший авторитет чем Тихонов»⁶². С упомянутым К. К. Тихоновым⁶³, главным дирижером Свердлов-

⁵⁷ ММКЕЛФГ XXIII-464.

⁵⁸ ММКЕЛФГ XXIII-204. Л. 1.

⁵⁹ Там же. Л. 5.

⁶⁰ Бонди Сергей Михайлович (1891–1983) — литературовед, текстолог, альтист-любитель, доктор филологических наук, крупнейший исследователь творчества А. С. Пушкина. Окончил Петроградский университет, работал в костромском детском интернате, на станции художественного воспитания Наркомпроса, Московском институте философии, литературы и искусства, Московском педагогическом институте имени Потёмкина, в МГУ (профессор).

⁶¹ Горская ошиблась в написании фамилии, речь идет о Кумысникове Абдрахаме Лефтулловиче (1913–1985) — артисте балета, балетмейстере, педагоге.

⁶² ММКЕЛФГ XXIII-204. Л. 2, 3.

⁶³ Тихонов Кирилл Клементьевич (1921–1998) — дирижер, педагог. Окончил Московскую консерваторию (класс Б. Э. Хайкина). Работал в Московском театре драмы Н. Охлопкова, Ленинградском театре комедии, Пермском театре оперы и балета. Был главным дирижером Татарского театра оперы и балета имени Мусы Джалиля, Свердловского театра оперы и балета имени Луначарского, Большого театра оперы и балета БССР, преподавал в Казанской, Уральской и Минской кон-

ского театра оперы и балета, летом 1964 года Втачек без согласования с Горской советовался по поводу либретто и музыки. Он также предлагал рассмотреть возможность постановки балета в Свердловске, чем в очередной раз вызвал волну возмущения либреттистки. К сожалению, подобные разногласия возникали на протяжении всей балетной истории Горской-Витачека. В 1964 году Кировский театр принял готовое либретто Горской к рассмотрению⁶⁴. Начальное название «Золотая рыбка» было изменено: «Сказка о рыбке и рыбке» («Черт ли сладит с бабой гневной»), так теперь назывался балет. К этому времени музыка первого акта была готова, второй акт был на подходе. На этот раз Витачек был удовлетворен готовым материалом: «В музыке начала II акта мне удалось создать нужную атмосферу: получилось и таинственно, и эпично (хор), и имеется намек на лирику "[Меч] тающей" царицы. Все в порядке!»⁶⁵. Только в мае 1965 года Кировский театр заинтересовался многократно предлагаемым балетом. Витачек получил письмо от заместителя директора по репертуару Н. Русина: «Уважаемый Фабий Евгеньевич! Мы ознакомились с либретто Н. Горской балета "Черт ли сладит с бабой гневной" (по сказкам Пушкина). Оно нам представляется заслуживающим внимания. Хотелось бы так же познакомиться с Вашей музыкой. Если у Вас имеется запись, вышлите, пожалуйста, пленку, если же записи нет, то сразу после открытия сезона (осенью) мы были бы рады с Вами встретиться и послушать ваш балет. С Уважением. Зам. директора по репертуару Русин»⁶⁶. Витачек начал спешно готовиться к осеннему показу и полностью погрузился в сочинение. Лето 1965 года прошло под знаком интенсивной работы над музыкой и либретто, в которое Витачек начал вносить изменения. Но перенапряжение чуть не вылилось в проблемы со здоровьем. Предостеречь от возможного срыва в очередной раз попыталась Н. А. Листова: «Но меня настораживают слова о напряженной [подчеркнуто Листовой — В. Б.] работе и об очередных тревожениях с Горской. Не форсируйте особенно темп работы! Удастся ли отдыхать? А на Горскую и ее советы не обращайтесь внимания... я очень желаю успеха Вашему балету, но в отличие от Горской, думаю не только о нем, но и об авторе»⁶⁷. Несмотря на все усилия, к предстоящему прослушиванию в Кировском театре балет опять был не готов. 1966 год стал временем системного кризиса. В работе начали возникать серьезные перерывы, к лету третий акт все еще не был написан. Витачек зашел в эмоциональный тупик, что привело к резкому снижению творческой продуктивности. Постоянные разночтения с Горской также подливали масла в огонь. На полях нотных рукописей и в разрозненных записях дневникового характера⁶⁸ появляются тексты, напоминающие упражнения

серваториях, в Московском институте культуры (профессор).

⁶⁴ ЦГАЛИ СПб. Ф Р-337. Оп. 9, дело 140.

⁶⁵ ММКЕлФГ XXIII-504.

⁶⁶ ММКЕлФГ XXIII-444.

⁶⁷ ММКЕлФГ XXIII-459. Л. 4.

⁶⁸ ММКЕлФГ XXIII-503-510, 596.

по самовнушению, где Витачек убеждает самого себя в творческой состоятельности⁶⁹. В подобном состоянии эмоционального смятения он находился в 1943 году во время напряженной работы над третьей и четвертой частями симфонии. Тогда для выхода из критического эмоционального шторма приходилось обращаться к помощи психиатра С. А. Лиознер-Каннабих⁷⁰. Одним из триггеров очередного конфликта с Горской стало противостояние на почве хоровых номеров. Витачек настаивал на повторении стихотворных строк в текстах, Горская протестовала: *«Горская совершенно неожиданно — категорически заявила, что не допустит повторения стихов Пушкина; что Пушкина нельзя изменять, что она не хочет, чтобы критика придиралась к нам, что мы изменяет Пушкина. Моя столь же не глупая, сколь и упрямая либреттистка»*⁷¹. Ситуация развивалась по принципу «слово за слово», стороны не слышали друг друга, появилась реальная угроза остановки совместной работы. Близкие друзья, Н. Листова и С. Павчинский, были в курсе ситуации. Листова, возмущенная поведением Горской, написала Витачеку программное письмо⁷², где на трех страницах убеждала его сменить линию поведения, «стукнуть кулаком», взять ситуацию в свои руки и сменить автора либретто: *«Но здесь м. б. лишь два выхода — рывкнуть на старую “союзницу”, поставить на место и начать командовать парадом (сомневаюсь, что это у Вас по мягкости характера выйдет), или искать нового умного [подчеркнуто Листовой — В. Б.] и делового союзника. Хорошая музыка никогда не пропадет, как не пропадет любой талантливый труд. Помните, я Вам говорила о каком-то умном либреттисте у Фейгина. Ищите, действуйте и не мечите бисер перед... дураками»*⁷³. Об «умном» либреттисте А. Кузнецове, Витачек слышал от Леонида Фейгина. Либретто Кузнецова легли в основу его балетов «Дон-Жуан» и «Сорок девушек», но Витачек остался верен Горской... Летом 1967 года Витачек и Горская после неудачи с Кировским театром в 1965 году пытались «пристроить» балет в МАЛЕГОТ⁷⁴. Осенью партитура была почти готова, и Витачек стремился показать написанное Н. А. Листовой — его верной первой слушательнице, советчику и критику. Каждую осень по возвращении в Москву все, что было сделано за лето, игралось для нее, это был своеобразный ритуал, давнишняя дружеская традиция. Но этой осенью Листова болела и долго находилась сначала в больнице, а потом в санатории и традиционные «слушания» пришлось перенести. В 1968 году Витачек возобновил переговоры с Кировским

⁶⁹ ММКЕлФГ XXIII-503-510, 596.

⁷⁰ Лиознер-Каннабих Софья Абрамовна (1876–1968) — психиатр. Одна из первых женщин-психиатров в России. Окончила университет Сорбонна в Париже и университет в Монпелье. Работала земским врачом, заведовала санаторием «Покровское-Стрешнево», работала в поликлинике Центрального института психиатрии Наркомздрава. Жена психиатра, психотерапевта и психоаналитика Ю. В. Каннабиха.

⁷¹ ММКЕлФГ XXIII-503.

⁷² ММКЕлФГ XXIII-462.

⁷³ ММКЕлФГ XXIII-462. Л. 2.

⁷⁴ ММКЕлФГ XXIII-464.



Илл. 5. Титульный лист черновика балета

Pic. 5. Title page of a draft of the ballet

театром, во время которых обсуждал возможность постановки балета, на этот раз с участием уже им приглашенного балетмейстера. Переписка велась с литературной частью и главным балетмейстером К. М. Сергеевым. В январе 1969 года Витачек получил развернутое письмо от заместителя директора театра по репертуару Г. Портнова⁷⁵ с подробными разъяснениями невозможности постановки балета: «Театр сейчас на капитальном ремонте... мы ютимся по Дворцам культуры... план театра определен до 1971 г. Штатные балетмейстеры Яковсон и Виноградов ставят деловые постановки⁷⁶ — по своим творческим заявкам и обязать их или пригласить нештатного балетмейстера можно только при условии актуальности и современности темы балета... боюсь, что прослушивание Вашей музыки будет чисто формальным⁷⁷, если за ним не будет стоять фигура заинтересованного штатного [подчеркнуто

Портновым — В. Б.] балетмейстера. А Сергеев К. М. с музыкой знаком и не высказал желания поставить вашу работу в перспективный план театра... попробуйте заинтересовать балетмейстеров Яковсона⁷⁸ и Виноградова⁷⁹ (Хотя, честно, я Вам советую пустой номер)»⁸⁰.

В 1969 году работа над почти готовым балетом окончательно зашла в тупик, и Витачек принял решение о создании сюиты из написанной музыки. К подоб-

⁷⁵ Портнов Георгий Анатольевич (1928–2017) — композитор, дирижер. Окончил Ленинградскую консерваторию (класс композиции О. Е. Евлахова, также занимался у Г. И. Устовольской и Ю. В. Кочурова). Работал на Ленинградской студии телевидения (главный редактор музыкальных передач), в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова (зам. директора), в Ленинградском отделении издательства «Советский композитор» (главный редактор), был дирижером оркестра Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина и руководителем музыкальной части Александринского театра. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

⁷⁶ ММКЕЛФГ XXIII–332. Л. 1.

⁷⁷ Там же. Л. 1, об.

⁷⁸ Яковсон Леонид Вениаминович (1904–1975) — артист балета, балетмейстер. Окончил Ленинградское театральное училище (Академия русского балета имени А. Я. Вагановой). Работал в Театре оперы и балета имени Кирова (балетмейстер), создатель и руководитель балетной труппы «Хореографические миниатюры» (Театр балета имени Леонида Яковсона). Заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии второй степени.

⁷⁹ Виноградов Олег Михайлович (р. 1937) — артист балета, балетмейстер, хореограф, педагог, сценарист, сценограф, художник. Окончил ЛХУ (Академия русского балета имени А. Я. Вагановой) и ГИТИС. Работал в Новосибирском театре оперы и балета (артист балета балетмейстер), Театре оперы и балета имени Кирова (главный балетмейстер), Ленинградском Малом театре оперы и балета (Михайловский театр) (главный балетмейстер). Работал в США, Южной Корее, Германии, Венгрии, Болгарии. Лауреат премии Ленинского комсомола, Народный артист СССР, Лауреат Государственной премии РФ.

⁸⁰ ММКЕЛФГ XXIII–336. Л. 2, Л. 2, об.

ному шагу его подвел ближайший друг С. Э. Павчинский. Именно ему принадлежит идея о создании такого своеобразного «дженерика» балета. Своему предложению он посвятил большую часть письма, отправленного во время отпуски: «Мне пришла в голову любопытная мысль о твоём балете. Теперь в моде не только просто одноактные балеты, но к тому же и весьма короткие. И вот, в виде такого балета не могла бы пойти сюита? Это уже с полным обходом Горской. Ставят же, напр., Франческу Чайковского и вообще, ряд симфонических произведений. Это я не одобряю, но ведь сюита состоит все-таки из балетных номеров! Н. К. предлагает связаться с кончающими Гитис, а для них такой небольшой балет, может быть, и удобен. Препятствие — у тебя, в сущности, нет клавира... Подумай»⁸¹. Работа над сюитой началась только осенью из-за того, что Витачек долго обдумывал новые варианты оркестровки. К январю 1970 года партитура сюиты была не готова даже в черновике. И опять процесс не шел гладко, кумулятивный эффект от предыдущих неудач вновь выбил Витачека из творческого тонуса: «С сегодняшнего дня, с 18/1 70, после вчерашнего дня рождения, для меня начался новый год; я должен — с начала этого «нового года» — возобновить 1) творческую работу; 2) продвижение своих сочинений; <...> Мне сейчас очень важно создать партитуру сюиты из моего балета и продвинуть ее на концертную эстраду: это мне дало бы огромное удовлетворение и способствовало бы признанию меня, как композитора»⁸². Витачек всегда имел слабое зрение, а во время работы над сюитой произошло ухудшение — стало труднее писать партитурный текст, но он старался максимально использовать периоды, когда глаза могли выдерживать дополнительную нагрузку⁸³. Работа растянулась на несколько лет, три части сюиты были готовы лишь к 1975 году⁸⁴.

Витачек только дважды брался за сочинение по-настоящему крупных произведений — симфонии и балета. Симфония писалась почти десять лет, когда композитор был молод и имел определенный запас нерастраченного здоровья. Объем педагогической работы был гораздо меньше, рядом находилась любящая мать, трепетно оберегающая сына, временные рамки не были очерчены, и лишь в последний год работы сроки ограничивал договор с Союзом композиторов. Симфония создавалась в период, когда Витачек находился в прекрасной композиторской форме, именно тогда были написаны все основные сочинения, составляющие основу его композиторского багажа. Условия создания балета были гораздо менее комфортными. Как уже говорилось, Витачек был крайне чувствителен к внешним обстоятельствам, нарушить внутреннюю гармонию, вывести из графика работы могли любые ситуации. Создается впечатление, что в такие моменты Витачек растощивал себя с композиторским творчеством: «Сочинение музыки, творческий подъем — замечательные вещи. Не надо себя этого лишать!»⁸⁵;

⁸¹ ММКЕЛФГ XXIII-330.

⁸² ММКЕЛФГ XXIII-503. Л. 6. н.

⁸³ ММКЕЛФГ XXIII-504. Л. 6. н.

⁸⁴ Архив РАМ, личное дело Ф. Е. Витачека. Л. 20.

⁸⁵ ММКЕЛФГ XXIII-504. Л. 6. н.

«я не буду больше себя лишать игры на ф-но»⁸⁶. Параллельно с «балетной эпопеей» имели место и житейские нестроения. Витачек был очень обеспокоен переездом на новую квартиру и постоянно сомневался в целесообразности этого шага. В его жизни появилась некая Лия — источник болезненной и травмирующей многолетней привязанности. Невнимание «Лички», любая размолвка с друзьями, бесконечные размышления о новой квартире, поиски баланса между педагогической работой и сочинением музыки были поводом для длительных рефлексий. В такие периоды Витачек просто переставал сочинять. Выходил из этих тупиков он с большим трудом, постоянно сражаясь с самим собой, внушая себе из раза в раз, что все в порядке и сочинение музыки важнее всего: «Меня ждет страшно интересное: писание балета и все связанное с этим балетом! Не надо унывать»⁸⁷; «Какое огромное удовольствие — быть неуязвимым тем, что Личка не позвонила, не зовет к себе и т. д.!»⁸⁸; «Мне нужно думать не о домах кооператива, не о “переселившейся” Личке, а о писании балета»⁸⁹. В общих чертах принцип выхода из творческих и эмоциональных тупиков обозначен в некоторых записях: «Завтра, 10-го декабря, с новой недели надо начать новую жизнь, а именно — бодро двигать балет и энергично действовать по другим линиям»⁹⁰. Витачек отнюдь не был прокрастинатором, бесконечные откладывания важной работы обусловлены особенностями его психоэмоциональной конституции. О том, что он писал балет, знало очень много людей — от родственников до друзей и студентов, и всем было очевидно, что работа слишком затянулась. Такой информационный шлейф был еще одним травмирующим фактором. Витачек внутренне страдал, что не был должным образом признан как композитор. По его мнению, это было связано в том числе с провалом балетной идеи, а также с тем, что в 1970 году даже работа над сюитой не шла быстро: «Мне сейчас очень важно создать партитуру сюиты из моего балета и продвинуть ее на концертную эстраду: это... способствовало бы признанию меня, как композитора»⁹¹, подобного рода записи сопровождают весь период «балетной эпопеи». Еще одним фактором, тормозящим процесс работы, была тяга к постоянному поиску нестандартных решений. Витачек пытался «осовременить» свой композиторский стиль, но временной фактор диктовал свои условия: «Пусть даже мой балет будет местами и не с очень оригинальной музыкой, — я “отыграюсь” на других сочинениях, которые будут вполне оригинальны; Что за беда, что в одном из моих сочинений будут и не очень оригинальные места! Надо только это сочинение — балет, — скорее писать, чтобы отделаться от него и перейти к писанию других, вполне оригинальных сочинений!»⁹². Внимание к мелочам, постоянные переделки, желание довести написанное до обозначенного самим себе идеала, также не ускоряли работу: «Единственное средство успеть

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же.

⁹¹ ММКЕлФГ XXIII-503. Л. 6. н.

⁹² ММКЕлФГ XXIII-504. Л. 6. н.

написать клавир балета к сентябрю — это писать его “не застревая”, “без отбора”... и без “навязчивой педантичности”... будет... большой скандал; единственное средство избежать его — это писать без “взедливости”, быстро, неукоснительно двигать вперед без сомнений, “катать” все дальше и дальше»⁹³. Но одной из главных преград, встававшей на пути рождения симфонии и балета, скорее всего, была особенность композиторского дарования Витачека, от природы гораздо лучше приспособленного к работе с малыми и средними формами, в полной мере проявившаяся в многочисленных замечательных циклах и миниатюрах. Выстраивание общей стройной концепции и создание масштабных форм с продуманной драматургией, возможно, было не самой его сильной стороной.

О деструктивной роли Горской было сказано немало. В истории их взаимодействия не последнюю роль сыграло столкновение двух полярных психотипов. Горская — амбициозная, инициативная, яркая, быстро принимающая решения и к тому же имеющая богатый жизненный опыт. Витачек, отчасти «большой ребенок», тонкий, истинно интеллигентный, при этом болезненно чувствительный и столь же болезненно деликатный, к тому же не склонный к быстрому темпу работы. Оба, видимо, в равной мере были не приспособлены к конструктивному сотрудничеству в творческом поле. Непонятно, могла ли применять Горская что-то из запаса чисто женских приемов в общении с Витачеком. Будучи чрезвычайно опытной в вопросах обольщения, она, естественно, не могла не осознавать всю его неискренность. По письмам крымских квартирных хозяек Витачека, передававших приветы «Нине Вячеславовне», создается впечатление, что вместе они проводили достаточно много времени. «Целую Вас», так она закончила свое единственное известное нам очень информативное письмо⁹⁴. При очевидной проблемности ситуации вся история с балетом была наполнена дружеской поддержкой близких людей. Витачек, естественно, не раскрывал истинную картину душевных переживаний и творческих мучений, но для хорошо знавших его это было очевидно. Все стремились прийти на помощь, давали дельные советы, помогали выстраивать линию поведения с Горской, просто поддерживали словом. Но, к сожалению, в работе над балетом одновременно соединились негативные внешние и внутренние факторы, противостоять им Витачек был не в силах.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Салихова Л. А. Организация Татарского государственного оперного театра и первые годы его деятельности (1938–1941) // Филология и культура. Philology and culture. — 2012. — № 1 (27). — С. 171–177.
2. Алмазова А. А. Ф. Яруллин и его балет «Шуралле» // Казанский альманах. — 2015. — № 15. — С. 142–155. — URL: <http://www.kazalmanah.ru/nomer15/142-155.pdf> (дата обращения: 10.07.2024).

⁹³ Там же.

⁹⁴ ММКЕЛФГ XXIII–204. Л. 15.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

3. *Шмыга Т. И.* Счастье мне улыбалось. — Москва: ВАГРИУС, 2001. — 314 с.
4. *Чирков А. Л.* Дядя Боря: Народный артист СССР Борис Чирков. — Москва: Чирков А. Л., 2021. — 207 с.
5. *Васькин А. А.* Повседневная жизнь Большого театра от Федора Шляпина до Майи Плисецкой. — Москва: Молодая гвардия, 2021. — 655 с.
6. *Красовская В. М.* Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы. Том 5. Пушкин и русская культура. — Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1967 — С. 255–277.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. И. Бисенек — концертмейстер ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, соискатель РАМ имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Salixova L. A.* Organizaciya Tatarskogo gosudarstvennogo opernogo teatra i pervy'e gody` ego deyatel'nosti (1938–1941) [Organization of the Tatar State Opera Theater and the first years of its activity (1938–1941)] // Filologiya i kul'tura. Philology and culture. 2012. № 1 (27). P. 171–177.
2. *Almazova A. A.* F. Yarullin i ego balet "Shuralle" [F. Yarullin and his ballet "Shuralle"] // Kazanskij al'manax. 2015. № 15. P. 142–155. URL. <http://www.kazalmanah.ru/nomer15/142-155.pdf> (accessed: 10.07.2024).
3. *Shmy'ga T. I.* Schast'e mne uly'balos`[Happiness smiled at me]. Moscow: VAGRIUS, 2001. 314 p.
4. *Chirkov A. L.* Dyadya Borya: Narodny'j artist SSSR Boris Chirkov [Uncle Borya: People's Artist of the USSR Boris Chirkov]. Moscow: Chirkov A. L., 2021. 207 p.
5. *Vas'kin A. A.* Povsednevnaya zhizn` Bol'shogo teatra ot Fedora Shalyapina do Maji Pliseczkoj [Everyday life of the Bolshoi Theater from Fyodor Chaliapin to Maya Plisetskaya]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2021. 655 p.
6. *Krasovskaya V. M.* Syuzhety` Pushkina v iskusstve russkoj xoreografii // Pushkin: Issledovaniya i materialy`. Tom 5. Pushkin i russkaya kul'tura. [Pushkin's plots in the art of Russian choreography // Pushkin: Research and materials. Vol. 5. Pushkin and Russian culture]. Leningrad: Nauka. Leningr. otdelenie, 1967. P. 255–277.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Vera I. Bisenek — Concertmaster of M. M. Ippolitov-Ivanov State Musical and Pedagogical Institute, Applicant at Gnesin Russian Academy of Music.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ДОКУМЕНТОВ

1. ММКЕлФГ VII/6 (32). Л. 54
2. ММКЕлФГ-VII-27/16
3. ММКЕлФГ XXIII-135
4. ММКЕлФГ XXIII-204
5. ММКЕлФГ XXIII-309
6. ММКЕлФГ XXIII-330
7. ММКЕлФГ XXIII- 332
8. ММКЕлФГ XXIII-336
9. ММКЕлФГ XXIII-431

10. ММКЕлФГ XXIII-432
11. ММКЕлФГ XXIII-434
12. ММКЕлФГ XXIII-435
13. ММКЕлФГ XXIII-444
14. ММКЕлФГ XXIII-459
15. ММКЕлФГ XXIII-462
16. ММКЕлФГ XXIII-464
17. ММКЕлФГ XXIII-501
18. ММКЕлФГ XXIII-503
19. ММКЕлФГ XXIII-504
20. ММКЕлФГ XXIII-509
21. ММКЕлФГ XXIII-510
22. ММКЕлФГ XXIII-516
23. ММКЕлФГ XXIII-528
24. ММКЕлФГ XXIII-596
25. РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 10, ед. хр.104
26. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-337. Оп. 9, дело 140, ед. хр. 7
27. РНБ ОР. Ф. 1477. Оп. 3, ед. хр. 128
28. РНММ Ф-504-186-7 ГЦММК КП-13074/219 № ГК 13546518
29. Архив РАМ, личное дело Ф. Е. Витачека. Л. 20

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. ММКЕлФГ XXIII-528
2. ММКЕлФГ XXIII-627
3. РНММ Ф-504-123 ГЦММК КП-13074/149
4. Фото из личного архива А. Л. Чиркова
5. РНММ Ф-504-123 ГЦММК КП-13074/149

ПРИМЕЧАНИЯ

БАЛЕТЫ, СОЗДАННЫЕ НА ПУШКИНСКИЕ СЮЖЕТЫ
ДО 1960 ГОДА⁹⁵

Год создания балета	Название, композитор, либреттист, балетмейстер	Даты премьерных спектаклей и информация о постановке
1821	«Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника», композитор Ф. Шольц, балетмейстер А. Глушковский.	1821, 16 декабря, Москва, Пашковский театр, дирижер Ф. Шольц, декорации А. Раслова, костюмы Левизи.
1823	«Кавказский пленник, или Тень невесты», композитор К. Кавос, балетмейстеры Ш. Дидло, О. Пуаро.	1823, 15 января, Петербург, Большой (Каменный) театр, постановщик Кондратьев, художник по костюмам Бабини, дирижер К. Кавос. 1827, 4 октября, Москва, Большой театр, балетмейстер А. Глушковский, художник П. Баранов, введены новые музыкальные номера Н. Кубишты.
1831	«Черная шаль, или Наказанная неверность» (по одноименному стихотворению), музыка разных композиторов, обработка и компоновка музыкального материала К. Нейтвиха, балетмейстер А. Глушковский.	1831, 11 декабря, Москва, Большой театр, художник И. Браун, дирижер Д. П. Карасёв.
1848	«Торжество Ваха», опера-балет с элементами кантаты по одноименному стихотворению, композитор А. Даргомыжский, либретто А. Даргомыжского, балетмейстер Ф. Манохин.	1867, 11 января, Москва, Большой театр, дирижер И. Шрамек, режиссер Н. Савицкий, художники П. Исаков, Ф. Шеньян.

⁹⁵ Подробнее см.: *Ведерникова М. А.* Пушкинистика в отечественном балетоведении: историографический обзор // Культура и образование. — 2019. — № 3 (34). — С. 39–46; *Ведерникова М. А.* «Балетная Пушкиниана» на отечественной сцене // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Часть 1 — 2012. — № 10 (24). — С. 63–65; *Винокур Н. Г.* Пушкин в музыке. Справочник / Сост. Н. Г. Винокур и Р. А. Каган. — Москва: Сов. композитор, 1974. — 373 с.; *Груцынова А. П.* «Золотая рыбка» из «Ручья»: «музыкальный пэчворк» Людвиг Минкуса // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 6 (53). — 2017. — С. 22–37; *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. — Ленинград, Москва: Искусство. — 1963. — 551 с.; *Красовская В. М.* Сюжеты Пушкина в искусстве русской хореографии // Пушкин: Исследования и материалы. Том 5. Пушкин и русская культура. — Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1967. — С. 255–277; *Наумов А. В.* Неизвестный балет Р. М. Глиэра? «Клеопатра» в музыкальной студии МХАТ (1925) // Ученые записки российской академии музыки им. Гнесиных. — 2020. — 1 (23). С. 42–51; *Холодова М. В., Семенцова Е. Д.* «Пир во время чумы» А. С. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI вв. // Вестник музыкальной науки. Том 8. — 2020. — № 1. — С. 61–67; *Финкельштейн Ю. А.* Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи: специальность 17.00.02: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. — Москва, 2012. — 25 с.

Год создания балета	Название, композитор, либреттист, балетмейстер	Даты премьерных спектаклей и информация о постановке
1854	«Бахчисарайский фонтан», музыка разных композиторов, балетмейстер Г. Васильев.	1854, Воронеж, труппа Е. Андреевской.
1867	«Золотая рыбка», композитор Л. Минкус, балетмейстер А. Сен-Леон.	1866, 8 ноября, премьера первого акта, Петербург, Большой (Каменный) театр. 1867, 26 сентября, премьера полного балета, Петербург, Большой (Каменный) театр. 1903, 16 ноября, либретто переработано А. Горским, к музыке Минкуса добавлены произведения Серова, Делиба, Брамса, Сен-Санса, Конюса, Дриго, Бускетто, Блейхмана, Вьетана, Юнгмана, Шенбурга, Чайковского. Москва, Большой театр, балетмейстер А. Горский, художник К. Коровин, дирижер А. Арендс.
1924	«Клеопатра» («Египетские ночи»), балет-пантомима, композитор Р. Глиэр, постановка танцевальных номеров Л. Релеги.	1925, 11 января, Москва, Музыкальная студия Художественного театра Вл. Немировича-Данченко, режиссер В. Баратов.
1934	«Бахчисарайский фонтан», композитор Б. Асафьев, балетмейстер Р. Захаров.	1934, 28 сентября, Ленинград, Театр оперы и балета имени Кирова, С. Радлов, дирижер Е. Мравинский, художник В. Ходасевич.
1936	«Цыганы», балет с пением, композитор В. Сорокин, либретто И. Ковтунова, балетмейстер И. Ковтунов.	1937, Ленинград, кружок художественной самодеятельности театра завода «Красный треугольник», дирижер Н. Аркадьев.
1936	«Цыганы», хореографическая поэма, композитор С. Василенко, либретто П. Маркова и Н. Холфина, балетмейстер Н. Холфин.	1937, июль, Одесса, Театр оперы и балета. 1937, 10 октября, Народный дом, Художественный театр балета п/р. В. Кригер, балетмейстер Н. Холфин, дирижер В. Эдельман, художник Б. Волков.
1937	«Кавказский пленник», балет-поэма, композитор Б. Асафьев, либретто Н. Волкова, Л. Лавровского, И. Зильберштейна, балетмейстеры Л. Лавровский, Р. Захаров, Б. Fenster. 1938, обновленное либретто Н. Волкова, Р. Захарова, балетмейстер Р. Захаров.	1938, 14 апреля, Ленинград, Малый Ленинградский Государственный Оперный Театр, художник В. Ходасевич, дирижер П. Фельдт. 1938, 20 апреля, Москва, Большой театр, дирижер Ю. Файер, художник П. Вильямс.
1940	«Сказка о Попе и о работнике его Балде», композитор М. Чулаки, балетмейстеры А. Варковицкий, В. Тулубьев, И. Васильев.	1940, 9 января, Ленинград, государственный Малый оперный театр, художник А. Коломейцев, дирижер П. Фельдт.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

Год создания балета	Название, композитор, либреттист, балетмейстер	Даты премьерных спектаклей и информация о постановке
1940	«Барышня-крестьянка», музыка балета «Барышня-служанка или испытание Дамиса» А. Глазунова ^{<7>} , либретто М. Франгопуло по повести Пушкина, балетмейстер К. Боярский.	1940, лето, Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, балет поставлен как выпускной спектакль Ленинградского хореографического училища, художник Т. Бруни.
1943	«Домик в Коломне», музыкально-хореографический эпизод-водевиль, композитор Б. Асафьев, балетмейстер Л. Яacobсон.	1943, Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, художник Н. Альтман.
1946	«Барышня-крестьянка», композитор Б. Асафьев, либретто Н. Волкова, балетмейстеры Р. Захаров, Б. Фенстер.	1946, 16 марта, Москва, филиал Большого театра, дирижер С. Сахаров, художник Е. Лансере. 1951, 29 декабря, Ленинград, Малый оперный театр, балетмейстер Б. Фенстер, дирижер Е. Корнблит, художник Т. Бруни.
1946	«Каменный гость», композитор Б. Асафьев (на материале испанских песен в записи М. И. Глинки), балетмейстер Л. Яacobсон.	1946, 26 июня, Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, постановка осуществлена силами учащихся Ленинградского хореографического училища, дирижер Д. Похитонов, художник В. Борискович.
1949	«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», на музыку А. К. Лядова, композиция и корректировка музыкального материала В. Д. Дешевова, либретто Г. Ягфельда, балетмейстер А. Андреев, корректура балетной партитуры Б. Фенстера.	1949, 16 июня, Ленинградский государственный Малый оперный театр, дирижер Е. Корнблит, художники творческой мастерской «Палех»: Г. Мельников, Т. Зубкова, А. Катухина, рук. Н. Парилова.
1949	«Медный всадник», композитор Р. Глиэр, либретто П. Аболимова, балетмейстер Р. Захаров.	1949, 14 марта, Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, режиссер Р. Захаров, художник М. Бобышов.
1952	«Сказка о рыбаке и рыбке», композитор Е. Макаров, либретто П. Вирского и А. Шилова.	Информация о постановке отсутствует.
1954	«Сказка о мертвой царевне и семи богатырях», детский балет, композитор В. И. Рамм.	Информация о постановке отсутствует.
1955	«Станционный смотритель», композитор А. Петров, либретто Ю. Завадчиковой, балетмейстеры М. Михайлов, Ю. Воронцов.	1955, Ленинградский театр оперы и балета имени Кирова, постановка осуществлена силами учащихся Ленинградского хореографического училища, дирижер П. Фельдт, художник Т. Бруни.

Год создания балета	Название, композитор, либреттист, балетмейстер	Даты премьерных спектаклей и информация о постановке
Балеты, поставленные за рубежом		
1935	«Пир во время чумы», опера-балет, композитор А. Лурье, либретто А. Лурье по Пятинкижию, Авзоню, Ф. Петрарке и А. С. Пушкину.	1945, Нью-Йорк, поставлены отдельные оперные фрагменты. Бостонский симфонический оркестр, дирижер С. Кусевицкий.
1937	«Золотая рыбка», композитор Н. Черепнин (на основе «Шести музыкальных иллюстраций к "Сказке о рыбаке и рыбке"» ор. 41, 1912 года), балетмейстер М. Мордкин.	1937, Нью-Йорк, труппа «Мордкин балле», художник С. Судейкин.
1937	«Золотой петушок», балет с пением на музыку одноименной оперы Н. А. Римского-Корсакова, балетмейстер М. Фокин (на сюжет оперного либретто В. И. Бельского).	1941, 2 мая, Парижская опера, Балет С. Дягилева, дирижер П. Монте, художник Н. С. Гончарова, Постановщик А. Н. Бенуа. 1973, 23 октября, (без вокальных номеров), Лондон, театр «Ковент-Гарден», труппа «Балле рюс дю колонель де Базиль», музыкальная редакция Н. Черепнина, дирижер А. Дорати.
1942	«Алеко» (по поэме «Цыганы») на музыку П. И. Чайковского, балетмейстер Л. Мясин.	1942, Мехико, Дворец изящных искусств, художник М. Шагал.
1955	«Барышня-крестьянка», композитор В. Брунс, балетмейстер В. Ульбрих.	1955, 11 декабря, Лейпциг, Драйлинденопера (Театр оперетты), режиссер В. Ульбрих, дирижер В. Ринкер, костюмы М. Эльтен.

Поступила в редакцию / Received: 02.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 23.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 04.06.2024

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-90-102

Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра



Марина Вениаминовна Цуканова

Академия хорового искусства имени В.С. Попова, Москва, Россия,
marina-tsukanova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-9028-851X>

Аннотация: Статья посвящена 60-летию творческой деятельности композитора Валерия Григорьевича Кикты, заслуженного деятеля искусств России и Украины, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Российской академии музыки имени Гнесиных. Основная задача — ввести в проблематику балетного творчества композитора. В статье рассматривается роль балета в авторском стиле, устанавливаются вероятные причины приверженности к этому жанру, приводятся содержательные первообразы, вдохновившие мастера.

Методология исследования сочетает музыковедческие и общегуманитарные подходы, в том числе герменевтический и компаративный; существенным является «слово композитора». Ставится ряд вопросов: развитие традиции русского балета, «план содержания» и «план выражения», специфика жанровых процессов, синтез жанров в различных балетных сочинениях, жанровые особенности балетов с хором. Показано особое значение балета «Андрей Рублёв» (2016) как концептуального сочинения синтетического жанра, в котором выявляются сквозные символические лейттемы творчества. Сделан вывод о балетах Кикты как о важной составляющей культурно-исторического процесса XX–XXI веков.

Ключевые слова: композитор, современное музыкальное творчество, Валерий Кикта, балет, жанр, хор, авторский стиль

Для цитирования: Цуканова М.В. Балеты Валерия Кикты: эволюция жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 90–102. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-90-102

Musical theater

Original article

Valery Kikta's ballets: the evolution of the genre

Marina V. Tsukanova

Academy of choral art of V. S. Popov, Moscow, Russia,
marina-tsukanova@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0007-9028-851X>

Abstract: The article is dedicated to the 60th anniversary of the creative activity of the composer Valery Grigorievich Kikta, Honored Art Worker of Russia and Ukraine, professor at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory and the Gnesin Russian Academy of Music. The main objective is to introduce the problematics of the composer's ballet work. The article considers the role of ballet in the author's style, establishes the probable reasons for the commitment to this genre and provides meaningful primary images that inspired the master.

The research methodology combines musicological and general humanitarian approaches, including hermeneutic and comparative approaches; the "word of the composer" is essential. A number of questions are raised: the development of the Russian ballet tradition, the "plan of content" and "plan of expression", the specifics of genre processes, the synthesis of genres in various ballet works, the genre features of ballets with chorus. The special significance of the ballet "Andrei Rublev" (2016) as a conceptual work of synthetic genre, which reveals the cross-cutting symbolic leitmotifs of creativity, is shown. The conclusion is made about Kikta's ballets as an important component of the cultural and historical process of the twentieth and twenty-first centuries.

Keywords: composer, contemporary musical creativity, Valery Kikta, ballet, genre, chorus, author's style

For citation: M. V. Tsukanova. Valery Kikta's ballets: the evolution of the genre. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):90-102. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-90-102

Живую душу укачала,
Русь, на своих просторах ты,
И вот — она не запятнала
Первоначальной чистоты.

Александр Блок¹

В многогранном творчестве композитора Валерия Кикты, охватывающем произведения самых различных жанров — театральной и симфонической, хоровой и камерной музыки — значительную, но малоизученную область занимает жанр балета. Какова роль и специфика этого жанра в системе автор-

¹ Эпиграф к балету В. Кикты «Андрей Рублёв».

ского стиля? Каковы содержательные первообразы, вдохновившие автора на сочинения различных периодов творчества? Как проявляется синтез жанров в балетных сочинениях? Все это требует масштабного исследования, в рамках статьи названные проблемы будут только обозначены.

Первые художественные впечатления композитора относятся к периоду учебы в Московском государственном хоровом училище². Композитор дает высокую оценку хоровому обучению: «Хоровое пение развивает слух, вкус, вырабатывает самодисциплину. <...> Весь музыкально-образовательный процесс в училище был высочайшего уровня. Здесь преподавали лучшие педагоги консерватории: Ф. Ф. Мюллер, Г. В. Крауклис, М. Г. Соколов. Прекрасная теоретическая подготовка сочеталась с интенсивной концертной практикой. Мы выступали со знаменитыми оркестрами и выдающимися дирижерами»³ [1, 206]. Так композитор говорит о творческой среде, в которой пребывали учащиеся. Отмечает концерты с Д. Шостаковичем, М. Вайнбергом, И. Дунаевским, А. Цфасманом, встречи в стенах училища с Н. Дорлиак и С. Рихтером, А. Гольденвейзером и многими другими известными музыкантами⁴. Он вспоминает многочисленные посещения оперных и балетных спектаклей Большого театра и Московского академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Выразительность и пластичность танца привлекала композитора с ранних лет. Существенно, что художественные впечатления были восприняты автором в эпоху расцвета русского хореографического искусства XX века. В памяти сохранилась знаменательная премьера «Лебединого озера» П. И. Чайковского 1953 года, поставленная двоюродным внуком композитора — выдающимся балетмейстером Владимиром Бурмейстером. Кикта отмечает стройную драматургию и глубокое философское содержание этой непревзойденной редакции балета, которая прославилась на гастролях театра в Париже и Лондоне, а также сохранялась в репертуаре до конца 1980-х годов⁵. Композитор называет имена известных балерин В. Бовт, Э. Власовой и подчеркивает, что В. Бурмейстер создал самобытный балетный коллектив. Такие незабываемые детские и юношеские впечатления доныне хранит живая и благодарная память музыканта. Она и послужила первоначальным импульсом для работы в этом жанре.

Балетный театр Валерия Кикты представлен восемнадцатью балетами. Из них поставлено на различных сценах российских и зарубежных театров одиннадцать балетов. В целом это значимая область современной культуры, которая обладает индивидуальным содержанием, внутренней формой и выраженным художественным результатом.

² Ныне — Хоровое училище имени А. В. Свешникова.

³ Высокий уровень профессиональной подготовки и творческого развития в МГХУ создал благоприятную почву для возрастания в его стенах целого созвездия композиторов: А. Флярковского, Р. Щедрина, Э. Артемьева, В. Агафонникова, Р. Бойко, В. Кикты, Ю. Евграфова, С. Соснина, А. Ушкарева, В. Григоренко, А. Киселева, Д. Дианова и др.

⁴ В. Г. Кикта. Воспоминания. Часть I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mm6afgwqyt4> (дата обращения: 30.07.2024).

⁵ Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

Таблица 1. Балеты В. Кикты⁶

Table 1: Ballets by V. Kikta

№	Год создания	Название. Автор либретто. Жанровые версии. Издание	Год постановки	Место постановки / Аудио / видео
1.	1963	«Золотая пора». Балет в одном акте. Либретто Р. Захарова. Рукопись в архиве автора.	1963	Москва, Народный театр балета, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.
2.	1973–1976	«Муха-Цокотуха». Балет в двух картинах. Либретто Ю. Яшугина по одноименной сказке К. Чуковского. Рукопись в архиве автора.	1978	Новосибирск, Театр оперы и балета.
3.	1974	«Посвящение». Одноактный балет в соавторстве с В. Овчинниковым. Либретто М. Мартиросяна. Рукопись в архиве автора.	1975	Москва, Большой театр, Московская государственная академия хореографии.
4.	1977–1983	«Дубровский». Балет в двух действиях. Либретто автора и А. Бадрара по одноименной повести А.С. Пушкина (1979–1984). Предисловие автора. М.: Советский композитор, 1988.	1984 1985	Горький, Театр оперы и балета. Сценография и костюмы Э. Стенберга. Премьера на сцене филиала Большого театра. Фильм-балет, Горьковское ТВ, реж. Д. Кормаков.
5.	1980	«Фрески Святой Софии Киевской». Балет. Либретто Ю. Пузакова. Рукопись в архиве автора. Версия: Концертная симфония для арфы с оркестром ор. 50.	1988 1995	Чикаго, балетная труппа «Громовица», балет «Поклонение Тысячелетию». Киев, Национальная опера Украины имени Т.Г. Шевченко.
6.	1984	«Свет мой, Мария». Балет в двух действиях, двенадцати картинах-эпизодах. Либретто Н. Катугина по мотивам поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины» (балет посвящен жене декабриста Волконского). М.: Композитор, 1997. Рукопись в библиотеке театра и филармонии Иркутска. Версия: Сюита из балета.	1985 2005	Иркутск, Театр музыкальной комедии. Иркутская областная филармония, фестиваль «Декабристские вечера», Н. Головина и хор молодежи и студентов Иркутского государственного университета.
7.	1989	«Христос в пустыне». Хореографическая миниатюра на основе «Концертных вариаций на тему П. И. Чайковского» для виолончели, струнного оркестра и синтезатора. Рукопись в архиве автора.	1989	Москва, театр-студия «Группа граждан».

⁶ Все балеты композитора были поставлены.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

8.	1990	«Владимир-Креститель». Балет в одном акте. Либретто Ю. Пузакова (1990–1995). Рукопись в архиве автора. Версия: Симфоническая летопись.	1995	Киев, Национальная опера Украины имени Т.Г. Шевченко.
9.	1990–1992	«Откровения (Моление о чаше)». Балет в девяти картинах. Либретто М. Лавровского (1990–1992). Рукопись в архиве автора. Версии: Концертные вариации на тему Чайковского для виолончели, струнного оркестра и синтезатора и Третий фортепианный концерт.	1991 1993 1994	Москва, театр-студия «Группа граждан». Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко. Kikta V.Revelations // «Лад», CD MK 417057 (68'25"). Made in England «Откровения Фильм-балет». Режиссер Михаил Лавровский. Компания «Артвик».
10.	2005	В. Кикта — Я. Сибелиус. «Весенние игры (Фавн)». Балет в одном действии. Либретто Б. Мягкова. Рукопись в архиве автора.	2005	Сыктывкар, Государственный театр оперы и балета республики Коми. Финляндия. Земля моя (Фавн) В. Кикта — Я. Сибелиус.
11.	2014–2016	«Андрей Рублев». Балет в двух действиях. Либретто К. Уральского. Рукопись в библиотеке театра.	2016	Астрахань, Государственный театр оперы и балета.

Первый балет «Золотая пора» (1963), посвященный теме освоения целинных земель, был сочинен в годы учебы в Московской консерватории и поставлен легендарным хореографом Ростиславом Захаровым⁷ с участием коллектива Народного театра балета на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Глубоким пиететом к балетмейстеру и его искусству исполнены воспоминания Валерия Григорьевича о его постановке⁸. Творческое общение с выдающимся балетмейстером советского театра, обладавшим редкой музыкальностью, самоотверженно погруженным в создание балета, открыло композитору путь к этому жанру, его специфике, особенностям взаимодействия хореограф — композитор.

В соавторстве с В. Овчинниковым⁹ был создан одноактный балет «Посвящение» (1974). Он был поставлен к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне художественным руководителем Московского академического

⁷ Ростислав Владимирович Захаров — народный артист СССР, доктор искусствоведения, артист балета, балетмейстер, оперный режиссер, педагог, автор книг о балете.

⁸ Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

⁹ В. Овчинников и В. Кикта — коллеги по классу композиции проф. С. С. Богатырева и проф. Т. Н. Хренникова.

хореографического училища, заслуженным артистом РСФСР талантливым М. Мартиросяном. Премьера балета состоялась на сцене Большого театра во время выпускного концерта училища в июне 1975 года, сочинение исполнялось несколько сезонов. В дальнейшем общение с известными балетмейстерами М. Лавровским (балет «Христос в пустыне», 1989; балет «Откровения», 1991 и одноименный фильм-балет, 1994), Ю. Пузаковым («Фрески Святой Софии Киевской» и «Владимир-Креститель», 1995), А. Бадраком (балет «Дубровский», 1984), Ю. Григоровичем (балет «Белая кокарда», 1995), К. Уральским (сцены из балета «Дубровский», 1987; балет «Птицы» на музыку второй части Концерта для фортепиано, 1987; балет «Андрей Рублёв», 2016) способствовало формированию самобытного балетного стиля композитора.

Исследователь творчества Кикты Е. А. Николаева посвятила балету главу своей монографии [2, 120–140]. В ней отражен существенный исследовательский материал, касающийся истории возникновения балетных партитур и их дальнейшей судьбы, а также положено начало как исследованию стилистики сочинений, так и стиля композитора в целом. В рамках данной статьи исследовательское внимание будет направлено на рассмотрение балетов Кикты в контексте традиций русского балета.

Композитор подчеркивает: «Хорошая традиция всегда выведет на верный путь»¹⁰. Мастер свидетельствует о глубоком влиянии русских классиков на художественный мир композиторов XX–XXI веков, а в области балетного жанра особенно отмечает огромное воздействие творчества И. Ф. Стравинского. Балетный театр Кикты представляет собой достаточно широкое с точки зрения содержания явление музыкального театра, которое выходит за границы исключительно зрелищного пластического действия с динамичной драматургией, контрастными образными сферами, лирическими и легендарными образами. Балетная панорама авторского стиля охватывает обширное образное поле. Органично и одухотворенно автор продолжает линию русского балета как жанра глубоко содержательного, исполненного лирико-драматического действия и насыщенного симфоническим развитием.

Отметим, что в образных концепциях балетов Кикты, как и в сочинениях иных жанров, соединяется утонченный эстетический и духовный опыт. Такие магистральные направления творчества Кикты, как историческая проблематика, в том числе библейские образы, пушкинская тема и, шире, литературные и художественные образы — все это находит прямое отражение не только во многих инструментальных и вокально-хоровых жанрах, но также и в балетах. Эпохе Киевской Руси композитор посвящает целый ряд знаковых сочинений, таких как симфоническая летопись и балет «Владимир-Креститель», концертная симфония для арфы с оркестром и балет «Фрески Святой Софии Киевской». Через все творчество в различных жанрах проходят авторские толкования библейской темы. Содержание балета «Откровения»

¹⁰ Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

(«Моление о чаше» 1990, либретто М. Лавровского) отличается специфической интерпретацией сакральных образов. Композитор связывает события и героев Нового и Ветхого Заветов и трактует заглавный образ балета «Моление о чаше» в полном соответствии с евангельским повествованием.

В ряде балетов литературные источники представлены именами русских и советских писателей и поэтов: М. Горького «Данко», К. Чуковского «Муха-цокотуха», Н. Некрасова «Русские женщины», А. Куприна «Олеся», Ю. Жука «Легенда уральских предгорий».

Среди вербальных источников, несомненно, главенствующее положение занимают сочинения А. С. Пушкина. По словам композитора, все многообразие и глубина творений великого поэта была ему открыта благодаря многолетней дружбе и влиянию творчества двух артистов — И. Козловского и Р. Захарова. Кикта вспоминает: *«Пушкин, увиденный их глазами, в “призме образов”, созданных этими мастерами сцены, предстал во всей своей неисчерпаемости и многообразии. Поразительные образы сотворчества с Пушкиным в ролях Юродивого и Дубровского (эти роли были наиболее любимы самим Иваном Семеновичем) стали для меня своего рода эталоном, побудительным импульсом»* [3, 42]. Под впечатлением известных постановок Р. Захарова — «Бахчисарайский фонтан» с Галиной Улановой в роли Марии и «Медный всадник» — возникла идея балета «Дубровский» (1976–1983).

«Явлением в искусстве» назвал этот балет молодого композитора И. С. Козловский: *«Необычайно выразителен его музыкальный язык, говорит он о чистоте духовной и о том зле, с которым всегда борется Добро. <...> Темы разработаны глубоко и проникновенно, особенно тема Матери»* [2, 125–126]. Эта характеристика очень точно отражает не только стилистику и содержание балета, но и стиль автора в целом. В балете «Свет мой, Мария» (1984), написанном по мотивам поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины», Пушкин появляется в качестве действующего лица. Поэт вручает Марии Волконской послание декабристам «Во глубине сибирских руд». Петербургский концерт (по прочтении А. С. Пушкина) для гобоя, клавесина и струнного оркестра (1996) послужил основой для балетной версии «Александр... Натали... Дантес...».

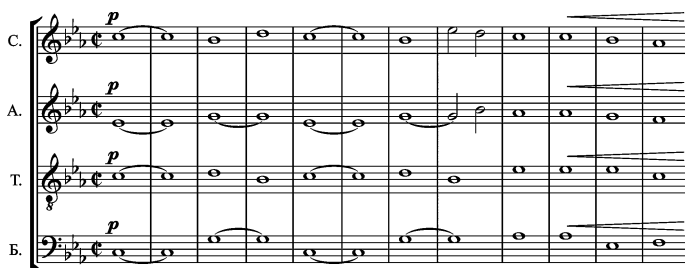
Содержание балетного творчества Кикты разнообразно. Оно отражает советскую действительность («Золотая пора», «Посвящение»), детскую сказку «Муха-цокотуха», которая с большим успехом исполнялась в течение нескольких сезонов в Новосибирском академическом театре оперы и балета. Вместе с тем преобладающее значение имеют балеты на основе классических и мифологических литературных источников, названных выше и художественных образов, например, симфоническая поэма и балет по картине В. Серова «Похищение Европы» (1990); музыкально-сценическое действо для солистов балета, камерного оркестра, арфы и ударных «Таинство об Орфее» (2003). Итак, большинству балетов свойственно глубокое историко-эпическое, лирико-драматическое и даже сакральное содержание.

Эти ведущие сюжеты и образы творчества привлекают внимание автора и приводят к появлению разных жанровых версий знаковых сочинений, к взаимовлиянию, синтезу жанров, к рождению редких образцов творчества. Такое стремление к индивидуальному жанрообразованию, синтетическим жанрам — не только примета времени, но и существенное качество индивидуального стиля композитора. Показательным примером является давно ставшая классическим образцом Концертная симфония для арфы с оркестром «Фрески Святой Софии Киевской» (1972). Неповторимая в программном и жанровом отношении форма этого сочинения органично совмещает признаки концерта, симфонии и девятичастного цикла, произведение насыщено чертами вариантного развития и рондальности. Также существенно, что в 1980 году композитор создал на основе Концертной симфонии балет, который имел счастливую судьбу и был репертуарным спектаклем киевской Национальной оперы Украины имени Т. Г. Шевченко (1995). Ранее этот балетный спектакль с наименованием «Поклонение Тысячелетию» был поставлен труппой «Громовиця» в Чикаго (1988).

Следует обратить внимание на важные особенности индивидуального стиля Кикты, которые непосредственно касаются жанра балета. Первая особенность состоит в обращении к важнейшим темам-символам, которые на протяжении творческого пути появляются в различных жанровых трансформациях. Генеральным символом становится тема Креста, которая впервые явлена как главный образ в летописи «Владимир-Креститель». Это сочинение имеет две жанровые версии — симфоническую (1989) и балетную (1990). В величавом хоровом финале тема звучит как возвышенный и строгий гимн, противопоставленный предшествующим яростным языческим образам.

Пример 1. Балет «Владимир-Креститель». Финал «Поклонение лику Святого князя Владимира». Тема Креста (фрагмент)

Example 1. Ballet "Vladimir the Baptist". Finale "Adoration of the Countenance of St. Prince Vladimir". Theme of a cross (fragment)



Это значимое песнопение композитор также использует в V части оратории «Святой Днепр», воплощая сцену Крещения (1993). Спустя годы, в балете «Андрей Рублёв» (2016), тема Креста представляет образ Руси

XIV–XV веков. Мастерское тематическое варьирование темы в хоровом и инструментальном облике соотносено с образом преподобного Андрея Рублёва.

Пример 2. Балет «Андрей Рублёв». «Русь Средневековая». Тема Креста (фрагмент)

Example 2. Ballet "Andrei Rublev". "Medieval Russia". Theme of a cross (fragment)



Отметим также принцип «драматургии антитез», который становится важнейшим для многих композиций автора. Антагонистом хоровой теме Креста в целом ряде сочинений является инструментальная лейттема — носитель образа зла. Подобные ей темы в творчестве В. Кикты, например, фигуры Сатаны, Ирода, Иуды в балете «Откровения», а также brutальная сцена «Грядёт орда» в балете «Андрей Рублёв», так же как и «тема зла», по своей природе инструментальные, формируют сферу, оппозиционную божественным образам. Напротив, духовные образы в хоровых разделах противодействуют демонической сфере.

Отсюда вытекает следующая существенная особенность претворения балетного жанра — балеты с хором¹¹. Композитор констатирует: «Ощущение хоровой культуры всегда во мне живет. Пишу, например балет, а все равно вставляю хоровые эпизоды <...> Долго работая над инструментальными сочинениями, настолько глубоко погружаешься в сферу сложнейших музыкальных технологий, что как бы отрешаешься от мира, выходишь за шкалу каких-то человеческих отношений — по содержанию, по тематизму — и тогда хочется возвратиться к хору. И тут уж хор — твоя отдушина!» [1, 208]. Автор трактует хор не только в красочно-колористическом ключе, но и в содержательном. Это отражает его эстетическую позицию и определяет многие параметры стиля.

¹¹ Кикта не является первооткрывателем жанра балета с хором. Главными художественными прототипами данного жанрового сочетания композитор считает «Половецкие пляски» Бородина и оперу-балет «Млада» Римского-Корсакова. В западноевропейской музыке ранние жанровые прообразы, весьма отдаленные, существовали в операх-балетах Люлли, Рамо. Балет с хором встречается в сочинениях композиторов XX века: А. Петрова (балет «Сотворение мира» (звучит женский хор), Б. Тищенко (балет «Ярославна»).

Наряду с темой Креста можно назвать иные значимые хоровые темы-символы из балета «Откровения» (1990): «Был у Христа-младенца сад» и «Не ридай Мене, Мати, возурающи во гробі». Первая тема — это обработка хора П. И. Чайковского «Легенда», звучащая в сцене «Апостолы». Вторая — созданная в 1989 году утонченная хоровая обработка знаменного ирмоса «Не ридай Мене, Мати, возурающи во гробі» из киевского распева Канона Великой Субботы для смешанного хора. В балете это хоровое полотно использовано в сцене «Дева».

Пример 3. Хор «Не ридай Мене, Мати, возурающи во гробі» (фрагмент)

Example 3. Chorus "Do not forgive me, Mother, for I am in the grave" (fragment)

В балете «Андрей Рублёв» данная тема звучит в эпилоге как скорбное прощание с великим русским иконописцем. Этот двухактный балет с хором посвящен духовным и творческим исканиям преподобного Андрея Рублёва; как определяет композитор главную тему балета, «Судьба художника в России — это особая судьба, особая миссия»¹². Автором идеи, либретто и хореографом-постановщиком является заслуженный артист Российской Федерации К. Уральский. С момента премьеры в Астраханском театре оперы и балета в 2016 году спектакль продолжал несколько сезонов вызывать живой интерес зрителей.

Говоря о композиции балета и роли хора в нем, композитор отмечает: «Звучание голосов а cappella помогает воссоздать атмосферу средневековья» [4, 15]. Автор вспоминает классические прообразы подобных жанровых синтезов, в частности оперу-балет Н. А. Римского-Корсакова «Млада», и вместе с тем подчеркивает, что в его балете классические и современные модели творчества органично сочетаются. Композитор поручает хору быть выразителем психологического подтекста, глубинного духовного смысла и активным участником событий¹³.

¹² Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

¹³ Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

В семи разделах балета хор участвует в сценическом действии, из них четыре раздела — «Русь Средневековая», «Грезы Андрея Рублёва», вокализ «После орды», «Не рыдай Мене, Мати» — исполняются хором *a cappella*; «Светлый распев» — вокализ сопрано с челестой. Эпизод нашествия «Грядёт орда» и часть «Апофеоз Русского княжества» поручен хору с оркестром. Эпilog «Не рыдай Мене, Мати» — хору *a cappella* с колоколами, что вновь подтверждает значимую роль этого знаменного песнопения, обработанного композитором в духе Новой московской школы. Кикта выявляет интонационно-ладовое и ритмическое своеобразие и красоту ирмоса, использует современные возможности обработки средствами сонорной композиции и приемами тембро-фактурного письма. Отметим также, что тема грез Андрея интонационно произрастает из начальной интонации этого знаменного напева.

Образ Андрея Рублёва композитор помещает в контекст колоритных и народных обрядовых картин, создавая средствами стилизации русскую партию XXI века. Многогранный образ средневековой Руси предстает в синтезе музыкальных, хореографических, сценических и визуальных компонентов. Ввиду отсутствия исторических данных о жизни Андрея Рублёва, план содержания выражен посредством системы символических музыкальных образов и лейттем. (Возникает некая аналогия с одноименным фильмом Андрея Тарковского, где событийный ряд есть художественный вымысел режиссера.) В балете разные тематические комплексы представляют образ в лирико-поэтическом, драматическом и метафорическом плане. Одна из таких тем, «Грезы Андрея Рублёва», — естественная песенно-лирическая мелодия, исполненная хором *a cappella*. Возможно, она воплощает идею общности художника с народом, идею соборности.

Пример 4. Балет «Андрей Рублёв». «Грёзы Андрея Рублёва» (фрагмент)

Example 4. Ballet "Andrei Rublev". "Dreams of Andrei Rublev" (fragment)

Невесомо, молитвенно, проникновенно

1

(Закр. ртом)

Духовная борьба и творческие поиски заглавного героя воплощены в динамичном симфоническом развитии тем Андрея, Креста, врага, в их сложных контрапунктических вариантах изложения, а также столь характер-

ной для композитора блестящей инструментовкой. В финале балета — как итог творческих терзаний иконописца — появляется совершенный образ «Троицы». Момент появления изображения иконы композитор отображает «аккордами озарения» или темой Божественного света¹⁴ (звучит полиаккорд тремоло I и II скрипок состоящий из трезвучий тритонового соотношения Des–G).

Особую роль предвестия «Троицы» выполняет сокровенная тема-катарсис, которая появляется в номере «Предсмертный сон Андрея». Эта изломанная хроматическая тема в сочетании с линейной последовательностью аккордов излучает таинственное сияние. Мелодия поручена солирующей скрипке в высоком регистре (диапазон мелодии от A² до Des⁴). Ранее эта тема звучала у балалайки соло в изысканном сопровождении группы ударных в Концерте-lamento «У райских врат» для балалайки и оркестра русских народных инструментов, посвященного памяти Н. Н. Некрасова (2012).

Итак, условная программность становится важным творческим принципом Валерия Кикты, а главный христианский символ — лейттема Креста — полагается в основание его стиля как одна из ведущих духовных идей.

В целом отметим, что «Андрей Рублёв» имеет неповторимую архитектуру, обусловленную синтезом жанра балета с хором. Это сочинение несет символический смысл, аккумулированный в лейттемах целого ряда опусов разных жанров и периодов творчества. Темы Креста, Средневековой Руси, врага, райских врат, «Не рыдай Мене, Мати» создают «сквозное цитирование» в сочинениях разных лет, являясь своеобразными *темами высшего порядка*. Они связывают на сакральной основе смыслами и стилевыми особенностями жанр балета с сочинениями других жанров, образуя единую систему. Таким образом, балеты Валерия Кикты — это важная часть культурно-исторического процесса XX–XXI веков, обладающая мощным художественным потенциалом, содержащая многогранные художественные замыслы и ожидающая дальнейших интерпретаций.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Докучаева Р. Беседа с В. Г. Киктой // Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий: сб. ст. и материалов / Академия хорового искусства; отв. ред. Ю. Паисов, ред.-сост. Р. Докучаева. — Москва, 2006. — С. 203–218.
2. Николаева Е. Валерий Кикта: Звуки времени. — Москва: Музыка, 2006. — 238 с.
3. Кикта В. Пушкинская тайна // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 42–44.
4. Андрей Рублёв. Буклет балета Астраханского театра оперы и балета. — Астрахань, 2016.
5. Цуканова М. В. Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра. — Москва: OneBook, 2016.
6. Цуканова М. В. «Андрей Рублёв» Валерия Кикты в контексте авторского стиля // Вестник АХИ. Академия хорового искусства имени В. С. Попова. — 2016. — № 6. — С. 146–154.

¹⁴ Беседы с композитором, 2014 год. — М. Ц.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. В. Цуканова — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Заслуженный работник культуры Российской Федерации.

REFERENCES

1. *Dokuchayeva R. Beseda s V. G. Kiktoj* [The conversation with V. G. Kikta] // *Akademiya horovogo iskusstva: ot uchilishcha k vuzu* [The Academy of choral art: from school to high school]. Muzykal'nye traditsii na rubezhe tysyacheletij: sb. st. i materialov [Musical traditions on a boundary of millennia: the collection of articles and materials] / *Akademiya horovogo iskusstva* [The Academy of choral art]; editor-in-chief JU. I. Paisov. Managing editor R. Dokuchayeva. Moscow, 2006. P. 203–218.
2. *Nikolaeva E. Valerij Kikta: Zvuki vremeni* [Valery Kikta: Sounds of Time]. Moscow: Muzyka, 2006. 238 p.
3. *Kikta V. Pushkinskaya tajna* [Pushkin's mystery] // *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 2. P. 42–44.
4. *Andrej Rublyov. Buklet baleta Astrakhanskogo teatra opery i baleta* [Booklet of the ballet of the Astrakhan Opera and Ballet Theater]. Astrakhan, 2016.
5. *Tsukanova M. V. Valerij Kikta: hudozhestvennoe soznanie i poetika duhovno-horovogo zhanra* [Valery Kikta: artistic consciousness and poetics of the spiritual and choral genre]. Moscow: OneBook, 2016.
6. *Tsukanova M. V. "Andrej Rublyov" Valeriya Kikty v kontekste avtorskogo stilya* ["Andrej Rublev" by Valery Kikta in the context of the author's style] // *Vestnik AHI. Akademiya horovogo iskusstva imeni V. S. Popova* [Bulletin of the AHI. The Academy of Choral Art named after V. S. Popov]. 2016. No. 6. P. 146–154.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Marina V. Tsukanova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of the Music History and Theory Department at V. S. Popov Academy of Choral Art, Honored Worker of Culture of the Russian Federation.

Поступила в редакцию / Received: 03.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 24.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 04.06.2024

Из истории зарубежной музыки

Научная статья

УДК 785.11

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-103-114



Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: источниковедческий анализ автографа и его рукописных копий первой трети XVIII века



Александра Викторовна Устюгова

*Институт изящных искусств Московского педагогического
государственного университета, Москва, Россия,
uav80@mail.ru, orcid 0000-0002-2604-6897*

Аннотация: Статья посвящена исследованию автографа сонат и партит Баха для скрипки соло и двух его копий-списков, принадлежащих переписчикам из ближайшего круга композитора — его супруге А. М. Бах и немецкому органисту И. П. Кельнеру. Рукописи относятся к первой трети XVIII века. В настоящее время хранятся в архиве Государственной библиотеки в Берлине — Прусское культурное наследие. В результате проведенного источниковедческого анализа установлено, что автограф И. С. Баха представляет собой чистовую рукопись кётенского периода жизни композитора. Особенности нотной записи отражают специфику графического облика нотации барочной музыкально-исполнительской практики. Сравнение копий-списков с автографом выявило схожесть рукописи А. М. Бах с оригиналом и обнаружило существенные макроструктурные и микроструктурные изменения, внесенные в баховское сочинение И. П. Кельнером. Автограф И. С. Баха и его рукописные копии позволяют не только значительно расширить представления о сочинениях для скрипки соло композитора, но и соприкоснуться с историей осмысления и понимания современниками его творений.

Ключевые слова: И. С. Бах, А. М. Бах, И. П. Кельнер, сонаты и партиты для скрипки соло, рукописи, автограф, барокко

Для цитирования: Устюгова А. В. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: источниковедческий анализ автографа и его рукописных копий первой трети XVIII века // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 103–114. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-103-114

From the history of foreign music

Original article

Sonatas and Partitas for solo violin by Johann Sebastian Bach: a source analysis of the autograph and its manuscript copies of the first third of the 18th century

Alexandra V. Ustyugova

*Institute of Fine Arts Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia,
uav80@mail.ru, orcid 0000-0002-2604-6897*

Abstract: The article is devoted to a textual analysis of the autograph of J. S. Bach's sonatas and partitas for violin solo and two of its copies-lists, followed by copyists from the composer's inner circle A. M. Bach and I. P. Kellner. The research material is manuscripts of the first third of the 18th century, stored in the archives of the Berlin State Library — Prussian Cultural Heritage. As a result of the analysis, the reliability of the handwritten copy of A. M. Bach was established and significant macrostructural and microstructural changes in the copy of I. P. Kellner were identified. J. S. Bach's autograph and his handwritten copies open up a unique opportunity for performing musicians and musicologists not only to significantly expand their understanding of the composer's works for violin solo, but to come into contact with the history of the comprehension and understanding of his creations by his contemporaries.

Keywords: J. S. Bach, A. M. Bach, I. P. Kellner, sonatas and partitas for violin solo, manuscripts, autograph, baroque

For citation: *Ustyugova A. V. Sonatas and Partitas for solo violin by Johann Sebastian Bach: a source analysis of the autograph and its manuscript copies of the first third of the 18th century. Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music. 2024;(3):103-114. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-103-114*

Творческое наследие Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) уже более двух столетий привлекает к себе внимание выдающихся исполнителей, педагогов и исследователей. Вместе с тем некоторые содержательные аспекты источниковедческого анализа рукописей сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха еще не получили достаточного отражения в современном музыкознании.

Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха были распространены в рукописных копиях еще при жизни композитора. В XVIII–XIX веках помимо автографа существовало более десятка экземпляров копий-списков¹, которые

¹ Т. В. Шабалина, исследователь рукописного наследия И. С. Баха, применяет термин «копии-списки» [1, 23].

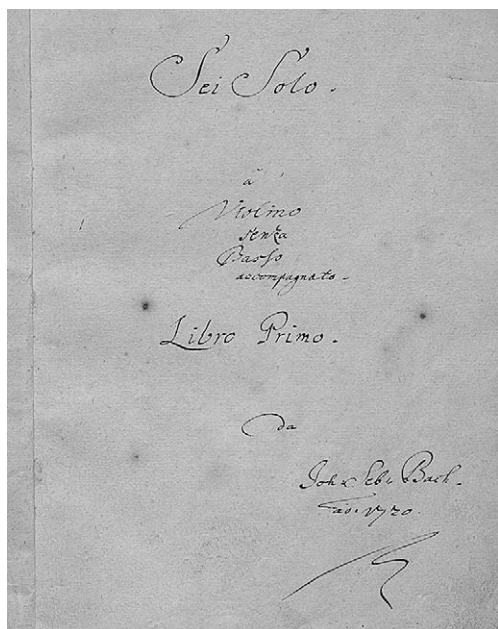
были рассредоточены в различных собраниях музыкантов (немецкого органиста и композитора Иоганна Петера Кельнера, пианиста Иоганна Готфрида Пальшау, немецкого скрипача Иоганна Пизенделя, французского скрипача Пьера Гавинье и многих других).

Можно выделить несколько групп копиистов сонат и партит для скрипки соло: 1) переписчики из домашнего, ближайшего композитору окружения (как правило, копии были выполнены ими при жизни Баха, в тесном взаимодействии с ним, в связи с чем они могут содержать указания композитора); 2) копиисты — музыканты, современники Баха, которые могли и не знать его лично (их списки имеют определенные отличия от автографа композитора); 3) переписчики рубежа XVIII–XIX веков (копии были сделаны после смерти композитора, зачастую с копий-списков, а не с оригинала).

Автограф Баха сонат и партит для скрипки соло датирован 1720 годом [2]. На титульном листе надпись: “Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720” [Соло для скрипки без баса. Книга первая. И. Себ. Бах. 1720 г.]. Западноевропейские исследователи² полагают, что младший сын композитора Иоганн Кристоф Фридрих Бах («Бюккебургский Бах») унаследовал автограф после смерти своего отца. Основанием этой гипотезы послужила пометка на форзаце рукописи автографа “Louisa Bach, Bückeburg, 1842” [Луиза Бах, Бюккебург, 1842 г.]. Вероятно, рукопись принадлежала Кристине Луизе Бах (1762–1852), дочери И. К. Ф. Баха, поэтому и была сделана надпись на форзаце. С 1917 года по настоящее время автограф сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха хранится в архиве Государственной библиотеки в Берлине — Прусское культурное наследие [Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz].

Рукопись датирована композитором 1720 годом, что позволяет отнести время создания скрипичных сонат и партит к кётенскому периоду (1717–1723). В это время Бах занимал должность придворного капельмейстера при дворе князя Ангальт-Кётенского. В связи с приверженностью князя кальвинистской церкви и его музыкальными предпочтениями сочинения композитора в этот период были в основном светскими и большей частью инструментальными. В Кётене помимо сольного цикла были написаны практически все скрипичные сочинения Баха: «Шесть сонат для скрипки и клавесина, шесть или семь концертов для скрипки (из них дошли до нас в оригинале два, некоторые были переложены Бахом для клавесина), один двойной концерт, один — для скрипки и гобоя (дошел в переложении для клавесина и реконструирован), один — для скрипки, флейты и клавесина, Шесть Бранденбургских концертов (из которых G-dur'ный — с солирующей скрипкой), сюита для скрипки с клавесином A-dur, соната C-dur для двух скрипок, fuga g-moll для скрипки соло (из неизвестной сонаты), соната для скрипки с басом, четыре инвенции для скрипки» [6, 42]. К сожалению, автографы скрипичных сочинений Баха единичны. До нашего

² Об этом писали Г. Шнайдер [3], Р. Ливер [4], П. Уолли [5] и другие.



Илл. 1. Титульный лист автографа сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха (BWV1001–1006), 1720 год³

Рис. 1. Title page of the autograph of sonatas and partitas for solo violin by J. S. Bach (BWV 1001–1006), 1720

времени сохранились автографы четырех сочинений композитора: сонат и партит для скрипки соло, концерта *a-moll* для скрипки, концерта *d-moll* для двух скрипок и “Instrumentalsatz” *F-dur* для скрипки, гобоя и континуо.

Автограф И. С. Баха сонат и партит для скрипки соло относится к чистовому каллиграфическому варианту начертания (илл. 1). Он выполнен с особой тщательностью и графической аккуратностью, в нем нет признаков доработок или исправлений, количество корректур, устраняющих случайные опiski, минимально. Автограф содержит типичные черты нотного письма композитора кётенского периода: отчетливый почерк в записи нотных знаков, начертание вертикальное с размахом. Можно предположить, что это сочинение имело особое значение для Баха, поэтому он собственноручно сделал чистовой вариант рукописи. Отсутствие посвящений усиливает эффект автографа.

Сложность расшифровки текстологических особенностей автографа составляет проблему и приводит порой к неверной трактовке и различным прочтениям текста в скрипичных редакциях сонат и партит для скрипки соло Баха. В большей степени это относится к ритмическому аспекту нотации и к знакам альтерации, которые композитор проставлял перед каждой нотой в такте, даже если она встречается несколько раз.

Автограф содержит чередование трех сонат и трех партит в следующем порядке: 1) Соната *g-moll* (BWV 1001); 2) Партита *h-moll* (BWV 1002); 3) Соната *a-moll* (BWV 1003); 4) Партита *d-moll* (BWV 1004); 5) Соната *C-dur* (BWV 1005); 6) Партита *E-dur* (BWV 1006). В некоторых копиях-списках XVIII века структура сочинения Баха нарушалась переписчиками.

Оригинальная рукопись включает все основные элементы нотной записи: партия скрипки изложена на одном нотоносце в скрипичном ключе; указаны ключевые знаки, метр, репризы, мелизмы (трели), динамические оттенки,

³ Bach I. S. Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720 // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus. ms. Bach P 967. 46 s.

штрихи и темпы (только в сонатах). Особое значение для исполнителей имеют авторские обозначения музыкально-выразительных средств, которые помогают раскрыть и наиболее полно выявить замысел сочинения. Остановимся на них подробнее. В нотной записи автографа довольно редко встречаются динамические оттенки: в основном это *forte* и *piano* (в буквенной нотации) — нюансы террасной динамики барокко (динамические противопоставления). Бах не употреблял *crescendo* и *diminuendo*. Штрихи в автографе отражают не столько исполнительский аспект скрипичной игры (отсутствуют знаки вверх, вниз смычком, нет символов артикуляции), сколько композиторскую концепцию, в которой *legato* и *non legato* являются одним из многих видов контраста. Аппликатура не проставлена, исключение составляет лишь один фрагмент: в 35 такте Гавота из Партиты *E-dur* Бах предлагал двойную ноту половинной длительности f^1-e^2 играть во второй позиции — 1 и 3 пальцами соответственно. Темп был дан в основном в сонатах, в партитах, по-видимому, определялся характером танца и поэтому не указывался дополнительно. Проведенный анализ показывает, что композиторские обозначения средств музыкальной выразительности в автографе минимальны, что было характерно для традиции эпохи барокко — условно фиксировать нотный текст, оставляя значительную свободу музыкантам в исполнении сочинения.

До сих пор остается загадкой, для кого именно были написаны сонаты и партиты для скрипки соло, и исполнялись ли они при жизни композитора. Весь жизненный путь И. С. Баха так или иначе был связан со скрипкой: музицирование в капелле, в домашних концертах и сочинение скрипичных сольных и ансамблевых произведений. С детских лет композитор обучался игре на скрипке у своего отца. В 1703 году, после окончания учебы, он получил должность придворного музыканта в капелле веймарского герцога Иоганна Эрнста. Свою службу Бах начал с должности скрипача. В 1714 году, будучи капельмейстером, он возглавил смычковую группу в капелле. Смычковые инструменты в наследстве Баха составляли более половины из общего числа музыкальных инструментов. В описи наследства от 1750 года перечислены альты, виолончели, виола да гамба и несколько скрипок, в том числе работы знаменитого австрийского скрипичного мастера Якоба Штайнера [7, 76–77]. Бах был хорошо знаком со скрипичной литературой. Он отлично знал инструмент, о чем свидетельствует фактура текста скрипичных сочинений. По словам его сына Карла Филиппа Эммануила Баха, «В юности — вплоть до довольно зрелого возраста — он чисто и проникновенно играл на скрипке и тем самым удерживал оркестр в большей упорядоченности, чем того можно было бы добиться, играя на клавесине. Он в совершенстве знал возможности всех смычковых инструментов. Об этом свидетельствуют его сольные вещи для скрипки и для виолончели без баса [*continue*]. Один из сильнейших скрипачей как-то говорил мне, что не может посоветовать тем, кто хочет стать хорошим скрипачом, ничего более совершенного, чем упомянутые сольные скрипичные сочинения» [8, 240].

Неизвестно, исполнял ли сам И. С Бах сонаты и партиты для скрипки соло. Исследователи предполагают, что, возможно, они предназначались для скрипачей при дворе в Дрездене: Иоганна Пизенделя и Жан-Батиста Волюмье (композитор поддерживал с ними дружеские отношения) или концертмейстера кётенского оркестра скрипача Йозефа Шпица.

В произведениях немецких композиторов конца XVII — начала XVIII века скрипка трактовалась как многоголосный инструмент, что являлось следствием национального своеобразия музыки. Применению техники многоголосной игры на скрипке способствовали конструктивные особенности инструмента и смычка этого периода. Подставка скрипки имела более плоскую форму, а трость смычка была слегка лукообразно выгнута, что облегчало игру по нескольким струнам одновременно. Смычок эпохи барокко был короче, чем современный, он еще не имел винта, и натяжение волоса в нем производилось большим пальцем правой руки. В предисловии к своему сборнику оркестровых сюит “*Florilegium Secundum*” (1698) Г. Муффат дал описание немецкой техники игры лукообразным смычком: «Что касается смычка, то большинство немцев, играющих на маленьких и средних скрипках [*Geigen*], так же, как и “люллисты” [*Lullisten*], держат смычок, сжимая волос большим пальцем, а остальные пальцы кладут на трость смычка»⁴ [9, 21]⁵. Смычок с выгнутой тростью изображен на иллюстрации из «Скрипичной школы» Леопольда Моцарта (1756). В Германии смычок с лукообразной тростью оставался в ходу значительно дольше, чем в Италии и Франции.

На наш взгляд, автограф сонат и партит Баха представляет собой монументальный цикл в жанре скрипичного соло⁶, соединяющий народную многоголосную и академическую полифоническую немецкую скрипичную традицию. В нем можно увидеть преемственность произведениям немецких скрипачей Генриха Игнаца фон Бибера (1644–1704), Иоганна Пауля фон Вестхофа (1656–1705) и Иоганна Пизенделя (1688–1755). Выдающийся скрипач Иегуды Менухин (1916–1999) описал свое впечатление от автографа в предисловии к факсимильному изданию сонат и партит для скрипки соло: «Глядя на автограф Баха, я словно вижу небесное тело в движении. Станьте свидетелем природного явления, разворачивающегося в соответствии с неизменным порядком мира, лишь частью которого является человек» [10, 3].

Копии рукописей Баха, выполненные его второй женой Анной Магдаленой (1701–1760), являются наиболее достоверными и близкими автографам композитора. За долгие годы совместной жизни ею было переписано огром-

⁴ Перевод автора статьи.

⁵ “In Angreifung des Bogens kommen die meisten Teutschen in den kleinen und mittlern Geigen mit den Lullisten über eins, indeme sie die Haare mit den Daumen andrucken, und die andern Finger auff dess Bogen Rucken legen” [9, 21].

⁶ Определение «жанр скрипичного соло» основано на классификации камерных инструментальных жанров, принятой в современной музыкальной науке. В данном случае критерием систематизации, характеризующим жанр, выступает состав исполнителей.

ное количество баховских произведений. Т. В. Шабалина отмечает, что с годами Анна Магдалена «настолько усвоила стиль рукописей И. С. Баха, что воспроизводила в своих копиях не только все характерные особенности записи того или иного сочинения, но и те черты, которыми отличался баховский почерк» [1, 24]. Схожесть почерка была поразительной, некоторые исследователи приписывали Баху копии, записанные его женой.

В лейпцигские годы (1725–1734 годы) Анна Магдалена Бах сделала копии всех шести сонат и партит для скрипки соло и объединила их в одной тетради вместе с сонатами для виолончели соло под заглавием: “Pars 1. Violino Solo senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo senza Basso. Composée par Sr. J. S. Bach. Maître de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. Ecrite par Madame Bachen. son Epouse” [Часть I. Скрипка соло, без баса, сочинено господином Иоганном Себ. Бахом. Часть II. Виолончель соло, без баса, сочинено господином И. С. Бахом, капельмейстером и директором музыки в Лейпциге. Записано госпожой Бах, его женой] [11]. Копия предназначалась немецкому скрипачу Георгу Генриху Людвигу Шванбергу (1696–1774), служившему при дворе Брауншвейг-Вольфенбюттеля. В Лейпциге он учился у Баха и был в дружеских отношениях с семьей композитора. Рукопись тетради Анны Магдалены через И. Н. Форкеля попала немецкому коллекционеру Георгу Пёльхау (1773–1836) и долгое время хранилась в его архиве. После смерти Г. Пёльхау она была приобретена Берлинской королевской библиотекой, а затем передана в Государственную библиотеку в Берлине — Прусское культурное наследие.

Структура копии Анны Магдалены в точности совпадает с автографом композитора (порядок чередования сонат и партит). Сохранены темповые указания в сонатах и аппликатура Баха в Гавоте из Партиты E-dur. Ритм, знаки альтерации, динамические оттенки и штрихи воспроизведены с неточностями. Например, в Бурре из Партиты E-dur в автографе Баха с седьмого такта проставлена контрастная динамика *piano* с последующим через два такта *forte*, в копии Анны Магдалены оставлено только *forte*, начиная с девятого такта (Нотные примеры 1 и 2). Во втором такте Бурре в копии изменены штрихи Баха: вместо лиг по долям выписана лига по середине такта, что предполагает использование *portato* (звуковое отделение) при игре двух нот e^2 подряд на одном движении смычка (Нотные примеры 1 и 2). Если не применять штрих *portato*, то будет изменен ритм данного такта. Скорее всего, это описка копииста, а не музыкальное намерение. Б. Швемер также обращает внимание на непоследовательность при воспроизведении артикуляции: «похожие пассажи, вроде секвенций и повторов, Бах обозначает, следуя обычаю, сходным образом, Анна Магдалена в аналогичных местах расставляет штрихи по-разному» [12, 43]. Все эти незначительные различия копии с оригиналом не могут повлиять в целом на оценку рукописи Анны Магдалены как одного из надежных источников, максимально совпадающего с автографом композитора.

Пример 1. Бурре из Партиты E-dur (BWV 1006). Фрагмент автографа И. С. Баха, 1720 год⁷
Example 1. Bourrée from Partita E-dur (BWV 1006). Fragment of J. S. Bach's autograph, 1720



Пример 2. Бурре из Партиты E-dur (BWV 1006). Фрагмент копии А. М. Бах, 1725–1734 годы⁸
Example 2. Bourrée from Partita E-dur (BWV 1006). Fragment of a copy by A. M. Bach, 1725–1734



Одной из самых противоречивых и дискуссионных является копия немецкого органиста и композитора Иоганна Петера Кельнера (1705–1772) [13]. На титульном листе рукописи указана дата 1726 год. В нее входит неполный цикл сонат и партит для скрипки соло Баха: 1) Соната *g-moll* (BWV 1001); 2) Соната *a-moll* (BWV 1003); 3) Соната *C-dur* (BWV 1005); 4) Партита *E-dur* (BWV 1006); 5) Партита *d-moll* (BWV 1004).

Структура копии И. П. Кельнера имеет существенные отличия от автографа Баха: в ней отсутствует Партита *h-moll* (BWV 1002) и изменен порядок следования частей сочинения. В автографе сонаты чередовались с партитами. Кельнер расположил подряд три сонаты, а затем две партиты, причем вначале Партиту *E-dur* (BWV 1006), затем Партиту *d-moll* (BWV 1004). Он изменил не только макроструктуру сочинения композитора, но и внутренний состав партит (таблица 1). В копии Кельнера Партита *E-dur* существенно переработана: отсутствуют Лур, Менуэт II, Бурре и Жига. Партита *d-moll* записана

⁷ Bach I. S. Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720 // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus. ms. Bach P 967. S. 44.

⁸ Bach I. S. Pars 1. Violino Solo senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo senza Basso. Composée par Sr. J. S. Bach. Maître de la Chapelle et Directeur de la Musique à Leipsic. Ecrite par Madame Bach. son Epouse // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus.ms. Bach P 269. S. 44.

в укороченном варианте без Аллеманды и Куранты. Сравнивая непосредственно нотный текст автографа Баха и копии Кельнера, мы находим многочисленные отличия от оригинала: пропущенные такты, неточное звуковысотное и ритмическое воспроизведение, другие штриховые и динамические обозначения. Кельнер внес существенные изменения в оригинальный композиторский текст сонат и партит для скрипки соло, но эти расхождения имеют определенную логику изложения музыкальной мысли. В этом плане его копия действительно выступает вариантом сочинения И. С. Баха — «творческой переработкой».

Таблица 1. Сравнение состава партит автографа И. С. Баха (1720) и копии И. П. Кельнера (1726)

Table 1. Comparison of the composition of the partitas autograph of J. S. Bach (1720) and the copy of I. P. Kellner (1726)

№ п/п	Автограф И. С. Баха	Копия И. П. Кельнера
<i>Партита E-Dur</i>		
1	Прелюдия (Preludio)	Прелюдия (Preludio)
2	Лур (Loure)	-
3	Гавот и рондо (Gavotte en Rondeau)	Гавот и рондо (Gavotte en Rondeau)
4	Менуэт (Menuet) I	Менуэт (Menuet)
5	Менуэт (Menuet) II	-
6	Бурре (Bourree)	-
7	Жига (Gigue)	-
<i>Партита d-moll</i>		
1	Аллеманда (Allemande)	-
2	Куранта (Courante)	-
3	Сарабанда (Sarabanda)	Сарабанда (Sarabanda)
4	Жига (Giga)	Жига (Giga)
5	Чакона (Ciaccona)	Чакона (Ciaccona)

Поскольку рукопись Кельнера значительно отличалась от автографа, исследователи выдвинули гипотезу о том, что это один из первых «рабочих» вариантов Баха сонат и партит для скрипки соло. Гельмут Браунлих, немецко-американский скрипач, исследователь рукописей Кельнера, разрабатывал эту гипотезу [14]. Действительно, И. С. Бах довольно часто вносил изменения в свои произведения, он перерабатывал сочинения в течение нескольких лет, пока не выкристаллизовывалась окончательная версия. Но здесь возникает вопрос, почему копия предполагаемого «рабочего» варианта (1726 год) написана на шесть лет позже автографа Баха (1720 год)?

Кельнер был одним из главных копиистов баховских сочинений. В его архиве сохранилось 57 отдельных рукописей (сборников) XVIII века с про-

изведениями для различных инструментов (в основном клавишных), преимущественно Баха. В своей автобиографии Кельнер писал о том, что был лично знаком с Бахом и высоко ценил его творчество [15, 77]. Копия Кельнера сонат и партит для скрипки соло является самой ранней, она была создана при жизни Баха, в период между 1725–1727 годами. Т. В. Шабалина считает копию «*проблематичным источником*», поскольку есть основания предполагать, что Кельнер вносил собственные изменения в текст композитора [1, 34]. Вероятно, большинство его рукописей все-таки были сделаны с многочисленных копий-списков, которые он мог встретить в Тюрингии. Мы полагаем, что копии Кельнера сонат и партит для скрипки соло — результат его понимания и интерпретации сочинения Баха. Искусство импровизации в то время рассматривалось как чрезвычайно важное качество музыканта⁹. Возможно, Кельнер, познакомившись с копией сонат и партит для скрипки соло, решил сделать свой вариант транскрипции баховского сочинения, отсюда возникли те преобразования в структуре и содержании нотного текста.

Таким образом, рукописи сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха из собрания архива Государственной библиотеки в Берлине представляют непреходящую культурно-историческую, музыкально-исполнительскую и научную ценность. Автограф Баха — каллиграфическая рукопись, относящаяся к кётенскому периоду творчества композитора, о чем свидетельствует не только датировка, но и особенности начертания текста. Нотная запись в целом отражает особенности барочного музыкального исполнительства, предполагавшего импровизационность и значительную свободу музыканта. Наиболее сходной с автографом в графическом и в содержательном аспектах является копия, выполненная супругой композитора Анной Магдаленой Бах. Сравнение копии Иоганна Петера Кельнера с автографом обнаруживает несоответствие оригиналу в структуре сочинения, в нотном тексте, а, именно в ритмических, звуковысотных, динамических и штриховых обозначениях, которые нельзя уже объяснить случайной ошибкой переписчика, скорее, их можно интерпретировать как сознательное изменение текста композитора — «сотворчество». Автограф сонат и партит для скрипки соло Баха и его копии-списки, сделанные еще при жизни композитора, открывают исполнителям и теоретикам музыкального искусства исключительную возможность соприкоснуться с непосредственным авторским замыслом и восприятием сочинения Баха его современниками из ближайшего окружения (первой трети XVIII века).

⁹ Немецкий композитор и теоретик музыки Иоганн Маттесон (1681–1764) писал о том, что в 1727 году кандидатам на должность органиста Гамбургского собора [Hamburgischen Dom-Organ] было предложено импровизировать на заданную тему фуги из одной тональности в другую [16, 36].

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Шабалина Т. В.* Рукописи И. С. Баха: Ключи к тайнам творчества. — Санкт-Петербург: Logos, 1999. — 440 с.
2. *Bach I. S.* Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720 // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus. ms. Bach P 967. — 46 s.
3. *Bach J. S.* Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo, ed. Günter Haußwald, revised edition by Peter Wollny. — Kassel: Bärenreiter, 2006. — 72 p.
4. *Schneider G.* Johan Sebastian Bach Sonatas and Partitas for solo Violin: aspect of performers on the instrument. — Malta: The University of Malta, 2016. — 122 p.
5. The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach. Edited by Robin Leaver. — Abingdon: Routledge Publishing, 2020. — 592 p.
6. *Василенко А. А., Богоявленская Н. Е., Иванова С. С.* История концертного репертуара (скрипка, виолончель). Барокко: учебное пособие. — Воронеж: Научная книга, 2020. — 87 с.
7. Из описи наследства. — Лейпциг, осень 1750 г. // Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха: Сб. Пер. с нем. / сост. Ханс-Йоахим Шульце. — Москва: Музыка, 1980. — С. 76–77.
8. Бах К. Ф. Э. — Форкелю И. Н. (в Гёттинген). — Гамбург, 1774 г. // Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха: Сб. Пер. с нем. / сост. Ханс-Йоахим Шульце. — Москва: Музыка, 1980. — С. 239–241.
9. *Muffat G.* Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. 2. Florilegium Secundum (1698). — Wien: Artaria & C, 1895. — 231 s.
10. *Bach I. S.* Drei Sonaten und drei Partiten. Edited by Günter Haußwald, Rudolf Gerber. — Kassel; New York: Bärenreiter, 1958. — 62 s.
11. *Bach I. S.* Pars 1. Violino Solo senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo senza Basso. Composée par Sr. J. S. Bach. Maître de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. Ecrite par Madame Bachen. son Epouse // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus.ms. Bach P 269. — 45 s.
12. *Швемер Б., Вудфулл-Харрис Д.* И. С. Бах. Сюиты для виолончели соло (Пер. с нем. А. Иванова) // Musicus, 2006. — № 5. — С. 40–43.
13. *Bach I. S.* Violino Solo senza Basso par Sr. Jean Seb. pos. Johann Peter Kellner // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus.ms. Bach P 804. — S. 121–146.
14. *Braunlich H.* Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach' // Bach, 1981. — №12/2. — P. 2–10.
15. *Bach J. S.* Bach-Dokumente Bd. III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800. — Kassel: Bärenreiter Verlag, 1972. — 750 s.
16. *Mattheson J.* Grosse General-Baß-Schule. — Hamburg: Johann Christoph Kißner, 1731. — 484 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

А. В. Устюгова — доктор искусствоведения, доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета.

REFERENCES

1. *Shabalina T. V.* Rukopisi I. S. Baha: Klyuchi k tajnam tvorchestva [Manuscripts of J. S. Bach: Keys to the secrets of creativity]. St. Petersburg: Logos, 1999. 440 p.
2. *Bach I. S.* Sei Solo â Violino senza Basso accompagnato. Libro Primo. da Joh: Seb: Bach. ao. 1720 [Unaccompanied violin solo. First book of Joh: Seb: Bach. 1720]. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus. ms. Bach P 967. 46 p.

3. *Bach J. S. Drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo*, ed. Günter Haußwald, revised edition by Peter Wollny [Three sonatas and three partitas for solo violin, ed. Günter Haußwald, revised edition by Peter Wollny]. Kassel: Bärenreiter, 2006. 72 p.
4. *Schneider G. Johan Sebastian Bach Sonatas and Partitas for solo Violin: aspect of performants on the instrument*. Malta: The University of Malta, 2016. 122 p.
5. *The Routledge Research Companion to Johann Sebastian Bach*. Edited by Robin Leaver. Abingdon: Routledge Publishing, 2020. 592 p.
6. *Vasilenko A. A., Bogoyavlenskaya N. E., Ivanova S. S. Istoriya koncertnogo repertuara (skripka, violonchel'). Barokko: uchebnoe posobie* [History of the concert repertoire (violin, cello). Baroque: textbook]. Voronezh: Scientific Book Publishing and Printing Center, 2020. 87 p.
7. *Iz opisi nasledstva. — Lejpcig, osen' 1750 g.* [From the inventory of the inheritance. — Leipzig, autumn 1750] // *Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebast'yana Baha: sb.: per. s nem. sost. Hans-Joachim Shul'ce* [Documents of the life and work of Johann Sebastian Bach: collection: trans. with him. comp. Hans-Joachim Schulze]. Moscow: Muzyka, 1980. P. 76–77.
8. *Bah K. F. E. — Forkelyu I. N. (v Gytottingen). — Gamburg, 1774 g.* [Bach K. F. E. — Forkel I. N. (in Göttingen). — Hamburg, 1774] // *Dokumenty zhizni i deyatel'nosti Ioganna Sebast'yana Baha: sb.: per. s nem. sost. Hans-Joachim Shul'ce* [Documents of the life and work of Johann Sebastian Bach: collection: trans. with him. comp. Hans-Joachim Schulze]. Moscow: Muzyka, 1980. P. 239–241.
9. *Muffat G. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd.2. Florilegium Secundum (1698)* [Monuments of the art of clay in Austria. Vol.2. Florilegium Secundum (1698)]. Wien: Artaria & C, 1895. 231 p.
10. *Bach I. S. Drei Sonaten und drei Partiten*. Edited by Günter Haußwald, Rudolf Gerber [Three sonatas and three partitas. Edited by Günter Haußwald, Rudolf Gerber]. Kassel; New York: Bärenreiter, 1958. 62 p.
11. *Bach I. S. Pars 1. Violino Solo senza Basso composée par Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo senza Basso. Composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. Ecrite par Madame Bachen. son Epouse* [Pars 1. Violino Solo senza Basso composed by Sr. Jean Seb: Bach. Pars 2. Violoncello Solo senza Basso. Composed by Sr. J. S. Bach. Master of the Chapel and Director of Music in Leipsic. Written by Madame Bachen. his wife] // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus.ms. Bach P 269. 45 p.
12. *Shvemer B., Vudfull-Harris D. I. S. Bah. Suity dlya violoncheli solo (Per. s nem. A. Ivanova)* [J. S. Bach. Suites for solo cello (Translated from German by A. Ivanova)] // *Musicus*. 2006. № 5. P. 40–43.
13. *Bach I. S. Violino Solo senza Basso par Sr. Jean Seb. pos. Johann Peter Kellner* [Violino Solo senza Basso by Sr. Jean Seb. pos. Johann Peter Kellner] // Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung. D-B Mus.ms. Bach P 804. P. 121–146.
14. *Braunlich H. Johann Peter Kellner's Copy of the Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach' // Bach*. 1981. №12/2. P. 2–10.
15. *Bach J. S. Bach-Dokumente Bd. III. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800* [Bach Documents Vol. III. Documents on the aftereffects of Johann Sebastian Bach 1750-1800]. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1972. 750 p.
16. *Mattheson J. Grosse General-Baß-Schule* [General bass school]. Hamburg: Johann Christoph Kißner, 1731. 484 p.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Alexandra V. Ustyugova — Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Department of Musical and Performing Arts Institute of Fine Arts Moscow Pedagogical State University.

Поступила в редакцию / Received: 13.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 17.06.2024

Музыкальная педагогика

Из истории музыкальных учебных заведений

Научная статья

УДК 37.01:78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-115-125



Изучение феномена региональных фортепианных школ: к постановке проблемы



Елена Васильевна Зеленкова

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия,

zelenkova_e@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0005-0524-3268>

Аннотация: В данной статье рассматриваются вопросы изучения феномена региональных фортепианных школ, связанные с традициями отечественного музыкального искусства и профессионального образования пианистов. Анализируя вклад выдающихся музыкантов-педагогов в развитие исполнительского и педагогического мастерства, подчеркивается значение творческих принципов формирования личности музыканта-педагога, направленных на достижение высокохудожественного результата обучения. Раскрываются основополагающие подходы к изучению динамичных процессов становления и развития фортепианных школ в различных регионах России. Представлены определения понятия «школа», объединяющиеся вокруг основной идеи — специфики исполнительско-педагогического опыта Мастера, создающего уникальную фортепианную традицию, которая становится основой для дальнейшего развития творческой деятельности учеников и единомышленников. Подчеркивается специфика становления и функционирования региональных фортепианных школ, связанная как с развитием традиций отечественного музыкального искусства, так и с уникальностью национальных особенностей культурных традиций регионов России.

Ключевые слова: отечественное музыкально-профессиональное образование, феномен региональных фортепианных школ, педагогическое мастерство музыканта-пианиста

Для цитирования: Зеленкова Е. В. Изучение феномена региональных фортепианных школ: к постановке проблемы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 115–125. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-115-125

Music pedagogy

From the history of music education institutions

Original article

Studying the Phenomenon of Regional Piano Schools: Toward a Problem Statement

Elena V. Zelenkova

N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, Kazan, Russia,
zelenkova_e@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0005-0524-3268>

Abstract: This article discusses the issues of studying the phenomenon of regional piano schools related to the traditions of Russian musical art and professional education of pianists. Analyzing the contribution of outstanding musicians-teachers to the development of performing and pedagogical skills, the importance of the creative principles of the formation of the personality of a musician-teacher, aimed at achieving a highly artistic learning outcome, is emphasized. The fundamental approaches to the study of the dynamic processes of formation and development of piano schools in various regions of Russia are revealed. The definitions of the concept of school are revealed, uniting around the main idea — the specifics of the performing and pedagogical experience of the Master, who creates a unique piano tradition, which becomes the basis for the further development of the creative activity of students and like-minded people. The specificity of the formation and functioning of regional piano schools, associated both with the development of the traditions of domestic musical art, and with the uniqueness of the national characteristics of the cultural traditions of the regions of Russia, is emphasized.

Keywords: domestic musical and professional education, the phenomenon of regional piano schools, pedagogical skills of a musician-pianist

For citation: Zelenkova E. V. Studying the Phenomenon of Regional Piano Schools: Toward a Problem Statement. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):115-125. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-115-125

Современная теория пианизма представлена большим количеством трудов, в которых рассматриваются самые разные аспекты развития отечественного фортепианного искусства. Одним из наиболее значительных процессов является формирование исполнительских школ, что свидетельствует о высоком уровне педагогики, но и в целом о музыкальной культуры и образования. Анализируя профессиональный опыт пианистов-педагогов, внесших особый вклад в создание российской фортепианной школы, все исследователи отмечают глубину постижения художественных закономерностей воспитания пианиста, выявляют специфику творческой работы в форте-

пианном классе, раскрывают особенности индивидуального стиля каждого из выдающихся мастеров фортепианной педагогики и исполнительского искусства. В деятельности таких выдающихся музыкантов, как А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, В. И. Сафонов, Е. Ф. и Ев. Ф. Гнесины формировались принципы русской пианистической школы, в дальнейшем получившие яркое развитие в двух ветвях отечественного пианизма, характеризующихся как московская и петербургская фортепианные школы. Эти школы, прежде всего, выступающие как авторские, связаны с именами крупнейших мастеров — А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, Е. Ф. Гнесиной, Л. В. Николаева, В. В. Нильсена, Н. И. Голубовской и ряда других выдающихся музыкантов. Изучению этих уникальных высокохудожественных явлений отечественного исполнительского и педагогического искусства посвящено достаточно большое количество исследований. В то же время становление фортепианных школ в разных регионах России, происходившее в течение длительного периода культурно-исторического развития и сопровождавшееся своеобразными процессами формирования национально-региональных музыкальных образовательных учреждений, долгое время не находилось в центре внимания исследователей. Следует констатировать, что в настоящий период наблюдается явный подъем интереса к изучению региональных фортепианных школ, что свидетельствует о значительности происходящих процессов. В каждом регионе нашей страны появляются научные исследования, раскрывающие специфику становления и развития музыкальной культуры и образования, авторы обращают особое внимание на личности музыкантов, внесших вклад в развитие фортепианного искусства. Например, в диссертационном исследовании Е. С. Виноградовой, связанном с изучением фортепианной школы профессора Саратовской консерватории С. С. Бендицкого, подчеркивается недостаточная разработанность некоторых аспектов теоретического осмысления феномена фортепианной школы [1]. На данном этапе изучения столь многообразного и сложного явления, каким предстает процесс формирования отечественных региональных фортепианных школ, одной из наиболее значимых исследовательских проблем становится целостный и системный анализ данного процесса. До настоящего времени не проводилось многоаспектного и комплексного изучения процессов становления отечественных фортепианных школ как особого музыкально-культурного феномена.

Постановку проблемы в трудах А. В. Малинковской можно характеризовать как идею выявления сущностных признаков, атрибутов и закономерностей проявлений столь разнопланового процесса. Отмечая большое количество исследований педагогического мастерства музыкантов, А. В. Малинковская пишет: *«Но феномен исполнительско-педагогической школы как развивающийся во времени масштабный исполнительско-педагогический опыт, в котором консолидированно предстаёт искусство Мастера и нескольких поколений его учеников, а также их учеников, в котором достаточно достоверно*

просматривается и поддаётся анализу преемственность творческих идеалов и установок, идей, принципов, методов работы основателя школы, ещё ждет своих исследователей» [2, 94]. Раскрывая различные аспекты понимания сущности фортепианной школы, можно, прежде всего, обратиться к тем трудам, в которых представлены авторские позиции, связанные с определением самого понятия. Все исследователи отмечают разноуровневость этих явлений. Интерес вызывает трактовка А. Б. Бородиным разновидностей фортепианной школы. К первому типу относятся образовательные структуры, творческие коллективы, во главе которых стоит выдающийся музыкант и которые могут не являться формальными музыкальными учреждениями. Ко второму — направления в рамках исполнительской и педагогической школы, приобретающие национальный, либо интернациональный характер. Одним из подобных направлений, несомненно, является и русская пианистическая школа. К третьему типу А. Б. Бородин относит методическую систему педагога-музыканта, которая может быть представлена в виде авторских методических трудов, пособий. К четвертому — образовательные учреждения, а также различные курсы, семинары, мастер-классы. И, наконец, пятый тип понимается как уровень владения профессиональными навыками, мастерством. Также в работе А. Б. Бородина раскрываются особенности взаимодействия различных уровней фортепианных школ [3]. В результате представленной структуры исследователь приходит к определенным выводам о своеобразии видов коммуникации между субъектами образовательного процесса. Многосторонний анализ позволяет сформулировать основные положения, которые характеризуют особенности исполнительской школы.

На основе этих положений А. Б. Бородин дает свое определение понятия «фортепианная школа». Он пишет: «это неформальное объединение музыкантов, которое обладает центром или отличается полицентричностью, имеет индивидуальную парадигму, включающую эстетические, педагогические, исполнительские принципы, отличается прямым или опосредованным типом коммуникации и осуществляет сохранение, передачу, генерирование художественных идей и выработку технических средств для их воплощения в местном, национальном или интернациональном масштабе в рамках конкретного исторического периода»¹. В этом определении подчеркивается общность художественно-эстетических и педагогических принципов, а также способность к созданию, сохранению и передаче традиций на основе объединения музыкантов, имеющем индивидуальную парадигму.

В трудах А. В. Малинковской также отмечается, что понятие «школа» может трактоваться и как национально-культурное, историческое образова-

¹ Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: автореферат диссертации кандидата педагогических наук. Екатеринбург, 2007. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-ponyatiya-forteapiannaya-shkola-u-muzykantov-ispolnitelei-v-protseste-profession> (дата обращения: 27.06.2024).

ние, и как учебное учреждение, которое является создателем определенных традиций и духовных ценностей, и как высокий уровень профессиональных основ подготовки. Но акцент А. В. Малинковской делается на понятии *«исполнительско-педагогическая школа, созданная выдающимся мастером»* [2, 95], каждая из которых представляет, по определению А. В. Малинковской, *«уникальные миры художественных идей, педагогических принципов, приёмов работы с учениками»* [там же]. Подчеркивается диалектическая противоречивость феномена исполнительско-педагогической школы, что обусловлено особыми свойствами творческого взаимодействия мастера, стоящего во главе школы и его одаренных учеников, с одной стороны, развивающих традиции, а с другой — проявляющих собственную индивидуальность и ищущих свой путь в искусстве.

Раскрывая самобытность педагогической деятельности Е. Ф. Гнесиной и анализируя творческие идеи, заложившие основу создания гнесинской фортепианной школы, Т. М. Русанова подчеркивает: *«Только высокопрофессиональное исполнительство может быть основой настоящей педагогики; широкая образованность, высокая культура и, конечно, любовь к преподаванию и педагогический дар. Личность музыканта-педагога, по представлениям Елены Фабиановны, должна гармонично сочетать в себе профессиональный талант и знания музыканта с такими качествами, как благородство души, преданность педагогике и любовь к ученикам»* [4, 108].

В исследовании музыкально-исполнительской школы Д. И. Варламов и Е. С. Виноградова в качестве методологической основы опираются на принципы системного подхода, *«для которого характерна направленность на выявление целостности объекта, взаимосвязи и взаимообусловленности составляющих его явлений»* [5, 1407]. В результате проведенного анализа исследователями выдвигается тезис о том, что создание исполнительской школы связано со способностью музыканта-педагога к персонализации, передаче своих художественно-эстетических ценностей и целевых установок ученикам в процессе творческого взаимодействия. Авторами дается следующее определение понятия *«исполнительская школа»*: *«это система художественных, музыкально-эстетических, исполнительских принципов и порождаемых ими методов работы, сформированная субъектом с высокой способностью к персонализации, передаваемая посредством преемственности при непосредственном взаимодействии учителя и ученика в процессе обучения»* [5, 1411]. В этом определении подчеркивается непосредственность взаимодействия педагога и обучающегося. В то же время нельзя не согласиться с выводами ряда исследователей, что нередко данное взаимодействие может носить опосредствованный и непродолжительный характер, что не препятствует передаче основополагающих принципиальных установок. Например, А. Б. Бородин обращает внимание на такого рода взаимодействия, о которых, в частности, писал Ф. Бузони. Итальянский пианист и педагог отмечал особое воздействие — на становление его музыкально-эстетических и пианистических принципов — Ф. Листа,

с которым они никогда лично не встречались. Также А. Б. Бородин подчеркивает дискуссионность понятия «национальная исполнительская школа», например, «русская фортепианная школа», ставя знак вопроса над обобщенностью этих определений. Поэтому Бородин делает совершенно обоснованный вывод о том, что изучение русской исполнительской школы требует осознания необходимости целостности рассмотрения этого явления как динамической системы, что принципиально отличается от перечисления и описания составляющих ее компонентов. Он пишет: *«Русская исполнительская школа является именно такой системой, которая модифицируется под влиянием внешних и внутренних факторов. Только при таком подходе за привычными словами вместо общего представления возникает понятие, обладающее смысловой гибкостью и точностью, передающее действительность “во взаимосвязях и переходах”»* [6, 132].

Об общности тенденций в деятельности музыкантов, представляющих русскую фортепианную школу, говорит В. П. Чинаев. В качестве основополагающих свойств он называет глубину эмоционально-психологического подтекста интерпретаций русских пианистов [7]. В работах А. М. Меркулова с особой критичностью рассматриваются идеи единых критериев в обобщении понятия «русская фортепианная школа». Он приходит к выводу о существовании многообразия русских фортепианно-исполнительских школ *«в лице крупнейших отечественных музыкантов разного времени»* [8, 173].

Феномен фортепианной школы предстает, прежде всего, как культурно-историческое явление, в котором отражается динамика становления и развития исполнительского и педагогического опыта в разных регионах России. Комплексное и целостное изучение данного феномена требует рассмотрения различных сторон этого процесса не только с помощью методов системного анализа, но и междисциплинарных, позволяющих раскрывать сущностные характеристики происходящих изменений в явлениях музыкально-исполнительского искусства на протяжении длительного периода. Исследование феномена фортепианной школы предполагает применение таких универсальных подходов, как историко-культурный, аналитический. Также появляется необходимость в применении феноменологического подхода, который *«направлен на описание внешних наблюдаемых характеристик, процессов»*². В парадигме осмысления музыкально-культурных феноменов, каким является и становление отечественной фортепианной школы, данный процесс охватывает не только протяженный исторический период, но и имеет развернутые пространственные характеристики. Несмотря на изучение этого явления в двух основных направлениях, московской и петербургской фортепианных школ, можно наблюдать всевозрастающий интерес исследователей к особым процессам, происходящим в различных регионах России. Это явно свидетельству-

² Исследовательская деятельность. Словарь / Составитель Е. А. Шашенкова. М.: Издательство «Перспектива», 2010. 88 с.

ет о их значимости, что, несомненно, требует с одной стороны углубленного и тщательного изучения, а с другой — осознания целостности, системности и масштабности становления региональных фортепианных школ. В данном исследовании внимание направлено именно на целостный анализ как общих характеристик столь многоплановых явлений, так и на выявление особенностей становления и развития фортепианного исполнительства и педагогики в каждом регионе.

Анализируя различные определения понятия «школа» в музыкальном искусстве, можно констатировать, что в академических изданиях эти определения связаны, прежде всего, с понятием «исполнительская школа». Например, в музыкальном словаре дается следующее определение: «*Школа исполнительская — сложившееся в исполнительско-педагогической сфере искусства системное художественное направление, связанное со своеобразием и общностью основных взглядов, преемственностью принципов и методов в обучении и игре на том или ином музыкальном инструменте*»³. Далее в данном определении подчеркивается сложность взаимосвязи и взаимообусловленности большого количества элементов и компонентов, которые определяют способы функционирования исполнительской школы.

Ввиду достаточно развернутого определения необходим анализ специфики фортепианной школы как особого направления в музыкальном искусстве. Понимание этих особенностей связано с осознанием различных аспектов этого уникального творческого процесса, фундаментальную основу которого составляет устная передача исполнительского и педагогического опыта, как говорят музыканты, «из рук в руки». Именно этот аспект является основополагающим в изучении многообразных сторон феномена исполнительской, в частности, фортепианной школы. В связи с чем на первый план выходит личность музыканта, вокруг которой и происходят процессы становления явления, что впоследствии продолжает свою творческую жизнь под ореолом понятия «школа». Рассматривать это понятие можно как в ракурсе изучения масштабных явлений, связанных с формированием национальных школ, так и в аспектах исполнительской и педагогической деятельности выдающихся мастеров.

Обращаясь к изучению феномена отечественных региональных фортепианных школ, выявляя многогранность и нелинейность процесса творческого обучения музыкантов, необходимо проанализировать особенности и выявить специфику данного явления с точки зрения системно-синергетического подхода. Именно синергетика, как наука о самоорганизующихся системах, позволяет всесторонне рассматривать сложные, динамично развивающиеся системы музыкального образования, в рамках которых и формируются исполнительские школы. Исследование данного феномена основывается на прин-

³ URL: <http://www.glossword.info/index.php/term/22-muzykal-nyij-slovar-,17748-shkola-ispolnitel-skaya.xhtml> (дата обращения: 27.06.2024).

ципе нелинейности, что предполагает определенный спектр путей развития. Поскольку становление исполнительских школ в разных регионах России имеет общую «корневую», генетическую взаимосвязь с крупнейшими школами, московской и петербургской, этот процесс имеет характер открытых саморазвивающихся систем, что позволяет выявлять разветвленность этой взаимосвязи как во временных, так и в пространственных аспектах. Фундаментальной основой является культурно-исторический контекст, в котором осуществляется развитие музыкально-исполнительского и педагогического искусства. Истоками становления региональных школ служат глубинные проявления отечественной духовной культуры, условия национального развития, мировоззрения и ментальности, те незримые нити, которые связывают и объединяют, несмотря на многообразие культурных особенностей разных регионов. Формирование системных подходов к изучению развития отечественного профессионального образования служит исходными позициями для сравнительного анализа различных исполнительских и педагогических фортепианных школ.

В процессе творческого обучения одной из важнейших задач является развитие музыкального сознания, поэтому мастерство педагога-музыканта, помимо профессиональных составляющих, включает и глубокое понимание особенностей психолого-эмоционального склада личности. Музыкально-познавательная деятельность личности обучающегося направлена на осознание образно-смыслового содержания исполняемого произведения. Этот процесс связан с анализом интонационно-смысловых взаимосвязей, лежащих в основе создания художественного образа сочинения. В процессе освоения различных этапов музыкального образования происходит постижение глубины историко-культурных явлений, появляются новые представления о символичности музыкального смыслообразования. Следует особо отметить необходимость решения задач, связанных с целостностью и масштабностью изучения специфики становления музыкального сознания, которое рассматривается и как обобщенная этнокультурная общечеловеческая характеристика, и как личностная, выражаемая в музыкальном языке, интонировании, что закрепляется в опыте и передается через поколения. А. В. Торопова, исследующая феномен музыкального сознания, пишет: *«Музыкальное сознание — антропологический феномен, состоящий в системной целостности и структурированности интонационно-символического запечатления жизненнозначимых переживаний реальности»* [9, 12]. Именно закономерности, такие, как развитие музыкальных способностей, музыкального восприятия, мышления, связанные с процессом формирования музыкального сознания, выявляются при анализе предпосылок становления традиций фортепианного исполнительства и педагогики в различных регионах. Развитие музыкального сознания происходит во взаимодействии с культурой, что является основой для становления такого многопланового явления, как региональные фортепианные школы.

К настоящему времени в двенадцати консерваториях страны, в ряде академий и институтов существуют и активно развиваются фортепианные школы, которые объединены общими целями, художественными принципами, но каждая из которых, несомненно, имеет уникальность и свой индивидуальный творческий почерк. Открытие консерваторий — Саратовской в 1912 году, Уральской в 1934 году, Казанской в 1945 году, Нижегородской в 1946 году, Новосибирской в 1956 году и ряда других, а также открытие в 1944 году ГМПИ им. Гнесиных — осуществлялось на основе профессиональных традиций, заложенных крупнейшими мастерами московской и петербургской исполнительских школ. Закономерным является тот факт, что основоположниками ведущих фортепианных региональных школ становились выпускники столичных консерваторий, которые претворяли художественные принципы своих педагогов в культурно-исторических условиях регионального развития музыкального образования.

Например, в Казанской консерватории с первых лет открытия начали свой творческий и педагогический путь выдающиеся музыканты-педагоги, такие как Ирина Сергеевна Дубинина (1923–2021), окончившая Московскую консерваторию, ученица Я. И. Зака и Л. Н. Оборина; Наталья Александровна Фомина (1930–2012), представляющая фортепианную школу Г. Г. Нейгауза; Виктор Александрович Столов (1939–2019), ученик Э. Г. Гилельса; Эммануил Александрович Моназон (1927–2010), учившийся в Московской консерватории в классах К. Н. Игумнова и Я. И. Зака, а затем аспирантуре Ленинградской консерватории в классе В. В. Нильсена. Исполнительская и педагогическая деятельность этих пианистов, создавших в Казанской консерватории новые ветви фортепианных школ, свидетельствует о преемственности традиций отечественного фортепианного искусства и развитии творческих идей, направленных на совершенствование профессионального мастерства в условиях уникального Поволжского региона и Республики Татарстан. В настоящее время сложилась самобытная казанская фортепианная школа. Это связано как с разветвленной системой профессионального музыкального образования, развивающейся в республиках Поволжья, так и с национальными культурными традициями различных этнических групп, привносимыми обучающимися Казанской консерватории. Специфические проявления творческой самобытности обуславливают становление культурного феномена казанской фортепианной школы, известной и в России, и за ее пределами благодаря исполнительской и педагогической деятельности большого количества пианистов — выпускников Казанской консерватории.

Таким образом, изучение региональных школ в области фортепианного исполнительства и педагогики позволит проанализировать взаимосвязь и взаимопроникновение традиций отечественного пианизма в деятельности выдающихся музыкантов. Раскрывая специфику функционирования исполнительской школы в каждом регионе, можно отметить как типологические черты, так и своеобразие, связанное с национальными и культурными особенностями

ми. Выявляются также свойства, определяющие школу как системное, комплексное направление, имеющее общую генетическую основу, определенные тенденции развития и художественно-эстетические принципы, составляющие фундаментальные основы отечественного музыкального образования. В деятельности выдающихся музыкантов-пианистов диалектично и нередко достаточно противоречиво выявляются особенности взаимодействия традиционного и инновационного, что может вызывать различного рода критические характеристики, требующие углубленного, тщательного рассмотрения уникальности личностного творческого вклада каждого музыканта в становление и развитие фортепианной школы.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Виноградова Е. С.* Фортепианная школа С. С. Бендицкого: генезис, типологические характеристики, развитие: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Саратов, 2017. — 28 с. — URL: <https://www.dissercat.com/content/fortepiannaya-shkola-ss-benditskogo-genezis-tipologicheskie-kharakteristiki-razvitie> (дата обращения: 27.06.2024).
2. *Малинковская А. В.* Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». — 2013. — № 1. — С. 94–103.
3. *Бородин А. Б.* О структуре понятия «фортепианная школа» // Вестник Башкирского университета. — 2007. — № 1. — С. 207–210.
4. *Русанова Т. М.* Истоки и традиции гнесинской фортепианной школы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 2 (37). — С. 99–112.
5. *Варламов Д. И.* Теоретические и методологические основы исследования исполнительской школы в музыкальном искусстве / Д. И. Варламов, Е. С. Виноградова // Фундаментальные исследования. — 2013. — № 11 (часть 7). — С. 1407–1411.
6. *Бородин Б. Б.* К вопросу о терминологических проблемах истории и теории исполнительского искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2016. — № 36. — С. 127–133.
7. *Чинаев В. П.* Традиции русской исполнительской школы: лекция. — URL: <http://www.culture.ru/movies/38/traditsii-russkoy-ispolnitelskoy-shkoli> (дата обращения: 27.06.2024).
8. *Меркулов А. М.* Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории / ред.-сост. Б. Б. Бородин. — Вып. 8. Актуальные проблемы теории и истории исполнительского искусства. — Екатеринбург: УГК, 2014. — С. 157–181.
9. *Торопова А. В.* Феномен музыкального сознания: методология исследования и развитие: специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования», 19.00.01 «Общая психология, психология личности, история психологии»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук. — Москва, 2009. — 58 с. — URL: <https://www.dissercat.com/content/fenomen-muzykalnogo-soznaniya-metodologiya-issledovaniya-i-razvitie> (дата обращения: 27.06.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Е. В. Зеленкова — кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры фортепиано Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова.

REFERENCES

1. *Vinogradova E. S.* Fortepiannaya shkola S. S. Benditskogo: genesis, tipologicheskiye kharakteristiki, razvitiye: spetsial'nost' 17.00.02 "Muzykal'noye iskusstvo": avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya [Piano school of S. S. Benditsky: genesis, typological characteristics, development: specialty 17.00.02 "Musical art": abstract of the dissertation for the degree of candidate of art history]. Saratov, 2017. 28 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/fortepiannaya-shkola-ss-benditskogo-genezis-tipologicheskie-kharakteristiki-razvitie> (accessed: 27.06/2024).
2. *Malinkovskaya A. V.* Ispolnitel'sko-pedagogicheskaya shkola kak yavleniye muzykal'noy kul'tury i obrazovaniya // Vestnik kafedry YUNESKO "Muzykal'noye iskusstvo i obrazovaniye" [Performing and pedagogical school as a phenomenon of musical culture and education // Bulletin of the UNESCO Department "Musical Art and Education"]. 2013. No. 1. P. 94–103.
3. *Borodin A. B.* O strukture ponyatiya "fortepiannaya shkola" // Vestnik Bashkirskogo universiteta [On the structure of the concept of "piano school" // Bulletin of the Bashkir University]. 2007. No. 1. P. 207–210.
4. *Rusanova T. M.* Istoki i traditsii gnesinskoy fortepiannoy shkoly // Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Origins and traditions of the Gnessin piano school // Uchenyye zapiski Gnesin Russian Academy of Music]. 2021. No. 2 (37). P. 99–112.
5. *Varlamov D. I., Vinogradova E. S.* Teoreticheskiye i metodologicheskiye osnovy issledovaniya ispolnitel'skoy shkoly v muzykal'nom iskusstve // Fundamental'nyye issledovaniya [Theoretical and methodological foundations of the study of the performing school in musical art // Fundamental research]. 2013. No. 11. Part 7. P. 1407–1411.
6. *Borodin B. B.* K voprosu o terminologicheskikh problemakh istorii i teorii ispolnitel'skogo iskusstva // Vestnik Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv [To the question of terminological problems of the history and theory of performing arts // Bulletin of Kemerovo. state University of culture and arts]. 2016. No. 36. P. 127–133.
7. *Chinaev V. P.* Traditsii russkoy ispolnitel'skoy shkoly: lektsiya [Traditions of the Russian performing school: lecture. URL: <http://www.culture.ru/movies/38/traditsii-russkoy-ispolnitelskoy-shkoli> (accessed: 27.06.2024).
8. *Merkulov A. M.* Russkaya fortepianno-ispolnitel'skaya shkola ili shkoly? // Muzyka v sisteme kul'tury : nauch. vestn. Ural. konservatorii / red.-sost. B. B. Borodin. [Russian piano-performing school or schools? // Music in the system of culture: scientific. vestn. Ural. conservatory / ed. B. B. Borodin. Yekaterinburg: UGK, 2014. Issue. 8: Actual problems of the theory and history of performing arts. P. 157–181.
9. *Toropova A. V.* Fenomen muzykal'nogo soznaniya: metodologiya issledovaniya i razvitiye: spetsial'nost' 13.00.08 "Teoriya i metodika professional'nogo obrazovaniya", 19.00.01 "Obshchaya psikhologiya, psikhologiya lichnosti, istoriya psikhologii": avtoreferat dissertatsii na soiskaniye uchenoy stepeni doktora pedagogicheskikh nauk [The phenomenon of musical consciousness: research methodology and development: specialty 13.00.08 "Theory and methods of vocational education", 19.00.01 "General psychology, personality psychology, history of psychology": dissertation abstract for the degree of doctor pedagogical sciences. Moscow, 2009. 58 p. URL: www.dissercat.com/content/phenomen-muzykal'nogo-soznaniya-metodologiya-issledovaniya-i-razvitie (accessed: 27.06.2024).

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Elena V. Zelenkova — Cand.Sci. (Pedagogy), Associate Professor, Professor of the Piano Department at N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 13.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised : 27.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 14.06.2024

Архивы

Научная статья

УДК 78.06

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-126-142



Союз московских композиторов в период эвакуации в Свердловске: 1941–1944



Нина Кузьминична Евдокимова¹
Людмила Константиновна Шабалина²

^{1,2} Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, Россия

¹ nmc-dpo2012@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3065-9389>

² lyudmila.k.shabalina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8547-0738>

Аннотация: Цель настоящей статьи — освещение вклада Союза московских композиторов в музыкальную культуру Урала в годы эвакуации. Документальные материалы Уральской консерватории (УГК) и Государственного архива Свердловской области (ГАСО) предоставляют возможность реконструировать различные сферы деятельности столичных музыкантов в Свердловске (Екатеринбурге) в военные годы, выявить их роль в развитии научной, педагогической, творческой и просветительской деятельности в этот период, дополнить их профессиональные биографии неизвестными ранее сведениями, уточнить и обновить фактологическую базу истории отечественного музыкознания. Региональный аспект деятельности Союза московских композиторов в период эвакуации в настоящее время остается малоисследованной проблемой.

Ключевые слова: Союз московских композиторов, Московская консерватория, эвакуация, Свердловск, 1941–1944, творческая, педагогическая, научная деятельность, эвакуированные музыканты

Для цитирования: Евдокимова Н. К., Шабалина Л. К. Союз московских композиторов в период эвакуации в Свердловске: 1941–1944 // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 126–142. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-126-142

Archives

Original article

Union of Moscow Composers during the evacuation in Sverdlovsk: 1941–1944

Nina K. Evdokimova¹
Lyudmila K. Shabalina²

^{1,2} M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia

¹ nmc-dpo2012@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3065-9389>

² lyudmila.k.shabalina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-8547-0738>

Abstract: The purpose of this article is to highlight the contribution of the Union of Moscow Composers to the musical culture of the Urals during the evacuation years. The documentary materials of the Ural Conservatory (UGC) and the State Archive of the Sverdlovsk Region (GASO) provide an opportunity to reconstruct various spheres of activity of the capital's musicians in Sverdlovsk (Yekaterinburg) during the war years, identify their role in the development of scientific, pedagogical, creative and educational activities during this period, supplement their professional biographies with previously unknown information, clarify and update the factual basis of the history of Russian musicology. The regional aspect of the activity of the Union of Moscow Composers during the evacuation period currently remains a little-explored problem.

Keywords: Union of Moscow Composers, Moscow Conservatory, evacuation, Sverdlovsk, 1941–1944, creative, pedagogical, scientific activities, evacuated musicians

For citation: Evdokimova N. K., Shabalina L. K. Union of Moscow Composers during the evacuation in Sverdlovsk: 1941–1944. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):126–142. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-126-142

С самого начала Великой Отечественной войны одной из наиболее важных проблем стало сохранение отечественных культурных ценностей. Процессом эвакуации учреждений культуры руководили Всесоюзный комитет по делам искусств при Совнаркоме СССР (ВКИ, глава комитета М. Б. Храпченко) и Управление по делам искусств союзных и автономных республик, а также председатель Оргкомитета СК Р. М. Глиэр и его заместители И. О. Дунаевский и А. И. Хачатурян. В Свердловск были переведены Оргкомитет Союза советских композиторов, Музфонд оргкомитета (ответственное лицо — член правления В. И. Мурадели) и Союз московских композиторов, возглавляемый В. Я. Шебалиным.

Процесс переезда Союза композиторов на Урал начался в июле 1941 года и растянулся на несколько месяцев. Р. М. Глиэр в Свердловске получил поддержку от своего ученика М. П. Фролова — первого директора Свердловской/Уральской консерватории (1934–1937), председателя Оргкомитета (с 1932) и Союза советских композиторов в Свердловске (1939–1944).

Дочь композитора С. М. Фролова вспоминала: «Папа получал многочисленные телеграммы с просьбами помочь в устройстве эвакуировавшимся в Свердловск семьям композиторов <...>. Дом наш стал чем-то вроде постоянного двора. У нас постоянно на день-другой останавливались семьи композиторов, которых затем устраивали в Свердловске или транспортировали в Чернобровский совхоз, прозванный “композиторским”»¹ [1, 84].

Тексты некоторых телеграмм Фролова приводит в книге об отце: «Прошу срочно сообщить возможность устройства в Свердловске моей семьи по направлению Комитета по делам искусств тчк; прошу вашего личного содействия в смысле нахождения жилья или найма комнаты ответ Миусская 4 дробь 6 кв 22 привет Хачатурян»; «Просим прислать телеграфное требование с указанием бронирования площади на семью Глиэр иначе выехать не можем»; «Молния Союз композиторов Фролову Решением правительства Оргкомитет направил Свердловск едут через Куйбышев Кабалевский Белый Шебалин Старокадомский Хачатурян Блантер» [там же].

Чернобровский совхоз стал главным «пристанищем» для москвичей, а также ряда семей ленинградских композиторов. Это были: В. А. Белый, Г. С. Гамбург, Р. М. Глиэр, Д. В. Житомирский, В. Г. Захаров, М. В. Иорданский, Д. Б. Кабалевский, А. Г. Новиков, Н. В. Макарова, Н. П. Раков, Д. Ф. Салиман-Владимиров, А. Ф. Титов, Г. П. Фельдман, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин, Б. С. Штейнпресс².

¹ В Чернобровском совхозе, в 50 км. восточнее Свердловска/Екатеринбурга, около железнодорожной станции Баженово (Белоярский район) находилось подсобное хозяйство консерватории.

² «С осени 1941 по 1943 год в поселочках Чернобровского совхоза жили семьи композиторов <...>. В поселке Студенческом поселили 10 семей. Семья Шебалина — жена Алиса Максимовна, детский врач, и дети Николай и Дмитрий. Ее отец Максим Григорьевич Губе работал бухгалтером в совхозе, еще была сестра Нина Максимовна, учительница немецкого языка, и ее сын Коля. Жили семьи Глиэра, Шапорина, родители и жена Хачатуряна Нина Макарова (в школе она занималась с детьми пением, играла на пианино), семьи Новикова, Салимана-Владимирова, Штейнпресса <...>. Композитор Гамбург жил с женой и дочерью Леонорой. По просьбе семей композиторов открыли школу в поселке Студенческом: там преподавали Тина Давыдовна Штейнпресс, Зоя Ивановна Назарова (тоже москвичка), Ирина Максимовна, а Нина Макарова готовила детей к праздничным концертам. Кабалевские, Захаровы, Титовы жили на третьей ферме. Жена Кабалевского заведовала столовой. Семье Тихона Хренникова с маленьким ребенком многие помогали. В той же школе учился сын композитора Игорь Фельдман, он жил с мамой Региной Петровной <...>. Семьи В. Белого, В. Захарова, ленинградца В. Соловьева-Седова жили на третьей ферме. Гриша Белый учился в школе. Жена Соловьева-Седова была врачом, очень уважаемым рабочими совхоза. Здесь жила и семья Иорданского» [2].

Житомирский оставил воспоминания о жизни в Свердловске в военную пору, о ее нелегкой бытовой стороне и о «композиторском пайке», получаемом в Чернобровском совхозе³ [3].

Сочинение массовой боевой песни было объявлено первоочередной задачей. В Свердловске в Доме Красной Армии создали Оборонную комиссию, где рассматривались творческие работы композиторов.

Председатель Оргкомитета ССК Р. М. Глиэр и глава Союза московских композиторов В. Я. Шебалин были также направлены в Свердловск. Выехав 14 октября, Шебалин сумел доехать до Свердловска только 31 октября. По прибытии на Урал он написал в Новосибирск композитору М. И. Невитову (с 1942 г. возглавившему Сибирский СК): «Пока что Оргкомитет будет иметь резиденцию в Свердловске» [4, 226].

С Ансамблем песни и пляски ЦДК железнодорожников, имевшем собственный агитпоезд, прибыл И. О. Дунаевский. В Свердловск он спешил к премьере своей оперетты «Дороги к счастью», назначенной на 21 октября в Театре музыкальной комедии (режиссер Э. А. Высоцкий, дирижер А. А. Гевиксман). Свердловский театр, в котором в 1930-е годы были поставлены оперетты советских авторов, в том числе московских (Б. А. Александрова, С. А. Каца, С. Н. Василенко, М. И. Блантера), благодаря эвакуации столичного СК пополнил число новых спектаклей и подтвердил свой статус «лаборатории советской оперетты».

Композитор А. Г. Новиков, руководивший ансамблем ВЦСПС, прибыл в Свердловск 15 октября 1941 года.

Оргкомитетом ССК и Литературным центром Союза писателей СССР на Урале, при участии областного комитета ВАКСМ, был объявлен конкурс на создание красноармейской песни.

Песенный конкурс вначале был проведен среди обучающихся в SGK студентов-композиторов. Итоги его подвели 12 ноября: «На основании постановления комиссии конкурса на оборонную песню в ознаменование 24-ой годовщины Великой Октябрьской революции, объявленного дирекцией SGK для студентов композиторского отделения, премировать песни Э. Колмановского (музыкальное училище) “Капитан Гастелло” и А. Муравлева “Стервятник и ворон”; отметить песни студентов В. Гевиксмана “Тридцать фрицев” и А. Муравлева “Победа за нами”»⁴. Эвакуированные студенты, ставшие в будущем известными композиторами, были отмечены уже на этом первом конкур-

³ Семью Житомирского, вывезенную из Москвы летом 1941 года, поселили в совхозе. Он, как и большинство членов московского СК, был отправлен в Свердловск в октябре. Вместе со Старокадомским и Раковым они сумели найти жилье для своих семей в городе в старом одноэтажном доме (улица Шейнкмана, 107). При этом композиторский паек в виде двух ведер картошки, как рассказывает Житомирский, выдавался только в Чернобровском. Отсюда его вынужденные «зимние поездки в совхоз за картошкой <...> Снежная пустыня, ветер, луна. Величественно, но страшиновато <...>. А затем “картофельное пиршество у Раковых» [3, 66].

⁴ Приказ № 296 от 12 ноября 1941 года // Книга приказов по SGK за 1941 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

се. Свое обучение они завершили в Московской консерватории у Шебалина: Колмановский занимался у него и в Свердловске, и в Москве; Муравлев в СГК учился у Фролова и Трамбицкого, Гевиксман — у О. К. Эйгеса, но оба они также окончили МГК в классе Шебалина.

Итоги обсуждения объявленного конкурса были опубликованы в декабре 1941 года в газете «Уральский рабочий»: «Оргкомитет Союза советских композиторов СССР и Свердловский союз советских композиторов совместно с Литературным центром писателей на Урале и обкомом ВЛКСМ провели конкурс на массовую красноармейскую песню. <...> На конкурс поступило 68 песен. После строгого отбора жюри выделило 16 песен, из них 7 были премированы, а остальные рекомендованы к исполнению и изданию» [5]. В статье упомянуты песни Штейнпресса (первая премия), Кабалевского, Салимана-Владимирова, Даниила Покрасса, Листова, Грачева, Милютина, Титова, Садовникова, Красева.

Осенью 1941 года в Свердловском театре оперы и балета имени А. В. Луначарского состоялся концерт в фонд обороны. Выступали молодые лауреаты международных конкурсов: пианисты Э. Г. Гилельс и Я. В. Флиер, скрипачи Д. Ф. Ойстрах, Е. Г. Гилельс и другие. Московских композиторов представляли Д. Б. Кабалевский, К. Я. Листов. В. И. Мурадели, Т. Н. Хренников.

Глиэр к зиме 1941 года завершил симфоническую увертюру «Дружба народов». В Свердловске прошла ее радиопремьера. В это время в городе была оборудована станция радиовещания, которая вела передачи на всю страну и давала сводки Информбюро. Первым эвакуированным в Свердловск симфоническим оркестром оказался оркестр Всесоюзного радиокомитета (ВРК), его дирижер — выпускник и профессор Московской консерватории С. П. Цвейфель (Горчаков), а также солисты ВРК⁵.

В конце 1941 года в филармонии состоялся авторский концерт Глиэра, дирижировал сам композитор. Рецензию на концерт написала эвакуированный музыковед из Московской консерватории, член Союза композиторов Т. Э. Цытович [6].

Зимой 1941–1942 года Р. М. Глиэр увлеченно работал над «Концертом для голоса с оркестром». Хачатурян вспоминал: «Когда я к нему пришел (а это первые дни его эвакуации были), он жил в одной комнате со своей многочисленной семьей, которую привез из совхоза. Семья была не устроена, чемоданы еще не были вскрыты, все лежали на полу, я пришел к нему поздно — света не было, письменного стола не было, а Рейнгольд Морицевич продолжал работать под одной небольшой свечой. И именно в эти тяжелые годы войны он написал одно из своих лучших сочинений “Концерт для колоратурного сопрано с оркестром”» [7, 87].

⁵ Новая станция радиовещания была выстроена за городом на основе эвакуированной из Москвы, а Радиостудия находилась в центре — на улице Радищева, 2. Диктор Госкомитета СССР по радиовещанию Ю. Б. Левитан жил в 1941–1943 годы в доме во внутреннем дворе этого здания. В марте 1943 года Радиокомитет и Левитан были переведены в Куйбышев (Самару).

В. Я. Шебалин по заказу Всесоюзного Радиокomiteта еще в Москве с осени 1941 года начал писать «Русскую увертюру». Премьера ее состоялась в Свердловске в январе 1942 года по радио в исполнении оркестра ВРК.

Осенью 1941 года число эвакуированных на Урал композиторов и писателей из Москвы и Ленинграда заметно возросло. На литературных вечерах часто выступали А. Л. Барто, Л. П. Гроссман, А. А. Караваева, Л. А. Кассиль, К. Г. Мурзиди, Е. А. Пермяк, О. Д. Форш.

Для членов Союза композиторов был объявлен новый песенный конкурс. Возглавлять его взялась редакция «Уральского рабочего» вместе с Оргкомитетом СК СССР и Литцентром союза писателей на Урале.

О подготовке этого мероприятия свидетельствуют материалы газеты: «В редакции “Уральского рабочего” состоялось совещание поэтов и композиторов, посвященное <...> конкурсу на песню об Урале — кузнице оружия для фронта. В совещании приняли участие композиторы: В. Трамбицкий, А. Хачатурян, В. Белый, Ю. Милютин, К. Листов, В. Кочетов, Т. Хренников, М. Черемухин; поэты и писатели: А. Барто, И. Садофьев, Е. Пермяк, В. Звягинцева, Е. Хоринская» [8].

Некоторые приезжие композиторы работали с театрами — местными и эвакуированными. В. Я. Шебалин принимал участие в постановке премьеры в Свердловске оперы «Суворов» московского композитора С. Н. Василенко. У театра не было всей партитуры, и за оркестровку недостающих номеров взялся Шебалин. «В вознаграждение, — писал он, — я получил комнату на Шартаишской улице в доме, где жили артисты свердловских театров» [9, 117]. В Свердловске спектакль был показан 21 февраля 1942 года, на премьеру приезжал автор — композитор С. Н. Василенко. Московская премьера оперы прошла днем позже — 23 февраля 1942 года. В «Уральском рабочем» была помещена статья Василенко «Как я писал “Суворова”».

Всю зиму и весну 1941–1942 года на конкурс «Урал — кузница оружия» поступали стихи и песни, которые печатались в газете «Уральский рабочий». Победительницей в итоге оказалась песня Хренникова на слова Барто «Уральцы бьются здорово!». Песня была опубликована в областной газете 22 апреля 1942 года.

Ансамбль Уральского военного округа подготовил эту песню к 1 мая 1942 года и, по окончании торжественного собрания в Свердловском оперном театре, исполнил ее в сопровождении оркестра. Т. Н. Хренников вспоминал: «Сочиненная мною песня получила I премию. Песню запели, и на Урале она стала очень популярной. Ну, а мне в награду Обком партии в то тяжелое время прислал много продуктов. Большего счастья нельзя было желать!» [10, 80]. А. Л. Барто тоже получила премию и отдала ее на строительство танка. Позднее она тепло отзывалась о городе: «Свердловск для меня — не только город на карте. Видела его в дни войны. Он остался для меня символом мужества, стойкости, человечности» [11]. Репортажи о военных подвигах уральцев после конкурса печатали в городской газете под рубрикой «Уральцы бьются здорово!».

Важным мероприятием в подведении итогов творческой работы музыкантов за первый военный год явились отчетные концерты летом 1942 года в Свердловском оперном театре. По сути это был композиторский пленум. При отсутствии Р. М. Глиэра руководящие функции по проведению творческого отчета взял на себя председатель Союза московских композиторов В. Я. Шебалин. Ему помогали А. И. Хачатурян и В. А. Белый (с 1942 года ответственный секретарь Оргкомитета ССК). Из свердловского союза композиторов выступали мастера старшего поколения: М. П. Фролов, В. Н. Трамбицкий, Н. Р. Бакалейников, В. И. Щелоков. Наиболее полно был представлен московский союз, поэтому в программу первого концерта 2 июля 1942 года вошли преимущественно сочинения столичных композиторов. На следующий день заметка о прошедшем концерте вышла под названием «Концерт-рапорт» [12].

Шебалин представил ряд работ для театра: 8 мая 1942 года в Свердловском театре музыкальной комедии в его редакции была поставлена опера С. Гулака-Артемовского «Запорожец за Дунаем»; 7 июля в Центральном театре Красной Армии, эвакуированном в Свердловск, состоялась премьера пьесы М. Каца и А. Г. Ржешевского «Олеко Дундич» — тоже с музыкой и песнями В. Я. Шебалина (на тексты А. Л. Барто). Театр музкомедии заказал Шебалину музыкальный спектакль по пьесе В. Е. Ардова «Жених из посольства». Премьера ее прошла 1 августа 1942 года (режиссер Э. А. Высоцкий, дирижер С. С. Бергольц). В 1942 году В. Я. Шебалин в содружестве с литературоведом А. А. Гозенпудом написал оперетту на сюжет комедии Шекспира «Укрощение строптивой».

Д. Б. Кабалевский в этот период работал над сюитой для хора и оркестра на стихи Е. А. Долматовского «Народные мстители». Идея этого произведения возникла во время поездки на Юго-Западный фронт, куда в феврале 1942 года Главное политуправление Красной Армии командировало поэта и композитора. Им удалось перебраться через линию фронта в партизанский отряд «Мститель» — отсюда название сюиты. В августе 1942 года она была исполнена оркестром Свердловской филармонии и хором консерватории.

С весны 1942 года в уральской столице находился Государственный хор русской песни имени Пятницкого. В клубе железнодорожников им впервые была исполнена песня В. Г. Захарова на стихи М. В. Исаковского «Ой, туманы мои, растуманы».

Летом 1942 года из Москвы в Свердловск на должность художественного руководителя Филармонии был направлен фольклорист Л. Л. Христиансен (выпускник МГК по классу М. С. Пекелиса). В 1943 году он организовал Уральский русский народный хор и стал собирать образцы местного фольклора.

В 1942 году в Свердловске, благодаря помощи первого секретаря Свердловского Обкома партии В. М. Андрианова и выпускников МГК (Э. Г. Гилельса, С. С. Бендицкого, Б. С. Маранц), остался работать профессор Г. Г. Нейгауз. В СГК был издан приказ: «Зачислить с 10 августа 1942 года

профессором Свердловской консерватории Заслуженного деятеля искусств, доктора искусствоведческих наук, профессора Нейгауза Генриха Густавовича. Основание: Распоряжение председателя Комитета по делам искусств при СНК СССР тов. Храпченко М. Б.»⁶.

Главным событием сезона 1942–1943 годов стало первое в Свердловске и на Урале исполнение Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича⁷. Отзыв на концерт принадлежал московской пианистке М. И. Гринберг, работавшей в эвакуации в Свердловске. Она пишет: «Шостакович не ждал, пока остынет лава свершающихся событий. <... > Ведь недаром говорят, что “привилегия гения — из злободневного делать вечное”» [13].

Отчетные исполнения в Свердловске сочинений, созданных за первый год войны, продолжались до конца 1942 года. Это относится и к музыке композиторов, работавших в театрах, в том числе драматических. Т. Н. Хренников стал писать для эвакуированного в Свердловск Центрального театра Красной Армии (ЦТКА) и работал с ним вплоть до реэвакуации театра (1943). Композитор пишет ряд музыкальных номеров к спектаклю «Давным-давно» драматурга А. К. Гладкова. Премьера состоялась 4 октября 1942 года в Доме Красной Армии.

В этом же году началась подготовка декады «Искусство Урала». На 9 ноября был назначен первый симфонический концерт: участвовали Госоркестр СССР и коллектив хоровой студии филармонии (художественный руководитель З. Ф. Ишутина). Столичный оркестр обеспечил высокий профессиональный уровень всех симфонических концертов декады. В его исполнении вновь прозвучала Седьмая симфония Шостаковича, а также новые произведения уральских и московских авторов. В их числе сюита «Народные мстители» Д. Б. Кабалевского и ряд произведений Р. М. Глиэра. Эстрадная составляющая праздничной программы поддерживалась московскими джаз-оркестрами. Братья Покрасс с ансамблем ЦДК железнодорожников выступали в филармонии и в Свердловском ДКЖ.

Новым музыкальным спектаклем, поставленным к декаде, стала оперетта «Три встречи» московского драматурга В. Я. Типота и композитора М. А. Старокадомского. Оба автора в эвакуации жили в Свердловске. Премьера прошла 12 ноября 1942 года (режиссер Э. А. Высоцкий, дирижер С. С. Бергольц).

В 1942 году приказом Комитета по делам искусств СССР № 425 от 6 ноября В. Я. Шебалин был назначен директором Московской государственной консерватории. К приезду композитора в Москву 21 ноября состоялась премьера его «Славянского квартета». Это произведение, написанное в период

⁶ Приказ № 662а от 10 августа 1942 года // Книга приказов по СГК за 1942 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

⁷ Государственный симфонический оркестр СССР в начале войны был эвакуирован в Среднюю Азию, а в 1942 году переведен в Свердловск. Лауреат Всесоюзного конкурса дирижер Н. Г. Рахлин возглавил госоркестр с 1941 года.

эвакуации в Свердловске, впервые было исполнено в Москве струнным квинтетом имени Бетховена.

Семья Кабалевских зимой 1942–1943 года жила в Свердловске в квартире Трамбицких (переулок Банковский, 8). Д. Б. Кабалевский работал в это время над оперой «В огне» («Под Москвой»). Это одна из первых опер о Великой Отечественной войне, она была поставлена 13 сентября 1943 года в филиале Большого театра (дирижер С. А. Самосуд, режиссер Б. А. Покровский).

* * *

В годы эвакуации важная роль в развитии педагогической, исследовательской, просветительской деятельности принадлежала музыковедам Союза московских композиторов, работавшим в войну в Свердловске.

Зима 1941–1942 года для многих эвакуированных стала периодом относительно постоянного пребывания на Урале. Возник вопрос об их трудоустройстве с целью обеспечения хлебными карточками. Ряд музыкантов был принят в Свердловскую консерваторию, директором которой в период с 19 июля 1941 по 15 декабря 1943 года был эвакуированный пианист А. М. Луфер. Для их оформления в СГК оказалось необходимым увольнение ряда совместителей, но даже при этом условии многие новые преподаватели получили неполные ставки.

В СГК до войны существовала единая кафедра композиции, теории и истории музыки, возглавляемая М. П. Фроловым. В. Я. Шебалину на этой кафедре предложили класс сочинения, композитору К. Р. Эйгесу — курс полифонии. Для формирования учебной нагрузки других эвакуированных музыкантов были дополнительно введены новые предметы: Глиэр стал руководить семинаром по полифонии в музыке русских композиторов; Кабалевский и Белый — семинаром по изучению произведений советских композиторов; Веприк вел факультативный курс чтения оркестровых и хоровых партитур⁸. Кабалевский, кроме того, был определен инструктором Обкома ВЛКСМ по работе с учащимися школ ФЗО и ремесленных училищ.

В Свердловской консерватории вели занятия и эвакуированные музыковеды из Союза московских композиторов. В их числе профессора-теоретики МГК Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман, на Урале их преподавательская деятельность началась с первых дней прибытия.

С сентября 1941 года на историко-теоретическом факультете Свердловской консерватории приступил к работе профессор Московской консерватории Цуккерман. В 1935 году ему была присвоена ученая степень кандидата искусствоведческих наук без защиты диссертации (на основании ряда исследовательских трудов), в 1939 — ученое звание профессора⁹. В СГК Цук-

⁸ Приказ № 327 от 3 декабря 1941 года // Книга приказов по СГК за 1941 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

⁹ Цуккерман В. А. Автобиография // Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Оп. 2. Ед. хр. 264. Л. 42.

керман вел курс анализа музыкальных произведений и продолжал разрабатывать его методологию в ракурсе комплексного исследования выразительных средств. Судя по архивным документам, он преподавал в свердловском вузе почти полтора учебных года. При этом не прерывались его связи с Москвой, где летом 1942 года он прочитал «цикл музыкально-аналитических лекций по русской музыкальной классике» [14, 354]. Возвращение Цуккермана в Московскую консерваторию было сопряжено с некоторыми трудностями, но в итоге вопрос решился положительно: в декабре 1942 года он освобождается от работы в СГК и продолжает работу в МГК¹⁰.

В начале 1942 года в Свердловск эвакуируется Л. А. Мазель. В приказе по СГК от 5 января 1942 года сказано: «На основании распоряжения руководителя группы учебных заведений Управления по делам искусств при СНК РСФСР тов. Живцова А. доктора искусствоведческих наук Мазеля Л. А. зачислить профессором Свердловской государственной консерватории»¹¹.

В июле 1942 г. вышло еще одно распоряжение, проясняющее тот факт, что при эвакуации из Москвы он не сразу обосновался на Урале: «Профессор Мазель Л. А. направляется в село Рыбкино Мордовской АССР для вывоза по месту работы в г. Свердловск необходимого научного материала, личного имущества и членов семьи до 5 августа»¹². Мазель, являясь профессором Московской консерватории (1939), в декабре 1940 года защитил докторскую диссертацию на тему «Основной принцип мелодической структуры гомофонной темы: к учению о мелодии»¹³.

В СГК в течение полутора лет он вел курс гармонии на историко-теоретическом факультете. По истечении второго семестра 1941–1942 учебного года администрацией вуза ему было предложено продолжить работу. В архиве УГК сохранилась служебная записка Мазеля по этому поводу: «В ответ на Ваше предложение сообщаю, что согласен остаться еще на один учебный год работать в Свердловской консерватории (до реэвакуации Московской консерватории) в случае наличия полной профессорской ставки и в случае, если это <...> будет санкционировано ВКИ и КВШ. Свердловск. 15 VII. 1942 г.»¹⁴.

В период эвакуации исследовательская деятельность обоих ученых не прерывалась. Одной из основных тем научной работы Цуккермана было изучение творчества П. И. Чайковского. Его рукописные заметки о Чайковском ох-

¹⁰ Об этом свидетельствует его записка директору СГК А. М. Луферу, сохранившаяся в Личном деле: «Мои перспективы в отношении МГК еще не определились. КВШ настаивает на моем привлечении к работе, а некоторые элементы в ВКИ и самой МГК этому противятся. В ближайшие дни, вероятно, будет "решающее столкновение"». Цуккерман В. А. Личное дело // Оп. 2. Ед. хр. 264. Л. 42. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹¹ Приказ № 380а от 5 января 1942 года // Книга приказов по СГК за 1942 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹² Приказ № 639 от 14 июля 1942 года // Книга приказов по СГК за 1942 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹³ Мазель Л. А. Личное дело // ВАК КВШ при СНК СССР. Выписка. Протокол № 12 от 29.03.1941 года. Л. 88. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹⁴ Мазель Л. А. Личное дело // Оп. 2. Ед. хр. 140. Л. 86. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

ватывают период свыше 30 лет. Это подтверждает и тот факт, что в 1941 году с лекцией о творчестве Чайковского Цуккерман выступал в Свердловске.

Мазель завершает в этот период два научных труда, о чем свидетельствует его заявление от 06.04.1943 года председателю ВКИ при СНК СССР М. Б. Храпченко: «*Прошу предоставить мне командировку в Москву для завершения и сдачи редколлегии Союза Советских композиторов выполненных мной за последнее время работ. Имеется в виду:*

1) *дополнение работы “О музыкальном языке и форме у Шостаковича”, доклад на эту тему в Союзе композиторов, предложенный редколлегией ССК, и завершение работы на основе использования материала обсуждения доклада;*

2) *завершение выполненной по договору с редколлегией ССК популярной брошюры на тему “Шопен — национальный гений польского народа”; внесение в брошюру, могущих оказаться необходимыми, исправлений и сдачи брошюры редколлегии. Для осуществления перечисленного необходимо пребывание в Москве в течение месячного срока»*¹⁵. В соответствии с резолюцией Храпченко, Мазелю была разрешена командировка в Москву сроком на две недели.

В Свердловске работали выпускницы обоих профессоров (по МГК): Д. С. Рыбакова (супруга Мазеля) и выпускница Цуккермана — З. И. Городецкая.

Из музыковедов-историков Московской консерватории и членов СК Москвы на кафедру истории, теории музыки и композиции СГК в должности доцента первой была принята кандидат искусствоведческих наук Е. С. Берлянд (Берлянд-Черная)¹⁶. Московскую консерваторию она закончила в 1934 году у М. В. Иванова-Борецкого, а по завершении аспирантуры стала ассистентом кафедры всеобщей истории музыки, руководимой В. Э. Ферманом. Одна из ее работ — «Моцарт Вольфганг Амадей» — в 1938 году была опубликована в Большой Советской энциклопедии, а в 1940 году Берлянд защитила кандидатскую диссертацию на тему «“Дон-Жуан” Моцарта и его историческое значение». В июле 1941 года, как член Союза московских композиторов, она с семьей была эвакуирована в Свердловск. Ученое звание доцента Берлянд получила в Свердловской консерватории, в конце 1942 года¹⁷.

В октябре 1941 года на работу в СГК был принят профессор М. С. Пекелис. В Московской консерватории он являлся первым заведующим кафедрой истории музыки народов СССР (открыта в 1937 году, позднее стала кафедрой истории русской музыки). Под его редакцией и при его авторском участии в 1940 году был издан первый советский вузовский учебник «История русской музыки». О начале работы Пекелиса в Свердловске сохранился приказ: «*Согласно распоряжению председателя Комитета по делам искусств при*

¹⁵ Там же. Л. 90.

¹⁶ Приказ о зачислении Е. С. Берлянд не сохранился, но листок по учету кадров в СГК она заполнила 15 сентября 1941 года // Личное дело Берлянд Е. С. // Оп. 2, дело 13. Л. 151-152 об. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹⁷ Приказ ВАК от 19.12.1942 года // Оп. 2, дело 13, л.146. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

СНК СССР зачислить с 1 октября М. С. Пекелиса профессором историко-теоретической и композиторской кафедры СГК на половинную ставку»¹⁸.

В начале 1942–1943 учебного года в Свердловской консерватории была создана самостоятельная кафедра истории музыки. Основу ее составили эвакуированные из Москвы выпускники МГК, члены Союза композиторов: и. о. заведующего кафедрой, профессор М. С. Пекелис и воспитанники класса М. В. Иванова-Борецкого — доценты Д. В. Житомирский, Б. С. Штейнпресс, и.о. доцента Е. С. Берлянд. В состав кафедры вошел литературовед и музыковед и.о. профессора А. А. Гозенпуд и работавшие в СГК с 1930-х годов музыковеды-историки А. Г. Корсунская (из Ленинградской консерватории) и И. Б. Мацкевич (из Московской консерватории)¹⁹.

Пекелису была поручена разработка программ по истории музыки народов СССР для консерваторий и училищ. В Москве к тому времени Проект программы по истории музыки народов СССР для училищ уже был написан преподавателем Центрального заочного музыкального института при Московской консерватории П. С. Рыбаковой и доцентом К. В. Успенской. Проект имел положительный отзыв профессора И. Я. Рыжкина²⁰. Весной 1943 года на кафедре истории музыки СГК было принято постановление о целесообразности привлечения и.о. доцента Рыбаковой к чтению курса истории русской музыки²¹.

В августе 1941 года в СГК начала работать старший научный сотрудник Музея музыкальной культуры имени Н. Г. Рубинштейна при МГК музыковед-историк Т. Э. Цытович (супруга М. Б. Храпченко). Выпускница Ленинградской консерватории (1931), затем аспирантуры Московской (1938), она в 1940 году защитила кандидатскую диссертацию на тему «Роль народной музыки в симфониях Гайдна»²². В октябре 1941 года в Свердловской консерватории Цытович назначается заведующей кабинетом истории музыки²³. В декабре 1941 года А. А. Гозенпуд и Д. В. Житомирский были приняты «лаборантами кабинета истории музыки с оплатой штатной полуставки каждому»²⁴.

По общим итогам работы консерваторий страны в первом семестре 1941/1942 учебного года начальником Главного управления учебных заведений СССР Б. Д. Владимирским была отмечена работа кабинета истории

¹⁸ Приказ № 286 от 1 ноября 1941 года // Книга приказов по СГК за 1941 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

¹⁹ Приказ № 726 от 26 сентября 1942 года // Книга приказов по СГК за 1942 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

²⁰ ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 57.

²¹ Приказ № 885 от 2 марта 1943 года // Книга приказов по СГК за 1943 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

²² Цытович Т. Э. Автобиография // Оп. 2. Ед. хр. 264. Л. 35. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

²³ Там же. Л. 38.

²⁴ Приказ № 327 от 3 декабря 1941 года // Книга приказов по СГК за 1941 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского.

музыки СГК. Подчеркнуто *«успешное выполнение ответственных поручений ГУУЗа в области изучения особенностей красноармейской строевой песни и патриотического фольклора»*²⁵.

Заслугой Цытович в Свердловске стала также организация музыкального лектория в госпиталях города. После ее отъезда в 1942 году кабинетом поочередно заведуют Гозенпуд, Житомирский, Котлер и другие.

В военные годы кабинет истории музыки СГК функционировал в качестве учебно-вспомогательной единицы и как одна из исследовательских структур. В 1942 году кабинету была поручена подготовка материалов по музыкальной культуре Урала, о чем свидетельствует распоряжение директора СГК: *«На основании приказа Свердловского Областного отдела искусств № 126 (446) предлагаю кабинету истории музыки осуществить контроль над работой по сборнику очерков “Музыкальная культура Советского Урала”. И.о. заведующему кабинетом истории музыки Д. В. Житомирскому регулярно информировать меня о ходе работы над сборником»*²⁶. Житомирский в Свердловской консерватории работал до осени 1943 года.

Б. С. Штейнпресс преподавал в музыкальном училище Свердловска, где в 1941 году по его инициативе было открыто теоретико-композиторское отделение, которое он возглавлял до своего отъезда из города. Музыкальной историей Урала Штейнпресс продолжал заниматься и позже: в 1960-е годы он подготовил два сборника статей с публикациями уральских авторов.

Из эвакуированных членов Союза московских композиторов в СГК был также зачислен пианист, доктор искусствоведения Г. М. Коган. В МГК в 1936 году по его инициативе и под его руководством была создана кафедра теории и истории исполнительского искусства. В 1936–1937 годах директор Свердловской консерватории М. П. Фролов приглашал его для чтения лекций по истории и теории пианизма. В первый год войны в СГК Коган возглавил кафедру специального фортепиано и камерного ансамбля, но в 1942 году выехал в Саратов, где находился основной состав эвакуированной Московской консерватории, и в Свердловск не вернулся.

Важный аспект деятельности членов Союза московских композиторов был связан с организацией в Свердловской консерватории первых научных сессий (конференций). Начало им было положено осенью 1942 года по инициативе Т. Э. Цытович. Первая сессия, проведенная в СГК, посвящалась 25-летию Октябрьской революции. Она состоялась в рамках Декады искусств Урала. На заседании Художественного совета вуза было принято решение *«утвердить в ее программе как основное мероприятие — научную конференцию (5 заседаний) и цикл из 4-х концертов»*²⁷, а также рассмотреть регламент и тематику представленных научных работ.

²⁵ Письмо начальника ГУУЗа Б. Владимирского «Об итогах работы консерваторий в первом семестре 1941/1942 учебного года и задачах во втором семестре 1941/1942 учебного года» // ГАСО. Ф. 2325-р. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 27.

²⁶ Годовой отчет о работе консерватории за 1943–1944 учебный год // ГАСО. Ф. 2325-р. Ед. хр. 44. 10 л.

Для подготовки первой конференции была создана комиссия. В нее вошли московские профессора Г. Г. Нейгауз, В. И. Садовников и доцент Д. В. Житомирский. В программе сессии планировались научные доклады и показ новых сочинений советских композиторов, в том числе уральских. На конференции были представлены доклады профессора Пекелиса ««Руслан и Людмила» Глинки и «русланистские» традиции в русской музыке (к 100-летию со дня первой постановки оперы)», Штейнпресса «Алябьев и Отечественная война 1812 г.» и Берлянд «Советская песня в дни Отечественной войны». Специальное заседание посвящалось региональной проблематике: были заслушаны сообщения Житомирского («Творчество уральских композиторов»), Штейнпресса («Музыкальная жизнь Свердловска») и профессора СГК Трамбицкого, представившего результаты своих изысканий по песенному фольклору Урала. На заключительном заседании с докладом «О музыкальном языке и музыкальной форме у Д. Шостаковича» выступил Мазель²⁷.

Знаменательным событием в научной жизни Свердловской консерватории в годы войны стало создание Диссертационного совета по специальности «Музыкальное искусство». «Предпосылками для открытия Диссертационного совета явилось возрастание значения тыла как «третьего фронта» и пребывание в Свердловске ведущих исполнителей и ученых-музыковедов страны: военные годы были отмечены наивысшей концентрацией научных кадров в СГК, что стимулировало интенсивное развитие исследовательского потенциала вуза» [15, 95].

На основе документальных источников стало возможным уточнить состав совета. Из московских музыкантов в него входили Р. М. Глиэр, В. Я. Шебалин, Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, М. С. Пекелис, Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз и дирижер оперной студии МГК и СГК А. Б. Хессин. Совет при Свердловской консерватории действовал с 1942 года по 1944. За это время на его базе были защищены семь диссертаций (шесть кандидатских и одна докторская). Три из них принадлежали эвакуированным москвичам, членам СК (1942): Д. В. Житомирскому «П. И. Чайковский» (на основе монографической главы учебника «История русской музыки», оппоненты М. С. Пекелис, Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман); З. И. Городецкой «Музыкальный язык молодого Шопена» (оппоненты Л. А. Мазель и М. А. Гозенпуд); П. С. Рыбаковой «Очерки о романсах Глинки» (оппоненты В. А. Цуккерман и Е. С. Берлянд) [там же].

Из педагогов Свердловской консерватории в 1943–1944 годах диссертации защитили В. А. Гутерман «Осязательно-двигательный метод обучения



Газета «Уральский рабочий». 23.12.1941

"Ural Worker" newspaper. 23.12.1941

²⁷ Там же.

при профессиональных заболеваниях рук пианистов» (оппоненты Г. Г. Нейгауз, Г. М. Коган и Н. И. Голубовская), Л. В. Кильчевская ««Примарное» или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы» и первый доктор искусствоведения СГК, заведующий кафедрой сольного пения Е. Е. Егоров «Методика сольного пения». В обсуждении диссертаций вокалистов весомое слово принадлежало эвакуированным из МГК педагогу вокального ансамбля, композитору В. И. Садовникову и режиссеру оперной студии А. Б. Хессину [там же, 99].

Архивные документы позволяют высветить еще одну грань работы эвакуированных музыковедов в Свердловске — широкую просветительскую деятельность. Осенью 1941 года в консерватории, затем в филармонии организуется музыкальный лекторий. Приезжие музыковеды читают публичные лекции и предваряют тематические концерты вступительным словом. В 1941–1943 годах лекторской работой регулярно занимаются Цуккерман, Пекелис, Житомирский, Штейнпресс.

Тематика лекций-концертов в основном была связана с отечественной культурой и имела актуальное для военного времени общественное значение: «Великая Отечественная война и советские композиторы», «П. И. Чайковский» (В. А. Цуккерман), «Глинка — основоположник русской национальной музыкальной школы», «Освободительные войны русского народа в музыке» (М. С. Пекелис), «Песня — друг и товарищ бойца», «Песня — на вооружении. Заметки о музыкальной жизни города Свердловска», «Народная песня в творчестве русских композиторов», «Вечер памяти Рахманинова» (Б. С. Штейнпресс) и т. д. Весной 1943 года в Свердловской филармонии начинает работать постоянный воскресный музыкальный университет.

Важную роль играли эвакуированные музыковеды и в сфере музыкальной критики: в своих статьях они освещали наиболее яркие события музыкальной жизни столицы Урала. Тем самым оказались сохранены ценные для истории музыкальной культуры свидетельства деятельности московских музыкантов в Свердловске в годы войны.

Большинство композиторов и музыковедов — членов Московского СК — покинуло Урал в 1943 году. Весной 1944 года в Свердловской консерватории, после отъезда почти всех эвакуированных педагогов, на кафедре истории музыки начинает преподавать член Московского СК, доцент Н. Р. Котлер²⁸. Бывшая аспирантка Мазеля, она в 1939 году защитила диссертацию на тему «Стилевые особенности фортепианного творчества Скрябина». В СГК Котлер впервые начала читать курс «История теоретических дисциплин» и продолжила исследование «Очерки по истории полифонии».

²⁸ Приказ № 83 от 10 марта 1944 года // Книга приказов по СГК за 1944 год. Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Н. Р. Котлер работала в Свердловской/Уральской консерватории до 1947 года.

Весной 1945 года, незадолго до победы, в Свердловском театре музыкальной комедии состоялась премьера оперетты московского автора И. Н. Ковнера по пьесе Н. А. Адуева «Бронзовый бюст». Жизнь музыки — концертная и театральная — возвращалась в мирное русло...

Таким образом, творческая, научная, педагогическая и просветительская деятельность эвакуированных столичных музыкантов в годы войны стала не только прочным фундаментом музыкальной науки и образования на Урале, но и создала предпосылки для дальнейшего развития региональной музыкальной культуры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Фролова С. М.* П. Фролов — жизнь на crescendo / отв. ред. А. Л. Румянцева. — Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2009. — 108 с.
2. *Коровин А.* Здесь рождались волшебные звуки // Знамя. Белоярский р-н. Свердловская область. — 1979. — 26–28 июля.
3. *Житомирский Д.* Время войны // Музыкальная академия, 1994. — № 3. — С. 62–68.
4. Памяти В. Я. Шабалина. Воспоминания, материалы / сост. А. Шабалина; ред. М. Сабинина. — Москва: Советский композитор, 1984. — 288 с.
5. *Глиэр Р.* Итоги конкурса на массовую красноармейскую песню // Уральский рабочий. — 1941. — 29 декабря.
6. *Цытович Т.* Дружба народов. Новое произведение народного артиста СССР Р. М. Глиэра // Уральский рабочий. — 1941. — 14 декабря.
7. *Хачатурян А.* Человек кристальной чистоты / Глиэр Р. М. Статьи. Воспоминания. Материалы // ред. В. М. Богданов-Березовский, подг. материалов Д. М. Персон. — В 2-х т. Т. 1. — М.-Л.: Музыка, 1965. — С. 86–90.
8. Сопровождение поэтов и композиторов // Уральский рабочий. — 1941. — 16 декабря.
9. *Шагинян М. С.* Урал в обороне: Дневник писателя. — Москва: Гослитиздат, 1944. — 192 с.
10. *Хренников Т. Н.* Так это было. Тихон Хренников о времени и о себе / Запись и обработка диалогов В. Рубцовой. — Москва: Музыка, 1994. — 207 с.
11. *Агния Барто.* Рассказы о войне. — URL: <https://multonline.ru/articles/agniya-barto-rasskazy-o-voynе.html> (дата обращения: 25.06.2024).
12. *Шабалина Л. К.* Музыкальная жизнь столицы Урала в годы Великой отечественной войны. Монография. Глава 1. «1941» // Слово о музыке: Научно-просветительский информационный журнал. — 2020. — № 1 (6). — 57 с.
13. *Гринберг М.* Седьмая симфония Шостаковича // Уральский рабочий. — 1942. — 17 сентября.
14. Московская консерватория 1866–1966 / ред. кол. Л. С. Гинзбург, А. И. Кандинский и др. — Москва: Музыка, 1966. — 726 с.
15. *Евдокимова Н. К.* Первый Диссертационный совет на Урале по специальности «Музыкальное искусство» (1942–1944) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2021. — № 4 (39). — С. 95–104.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ:

Н. К. Евдокимова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, начальник Центра дополнительного профессионального образования Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

Л. К. Шабалина — кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского.

REFERENCES

1. *Frolova S. M.* M. P. Frolov — zhizn' na crescendo [M. P. Frolov — Life on crescendo] / otv. red A. L. Rumyantseva. Ekaterinburg: Izd-vo AMB, 2009. 108 p.
2. *Korovin A.* Zdes' rozhдали's' volshebnye zvuki [Magical sounds were born here] // Znamya. Beloyarskij r-n. Sverdlovskaya oblast'. 1979. 26–28 iyulya.
3. *Zhitomirskij D.* Vremya vojny [The time of the war] // Muzykal'naya akademiya. 1994. № 3. P. 62–68.
4. *Pamyati V. Ya. Shebalina.* Vospominaniya, materialy [In memory of V. Ya. Shebalin. Memories, materials] / sost. A. Shebalina; red. M. Sabinina. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1984. 288 p.
5. *Glier R.* Itogi konkursa na massovuyu krasnoarmejskuyu pesnyu [The results of the competition for a mass Red Army song] // Ural'skij rabochij. 1941. 29 dekabrya.
6. *Cytovich T.* Druzhiba narodov. Novoe proizvedenie narodnogo artista SSSR R. M. Gliera [Friendship of peoples. A new work by the People's Artist of the USSR R. M. Glier] // "Ural'skij rabochij". 1941. 14 dekabrya.
7. *Hachaturyan A.* Chelovek kristal'noj chistoty [A man of crystal purity] // Glier R. M. Stat'i. Vospominaniya. Materialy // red. V. M. Bogdanov-Berezovskij, podg. materialov D. M. Person. V 2-h tt. T. 1. Moscow-Leningrad: Muzyka, 1965. P. 86–90.
8. *Soveshchanie poetov i kompozitorov* [Meeting of poets and Composers] // Ural'skij rabochij. 1941. 16 dekabrya.
9. *Shaginyan M. S.* Ural v oborone: Dnevnik pisatelya [Ural on the Defensive: A writer's Diary]. Moscow: Goslitizdat, 1944. 192 p.
10. *Hrennikov T. N.* Tak eto bylo. Tikhon Hrennikov o vremeni i o sebe [That's how it was. Tikhon Khrennikov about time and about himself] / Zapis' i obrabotka dialogov V. Rubcovej. Moscow: Muzyka, 1994. 207 p.
11. *Agniya Barto.* Rasskazy o vojne. [Stories about the war]. URL: <https://multonline.ru/articles/agniya-barto-rasskazy-o-voynе.html> (accessed: 25.06.2024).
12. *Shabalina L. K.* Muzykal'naya zhizn' stolicy Urala v gody Velikoj otechestvennoj vojny. Monografiya. Glava 1. "1941" [The musical life of the capital of the Urals during the Great Patriotic War. Monograph. Chapter 1. "1941"] // Slovo o muzyke: Nauchno-prosvetitel'skij informacionnyj zhurnal. 2020. № 1 (6). 57 p.
13. *Grinberg M.* Sed'maya simfoniya SHostakovicha [Shostakovich's Seventh Symphony] // Ural'skij rabochij. 1942. 17 sentyabrya.
14. *Moskovskaya konservatoriya 1866–1966* [Moscow Conservatory 1866–1966] / red. kol. L. S. Ginzburg, A. I. Kandinskij i dr. Moscow: Muzyka, 1966. 726 p.
15. *Evdokimova N. K.* Pervyj Dissertacionnyj sovet na Urale po special'nosti "Muzykal'noe iskusstvo" (1942–1944) [The first Dissertation Council in the Urals in the specialty "Musical art" (1942–1944)] // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2021. № 4 (39). P. 95–104.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Nina K. Evdokimova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor of the Theory Department, Head of the Center for Additional Professional Education at M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire.

Lyudmila K. Shabalina — Cand.Sci. (Arts), Professor of the Theory Department at M. P. Mussorgsky Ural State Conservatoire.

Поступила в редакцию / Received: 15.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 31.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 20.06.2024

Книги

Рецензия

УДК 785.7

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-143-146



Открывая новые перспективы в изучении наследия С. В. Рахманинова



Вера Борисовна Валькова

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия
veraval@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Аннотация: Новый Каталог автографов С. В. Рахманинова из собрания Российского национального музея музыки, вышедший в свет в 2023 году, знаменует качественный прорыв в освоении огромных фондов музея. Каталог выполнен на принципиально ином научном уровне в сравнении с двумя более ранними изданиями 1955 и 1980 годов. Структура Каталога при всей ее сложности ясна и удобна: пять основных частей охватывают все виды автографов и четыре приложения. Среди важных достижений составителей Каталога — впервые выявленные, не опубликованные и ранее не упоминавшиеся эпистолярные документы. Издание является важным и необходимым шагом к полному описанию всех рахманиновских материалов РНММ.

Ключевые слова: Рахманинов, Каталог автографов, Российский национальный музей музыки

Для цитирования: Валькова В. Б. Открывая новые перспективы в изучении наследия С. В. Рахманинова // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 143–146. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-143-146

Books

Review

Opening new perspectives in the study of S. V. Rachmaninoff's legacy

Vera B. Valkova

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
veraval@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Abstract: The new catalog of S. V. Rachmaninoff's autographs from the collection of the Russian National Museum of Music, published in 2023, marks a qualitative breakthrough in the development of the museum's vast holdings. The catalog is on a fundamentally different scientific level compared to the two earlier editions of 1955 and 1980. The structure of the catalog with all its complexity is clear and convenient: five main parts cover all types of autographs and four appendices. Among the important achievements of the catalog's compilers are the epistolary documents identified for the first time, not published and not mentioned anywhere before. The publication is an important and necessary step toward a complete description of all Rachmaninoff materials at the RNMM.

Keywords: Rachmaninoff, Catalog of Autographs, Russian National Museum of Music

For citation: Valkova V.B. Opening new perspectives in the study of S.V. Rachmaninoff's legacy. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):143-146. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-143-146

В год 150-летия С. В. Рахманинова, одного из крупнейших представителей русского искусства, вышел в свет новый Каталог его автографов из собрания Российского национального музея музыки¹. Это событие знаменует качественный прорыв в освоении огромных фондов музея.

Каталог выполнен на принципиально ином научном уровне в сравнении с двумя более ранними изданиями 1955 и 1980 годов — хотя и эти издания были широко востребованы среди специалистов и любителей музыки Рахманинова, помогая ориентироваться не только в содержании архива РНММ, но и в фактах, связанных с особенностями собранных документов.

Описываемый материал строго ограничивается собственно автографами — то есть документами, которые хранят следы прикосновения пера и музыкальной мысли Рахманинова. Оставшийся за пределами этой части архива

¹ Автографы С. В. Рахманинова в фондах Российского национального музея музыки. Каталог. М.: Издательство «Композитор», 2023.

обширный свод литературных и иных памятников, так или иначе связанных с творчеством Рахманинова, еще ждет своего столь же фундаментального изучения. Новое издание является важным и необходимым шагом к полному описанию всех рахманиновских материалов РНММ.

Представленный Каталог отличается исключительной полнотой сведений и точностью, заметно выделяясь среди аналогичных изданий. Как указано в Предисловии к основному корпусу сведений, принципы описания и классификации рукописей соединяют установки двух весьма авторитетных изданий: «Тематико-библиографического указателя сочинений П. И. Чайковского», подготовленного П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельниковой и В. В. Рубцовой², и монографии П. Е. Вайдман «Творческий архив П. И. Чайковского» (1988)³. Сформированный авторами научный аппарат отвечает самым высоким критериям современной текстологии и архивного дела. Четко изложенные в Предисловии унифицированные позиции описания автографов дают важную опору читателю в нелегком, но необходимом для любого серьезного исследования процессе освоения данных Каталога.

Детальность подхода и обширность материала потребовали от составителей Каталога особых усилий для создания достаточно наглядной и научно обоснованной структуры целого. Эти усилия вполне оправдались: структура Каталога при всей ее сложности ясна и удобна. Она опирается на традиционную и апробированную логику подобных изданий. Все материалы сгруппированы в пять основных частей, охватывающих все виды автографов. Заголовки этих частей дают ясное представление об их содержании:

- Музыкальные рукописи (в данный раздел включены также пометы Рахманинова на корректурных листах);
- Письма (включая краткие записки и конверты от несохранившихся писем);
- Издательские документы;
- Различные записи;
- Автографы на память, пометы в изданиях, дарственные и прочие надписи.

Ясны и конвенциональны также обозначения разделов внутри этих главных частей.

Дополняют эту структуру четыре важных приложения. В трех из них описаны смешанные, конволютные собрания, включающие автографы разных музыкальных жанров и видов рукописей. Четвертое приложение, опять-таки в соответствии со сложившимися современными стандартами, выходит за пределы фондов РНММ, представляя краткое описание рахманиновских рукописей из других архивов Москвы и Санкт-Петербурга (КР РИИИ, Музея МХАТ, ОР РГБ, РГАЛИ, НИОР СПбГК, ОР РГБ, РГИА, СПбГМТ и МИ).

² 1-е изд. М.: Музыка, 2003; 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006.

³ Вайдман П. Е. Творческий архив П. И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. С. 15–16; Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост. П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. 2-е изд. М.: П. Юргенсон, 2006. С. XXXIV.

Среди важных достижений Каталога — ряд впервые выявленных, не опубликованных и ранее не упоминавшихся эпистолярных документов. Впервые упоминаются и некоторые письма в Приложении IV.

Само по себе интересно Предисловие к изданию. В нем документально прослеживается сложная, полная загадок и неожиданных поворотов история формирования рахманиновского фонда музея, путь его рукописей от домашнего архива, оставшегося после отъезда Рахманинова из России в его московской квартире, к нынешнему богатейшему собранию музея музыки. Это собрание неоднократно существенно пополнялось, в том числе благодаря переданным в Музей в 2012 году электронным копиям уникальных документов из Библиотеки Конгресса США.

Над подготовкой нового Каталога трудился большой коллектив специалистов музея. Следует с благодарностью назвать их всех. Это его авторы М. З. Воробьева, М. В. Востокова, Т. В. Гинзбург, А. С. Кривцова, Е. Б. Сигейкина, Н. Ю. Тартаковская, Е. Л. Харлова, научный редактор А. В. Комаров, куратор проекта Е. Ю. Новоселова, руководитель проекта директор музея М. А. Брызгалов.

Осуществленный сотрудниками РНММ капитальный труд по созданию Каталога автографов С. В. Рахманинова можно считать успешно завершенным. Он заслуживает высочайшей оценки и глубокой признательности всех, кого интересует творчество великого музыканта и история русской музыки. Публикация Каталога, несомненно, станет востребованным и важным навигатором по фондам музея музыки и откроет новые возможности для развития современного рахманиноведения.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

В. Б. Валькова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Vera B. Valkova — Dr.Sci. (Arts), Professor of the Music History Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 16.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 28.05.2024

Принята к публикации / Accepted: 17.06.2024

Событие

Обзорная статья

УДК 785.7

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-147-150



Яркое событие на сцене Московского международного Дома музыки



Эдуард Самойлович Кнох

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
es.knokh@mail.ru*

Аннотация: Статья посвящена юбилейному концерту трио И. Бриля, проходившему в Московском международном Доме Музыки 9 июня 2024 года. В завершение приводится короткое интервью с пианистом.

Ключевые слова: И. М. Бриль, джаз, концерт, интервью

Для цитирования: Кнох Э. С. Яркое событие на сцене Московского международного Дома музыки // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 3. С. 147–150. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-147-150

Event

Review Article

A bright event on the stage of the Moscow International House of Music

*Eduard S. Knoch**Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
es.knokh@mail.ru*

Abstract: The article is devoted to the jubilee concert of I. Brill's trio held at the Moscow International House of Music on June 9, 2024. It concludes with a short interview with the pianist.

Keywords: I. M. Brill, jazz, concert, interview

For citation: Knoch E. S. A bright event on the stage of the Moscow International House of Music. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(3):147-150. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-3-147-150

Нынешний год богат событиями — хорошими и плохими. Но мы остановимся на хороших. На сцене Московского международного Дома музыки 9 июня звучала большая концертная программа джазовой музыки, посвященная не только столетнему существованию джаза в СССР и России, но и 80-летию юбилею знаменитого джазового пианиста, народного артиста РФ, профессора РАМ имени Гнесиных Игоря Михайловича Бриля. На сцене за роялем Игорь Бриль со своим трио — Яков Окунь (ударные), Евгений Онищенко (контрабас). В зал льется музыка, от которой все житейское забывается, а душа приходит в неудержимый восторг — происходит творческое единение слушателей и музыкантов, создающих божественную ткань джазового пульса.

В чем завораживающее воздействие джазовой музыки? По-видимому, именно в том, что она помогает открыть для себя важнейший смысл человеческого существования — он кристаллизуется в душевных переживаниях и высоких помыслах. Слушая блюзовые интонации с их философским оттенком, воспринимая заводные буги-вуги (призывающие к танцевальным движениям), ярко чувствуя пульс “mainstream” с его свободными и прозрачными импровизациями, мы погружаемся в то состояние души, при котором видится прекрасное и доброе... Все это джаз, все это И. М. Бриль, все это школа. Влияние знаменитого маэстро прослеживается во многих выступлениях музы-

кантов-инструменталистов: пианистов Якова Оконя и Валерия Гроховского, исполнителей на ударных Ивана Авалиани и Эдуарда Зизака, на духовых Дмитрия и Александра Брилей. Влияние маэстро слышится и в исполнении вокалистов Мариам Мерабова и Юлианна Рогачёва.

Автор этих заметок, будучи еще студентом МГУ имени Ломоносова в шестидесятых годах прошлого века, организуя там малый джазовый ансамбль из учащихся и преподавателей *Alma mater*, искренне восхищался (и даже завидовал) громким успехам Игоря Бриля на московских концертных площадках. И вот теперь пребывая в этом концертном зале ММДМ, выражаю свое поздравление дорогому Игорю Михайловичу Брилю.

Глубокоуважаемый Игорь Михайлович!

Позволю себе начать с отвлеченного. Музыкально-художественный образ, как известно, представляет собой системную организацию звуков, моделирующих в материальном (физическом) плане эмоционально-ценностные отношения композитора, а вслед за ним и собственно исполнителя, к реальному миру, а иногда и к вымышленному чувственному пространству художника.

Процесс воплощения на рояле Игорем Брилем многочисленных музыкально-художественных идей, переживаний приводит слушателей в неудержимый восторг, каждый присутствующий в концертном зале открывает для себя божественный мир музыки, мир джаза. Это состояние окрыляет человека, освобождает от невзгод. Гамма личностных переживаний слушателя зарождается в начале концертного исполнения пианиста И. Бриля, развивается в божественном направлении вместе с музыкантом-художником, творящим на сцене, и долго не угасает после окончания концертной программы.

Хочется пожелать прекрасному пианисту, творцу-музыканту и властителю сцены И. М. Брилю продолжения исполнительской и педагогической деятельности, а также неиссякаемой творческой энергии и дальнейших успехов в жизни!

Искренне Ваш Эдуард С. Кнох,
психолог, музыкант и педагог.

После концерта состоялась беседа с юбиляром, фрагменты которой приводятся ниже.

Э. К.: Игорь Михайлович, благодаря чему, по Вашему мнению, современные слушатели весьма искренно и с ярким энтузиазмом слушают джаз классических направлений?

И. Б.: Наблюдая последние десятилетия за творчеством молодых джазовых исполнителей, могу с уверенностью сказать, что отношение к «благополучному» периоду джаза 1950-х — 1960-х годов стало несколько иным (с появлением новых технологий). История джаза стремительно обновляется, новые исполнители привносят новые идеи; меняется отношение аудитории к появлению современных звуковых образов (смыслов). Несмотря на это, слушатель

ждет от исполнителя искренности и всего того, что связано с джазом, а именно — драйва, эмоциональности, точности высказывания, что было всегда основой восприятия любых направлений в джазе.

Э. К.: Находите ли Вы правомерным связывать искусство джазового исполнения с искусством перевоплощения драматического артиста в художественный образ на театральной сцене?

И. Б.: И да, и нет. Артистизм исполнителя во многом зависит от его жизненного опыта и от той идеи, благодаря которой музыкант может раскрыть свой творческий потенциал.

Э. К.: Джазовая музыка особенно раскрепощает чувства человека, поскольку выстраивается через импровизацию — живой творческий процесс. И слушатель в зале и творец на эстраде погружаются в совместное творчество. Что Вы думаете по этому поводу?

И. Б.: Да, конечно, я нахожу эту мысль содержательной. И в джазе это особенно заметно.

Э. К.: Насколько важное место в Вашей творческой деятельности занимает педагогика? Близка ли работа над раскрытием художественного образа в исполнительской деятельности и в педагогической?

И. Б.: Педагогикой я занимаюсь свыше 50 лет и считаю эту деятельность для себя одной из важнейших. Нередко в работе со студентом приходится говорить о характере произведения, что в свою очередь подсказывает исполнителю возможность нахождения новых приемов в построении импровизации, нахождения своих путей понимания исходного материала.

Э. К.: Дорогой Игорь Михайлович, благодарен Вам за интересную беседу.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Э. С. Кнох — психолог, доцент кафедры общих гуманитарных дисциплин РАМ имени Гнесиных.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Eduard S. Knoch — Psychologist, Associate Professor of General Humanities Department at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 15.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 25.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 15.07.2024

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.