

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2021 /3 (44)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Виталий Александрович Шуранов

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Вай Лин Чонг, Китайский университет Гонконга, Китай

Д-р искусствоведения **Вера Борисовна Валькова**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

Д-р искусствоведения **Людмила Владимировна Гаврилова**, Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского, Россия

Д-р искусствоведения **Галина Владимировна Григорьева**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Умитжан Рахметуллиновна Джумакова**, Казахский национальный университет искусств, Казахстан

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна Дулова**, Белорусская государственная академия музыки, Республика Беларусь

Д-р искусствоведения **Константин Владимирович Зенкин**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Тамара Николаевна Левая**, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Россия

Максим Викторович Самаров, Тулейнский университет Луизианы, Соединённые Штаты Америки

Д-р искусствоведения **Светлана Корюновна Саркисян**, Ереванская государственная консерватория им. Комитаса, Армения

Д-р искусствоведения **Александр Яковлевич Селицкий**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Ирина Арнольдовна Сковцова**, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Евгения Романовна Скурко**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

Д-р искусствоведения **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р искусствоведения **Ольга Александровна Урванцева**, Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки

Д-р искусствоведения **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Россия

Д-р искусствоведения **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2021, № 3

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)

2021, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

EDITORIAL BOARD

Dr. **Wai Ling Cheong**, Chinese University of Hong Kong, China

Dr.Sci. (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnnessin Russian Academy of Music, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Grigorieva**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Umitzhan-R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Kazakhstan

Dr.Sci. (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, Belarusian State Academy of Music, Republic of Belarus

Dr.Sci. (Arts) **Konstantin V. Zenkin**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr. Sci. (Arts) **Tamara N. Levaya**, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Russia

Dr. **Maxsim V. Samarov**, Tulane University, United States of America

Dr.Sci. (Arts) **Svetlana K. Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Armenia

Dr.Sci. (Arts) Dr. **Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory Rostov-on-Don, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Irina A. Skvortsova**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Academy of Arts, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninoff Conservatory, Russia

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2021, No. 3

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUEB): elibrary.ru

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: ПИИ No ФС 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Виталий Александрович Шуранов —
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Заместитель главного редактора

Евгения Романовна Скурко — доктор искусствоведения,
профессор

Редакторы

Светлана Михайловна Платонова —
кандидат искусствоведения, профессор

Наталья Юрьевна Жосан — кандидат искусствоведения, доцент
Светлана Ивановна Махней — кандидат искусствоведения, доцент

Выпускающий редактор

Алия Талгатовна Садуова — кандидат искусствоведения, доцент

Редактор англоязычных текстов: Матвеева Ирина Ивановна

Корректор: Супрыга Наталья Александровна

Ответственный секретарь

Хакимова Лилия Римовна
e-mail: pmnufa@mail.ru

Администратор журнала

Ахмадуллин Марс Лиронович
кандидат искусствоведения, профессор
e-mail: pmnufa@mail.ru

Дизайн: Аскаров Рашид Наилевич

Вёрстка: Сазонова Катарина Александровна

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Выходит 4 раза в год.
Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <http://musicscholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Vitaly A. Shuranov – PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – Dr. Sci. (Arts), Professor

Editors

Svetlana M. Platonova – PhD (Arts), Professor

Nataliya Yu. Zhossan – PhD (Arts), Associate Professor

Svetlana I. Makhney – PhD (Arts), Associate Professor

Executive Editor

Aliya T. Saduova – PhD (Arts), Associate Professor

English text editor: Irina I. Matveeva

Corrector: Natalia A. Supryaga

Executive Secretary

Liliya R. Khakimova
e-mail: pmnufa@mail.ru

Administrator of the Journal

Mars L. Akhmadullin
PhD (Arts), Professor
e-mail: pmnufa@mail.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Katarina A. Sazonova

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

Published four times a year.
Negotiable price.

The official website of the journal is <http://musicscholar.ru>

DOI: 10.17674/1997-0854

Подписано в печать 17.09.21. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 9.82. Усл.-печ. л. 18.6.
Заказ № 110. Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн)
журнал размещается на сайте <http://musicscholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств
им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.
Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 17.09.21. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 9.82. Printing l. 18.6. Order No. 110.
Run of 120 copies (Print). In the electronic variant (Online) the journal is posted
on the website <http://musicscholar.ru> in the section "Archive of Past Journal
Issues." Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of ООО НПФ «Vostochnaya pechat»
e-mail: orient4@mail.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 –

Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).

The Journal “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music,

17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

The edition is registered as “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).

The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).



EBSCO



Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).



Издатель – Уфимский государственный институт искусств им. З.Исмагилова является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.



Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).



The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

The journal is published by the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Содержание

Музыка XX века

- 7 Долинская Е.Б.**
Неизвестные ранние литературные
тексты С. Слонимского

Музыкальный театр

- 19 Селицкий А.Я.**
Из предыстории Ростовского театра
музыкальной комедии: миф и реальность
- 29 Медведева Ю.П.**
Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере»
Джудит Вейр и её текстомузыкальные
прообразы
- 40 Куклинская М.Я.**
Некоторые особенности «Венского модерна»
в музыкальном театре и опера
Э.В. Корнгольда «Мёртвый город»
(Die Tote Stadt)
- 51 Шаяхметова А.К., Кроткова Е.С.**
Красноярский музыкальный театр
сквозь призму становления традиций
музыкально-театрального
исполнительства в Красноярском крае

История и теория музыки

- 61 Кошкарёва Н.В.**
Дирижёрское искусство
М. Ипполитова-Иванова

Музыкальное исполнительство

- 72 Шайхутдинов Р.Р.**
Музыкальное просветительство
как этическая мотивация обновления
концертных программ пианистов

Международный отдел

- 83 Aliya T. Saduova**
Reflections on the Nature of Impressionism
in Russian Music of the Late 19th –
Early 20th Centuries

Музыкальная педагогика и методика

- 95 Гудожникова О.Н.**
Некоторые особенности работы
над инструментальной сонатой
с фортепиано в классе камерного
ансамбля
- 104 Сраджев В.П., Курганский С.И.,
Соколова О.А.**
Творческое обучение пианистов
и комплекс вундеркинда К. Мартинсена
- 116 Пурик Э.Э., Шакирова М.Г.,
Ахмадуллин М.Л., Данилова Д.В.**
Синестезия как метод развития
художественного восприятия учащихся
детской музыкальной школы

Музыкальная культура народов России

- 128 Гучева А.В.**
Музыкальная картина мира черкесов
(адыгов): темброакустическая и звуковая
модель обряда вызова дождя
«Хьэнцэгуащэ» и обряда ритуального
утопления дождевой куклы «Псыхадзэ»
- 138 Дмитриева Н.И., Карелина Е.К.**
К вопросу взаимодействия культур бурят
и старообрядцев Забайкалья (на материале
детских музыкальных практик)

Музыкальное краеведение

- 148 Гаитбаева Г.А., Махней С.И.**
Башкирская оперная студия
при Московской консерватории в период
уфимской эвакуации: страницы истории

Contents

Music of the 20th Century

- 7 Elena B. Dolinskaya**
Unknown Early Literary Texts
by S. Slonimsky

Musical Theater

- 19 Alexander Ya. Selitsky**
From the Background of the Rostov Theater
of Musical Comedy: Myth and Reality
- 29 Yuliya P. Medvedeva**
Gallery of Mirrors: "A Night at the Chinese
Opera" by Judith Weir and Its Textomusical
Prototypes
- 40 Marina Ya. Kuklinskaya**
Some Peculiarities of "Viennese Art Nouveau"
in the Musical Theater and E. V. Korngold's
Opera "The Dead City" (Die Tote Stadt)
- 51 Alfiya K. Shayakhmetova,
Ekaterina S. Krotkova**
Krasnoyarsk Musical Theater
Through the Prism of Forming Traditions
of Musical and Theatrical Performance
in the Krasnoyarsk Region

Music History and Theory

- 61 Natalya V. Koshkareva**
Conducting Art of M. Ippolitov-Ivanov

Musical performance

- 72 Rustam R. Shaykhutdinov**
Musical Enlightenment as an Ethical
Motivation for Renewal Concert Programs
of Pianists

International Division

- 83 Aliya T. Saduova**
Reflections on the Nature of Impressionism
in Russian Music of the Late 19th –
Early 20th Centuries

Music pedagogy and methodology

- 95 Olga N. Gudozhnikova**
Some Peculiarities of Working
over Instrumental Sonata with Piano
in Chamber Ensemble Class
- 104 Victor P. Sradzev, Sergey I. Kurgansky,
Olga A. Sokolova**
Creative Training of Pianists
and K.N. Martincen's Complex
of Wunderkind
- 116 Elza E. Purik, Marina G. Shakirova,
Mars L. Akhmadullin, Darya V. Danilova**
Synesthesia as a Method of Developing
Artistic Students' Perception of in a Children
Music School

Musical Culture of the Peoples of Russia

- 128 Angela V. Gucheva**
Musical Picture of the Circassians' World:
Timbre-acoustic and Sound Model
of the Calling the Rain "Hienceguasche"
Ritual and the Ritual of Drowning
the Rain Doll "Psikhadze"
- 138 Nataliia I. Dmitrieva,
Ekaterina K. Karelina**
On the Issue of Interaction Between
the Cultures of the Buryats
and the Semeyskys of Transbaikalia
(Based on the Material of Children
Musical Practices)

Musical Local History

- 148 Gulshat A. Gaitbaeva, Svetlana I. Makhney**
Bashkir Opera Studio at the Moscow
Conservatory at the Time of Ufa Evacuation:
Pages of History



Е. Б. ДОЛИНСКАЯ

Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-7936-3063

Неизвестные ранние литературные тексты С. Слонимского

В статье впервые анализируются дневниковые записи Сергея Михайловича Слонимского, относящиеся к 1950-м – началу 1960-х годов¹. Они охватывают период обучения в Ленинградской консерватории (включая аспирантуру) на трёх факультетах – композиторском, фортепианном, теоретическом. Материалом для данной публикации послужила тетрадь № 2, продолжающая юношеские впечатления композитора. Начало 1-ой тетради дневника датировано 22-м июня 1941 года и охватывает годы эвакуации (1941–1944), обучение в Московской Центральной музыкальной школе – ЦМШ (1942–1943) и завершается 1949 годом.

Особенностью тетради № 2, посвященной 1950-м годам, является почти полное отсутствие традиционных для дневников дат и весьма краткое описание текущих событий. Главное для её автора – работа над собой путём постоянного самоанализа с целью обретения стойкого характера, а также установления творческих контактов с исполнителями, музыковедами, композиторами. Данная тетрадь дневников С. Слонимского – это собрание мгновений, оживающих в размышлениях о себе, а также приметных личностях.

Молодой музыкант рассуждает о своём одиночестве, ощущает себя не массовой личностью и связывает эту важнейшую характерологическую черту с излюбленным приёмом – началом большинства произведений с монодического запева. В ряду ранних самооткрытий – особый интерес к инструментальной музыке, камерной и симфонической. Именно они станут для композитора ведущими.

В ранних рисунках обнаруживается интерес Слонимского к многообразию тембровых возможностей инструментов симфонического оркестра (игра на струнах фортепиано, звуковедение смычком на струнах арфы, «танцующие» нотки-персонажи струнных, в будущем – 1/3 и 1/4 тона). Фольклорные экспедиции расширяют представление об инструментальных возможностях вокала. Характерным для композитора с детства станет «пение» стихотворений.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, родители, эвакуация, ЦМШ, дневники, Ленинградская консерватория, три специальности, аспирантура, самоанализ, работа над собой, педагогика.

Для цитирования / For citation: Долинская Е.Б. Неизвестные ранние литературные тексты С. Слонимского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 7–18. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.007-018

ELENA B. DOLINSKAYA*Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0001-7936-3063

Unknown Early Literary Texts by S. Slonimsky

For the first time, the article analyzes Sergei Mikhailovich Slonimsky's diary entries, dating back to the 1950s – early 1960s. They cover the years of study at the Leningrad Conservatory (including postgraduate studies) in three faculties - composition, piano, and theory. The material for this publication was notebook No. 2, which continues the youthful impressions of the composer. The beginning of the 1st notebook of the diary is dated to June 22nd, 1941 and covers evacuation years (1941–1944), training at the Moscow Central Music School (1942–1943) and ends in 1949.

The peculiarity of notebook No. 2, covering the 1950s, is the almost complete absence of traditional diary dates and a very brief current events description. The main thing for its author is to work on oneself through constant introspection in order to acquire a persistent character, as well as to establish creative contacts with performers, musicologists, composers. The second S. Slonimsky's diaries notebook is a collection of moments that come to life in thinking about oneself, as well as notable personalities.

The young musician talks about his loneliness, doesn't feel himself as a mass personality and connects this most important characterological feature with his favorite technique – the beginning of most of his works with a monadic solo. Among his early self-discoveries was a special interest in instrumental music, chamber and symphonic music. They will become the leading ones for the composer.

Early drawings show Slonimsky's interest in the variety of timbre possibilities of symphonic orchestra instruments (playing the piano strings, sounding with a bow on the strings of the harp, “dancing” notes-characters of strings, in the future – 1/3 and 1/4 tones). Folklore expeditions expand the understanding of the vocals instrumental possibilities. It will become characteristic for the composer to “sing” poems from childhood.

Keywords: S. Slonimsky, parents, evacuation, Central Music School, Leningrad Conservatory, three specialties, graduate school, introspection, work on oneself, pedagogy.

Маленькая прелюдия

Время быстротечно. Прошло уже больше года со дня ухода Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020). Нередко при жизни из его уст можно было услышать: «...не страшен физический уход композитора, страшно, если вместе с ним уходит и его музыка». К счастью, этого не произошло: в Петербурге по-смертно состоялась премьера его последней, 34-й симфонии, регулярно проходят вечера его памяти не только в Северной

столице, но и в Москве, пишутся новые книги, защищаются дипломные работы и диссертации. Раскроем секрет: к 90-летию С.М. Слонимского активно идёт работа над созданием документального мультимедийного фильма киностудией «М.И.Р.» под интригующим названием «Слоны»². Материалом для фильма послужили в том числе и неизвестные дневники С. Слонимского, расшифрованные сотрудником студии «М.И.Р.» Полиной Дудиной. Вдова композитора уже имеет

договорённости с издательством «Композитор – СПб» об их полной публикации³. Автору настоящих строк посчастливилось принять посильное участие в этом уникальном проекте и одной из первых прочитать детско-юношеские манускрипты С.М. Слонимского, принадлежащие двум десятилетиям – 1940-м и 1950-м годам. Они просто ошеломили своей неповторимой индивидуальностью и многообразием затронутых проблем.

В силу этого возникла мысль поделиться некоторыми наблюдениями. Начнем с того, что зададимся риторическим вопросом: стоит ли писать автобиографию, вести дневник или посылать другу длинные письма? Мнения по этому поводу не совпадали в разные эпохи. Однако литературная практика романтического XIX века и трагического XX столетия неожиданно сближает их. О. Мандельштам, в частности, писал: «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки?» (Цит. по: [7, с. 5]).

В то же время история доказывает, что литературные и композиторские мемуары бесценны с разных точек зрения. Они – зеркало эпохи, пусть и очень индивидуальное, где возникают свидетельства зарождения и развития новых стилевых направлений, течений и школ, участниками которых были сами авторы мемуаров. Как и другие виды нарративных текстов, воспоминания не лишены авторской субъективности. Но ведь несубъективных мемуаров быть не может: просто никому не дано создать текст без ошибок при описании событий «давно минувших дней, преданий старины глубокой».

Литературоведение, как и, например, композиторское музыковедение, желая воссоздать полнокровную атмосферу своей эпохи, не может опираться только на официальные документы и прессу. Мастера исторической прозы утверждают,

что документы способны исказить истину не менее, чем субъективность мемуариста. «Врут, как люди», – говорил К. Чуковский [20, с. 687]. Кроме того, они фиксируют уже свершившиеся факты, принятые решения, но могут весьма неточно говорить о мотивах самих действий, о психологической аргументации их восприятия.

Есть повторяющаяся закономерность в писании дневников, автобиографий и воспоминаний. Так было в разные эпохи у гениев разноразличных культур: их авторы сразу говорят, что не раз начинали письменно констатировать факты о жизни, но неизменно бросали свой труд по разным причинам. А.С. Пушкин, например, оставил потомкам только небольшой фрагмент, названный «Начало автобиографии». В нём поэт избирает себя лицом, около которого намерен собрать других героев, что станут историческими лицами. В итоге он создаёт небольшое эссе о своём происхождении. В напечатанном виде это всего три с половиной странички, датированные 1834-м годом, которым предшествовали следующие строки: «Несколько раз принимался я за ежедневные записки (т.е. начинал писать дневник. – Е.Д.) и всегда отступался из лени. В 1821-м году я начал свою биографию и несколько лет кряду занимался ею. В конце 1925-го года, при открытии несчастного заговора (восстание декабристов на Сенатской площади. – Е.Д.), я принуждён был сжечь сии записки. Они могли замешать многих и, может быть, умножить число жертв. Не могу не сожалеть об их потере; я в них говорил с откровенностью дружбы или короткого знакомства о людях, которые после сделались историческими лицами. Теперь некоторая торжественность их окружает и, вероятно, будет действовать на мой слог и образ мыслей. Зато буду осмотрительнее в своих показаниях и, если записки

будут менее живы, то более достоверны» [15, с. 417–418]⁴. Из задуманного изначально Пушкин завершил только очерк о своём роде, неординарном по национальным корням.

Напротив, гениально одарённый С.С. Прокофьев, автор дневников, опубликованных рассказов, автобиографии, замечал со свойственной ему ироничностью, что писать о себе не стоит: скучно самому, да и читатель начинает быстро утомляться подобным чтением. Есть, однако, другой, совсем тревожный фактор – появление музыковедов, которые могут и добродетельно наврать. К счастью для потомков, на написание автобиографии поступил заказ журнала «Советская музыка», и, увлечшись этой идеей, Прокофьев создал одну из самых замечательных книг, принадлежащих литературному перу композиторов [9, с. 5]. Письма же, прежде всего к Н.Я. Мясковскому⁵, соученику по консерватории и главному другу всей жизни, Сергей Сергеевич писал вдохновенно и с удивительной доверительностью.

Выдающийся литератор Корней Иванович Чуковский почему-то называл письма к друзьям однозначно: «суррогатом литературного творчества» [20, с. 689]. Вместе с тем, читая переписку гениальных людей, нельзя не прийти к убеждению, что *литература такое же их призвание, как и главная специальность*: будь то музыка, поэзия или кинематограф – по тематике, формам, идейной насыщенности, а самое главное – по взглядам, блеску ничем не останавливаемой мысли. В письмах гениальные творцы говорят не только (а порой и не столько) о себе, сколько о взрастившей их культуре и своей эпохе.

Уже в этих самых ранних дневниковых записях (1-я тетрадь, 1941–1949 годы, 2-я – 1950–1960-е)⁶ работа разума Слонимского кипит: он сам с собой дискутирует, сразу

ощущается огромное своеобразие этого литературного труда композитора. Здесь нет датировки по дням и месяцам определённого года⁷. Главной в дневнике выступает не столько хронология событий, сколько фиксация размышлений, самонаблюдений, обобщений по тому или иному поводу.

Без мамы я бы совсем пропал...

Характерно начало 2-й тетради дневника: «НЕ ДЛЯ ПЕЧАТИ». Далее следуют ответы, видимо, касающиеся расшифровки столь категорического заключения: «незрело; Дурацкий дневник – 55 год и более здравые мысли 57–60 гг.» [17]⁸. Хронологически последние дневниковые записи очень малочисленны и скорее имеют характер плановых установок молодого композитора-пианиста по разным руслам своей деятельности.

Не только в дневнике 1955 года, но и в зрелый период Слонимский называл себя «чудаком», не держал дома партитуру «Мастера и Маргариты», потому что боялся возможной конфискации, и пояснял: то, что Булгаков не мог о времени сказать всю правду, говорил Шостакович на языке симфонии.

Как известно, сложность жизни отечественной культуры в послевоенное десятилетие, к которому предшествовали *события чёрных* 1946–1948 годов и в области творчества, и в педагогике, не способствовала ни оптимизму, ни личному настроению или реальности общих контрдействий в связи с травлей культуры. В дневнике Слонимский замечает: «Дурного вкуса не избежать – вся жизнь наполнена дурным вкусом, поступками, мыслями, чувствованиями». В скобках замечает: «Шуберт жил не лучше меня». Пятью восклицательными знаками помечено: «Вопрос с армией висит!!!!!!».

В первой части 2-й тетради («Дурацкого дневника» 1955 года) кратко



фиксированы руководства к действиям как в сфере творчества, исполнительства, так и в общественной жизни. «Брать творческое задание ограниченное, учитывая необходимость свободного времени на всё это и прочее, чтобы не засасываться с головой в безотрадную трясиину. Педагогическая работа предпочтительно – по анализу (но с учётом слабости элементарной технологии), в дальнейшем (цель) – по композиции»⁹.

В сфере исполнительства задачи ясны: «Klavierabend стоит дать, но обдумав его отношение к госэкзамену и реальную цель. По ансамблю – одну вещь (например, трио) на весь год. Концерт доработать (в 1 и 2 частях – детали оркестровки), в финале – рондо-вариации¹⁰, снять трубу, в конце расширить 2-ю тему, а репризу сократить, *ля* в басу заменить на *соль* и т. д. После этого добиться исполнения. Связаться с Эйдлиным, с ним довести работу до конца».

Фиксировались в раннем дневнике те жанры, что придут позже: «музыка к драматическому спектаклю, фильму, пионерские песни, просто песни». Подчёркнута важность написания цикла романсов – область притягательная с ранних лет и сопутствующая композитору до конца творческого пути: «...для 2-х – 3-х голосов, в том числе дуэты, может быть трио на современные тексты! Зайти к Павловской-Гафовик¹¹ за текстами (если сие не липа), дать ей старую Элегию!¹² Музицировать, например, с Гаккелем¹³ и другими; посетить Черепнина, расширять музыкальные связи такого рода. Из дирижеров Малько (послушать его поэму, его дирижирование), из пианистов может быть Растопчин и другие – интересоваться живее».

Примечательны ещё две последние записи, касающиеся, по-видимому, контактов Слонимского с Союзом композиторов в Москве. Возникает приказ самому себе:

«Переписать на свой магнитофон всё». Это характеризует неисчерпаемость интереса Слонимского к современной музыке – и отечественной, и зарубежной. Заключительную мысль – «изучать историю дипломатии» – стоит прокомментировать как семейную традицию: большинство Слонимских интересовались не только историей, но и современной политикой.

Зафиксированное уже в 1-ой тетради чувство *одиночества*, что Слонимский испытывал с раннего детства, привело студента Ленинградской консерватории к мысли о создании вокруг себя кружка единомышленников, где в компании будет важно:

«1. Чувствовать себя полноправным (пусть рядовым) членом.

2. Не поддаваться стадному инстинкту, а действовать своей головой. Если вижу ясно, что “стадо” идёт в неопределённое болото, а я вижу ясную дорогу – идти самому, а не плестись за всеми (и даже по возможности вести других за собой!).

3. И главное: постоянная активность и внимание ко всему – в отличие от нервной маниакальности. Не замалчивать свои первые импульсы.

4. Действовать не ради ложной деликатности и не ради производимого впечатления, а ради своей пользы и необходимости. А то потом хуже будет!»

Первая запись в дневнике в 1959 году говорит сама за себя. Молодой композитор, как и М. Глинка в «Записках», неизменно возвращается к проблемам своего здоровья: «Пока дела сложились препохобно. В глотке – ангина, вызванная головотяпством врачей. Ингаляции, серные ванны – отложены на энное количество времени. Есть почти не могу. Сплю плохо. Заниматься не могу. Гулять и прочее не могу и лежать тоже не могу! Податься некуда. Попалась птичка голосиста! К тому же: попали с мамой не в тот (1ый) санато-

рий, на весь август, а не на июль – т.е. до начала учебного года. Не лечусь, не отдыхаю, не работаю, а наоборот». Как грустно звучит подведение итогов: «Оказалось 1. Я крайне беспомощен в организационном и бытовом отношении (ни шагу без мамы!). 2. Подвержен влиянию любого оракула в данный момент. 3. Страшно изнежен физически. 4. Настолько слаб, что какая-нибудь смрадная дурёха или балда, одним небрежным жестом, например, может меня совершенно расквасить. 5. Всё беру на веру, ничего не проверяю своим мозгом (во всём) и каждое обронённое (обрёхнутое) любым балдой как замечание возвожу в догму! Ну и ну! В результате – без мамы и сам бы уже пропал! Ну и ну!».

Ещё в молодости Слонимский пришёл к убеждению, что «чем талантливее человек, тем он скромнее, тем менее он способен на всякую эквилибристику и ухищрения ради карьеры. Талантливых людей надо искать и поддерживать, выдвигать, сами они лезть в лидеры не будут!» [3]. Подобное наблюдение относилось, разумеется, не только к работе с учениками. Здесь важен был и опыт собственного старта в композиторской деятельности¹⁴, откуда были извлечены нижеследующие комментарии: «Тушить свет не позже 12.30. вставать не позже 8–8.30 (быть готовым к 9). Помнить, что утром и днём все занимаются. Подстёгивать волю. Заботиться о ежедневной результативности в личных работах. Порядок – сначала диссертация, потом симфония, но и спектакли, вечерний телевизор, друзья, котятки».

Как становится очевидным по процитированным и последующим записям, Слонимский для себя считает обоснованными мысли 1957–1960 годов. Теперь он уже переходит к форме диалога с самим собой и обращается к себе в третьем лице. Попутно разрабатывается комплекс кон-

кретных действий, причём их спектр становится всё шире: «Помнить, что всякий профессиональный или общественный поступок имеет широкий резонанс и связан с многими людьми. Вспомни М. Козакова. Вспомни неудачи. Вспомни хороших актёров».

Назидательный тон усиливается обращением к себе: «Интимные ощущения = банальность или лишнее, достойное преодоления»... «Твоя лепта будет в связи с достижениями общими и твоих друзей-коллег. Ибо профессиональная чуткость, основательность, отзывчивость – это есть. А то, что может мирить??? Творчески??? – уже своевременно, в меру (иначе – как вырванный зуб ноет, вспомни). Умнее – скромная манера высказывания. И – независимая позиция... Всё знать – не можешь, себя защищать – не умеешь, и не хочешь, не должен. Других – умеешь и делаешь. В музыке – рациональный элемент надо изживать (чтобы не мешать творчеству!). Каждый бывает талантливее и бездарнее самого себя в среднем, точнее – бывает то очень талантливым, то малоспособным, в зависимости от многого превосходящего. А то, что было конкретно хорошего – остаётся».

Кто виноват и что делать?

Слонимский рано начал ощущать пониженное положение серьёзных композиторов даже по сравнению с исполнителями-виртуозами и с грустью констатировал, что это традиционно во всём мире, во все времена. Для себя Слонимский записывает совет: «Оскорбления, обиды и разочарования неизбежны, принимать их мужественно, подчёркивая чувство реальности с её реальными трудностями, колючками, зарослями. Собственные моральные промахи пробуждают человеческое чувство. Жизнь – борьба. Всё завоёвывается. Свои сильные качества (и человеческие, и профессиональные) проявлять в ситуации несправедливого



притеснения и невнимания или обхамления. И это хорошо. Но – и показатель небольшой мощности природных данных, творческих и человеческой силы небольшой (нет постоянной матёрости, “формы”, с которой не собьёшь».

В завершающих рассуждениях 2-й тетради дневника («Здравые мысли») ощущается явная недооценка как своих природных данных, так и достигнутых результатов в творчестве¹⁵. «Хватаюсь за отдельные элементы чужих находок, положений и прочее. Есть немало лиц, невосприимчивее меня, не умеющих не только создавать ценное, но и отличать ценное от неценного. Это доказывает моё среднее положение... Среднее положение = свобода! Свобода поведения, распоряжения собой, действий, неудач, болезней, творческого развития, круга друзей и компаньонов. Это – лучшее на земле. Нет пьедестала – неоткуда валиться. Мелкие или грубые уколы, унижения, распекаания, издёвки и прочие распятия располагают к писанию того, что хочешь более, нежели созерцание красот природы тайного блаженства и прочее нежащее», – пишет Слонимский.

Будущий автор 34-х симфоний, огромной серии инструментальных концертов с оркестром и камерных сочинений констатирует в разделе «Здравых мыслей 1957–1960 гг.», что *инструментальное – «...банальное, частное для других, странно важное откровение для меня*». В параллель к сказанному трудно не сослаться на довольно загадочно звучащую, но существенную мысль Слонимского о том, что композитор имеет право только один раз в жизни написать Реквием и ... Фортепианный квинтет. По-видимому, в указанной оценке петербургского мастера названный жанр, кстати, аналогично Н. Метнеру¹⁶, включал в качестве важнейшей сакральную составляющую. Важно, что у Слонимского, как и у ряда его современников-

композиторов, инструментальные жанры, прежде всего, оказались сближенными с вокальным творчеством (в последнем он оставил более 300 сочинений). Почти каждый инструментальный опус Слонимского открывается *монодией, запевом*, как бы *музыкальным речением*, голосом автора. Кроме того, инструментальные тексты – от симфонии до камерной пьесы – нередко требовали конкретизации через программность, обобщённую (симфония № 34, квартет «Антифоны») или конкретную (Симфония № 10 по Данте «Круги Ада», скрипичная «Легенда» по новелле Тургенева «Песнь торжествующей любви»).

Следующая выдержка из дневника приведена, чтобы был понятен риторический вопрос, заданный Слонимским себе: «Что ещё оригинального, ценного могу внести в жизнь? Вообще ничего! *Способность восхищаться сделанным другими?* Слабосильность врожденная. На мелкие услуги – ей-ей??? уже проявил себя в них. Потребил для своих скромных данных много разного (многие талантливее – удовлетворяются одним или немногим, скромным) *поразительная же алчность так же банальна* + опускает, лишает последних ценных свойств».

В этом контексте становится понятным и такое резюме: «Положение любимчика, баловня – ложное, временное, вызывает досаду и злость, *недоброжелателей больше, чем явных врагов*, все твои недостатки всегда на виду – люди не дураки, не дети. Всё давно обсуждено и решено... *Репутация человека* и профессионала непрерывно колеблется: то повышается, то понижается (зигзаг-иллюстрация) в зависимости от текущих его дел, поступков, удач и неудач. *Мучения репутацией* у знакомых коллег, учеников, начальства, просто свидетелей, публики, исполнителей, организаций и пр. – **НИ К ЧЕМУ**. Каждый занят собой и нежен к себе,

раздражает и возмущает каждого кто-либо из других. Хвалят равнодушно или по необходимости. Ругают – с удовольствием (мстя за себя) и особо радуются *реакции и расстройству порицаемого* (“отделали”, “выпороли”). Главное – чтобы имели право попрекать куском хлеба или участием, самому отвечать за себя. Не быть обязанным и не строить на песке планов на богатство и славу, а рассчитывать только на собственное умение делать то-то и то-то... Данные записи – практические соображения для себя, примечательно к своей натуре и судьбе»¹⁷.

И вот очередное резюме, естественно, только себе, с задачей усилить собственные характерологические черты: «В том-то и *сила характера*: тебя кто-то ненавидит, проклинает, считает деспотом, извергом, несведущим, бездарным, дутой величиной, высокомерно невнимательным, недобросовестным, и т. п. – а *ты живёшь и не каешься* и не отказываешь себе и не сдаёшься на их милость, и не признаёшь их своими судьями. Общественной пользы принёс достаточно друзьям, талантливым людям, просто знакомым. Мелкому самолюбию потакать не обязан... Утверждать себя в искусстве – на это есть талант и мастерство у многих (делать хорошо “то, что нужно”). Многие двигают (хоть чуть-чуть) вперёд музыкальный стиль, не всегда при этом продвигая свою личность... Художником становлюсь иногда – эпизодически. Артистом (исполнителем, оратором) чаще. Шутот??? – вопреки природным данным своими силами».

Итак: «Художник?», «Артист?», или, может быть, «Шут?»¹⁸ – вопрошает, обращаясь к самому себе, Слонимский и завершает дневник убеждением: «Причина средних успехов – токмо среднее качество даровитости природной, обособленность творческого дарования, но

не недостатки развития. Развитие полное, подробное, максимально возможное, ибо восприимчивость не есть природное свойство. Достигнуть полное понимание музыкальных явлений, умение развить и оформить скромные свои и главным образом чужие мысли, человеческая зрелость и определённость. Последнее есть главное. А вклад предельно возможный делаю постоянно. Больше – общественный для других, для общего уровня и блага... Иллюзии недоступности, скрытости от других, сберегаемости – не поддаваться – для тебя это глупо до предела!».

И далее Слонимский продолжает: «Искусство – бледный отблеск жизни. Мысль об искусстве – бледный отблеск искусства. Профессионал – бледный отблеск человека (иногда оттиск чище живого тела, иногда расцвечен, разрисован, позолочен и пр.). Важнее сущности. Физика – преходяща, “химия” – прочна. Не ужасаться проявлениям первой. Бойся равно литературщины и “антилитературщины” (в связи с прочитанным, виденным). О пересудах, молве: её не избежать никому, но при этом за глаза говорят хуже, чем думают, в глаза – наоборот (ибо распространять стараются гадости или плохое отношение). Больше твёрдости. Не проявлять нервозности (как и при неприятных сюрпризах из уст их, снижающих ценность замысла). Не выдавать терзаний, досады, больше этичности поведения, уверенности. И – не давать себя присушить?? – иссушить ни за что. Впечатлению временного возможно окончательного успокоения не поддавайся – непременно появится новое, что покажется заманчивее, притягательнее – и предыдущие ощущения покажутся искусственными, слабыми, неважными – и так до бесконечности».

Уже краткое знакомство с дневниковыми записями Сергея Михайловича Слонимского, композитора, исполнителя, музы-

коведа, писателя, дают основание предположить, что, будучи опубликованными в полном объёме, они навсегда останутся как показательные страницы русской музыкальной истории, увиденные и осознанные тем, кто её написал с огромной искренностью, пронизательностью и большим талантом.

P.S.

Неизвестные дневниковые заметки Слонимского имеют ещё «иллюстративный ряд»: уже на обложке тетради № 1 нарисован «автопортрет», ставший устой-

чиво повторяющимся персонажем в других его дневниковых текстах. Невозможно устоять от напрашивающихся параллелей с детскими рисунками и графикой Сергея Сергеевича Прокофьева, обожаемого Сергеем Михайловичем. Судите сами: на иллюстрации Слонимского «Оркестр» все музыканты представлены одним персонажем, то играющим двумя смычками по струнам арфы, а то и извлекающим звуки на струнах рояля (что композитор реально осуществит в 1960-е годы).



С. Слонимский. Оркестр

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Объем дневниковых записей и бумажных носителей, на которых они фиксируются, различен: совсем детские, в блокнотах – около 70–90 страниц, в школьных тетрадях – от 24 страниц, до более развёрнутых, включающих несколько тетрадей.

² Студию «М.И.Р.» создала Ирина Рафаиловна Марголина, выдающийся сценарист, продюсер, обладатель трёх «Золотых орлов», высшей награды кинематографистов России, и огромного количества междуна-

рных призов за просветительно-музыкальный сериал «Сказки старого пианино». «Слоны» – это документально-медийные композиции в трёх мемориальных частях: Сергей Михайлович Слонимский – Михаил Леонидович Слонимский – Николай Леонидович Слонимский.

³ Главный редактор издательства С.Э. Таирова осуществляла издание большинства сочинений при жизни мастера.

⁴ «Начало автобиографии» включено в раздел «Из автобиографической и историче-

ской прозы». А.С. Пушкин, т. 3. Проза [15, с. 417–421].

⁵ Переписка С.С. Прокофьева и Н.Я. Мяскового [18, с. 98].

⁶ Приведём основной хронограф общих событий указанных периодов. 1-я тетрадь касалась двух периодов этапов: довоенного и военного, эвакуации и учёбы в ЦМШ в Москве (1942–1943) – и до возвращения в Ленинград (1945). 2-я тетрадь охватывает консерваторский период (1950–1955): обучение на композиторском и фортепианном факультетах в Ленинградской консерватории в классах О.А. Евлахова (композиция) и В.В. Нильсена (фортепиано). В аспирантуре теоретического факультета обучается у Т.Г. Тер-Мартиросяна (1955–1958). С 1957 года С. Слонимский – член Союза композиторов. В 1957 году защищает кандидатскую диссертацию, а в 1964-м на её основе издаёт книгу «Симфонии Прокофьева». В 1959-м он начинает преподавание в Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (теоретические дисциплины), а с 1967 года ведёт класс композиции.

⁷ Есть и обратный пример: А.Б. Гольденвейзер – пианист, композитор, автор книги «Вблизи Толстого», выдающийся профессор Московской консерватории, помечал в дневнике каждую запись даже с указанием времени, когда она производилась, вплоть до минут [5, с. 20–21].

⁸ Далее речь пойдет преимущественно о 2-й тетради. Цитированные фрагменты даны без ссылок на указания страниц. В Дневниках С.М. Слонимского страницы не обозначены. Орфография и пунктуация автора сохранены.

⁹ Напомним: задачи, поставленные Слонимским в юности, реализовались в 1967 году.

¹⁰ Обратим внимание – с тех далёких лет берёт исток интерес к синтезу жанров. В фортепианной музыке, например, рождаются мотетные инвенции.

¹¹ Оксана Павловская-Гафовик – исполнительница и преподаватель народного вокала.

¹² Элегия – один из любимых жанров Слонимского, часто встречается в его музыке.

¹³ Гаккель Леонид Евгеньевич (р. 1936) – музыковед, критик, автор монографии «Фортепианная музыка XX века».

¹⁴ В годы обучения в Ленинградской консерватории Слонимский делал уже первые публикации: начало положила детская «Песенка о будильниках» для голоса и фортепиано (1954), затем имели место «разведки» в разных жанрах.

¹⁵ Обозначим наиболее яркие работы этого трёхлетия: Карнавальная увертюра для симфонического оркестра, Юмористические картинки для малого симфонического оркестра, Симфония № 1, Концертная сюита для скрипки с оркестром, Четыре русские народные песни для оркестра народных инструментов, вокальная сюита для голоса и фортепиано на стихи японских поэтов «Весна пришла», Соната для скрипки соло, вокальный цикл «Песни вольницы» в двух версиях (для меццо-сопрано, баритона и фортепиано, а также для того же состава солистов и симфонического оркестра).

¹⁶ Н.К. Метнер работал над своим Квинтетом около полувека, пока не обрёл в его финале искомое – молитву «Блаженны алчущие ныне – ибо насытитесь». С тезисом Слонимского в дневнике «Как слаба, бледна, однообразна ныне “гармония” (куча бледного текста)» перекликается направленность последней музыковедческой работы Сергея Михайловича, открывающей сборник «Николай Метнер. Незабываемые мотивы» [10, с. 3]. Он назвал свой текст знаково: «Чудо тональной музыки».

¹⁷ Поясним эмоциональный тон этих строк Дневника как реакцию Слонимского на каскад ударов со стороны властей предрежащих – членов руководства Союза композиторов. Имеем в виду, например, порицание Симфонии № 1 (после чего Слонимский 20 лет не обращался к этому жанру), позднее – кантаты «Голос из хора» на стихи Блока, квартета «Антифоны», балета «Икар», оперы «Мастер и Маргарита».

¹⁸ Заметим: образ Шута в музыкально-театральной Шекспириане Слонимского становится одним из самых выразительных по своей амбивалентности (так, в опере «Гамлет» он имеет загадочную «звуковую тень» – голос саксофона!).



ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М.Г. Возвращаясь к Шостаковичу / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. М.: Музиздат, 2010. 296 с.
2. Баталов А. Судьба и ремесло. М.: Искусство, 1984. 255 с.
3. Вольтская Т. «Шуберт жил не лучше меня». Беседа с С.М. Слонимским // Радио Свобода. URL: <https://www.svoboda.org/a/30432023.html> (Дата обращения: 30.08.2021).
4. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд. Л.: Сов. композитор, 1990. 286 с.
5. Гольденвейзер, Александр Борисович (1875–1961). Дневник. Первая тетрадь: 1889–1904 / Гос. центральный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки; сост. Е.И. Гольденвейзер, Л.И. Липкина. М.: Тортуга, 1995. 336 с.
6. Долинская Е.Б. Мария Юдина – Федор Дружинин. Монологи и диалоги об исполнительстве // Музыковедение. 2021. № 7. С. 12–20.
7. Долинская Е.Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб: Композитор, 2018. 357 с.
8. Долинская Е.Б. Автомат войны зазвучал. К 90-летию Сергея Слонимского // Музыкальная жизнь. 2021. № 8. С. 52–55.
9. Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова / сост. С. Шумихина, К. Юрьева. М.: Московский рабочий, 1990. 735 с.
10. Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора: сб. ст. и материалов / ред.-сост. Е.Б. Долинская, М.Г. Валитова. М.: Московская консерватория, 2021. 344 с.
11. Прокофьев С. Автобиография. М.: Сов. композитор, 1973. 702 с.
12. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 1. 1907–1915. М.: Классика-XXI, 2017. 576 с.
13. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 2. 1916–1925. М.: Классика-XXI, 2017. 552 с.
14. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3 т. Т. 3. 1926–1933. М.: Классика-XXI, 2017. 632 с.
15. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1987. 528 с.
16. Слонимский С. Дневник. 1 тетрадь. Рукопись. 24 с.
17. Слонимский С. Дневник. 2 тетрадь. Рукопись. 24 с.
18. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М.: Сов. композитор, 1977. 599 с.
19. Чжан Кайлинь. Скрипичные и альтовые сочинения Сергея Слонимского. СПб: Нестор-История, 2020. 174 с.
20. Чуковский К.И. Современники. Портреты и этюды. М.: Молодая гвардия, 1963. 689 с.

Об авторе:

Долинская Елена Борисовна, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Премии Правительства Российской Федерации в области культуры и Премии Москвы в области литературы и искусства. Член Союза композиторов с 1976 г., музыковед, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com

REFERENCES

1. Aranovskiy M.G. *Vozvrashchayas' k Shostakovichu* [Returning to Shostakovich]. Editor-Compiler N.A. Ryzhkov. Moscow: Muzizdat, 2010. 296 p.
2. Batalov A. *Sud'ba i remeslo* [Fate and Craft]. Moscow: Iskusstvo, 1984. 255 p.
3. Vol'tskaya T. «Shubert zhil ne luchshe menya». Beseda s S.M. Slonimskim [“Schubert Lived

no Better than Me”. Conversation with S.M. Slonimsky]. *Radio Svoboda* [Radio Liberty]. URL: <https://www.svoboda.org/a/30432023.html> (30.08.2021).

4. Gakkel' L.E. *Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki* [Piano Music of the XX Century. Essays]. 2nd edition Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 286 p.

5. *Gol'denveyzer, Aleksandr Borisovich (1875–1961). Dnevnik. Pervaya tetrad': 1889–1904* [Goldenweiser, Alexander Borisovich (1875–1961). Diary. The first notebook: 1889–1904]. State Central Museum of Musical Culture. M.I. Glinka; compilers E.I. Goldenveiser, L.I. Lipkin. Moscow: Tortuga, 1995. 336 p.

6. Dolinskaya E.B. Mariya Yudina – Fedor Druzhinin. Monologi i dialogi ob ispolnitel'stve [Maria Yudina – Fyodor Druzhinin. Monologues and Dialogues About Performance]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2021. No. 7, pp. 12–20.

7. Dolinskaya E.B. *Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo* [Musical Galaxy by Sergei Slonimsky]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 357 p.

8. Dolinskaya E.B. Avtomat voyny zazvuchal. K 90-letiyu Sergeya Slonimskogo [The machine of war began to sound. To the 90th anniversary of Sergei Slonimsky]. *Muzykal'naya zhizn'* [Music Life]. 2021. No. 8, pp. 52–55.

9. *Moy vek, moi druz'ya i podругi. Vospominaniya Mariengofa, Shershenevicha, Gruzinova* [My Century, My Friends and Girlfriends. Memories of Mariengof, Shershenevich, Gruzinov]. Compiled by S. Shumikhin, K. Yurieva. Moscow: Moskovskiy rabochiy, 1990. 735 p.

10. *Nikolay Metner. Nezabytye motivy. K 140-letiyu kompozitora: sbornik statey i materialov* [Nikolay Medtner. Unforgotten Motives. For the 140th Anniversary of the Composer: a Collection of Articles and Materials]. Editors-compilers E.B. Dolinskaya, M.G. Valitova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2021. 344 p.

11. Prokof'ev S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 702 p.

12. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 tomakh. Tom 1: 1907–1915* [Diary. 1907–1933. In 3 volumes. Volume 1: 1907–1915]. Moscow: Klassika-XXI, 2017. 576 p.

13. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 tomakh. Tom 2: 1916–1925* [Diary. 1907–1933. In 3 volumes. Volume 2: 1916–1925]. Moscow: Klassika-XXI, 2017. 552 p.

14. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1933. V 3 tomakh. Tom 3: 1926–1933* [Diary. 1907–1933. In 3 volumes. Volume 3: 1926–1933]. Moscow: Klassika-XXI, 2017. 632 p.

15. Pushkin A.S. *Sochineniya. V 3 tomakh. Tom 3* [Compositions. In 3 volumes. Volume 3.]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura, 1987. 528 p.

16. Slonimskiy S. *Dnevnik. 1 tetrad'. Rukopis'* [Diary. 1 notebook. Manuscript]. 24 p.

17. Slonimskiy S. *Dnevnik. 2 tetrad'. Rukopis'* [Diary. 2 notebook. Manuscript]. 24 p.

18. *S.S. Prokof'ev i N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska* [S.S. Prokofiev and N.Ya. Myaskovsky. Correspondence]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1977. 599 p.

19. Chzhan Kaylin'. *Skipichnye i al'tovye sochineniya Sergeya Slonimskogo* [Violin and Viola Compositions by Sergei Slonimsky]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2020. 174 p.

20. Chukovskiy K.I. *Sovremenniki. Portrety i etyudy* [Contemporaries. Portraits and Sketches]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1963. 689 p.

About the author:

Elena B. Dolinskaya, Dr.Sci.(Arts), Honored Artist of the Russian Federation, the Russian Federation Government Prize in the field of Culture and the Moscow Prize in the Literature and Art field laureate, Union of Composers member since 1976, musicologist, Professor, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7936-3063**, elena.b.dolinskaya@gmail.com



А. Я. СЕЛИЦКИЙ

*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

Из предыстории Ростовского театра музыкальной комедии: миф и реальность

Ростовский государственный театр музыкальной комедии был организован в 1931 году и преобразован в 1999 году в Ростовский государственный музыкальный театр, где оперетта и мюзикл соседствуют с оперой и балетом. Новый театр хранит память о своём предшественнике, и в завершившемся сезоне тожественно отметил его 90-летие. История Ростовского театра музкомедии – достойная тема для исследования, но интересна по-своему и его долгая и богатая предыстория, начавшаяся ещё в 1869 году, когда антрепренёр Григорий Вальяно создал здесь опереточный театр – первый не только на Дону, но и в России. С тех пор этот «лёгкий жанр», рождённый в середине XIX века в Париже на Елисейских полях, не покидал город и пережил один своих ярких, хотя и кратких периодов в годы революции и Гражданской войны. Исследование причин этого взлёта, его характера, форм проявления, рождения и закрытия многочисленных театральных предприятий, их репертуара составляет предмет предлагаемой статьи. Изучение материалов местной прессы тех лет, среди которых были три журнала, посвящённых сценическому искусству, позволяет не только воссоздать объёмную картину ростовской театральной жизни, но и, в частности, разоблачить распространённый миф, согласно которому в Ростове в 1919 году якобы открылся театр музкомедии, который в 1931 году получил статус государственного.

Ключевые слова: Ростовский государственный театр музыкальной комедии, Ростовский государственный музыкальный театр, оперетта.

Для цитирования / For citation: Селицкий А.Я. Из предыстории Ростовского театра музыкальной комедии: миф и реальность // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 19–28. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.019-028

ALEXANDER YA. SELITSKY

*Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0001-7082-3780*

From the Background of the Rostov Theater of Musical Comedy: Myth and Reality

The Rostov State Musical Comedy Theater was organized in 1931 and transformed in 1999 into the Rostov State Musical Theater, where operetta and musical coexist with opera and ballet. The new theater keeps the memory of its predecessor, and in the completed season it also celebrated its 90th

anniversary. The history of the Rostov musical comedy is a worthy topic for researching, but its long and rich prehistory is also interesting in its own way, which began in 1869, when the entrepreneur Grigory Valiano created an operetta theater there – the first not only on the Don, but also in Russia. Since then, this “light genre”, born in the middle of the XIX century in Paris on the Champs-Elysees, has not left the city, and has experienced one of its bright, albeit brief periods during the revolution and the Civil War. The study of the reasons for this rise, its nature, forms of manifestation, the birth and closure of numerous theatrical enterprises, their repertoire is the subject of the proposed article. The study of the materials of those years local press, among which there were three magazines devoted to the performing arts, allows not only to recreate a three-dimensional picture of Rostov theatrical life, but also, in particular, to expose the widespread myth according to which the musical comedy theater was allegedly opened in Rostov in 1919, which in 1931 received the status of the state.

Keywords: Rostov State Musical Comedy Theater, Rostov State Musical Theater, operetta.

В 1999 году Ростовский государственный театр музыкальной комедии передал эстафетную палочку своему правопреемнику – вновь созданному Ростовскому государственному музыкальному театру. Начиная с 1931 года, без малого семь десятилетий, окружённая преданной любовью поклонников, оперетта безраздельно владела музыкально-театральным пространством южного мегаполиса, лишь эпизодически уступая его гастроллирующим оперно-балетным труппам, спектаклям консерватории, самодеятельным постановкам. В новом театре оперетта оказалась в непосредственной близости с оперой и балетом, но отнюдь не растворилась в них, напротив – обогатилась их ресурсами: большими оперными голосами, прошедшими академическую выучку танцовщиками, которые заняты, условно говоря, и в «Сильве», и в «Лебедином озере».

Ростовский музыкальный бережно хранит память о своём предшественнике. Значительная круглая дата торжественно отмечалась и была ознаменована целым рядом художественных акций. Такие даты имеют ещё одно назначение: освежают интерес историков к «делам давно минувших дней».

Итак, в 1931 году началась история театра музкомедии, которая описана лишь фрагментарно и ещё ждёт своего иссле-

дователя. Одновременно закончилась его долгая, богатая и пёстрая предыстория. Предшествовали 1931 году два мощных всплеска в бытовании оперетты в Ростове. Впервые этот «лёгкий жанр», рождённый в середине XIX века в Париже на Елисейских полях, явился городу более 150 лет назад, когда антрепренёр Григорий Вальяно создал здесь опереточный театр – первый не только на Дону, но и, по утверждению солидных исследователей, в России [15, с. 265]¹. С тех пор оперетта прочно обосновалась на нижнем Дону, хотя и знавала потом разные времена. Второй подъём датируется концом 1910-х годов, шире – периодом с 1914 до начала 1920 года. В предлагаемой статье рассматриваются причины этого взлёта, его характер, формы проявления, рождение и закрытие многочисленных театральных предприятий, их репертуар и т. п. Особое внимание уделяется 1919 году как кульминационному – и последнему на этом отрезке времени.

Из одной публикации в другую кочуют сведения, согласно которым в 1919 году в городе якобы открылся театр музкомедии, который в 1931 году получил статус государственного. Та же информация содержится на ряде вебсайтов, в том числе весьма авторитетных, в Википедии. На-



верное, впервые эти данные появились в Музыкальной энциклопедии ещё в 1978 году. Сведения о якобы имевшем место открытии в 1919 году театра оперетты не выдерживают проверки многочисленными документальными источниками. Совершенно очевидно, что это чья-то ошибка, получившая широкое распространение и ставшая мифом, с которым трудно бороться (пока что удалось по-новому изложить историю лишь на официальном сайте Ростовского музыкального театра). Недаром ни в одной из публикаций, тиражирующих этот вымысел, не указывается, кто открыл, где, какими творческими силами, какова его последующая биография – вплоть до действительно исторического 1931-го.

Однако реальность, встающая со страниц прессы 1910-х годов, гораздо увлекательнее.

Бурная общественно-политическая жизнь тех лет подробно описана. Идёт Первая мировая, на которую накладывается Гражданская война. Буквально на следующий день после революции в Петрограде Совет рабочих и солдатских депутатов провозглашает Советскую власть в Ростове. Менее чем через месяц красногвардейцы оставляют город, теперь он в руках казачьих войск генерала А. Каледина.

23 февраля 1918 года (по новому стилю), после телеграммы Ленина «Сегодня во что бы то ни стало взять Ростов» [6, с. 46], «Социалистическая армия» под командованием Р. Сиверса с боем овладевает железнодорожной станцией, а затем всем городом. В память об этом одна из привокзальных улиц носит имя Сиверса. 9–14 апреля под руководством и при непосредственном участии Серго Орджоникидзе проходит съезд Советов Донской республики. Место проведения – Клуб приказчиков, который после освобождения Ростова от гитлеровцев в 1943 году станет «домом» театра музкомедии.

Однако и вторая попытка установить власть советов тоже оказывается неудач-

ной: 8 мая в Ростов входит немецкая 20-я запасная дивизия, пробывшая в городе до декабря. В присутствии оккупационных войск образуется уже другая Донская республика – Всевеликое Войско Донское (со столицей в Новочеркасске) во главе с атаманом генералом П. Красновым, которого менее чем через год сменит атаман генерал А. Богаевский. Лишь в начале 1920 года, после взятия Ростова Первой конной армией С. Будённого в городе начнёт всерьёз устанавливаться советская власть.

Дополним сказанное напоминанием о масштабном терроре, развёрнутом большевиками по отношению к казачеству, о расколе внутри самого казачества, о вспыхивающих тут и там восстаниях, о столкновениях между сторонниками разных представителей белого командования, о «красном» подполье, забастовках, обысках, мобилизации... Свиристуют холера, сыпной тиф, «испанка»².

Казалось бы, жизнь обывателя должна замереть. Ничуть не бывало!

Численность населения резко возрастает. Страна охвачена «великим переселением народов». Люди бегут от войны и революции. Желаящие покинуть Россию – в портовые города. Настроенные менее радикально, намеревающиеся просто переждать смутные времена, – в Ростов. Тут теплее, сытнее, чем в большинстве других мест. И относительно спокойнее: всё-таки центр военно-политической жизни – Новочеркасск. А жизни художественной – Ростов. При всех ужасах, обрушившихся на Юг России, самый крупный город региона предстаёт далеко не худшим пристанищем. Харьковская пресса (взгляд со стороны!) пишет: «Одним из городов, выигравших во всех отношениях от страшных пертурбаций последних двух лет, является Ростов-на-Дону. Происшедшие передвижения счастливо отразились на его культурной жизни» [2].

С 1914 года город наводняют беженцы: «разнообразный бомонд», более или менее просвещённая публика, безработные художники, музыканты, актёры. С конца 1915 года здесь обитает Варшавский университет, имеющий вековую историю, – прародитель Ростовского университета, ныне Южного федерального. В Ростове работают три музыкальных вуза (!), открыто художественное училище им. М. Врубеля, устраиваются симфонические и камерные концерты, проводятся выставки.

Известный российский фельетонист В. Клопотовский (Лери) в сатирической, ярко антибольшевистской поэме «Онегин наших дней», стилизованной под пушкинский роман, набрасывает «портрет» города – шаржированный, но живой, с точно схваченной приметой нового:

... Кипел Ростов...

Попавши в случай,

Он дней напрасно не терял

И вместе с жизнью кипучей

Стиль петербургский перенял...

И закружилась в роли новой

– Когда явились на Садовой

Весь Петербург и вся Москва

– Провинциала голова [7, с. 84].

Было от чего закружиться голове «ростовцев» («ростовчанами» они станут зваться только в советское время)! Но иронически поданное головокружение – не единственное следствие притока переселенцев с берегов Яузы и Невы на правый берег Дона. В ростовском театральном мире – по обе стороны рампы – явственно зазвучал столичный акцент. Труппы известных Ростovu по «старому времени» провинциальных антрепренёров теперь усилены артистами – внутренними мигрантами из других городов, включая Петроград и Москву.

Парадоксально это или нет, однако ассимиляция «столичности» способствует

обретению нового собственного лица. Молодой, но уже известный московский литератор Б. Олидорт, перебравшийся в 1917 году в Ростов, то есть не понаслышке знающий реалии обоих городов, подмечает: если раньше провинция «тяготела к центру и самостоятельности не проявляла никакой» [9, с. 1], то с войной и революцией много изменилось: «исчезла былая несамостоятельность, привычка во всем копировать центры и т. д. Провинция осознала себя, как бы возмужала за годы великих потрясений» [Там же].

Театральная жизнь бьёт ключом! При этом говорить об «открытии театра музыкальной комедии» нет ни малейших оснований. Во-первых, хотя бы потому, что в те годы не существовало такого вида театра и такого театрального жанра. В речевом обиходе и в печати этот комедийный музыкально-театральный жанр называли опереткой. За самим жанром имя сохранится и в советские десятилетия, но в первоначальном варианте: оперетта. Соответствующие театральные учреждения получают наименование «театр музыкальной комедии» (за одним известным нам исключением – Московского театра оперетты)³.

Во-вторых, в России с момента зарождения театрального искусства и до 1920–1930-х годов при упоминании того или иного театра чаще имелось в виду здание, реже – труппа. Государственными властями открывались театры только императорские. Во всех остальных случаях труппу формировал и ею руководил антрепренёр, он же арендовал на оговорённый срок помещение, принадлежавшее владельцу. Труппа набиралась, как правило, на один сезон, но могла «прогореть» и распасться раньше, играла не обязательно на какой-либо одной сценической площадке. Местная власть на Дону в 1919 году чувствовала себя, надо полагать, не настолько комфортно, чтобы открывать

театры, да это и не входило в её компетенцию. Вот закрывать – могла; по крайней мере, пыталась, о чём будет сказано ниже.

Что же происходило на самом деле? То же, что и год, три, десять и пятьдесят лет назад, со времён Вальяно, только с гораздо большей интенсивностью. К примеру, в июне 1918 года журнал анонсирует опереточные спектакли в трёх ростовских театрах! В мире сценического искусства царит «броуново движение»: антрепризы, сообщества, товарищества возникают, как грибы после дождя, так же быстро уходят в небытие, на смену им являются новые. Театры переходят из рук в руки, меняют названия, артисты мигрируют от одного антрепренёра к другому.

Если двинуться по шкале времени вспять, перелистывая подшивку газеты «Приазовский край», то мы увидим, что на ростовских подмостках (главным образом, в театре «Миниатюр» показывают оперетты в 1917, 1916, 1915, 1914 годах: наряду с забытыми ныне названиями ставятся «Прекрасная Елена» Жака Оффенбаха, «Бедные овечки» Луи Варнэ, «Мадмуазель Нитуш» Флоримона Эрве. Поэтому 1919 год никак не может считаться датой особого события⁴. Для оперетты в



Журнал «Сцена и экран» выходил в Ростове-на-Дону в 1917–1918 гг., сначала один раз в две недели, затем еженедельно

Ростове этот год ничем принципиально не отличался от предыдущих.

Выходят три журнала, посвящённые сценическому искусству: «Новости театра», «Театральный курьер», «Сцена и экран». Среди зрелищных искусств пальму первенства прочно удерживают, деля её между собой, цирк, «электроте-



Театр «Миниатюр» на ул. Большая Садовая. Здание сохранилось



Журнал «Театральный курьер» выходил в Ростове-на-Дону в 1918–1919 годах два раза в неделю. Вынесенный на обложку шарж свидетельствует как о популярности жанра оперетты, так и об узнаваемости местной «звезды»

атры» (кино), театры миниатюр. Последние появляются повсеместно, публику здесь развлекают незатейливыми скетчами, сценками, пародиями, куплетами на злобу дня, цирковыми фокусами, романсами, а также отрывками из оперетт. Многие из них ждёт судьба «однодневок», но, как всё живое, театру миниатюр не заказаны развитие и трансформация, в чём мы убедимся далее. Почётное второе место по посещаемости – за опереттой.

Причины понятны. Да, тревога сжимает сердце, неопределённость не даёт покоя, зыбкость бытия рождает тоску по налаженному жизненному укладу... Но тем сильнее желание отвлечь себя от тягостных настроений. Чем? Разгулом – и зрелищами, зрелищами! В газетах тех лет реклама ресторанов и театров – рядом. Ростовский еженедельник, который за свою недолгую жизнь видел и красных,

и белых, в апреле 1918-го констатирует: «Публика измучена, истерзана, утомлена. Она ищет в театре или вернее, хочет найти что-либо успокаивающее, хочет улыбки, смеха, а, впрочем, сама публика не знает, чего она хочет от театра – смеха ли, покоя, забвения или острых ощущений» [5, с. 5].

Естественно, не всё на одинаково ровном высоком уровне. Разрыв между настоящим искусством и ширпотребом велик, но встречается и настоящее. Назвать точное число театров в городе затруднительно, оно меняется в течение сезона. Сколько в Ростове театров? – задаётся вопросом обозреватель. – Можно не считать, а особо любопытным ответить: – Много! – Кажется, единственное занятие ростовских дельцов, – с сарказмом продолжает он, – открытие и закрытие театров. Но если спросят, сколько в них проку, следует ответить: мало! По мнению того же автора, на ростовских сценах суррогаты вытеснили «чистую культуру». За единственным исключением – Большого театра, бывшего Машонкинского⁵ [11, с. 6–7].

Справедливости ради назовём ещё один театр, имеющий историю и репутацию, – бывший Асмословский, теперь Ростовский, где идут драмы⁶.

А рядом с «крупной рыбой» театрального моря – «рыбёшка помельче» и даже вовсе «мальки». Как и в живой природе, лишь единицам удаётся выжить и вырасти во взрослую особь. Вот некоторые из них: Новый театр, преобразованный из театра «Миниатюр»⁷, где ставят что придётся, не забывая и об оперетте. В Зимнем театре-буфф исполняются романсы и песни, танцевальные номера, выступают комики-эксцентрики и... неназванная в анонсе «опереточная примадонна» – по всей вероятности, с соответствующим репертуаром. «Оперетку-водевиль» с необъясненным названием (а какая разница!)



показывает «Фавн», вдруг возникший и быстро исчезнувший. “Rideamus” (в переводе с латыни – «будем смеяться») переименован в «Гротеск» – «прекрасно оборудованный театр типа Variete в чисто европейском стиле» [13, с. 4]. Одновременно открывается «Привал комедиантов», театры-варьете «Марс», «Буфф»... Плюс множество сменяющих друг друга гастролирующих трупп, представляющих разные жанры, в том числе оперетту.

Большой театр с сентября 1918 года арендует «Русская оперетта» А. Вивьена и Л. Леванковского. Вивьен – артист-универсал: играет на сцене, ставит спектакли, дирижирует оркестром. В труппе около 30 актёров всех необходимых амплуа, а кроме того, шесть балетных пар, 40 хористов, 25 оркестрантов. Но уже в октябре Леванковский, а в следующем месяце Вивьен и его жена Н. Котоман, одна из ведущих артисток, выходят из состава антрепризы и переходят в Новый театр, который ещё недавно именовался «Миниатюр». (Сегодня он звался бы Театром миниатюр, но тогда носил именно такое имя – начиная с вывески на фасаде и кончая рекламой в печати.) В нём, по суждению ростовского журнала, царил тон дешёвого эффекта [9, с. 1]. Дело приняло другой оборот той же осенью после появления в труппе актёра-премьера и режиссёра М. Драгоша: его постановки, по мнению журналиста, отличают «и тщательность, и умение, и серьёзное отношение к своей задаче. „Новый театр“ явно меняет свой облик. Мы можем это только приветствовать» [12, с. 12].

Обескровленная Ростовская оперетта недолгое время продолжает соперничество, но Новый театр всё-таки перехватывает инициативу. Руководство театра немедленно начинает переговоры с «виднейшими опереточными силами» о вступлении в труппу, директор выезжает с

этой целью в Одессу, Харьков, Киев, и его усилия дают плоды. Новый театр сохраняет лидирующее положение в жанре оперетты и в первые годы советской власти, вплоть до скоропостижной кончины Драгоша (на сцене!) в 1921 году. Очевидец вспоминал: «Вся общественность города провожала в последний путь этого честного служителя сцены» [3, с. 130].

В итоге за три-четыре года (1916–1920) горожане посмотрели огромное количество оперетт, которое не поддаётся подсчёту. Среди них произведения и таких корифеев оперетты как Оффенбах, Кальман, Легар, и композиторов «второго плана», и даже «третьего и четвёртого», чьи имена известны сегодня только специалистам (Ш. Колло, Р. Нельсон, Ф.Ж. Базен, К. Цирер, Э. Одран). В общий поток вливались и поделки ловких отечественных халтурщиков, вроде необыкновенно плодовитого В. Валентинова, автора так называемых «мозаик», то есть партитур, составленных из популярных номеров опер и оперетт, перелицованных и заново подтекстованных. Утверждают, что Валентинов «никогда не написал ни одной страницы оригинальной музыки», а его творения – не что иное, как «полулегализованный плагиат» [15, с. 368–369]. Композиторов указывать не принято ни в афише, ни в откликах печати: неважно, кто автор, лишь бы название интриговало. Новинки должны следовать одна за другой. Пресса порой сетует, что театр целых три дня не показывает новых постановок, ограничиваясь повторами [8, с. 9].

В марте 1919 года Войсковой круг издаёт распоряжение о закрытии театров: дескать, не время веселиться. Соответственно, в газете «Вечернее время» упразднён отдел «Театр и музыка». Корреспондент сокрушается: «Действительно, какой же мог быть отдел театра и музыки, когда единственными театрами были

театр военных действий и анатомический театр, а единственной музыкой была музыка проходивших по улицам полковых оркестров» [10]. Приказ фактически не выполнен, летом его отменяют. Театральная жизнь возвращается на круги своя. Жизнь такая же неупорядоченная, нескоординированная, вольная, рискованная. И по-своему яркая!

К концу года Красная армия начинает быстро продвигаться на юг, антибольшевистские военные формирования отступают. Бегут и те, кто не планирует связывать своё будущее с властью советов. В

том числе значительная часть театрального люда и публики. Несмотря на это, сценическая жизнь в городе отнюдь не прекращается. Открывается её новая страница, которую можно определить как период «между прошлым и будущим», когда следы старого ещё вполне явственны, но и новое постепенно даёт себя знать. Страница эта охватывает ровно 11 лет – с января 1920-го, когда в город ворвалась красная конница, до января 1931-го, официальной даты создания государственного театра музыкальной комедии. Но это, как говорится, совсем другая история.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. также специально посвящённую Вальяно публикацию автора данной статьи [14].

² Местный журнал сообщает: «В оперетте почти все актёры больны. Репертуар составлен на авось. Дирекция растеряна. Когда мы спросили одного из актёров, что идёт завтра, он развёл руками и коротко ответил: Испанка!» [1, с. 9].

³ Попутно заметим, что определение «оперетка» есть языковой нонсенс: уменьшительный суффикс добавлен итальянскому слову, которое само по себе является уменьшительным и означает маленькую оперу: opera – operetta.

⁴ Нельзя считать «официальной датой рождения будущего Театра музкомедии» и 18 ноября (1 декабря) 1918 года, как указывается в недавней публикации [4].

⁵ Театр располагался – в нынешних названиях – на углу пр. Будённого и ул. им. М. Горького; после Великой Отечественной войны на этом месте возведено здание цирка.

⁶ Он находился, если ориентироваться по современной застройке, рядом с Домом офицеров.

⁷ Позднее в этом здании на ул. Большая Садовая разместится кинотеатр «Победа».

ЛИТЕРАТУРА

1. «Испанка» // Театральный курьер. 1918. № 4, с. 9.
2. А. А. С. Литературная и художественная жизнь в Ростове // Новая Россия (Харьков). 1919. 19 окт.
3. Грекова-Дашковская О. Старые мастера оперетты. М.: Искусство, 1990. 286 с.
4. Диброва А. Репертуарная политика Ростовского театра музыкальной комедии в период его становления // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 1. С. 95–100.
5. Константинов Л. Маленькие итоги // Театральный курьер. 1918. № 6–7.
6. Ленин В. Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Изд-во политической литературы. Т. 50. 1970. 624 с.
7. Лери (Клопотовский В. В.). Онегин наших дней. Сатирическая поэма (Рис. Вл. Белкина). Берлин: Изд-во Ольга Дьякова и К°, 1922. 157 с.



8. Театр Машонкина. Оперетта // Театральный курьер. 1918. № 4.
9. Олидорт Б. Скромная годовщина // Сцена и экран. 1918. № 6–7.
10. Острожский К. Театр и музыка // Вечернее время. 1919. 14 мая.
11. Петров М. Театральный Ростов // Театральный курьер. 1918 № 14. 20 ноября.
12. Р. «Цыганская любовь» // Театральный курьер. 1918 № 24–25.
13. Ренэ. Театр и спекуляция // Театральный курьер. 1918. № 14.
14. Селицкий А. Оперетта в Ростове. Григорий Вальяно – пионер жанра // Музыковедение. 2019. № 11. С. 25–36.
15. Янковский М. Оперетта. Возникновение и развитие жанра на Западе и в СССР. М.; Л.: Искусство, 1937. 418 с.

Об авторе:

Селицкий Александр Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344012, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru

REFERENCES

1. «Ispanka» [*Spanish Woman*]. *Teatral'nyy kur'er* [Theatrical Courier]. 1918. No 4, p. 9.
2. A.A.S. Literaturnaya i khudozhestvennaya zhizn' v Rostove [Literary and Artistic Life in Rostov]. *Novaya Rossiya (Khar'kov)* [New Russia (Kharkov)]. 1919. 19 okt.
3. Grekova-Dashkovskaya O. *Starye mastera operetty* [Old Masters of Operetta]. Moscow: Iskusstvo, 1990. 286 p.
4. Dibrova A. Repertuarnaya politika Rostovskogo teatra muzykal'noy komedii v period ego stanovleniya [Repertoire Policy of the Rostov Musical Comedy Theater During Its Formation]. *Yuzhno-rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2019. No 1, pp. 95–100.
5. Konstantinov L. Malen'kie itogi [Small results]. *Teatral'nyy kur'er* [Theater Courier]. 1918. No 6–7.
6. Lenin V. *Polnoe sobranie sochineniy* [Complete Works]. 5th edition. Moscow: Izdatel'stvo politicheskoy literatury. Volume 50. 1970. 624 p.
7. Leri (Klopotovskiy V.V.). *Onegin nashikh dney. Satiricheskaya poema (Risunok Vl. Belkina)* [Onegin of Our Days. A Satirical Poem (Drawing by Vl. Belkin)]. Berlin: Izdatel'stvo Ol'ga D'yakova i K^o, 1922. 157 p.
8. Teatr Mashonkina. Operetta [Theater Mashonkin. Operetta]. *Teatral'nyy kur'er* [Theater Courier]. 1918. No. 4.
9. Olidort B. Skromnaya godovshchina [Humble Anniversary]. *Stsena i ekran* [Stage and screen]. 1918. No. 6–7.
10. Ostrozhskiy K. Teatr i muzyka [Theater and Music]. *Vechnее время* [Evening time]. 1919. 14 maya.
11. Petrov M. Teatral'nyy Rostov [Theatrical Rostov]. *Teatral'nyy kur'er* [Theater Courier]. 1918. No. 14. 20 noyabrya.
12. R. «Tsyganskaya lyubov'» [“Gypsy Love”]. *Teatral'nyy kur'er* [Theater Courier]. 1918. No. 24–25.
13. Rene. Teatr i spekulyatsiya [Theatre and Speculation]. *Teatral'nyy kur'er* [Theater Courier]. 1918. No. 14.

14. Selitskiy A. Operetta v Rostove. Grigoriy Val'yano – pioner zhanra [Operetta in Rostov. Grigory Vallano – Pioneer of the Genre]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2019. No. 11, pp. 25–36.
15. Yankovskiy M. *Operetta. Vozniknovenie i razvitie zhanra na Zapade i v SSSR* [The Emergence and Development of the Genre in the West and in the USSR]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1937. 418 p.

About the author:

Alexander Ya. Selitsky, Dr. Sci (Arts), Professor at the Music History Department of the Rostov State S.V. Rachmaninov Conservatory (344012, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-7082-3780**, aria11@yandex.ru



**Ю. П. МЕДВЕДЕВА**

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0003-0780-5584*

Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и её текстомузыкальные прообразы

«Ночь в китайской опере» (*A Night at the Chinese Opera*) – самое известное произведение крупнейшего современного британского композитора Джудит Вейр (Judith Weir). До сих пор эта опера не известна в России, хотя интерес к ней западной публики и критики с момента первой постановки в 1987 году последовательно нарастает. Используя комплексный подход и опираясь на культурно-исторический, компаративный и музыкально-аналитический методы, автор статьи рассматривает «Ночь в китайской опере» как произведение, основанное на взаимопроникновении различных культурных и исторических пластов.

Пласт основного сценического времени (1 и 3 акты) связан жизнью Китая XIII века, пласт условно-игрового времени («вставной» спектакль по пьесе Цзи Цзюньсяна во 2 акте) отражает события истории VI века до н. э. Подход композитора к изображению Китая далек от экзотизма. Китай и Европа, разные эпохи прошлого и современность становятся единым постмодернистским текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтения. События старинной китайской пьесы под пером Вейр обрастают новыми смыслами и отсылают к произведениям Шекспира, Фаулза, Сендака, а в орбиту музыкального языка включаются элементы стилистики китайской традиционной оперы, стилей Верди, Стравинского, «нововенцев», Бриттена и т. д. Тем самым «Ночь в китайской опере» Вейр обозначает новый этап освоения европейским музыкальным театром традиций далеких культур. Различия между «чужеродным» и «своим», между «современным» и «старинным» стираются, целое превращается в галерею зеркал, где отражения отражений рождают все новые и новые смыслы.

Ключевые слова: Джудит Вейр, «Ночь в китайской опере», современная опера, Восток и Запад, взаимодействие культур.

Для цитирования / For citation: Медведева Ю.П. Галерея зеркал: «Ночь в китайской опере» Джудит Вейр и её текстомузыкальные прообразы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 29–39. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.029-039

YULIA P. MEDVEDEVA

Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory

Nizhny Novgorod, Russia

ORCID: 0000-0003-0780-5584

Gallery of Mirrors: *A Night at the Chinese Opera* by Judith Weir and Its Textomusical Prototypes

A Night at the Chinese Opera is the most famous work of the largest contemporary British composer Judith Weir. Until now, this opera has not been known in Russia, although the interest of the Western public and critics in it since the moment of its first production in 1987 has become more and more active. Using an integrated approach and relying on cultural-historical, comparative and musical-analytical methods, the author of the article considers *Night at the Chinese Opera* as a work based on the interpenetration of various cultural and historical layers.

The stratum of the main stage time (acts 1 and 3) relates to the life of China in the 13th century, the stratum of conditionally play time (a performance included into the opera, based on the play by Ji Junxian in act 2) reflects the events of the history of the 6th century BC. The composer's approach to portraying China is far from exotic. China and Europe, different eras of the past and the present, become a single postmodern text, in which no preference is given to any of the components. The events of an old Chinese play under Weir's pen acquire new meanings and refer to the works of Shakespeare, Fowles, Sendak, and elements of the stylistics of Chinese traditional opera, the styles of Verdi, Stravinsky, the Second Viennese School, Britten, etc. are included in the orbit of the musical language. Thus, Weir's *Night at the Chinese Opera* marks a new stage in the development of the traditions of distant cultures by the European musical theater. The differences between "alien" and "our own", between "modern" and "old" are erased, the whole turns into a gallery of mirrors, where reflections of reflections give rise to more and more new meanings.

Keywords: Judith Weir, *A Night at the Chinese Opera*, contemporary opera, East and West, interaction of cultures.

Джудит Вейр (Judith Weir) – современный британский композитор (р. 1954), до сих практически не известный в России. Чтобы представить себе то место, которое её творчество занимает в Великобритании, достаточно сказать, что с 2014 года Джудит Вейр является Мастером королевской музыки при королеве Елизавете II, а английские критики уже давно сопоставляют ее опусы с произведениями Бриттена [15, с. 436]. При этом исследовательских работ, посвященных ей, крайне мало.

Наибольший резонанс получили девять опер Вейр, которые многократно ис-

полнялись в Великобритании, Германии, Австрии, Нидерландах, Бельгии и США [11]. Наиболее известная из них – «Ночь в китайской опере» (*A Night at the Chinese Opera*), написанная в 1987 году. По мнению современных критиков, это самое репертуарное произведение британской музыки со времени смерти Бенджамина Бриттена (такую точку зрения высказывает, например, Эндрю Кларк [10]), а фигуру автора оперы ставят в один ряд с Моцартом и Верди [12, с. 4]. «Ночь в Китайской опере» стала первой полнометражной сценической работой Вейр. Она была заказана BBC для Кентской оперы



и триумфально исполнена на фестивале в Челтнеме в постановке Ричарда Джонса 8 июля 1987 года. К настоящему моменту опера выдержала пять постановок на различных сценах Великобритании, а также была поставлена в США и Нидерландах и выпущена в аудиозаписи¹.

Цель данной статьи – анализ словесного текста и музыки «Ночи в китайской опере» Джудит Вейр в контексте традиций китайской и западной культуры. Основные задачи – анализ сюжета оперы и его составляющих, выявление литературных и музыкальных параллелей с произведениями различных эпох, стилей и авторов.

Либретто оперы написала сама Джудит Вейр. Она обращается к сюжету о Китае XIII века, когда к власти пришли захватчики во главе со знаменитым монгольским императором Хубилай-ханом – основателем империи Юань (1279–1368). Во 2 акте оперы композитор также использует переработанный текст драмы Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чжао» (紀君祥 «赵氏孤儿») на сюжет из китайской истории VI в. до н.э.

Краткое содержание оперы

АКТ I

Сцена 1. XIII век. Лоян, китайский город, захвачен армией Хубилай-хана.

Сцена 2. Картограф и ученый Чао Сунь отправляется в изгнание. Он оставляет свою карту гор, свою жену (которая вскоре умирает) и своего маленького сына Чао Линя.

Сцена 3. Чао Линь, будучи маленьким мальчиком, попадает под влияние захватчиков.

Сцена 4. На Китай обрушилось наводнение. Чао Линь – теперь молодой человек, работающий на захватчиков – принимает командование постройкой плотин.

Сцена 5. Чао Линь набирает рабочих для строительства. Среди них – трое бывших актеров традиционного китайского

театра. Горожане преподносят Чао Линю карту гор, составленную его отцом.

Сцена 6. Чао Линь узнает, что актеры в перерывах между рытьем каналов тайно разыгрывают запрещенные захватчиками китайские пьесы. Он решает посетить одну.

АКТ 2

Спектакль в 4 актах по драме Цзи Цзюньсяна «Сирота из семьи Чао».

И сирота из представления, и главный герой оперы носят одну и ту же фамилию – Чао (в русских источниках фамилия героя драмы транскрибируется как Чжао [6, с. 253]).

Герой спектакля – добродетельный человек, убитый коварным генералом. Его сын – сирота Чао – узнает правду и замышляет отомстить генералу.

В этот момент спектакль прерывается землетрясением, и Чао Линь должен уйти. Он размышляет о сходстве между историей пьесы и своей собственной жизнью.

АКТ 3

Вступление. Марко Поло описывает каналы, плотины и ирригационные системы, которые он видел строящимися в Китае.

Сцена 1. Колонна рабочих собирается отправиться в горы строить канал. Размышляя об исчезновении отца, Чао Линь обеспокоен похвалами, которые он получает от военного губернатора, главнокомандующего оккупационными силами.

Сцена 2. Рядом с горами Чао Линь встречает старуху, которая направляет его к Горе Белого Ворона – отдаленному месту, куда бежали многие изгнанники во время вторжения.

Сцена 3. Чао Линь поднимается на гору, руководствуясь картой своего отца.

Сцена 4. На вершине горы старик-горец сообщает Чао Линю, что его отец умер от холода и голода после изгнания в эти места.

Сцена 5. Чао Линь, желающий отомстить после известий о судьбе отца,

устраивает засаду, чтобы убить военного губернатора. Но в последний момент его замечают и хватают.

Сцена 6. Чао Линя возвращают в город, приговаривают к смертной казни и казнят. Тем временем актеры разыгрывают финал спектакля, у которого счастливый конец; месть сироты успешна, генерал побежден, справедливое правосудие восстановлено.

Как видно из изложения сюжета, в опере Джудит Вейр одновременно сосуществует два временных плана: основного сценического времени (XIII век) и условно-временной. Первый представлен событиями 1 и 3 актов, в то время как второй, не менее значимый, чем «реальные» события (весь 2 акт и финал 3-го: спектакль «Сирота из семьи Чао»), опирается на исторические события VI века до н. э. Во 2 акте главный герой видит в истории своего театрального однофамильца собственную судьбу и решает, подобно ему, отомстить за отца: жизнь как бы вглядывается в зеркало театра и, найдя там свое отражение, следует за ним. В конце 3 акта возникает противоположная ситуация: театр следует за жизнью, исправляя ее несправедливость: после смерти «реального» Чао Линя театральный персонаж по фамилии Чао мстит за отца и получает награду. Тем самым создается «оптимистическая» развязка в противовес основной, трагической.

К двум обозначенным временным планам сюжета добавляется *композиторский взгляд из современности*. Музыка Вейр не стремится моделировать атмосферу ушедших столетий – напротив, композитор сохраняет у слушателя ощущение стилистической дистанции по отношению к изображаемому².

Сюжеты из китайской истории под пером европейских композиторов не раз становились поводом для создания произ-

ведений в духе шинуазри (“chinoiserie” – фр. «китайщина»)³, где в диалоге двух культур одна – китайская, да еще и средневековая – воспринималась как экзотическая и далекая. Но здесь Вейр предлагает иной взгляд на события. Подход к изображению Китая далек от традиционного экзотизма. В этой постмодернистской опере Китай и Европа, разные эпохи прошлого и современность становятся единым текстом, в котором ни одному из компонентов не отдается предпочтение, рождая тем самым постмодернистскую «*полифонию миров*» (термин Е. Лианской [3, с. 6]). Опера воспринимается как притча о соотношении власти и насилия, справедливости и обмана, искусства и действительности. Граница условного и реального временами намеренно стирается, когда во 2 акте монгольский солдат прерывает постановку рабочих-актеров и ругает за нарушение комендантского часа не только исполнителей условного спектакля, но и публику, сидящую в зале лондонской Королевской академии музыки [9].

Опера Вейр многослойна, автор в ней использует и сопоставляет множество моделей, и чем больше знакомишься с музыкой и текстом, тем шире и многомернее становится круг ассоциаций, которые композитор вызывает у слушателя. Текст и музыка оперы напоминают бесконечную галерею зеркал, где отражаются и трансформируются знакомые идеи и мотивы – и в их сопоставлении рождается новый смысл.

Выбор сюжета оперы связан с увлечением Вейр китайскими пьесами эпохи Юань. Только начав знакомиться с ними и с китайской культурой в целом, она с изумлением обнаружила: «Один из непреложных принципов истории науки состоит в том, что великие продукты западного технологического гения (компас, подвесной мост, чугунолитейный завод



и многие другие) были тихо изобретены китайцами за тысячу лет до этого. Когда я начала читать китайские музыкальные пьесы династии Юань (1279–1368), мне в голову пришёл тот же принцип. Каждый прием музыкального театра, каждая музыкальная стилизация драматического жеста, каждая краткая редукция повседневной реальности в театральных целях была записана китайскими драматургами 700 лет назад. И это было сделано, более того, с драматической убедительностью и оправданием присутствия музыки, которой в целом музыкальный театр 20-го века все еще ждет» [14, с. 373].

В основе пьесы *«Сирота из семьи Чжао»* – действительные события VI века до н. э., описанные на рубеже II–I веков до н. э. в «Исторических записках» Сыма Цяня: наследник престола в царстве Цзинь – Чжао У – был спасен сановником Чэн Ином ценой жизни собственного сына [8]. С XIII века этот сюжет утвердился на китайской сцене в качестве музыкального спектакля, однако, в отличие от словесного текста, музыка не дошла до наших дней. «Сирота из семьи Чжао» стала первой китайской пьесой, переведенной на европейские языки. Автор первого перевода – миссионер-иезуит Жозеф Анри Мари де Премар. Его текст был опубликован в 1736 году в «Описании китайской империи» Жан-Батиста Дюальда, а этот труд, в свою очередь, лег в основу представлений о Китае в эпоху Просвещения. Уже в 1741 году появляется первая европейская адаптация пьесы: «Китайский сирота» Уильяма Хэтчетта, позже, в 1753 году, на тот же сюжет была написана одноименная трагедия Вольтера. В 1856 на лондонской сцене с успехом ставился «Сирота из Китая» Артура Мёрфи.

Как видно из перечисленного, сюжет пьесы Цзи Цзюньсяна еще в XVIII веке привлек внимание британской публики и

оказался быстро адаптированным на национальной почве³. Однако под пером Джу-дит Вейр он обрывает новыми смыслами и встраивается в ряд наиболее значимых произведений британской культуры. Прежде всего, использование приема «театра в театре» вызывает ассоциации с одной из национальных святынь – шекспировским *«Гамлетом»* с его идеей мести героя за погибшего отца и «вставным» спектаклем «Убийство Гонзаго». Параллель с «Гамлетом» приводит и сама Вейр. Она упоминает также *«Сон в летнюю ночь»*, где в последнем акте ремесленники разыгрывают свою пьесу [14, с. 374]. Продолжая шекспировские параллели, добавлю, что оперу Вейр открывает «Песня сторожа», которая своим названием указывает на известную фортепианную пьесу Грига – а она, как известно, была навеяна композитору шекспировским *«Макбетом»* [2, с. 171].

При этом отличающийся изначальной многоплановостью сюжет «Ночи в китайской опере» не сводится только к шекспировским аллюзиям. Сама Вейр указывает на еще одну, менее очевидную для отечественного читателя параллель: со сказкой *«Хигглети-Пигглети-пон!»* (1967) американского писателя и художника конца XX века Мориса Сендака [14, с. 374]. В ней речь идет о любимой собаке автора – терьере по имени Дженни. Собака умирает, и Сендак сочиняет сказку, где Дженни просто уходит из дома, начинает другую жизнь, спасает ребенка, а потом становится звездой в волшебном Театре Матушки Гусыни – и присылает автору письмо [13]. Подобно Сендаку, Вейр, в противовес трагической реальности, создает иную, счастливую – и она не менее реальна, чем первая.

Искусство у Вейр как бы компенсирует несправедливость жизни. Учитывая, что обе истории – сироты Чао Линя и сироты Чао из «вставного» спектакля – заключены

в рамки оперного спектакля, а значит, условны, вывод о том, какой из двух финалов «истинный», остается за публикой. Здесь очевидна параллель с одним из ключевых произведений постмодернистской литературы Британии – с «Женщиной французского лейтенанта» Джона Фаулза, где в конце также даются различные варианты финала на выбор читателя.

Вейр подчеркивает, что обе истории – «основная» и «вставная» – для нее равнозначны, а их монтаж в одном произведении стал одним из побудительных мотивов к замыслу. В своей статье об опере она пишет: «Я часто рассматривала возможность составления двойных оперных текстов, в которых укороченная и, возможно, переработанная версия хорошо известной оперы сочеталась бы с новым сочинением, разделяющим ее драматическую тему... Я в равной степени была очарована крайним реализмом пьесы и исторической реальностью периода, который она изображает, я решила исследовать отношения между ними с помощью метода театра в театре» [14, с. 373].

Наряду с внемузыкальными параллелями, опера Вейр вызывает у слушателя и множество музыкальных. Прежде всего, нужно назвать знаменитое в XVIII столетии либретто Пьетро Метастазео «Китайский герой», на которое было написано множество опер, в том числе произведения Джузеппе Бонно, Иоганна Адольфа Хассе, Фердинандо Бертони и Доменико Чимарозы. Однако сама Вейр указывает вовсе не на оперы XVIII века. По ее словам, «самым формирующим опытом» для нее «было исполнение “Царя Эдипа” Стравинского–Кокто» [14, с. 375]. При всем внешнем несхождении оперы Вейр с «Царем Эдипом», общим является подход авторов к первоисточнику. Стравинский писал: «Я хотел оставить пьесу как таковую на заднем плане, думая, таким

образом, извлечь ее драматическую сущность и освободить себя, чтобы в большей степени сосредоточиться на чисто музыкальной драматизации» [7, с. 177]. В результате ощущение дистанции и по отношению к сюжету, и по отношению к традиционной модели оперного жанра становится отправной точкой для создания музыки. Именно этим путем следует и Джудит Вейр.

Она намеренно избегает верности изображаемой эпохе или театральной традиции шинуазри. Ее собственный музыкальный язык, основанный на постмодернистском «мерцании стилей» [3, с. 20], сложен и оригинален. Вейр использует множество языковых мифологем. Они устремлены к разным эпохам и национальным культурам и создают ощущение вневременного и над-национального стиля, в котором автор как бы играет различными стилевыми масками. Опера Вейр изобилует остроумными находками, что отмечается почти во всех отзывах о постановках. Юмор Вейр изыскан и заострен до иронии, но как метко замечает Родни Милнс, «это юмор поднятой брови, а не падающих штанов» [12, с. 5].

Остановимся лишь на нескольких примерах игры стилевыми моделями в музыке оперы. Разумеется, одна из самых ожидаемых моделей при работе с подобным сюжетом – это *китайский традиционный музыкальный театр сицзюй* [1]⁴. Опора на его стилистику отчетливо ощущается во 2 акте, где главный герой смотрит представление народных актеров. Вейр сопоставляет две истории – «условно-реальную» (о судьбе инженера Чао Линя) и «условно-условную» (традиционный сюжет о сироте Чао). Контраст условной реальности и мира «театра в театре» подчеркивается и музыкальными средствами: в 1-м и 3-м актах музыкальный язык оперы явно связан не только с китайскими, но и

с европейскими моделями, во 2-м же акте перед нами – юмористическое воспроизведение музыки китайского традиционного театра. Композитор так описывает свой замысел: «Хотя в мои намерения никогда не входила попытка исторической реконструкции оригинального исполнительского стиля пьесы, энергия и скорость моей версии, как мне нравится думать, верны ее оригиналу; а его простота и музыкальная строгость, по крайней мере, позволят избежать иллюзии шинуазри» [14, с. 375]. Вместо типичного для шинуазри «любования» пентатоническими ладами и ударными тембрами, Вейр усиливает и преувеличивает характерные для китайской музыки черты [4]. Так, отсутствующая в музыке сицуй трезвучная гармония в опере Вейр оборачивается «навязчивыми» унисонами голоса и инструментов. В свою очередь, играющие большую роль в китайском музыкальном театре сольные высказывания ударных, призванные подчеркивать основные мысли произносимого текста, в опере трансформируются в яркие и иступленные реплики.

Особый интерес представляет интерпретация тоновой природы китайского языка, делающей его схожим с пением и поэтому стирающей грань между речью и вокализацией в сицуй. При пении актеры китайского театра используют прием «зажатой гортани», голос звучит резко и как бы «сплюсненно», что очень далеко от стандартов европейской постановки голоса [4, с. 408]. Вейр комически обыгрывает этот прием, включая в речитатив внезапные акцентированные угловатые скачки, похожие на вскрики и взвизгивания.

Приведенный пример – далеко не единственный. В результате во «вставном» спектакле композитор создает материал,

Пример № 1

Дж. Вейр

«Ночь в китайской опере», 2 акт.

«Сирота из семьи Чао», 2 акт представления.

Речитатив Генерала Ту-ан-Ку



который воспринимается как «кукольный», игрушечный, почти гротесковый.

В крайних актах спектр стилевых аллюзий расширяется и включает в себя разные эпохи и пласты европейской музыки, которые свободно соединяются с языковыми элементами китайской оперы. В музыке Вейр можно услышать переключки с Верди, Дебюсси, Шенбергом, Мессианом, Бриттеном.

Примечательна сцена, озаглавленная «Воздушный змей, in moto perpetuo» (1 акт). В ней семилетний Чао Линь бежит, запуская змея, в то время как рядом Ночной сторож практикуется в боевых искусствах. Яркая стремительная тема у скрипок, ксилофонов и фортепиано иллюстрирует быстрое движение ребенка и представляет собой *токкату в неоклассическом духе*. Однако звучание этого строгого *perpetuum mobile* становится отстраненным, когда на остиатно «упорядоченные» фразы время от времени неожиданно накладываются выкрики стража. Делая тренировочные выпады мечом, он издает натуралистично-глиссандирующие выдохи «Ах...», поддержанные «вскриками» альтов и низких струнных. На фоне строгого движения токкаты они звучат стилистически чужеродно и воспринимаются как намеренное наложение музыкального прошлого и настоящего.

Пример № 2

Дж. Вейр
«Ночь в китайской опере»,
1 акт, 3 сцена, «Воздушный змей»

THE NIGHTWATCHMAN, holding an absurd-looking wooden javelin, begins his martial art postures, which always consist of a slow rising motion, like weightlifting, followed by a savage concluding chop with the javelin.

U.C.

В интродукции к 3 акту возникает блестящая пародия. В качестве «вставного номера» звучит вокальное соло Марко Поло: знаменитый путешественник появляется в этой истории всего на две минуты, чтобы выразить восхищение небывало стремительной постройкой плотин и каналов. Его ария – голос европейца, восхищенного чудесами китайской культуры. Если китайцы в опере Вейр разговаривают по-английски, то Марко Поло поет свою арию на итальянском, как бы подчеркивая дистанцию двух миров. Музыка арии пародирует *итальянское bel canto* с его кантиленой и протяженными колоратурами. Однако «хулиганские» выходы сопровождающих его соло фортепиано и

ударных не дают нам забыть, что всё это – всего лишь ироническая стилизация.

В «Утренней серенаде» из 1 акта типичная для китайской оперы сицуй линейная фактура [4, с. 407] сочетается с *острой атональной мелодикой*. Особый колорит этому пряному сочетанию придает пугающе-насмешливый текст. Военный губернатор и монгольский солдат-захватчик обращаются к спящим жителям, еще не знающим о приходе завоевателей: «Спите как можно дольше. Когда вы проснетесь сегодня утром, мир окажется другим». Одновременное ощущение двух миров: овечьего давними традициями и остро-современного – характерно и для музыкального стиля Джудит Вейр в целом.

Кроме многочисленных отсылок к эпохам и стилям различных композиторов, Вейр прибегает в «Ночи в китайской опере» и к приемам *автоцитирования*, которые с удовольствием подчеркивает и поясняет в своей статье: «вступительная сцена “Песня ночного сторожа с тремя картинками неба”, – пишет композитор, – напоминает небесный пейзаж моей оркестровой пьесы “Isti mirant stella” (1981); а сцена под названием “Воздушный змей, in Moto Perpetuo” взята из музыки органной токкаты “Берега Эттрика” (1985)» [14, с. 375].

У современного слушателя «Ночь в китайской опере» Вейр вызывает неизбежные ассоциации с одним из ключевых произведений современных западных композиторов на восточную тему – опе-



рой Джона Адамса «Никсон в Китае». Действительно, оперы Вейр и Адамса имеют много точек пересечения: это и находящаяся в центре внимания проблема «искусство и тоталитарный режим», и использование приема «театра в театре» с обращением к представлению китайской театральной труппы (у Адамса – балет «Красный женский отряд»), это и инкрустация в музыку ссылок на оперный репертуар прошлого (в «Никсоне в Китае» – колоратура жены Мао с квазицитированием арии Бабы Турчанки из «Похождений повесы» Стравинского) и т. д. При этом у Адамса в центре внимания оказывается современность, в то время как у Вейр на первый план выходят вневременные смыслы. Интересно, что о взаимном влиянии композиторов в данном случае речи быть не может: «Ночь в китайской опере» Вейр и «Никсон в Китае» Адамса написаны практически одновременно, премьеры обеих опер состоялись в 1987

году с разницей в три месяца. Видимо, необходимость диалога Востока и Запада, их музыкальных культур и традиций не просто была к этому времени назревшей, но и требовала от композиторов определенных решений.

Как видно из анализа, в основе произведения Джудит Вейр лежит взаимопроникновение различных культурных и исторических пластов, что проявляется на всех уровнях художественного текста. «Ночь в китайской опере» обозначила новый этап обращения европейского музыкального театра к далеким культурам: традиции ориентализма и экзотизма ушли в прошлое. Сюжет о Китае для современного композитора означает возможность представить современную культуру как широкое поле разновременных и разнонациональных традиций, как полифонию различных стилей и голосов, как галерею зеркал, в которой отражения отражений рождают все новые и новые смыслы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Judith Weir “*A Night at the Chinese Opera*”: Label NMC, Catalogue Number D060, Conductor Andrew Parrott, Ensemble Scottish Chamber Orchestra. © 2000 NMC Recordings Ltd.

² В лондонской постановке Джо Дэвиса актеры были одеты в костюмы эпохи Мао Цзедуна, добавляя к галерее временных отражений еще одну историческую веху: недавние события (эпоха Мао завершилась с его смертью в 1976 году, опера Вейр была написана через 11 лет – в 1987, постановка Дэвиса была осуществлена в 2006).

³ Шинуазри (фр. *chinoiserie* – «китайщина») – одно из наиболее популярных направлений ориентализма, связанное с использованием мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Впервые возникло в XVII в. во Франции в качестве отдельной ветви стиля рококо. В современной науке ши-

нуазри рассматривается как «первый развивающийся поныне интернациональный стиль или стилевая надстройка, визуализирующая в искусстве диалог культур» [5, с. 332].

⁴ Сюжет о сироте из семьи Чжао получил популярность и за пределами Британии. Он использован в трагедии Вольтера «Китайский сирота», а также в знаменитом либретто Метастазии «Китайский герой», на основе которого в XVIII в. было создано около двух десятков опер.

⁵ Сицью (戏曲, букв. «представления и мелодии») – старинная разновидность китайского музыкального театра. Понятием сицью объединяется множество связанных друг с другом региональных разновидностей китайской оперы, в которых драматические разговорные сцены чередуются с музыкальными эпизодами [1, с. 3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайда И.В. Китайский традиционный театр сицуй. М.: Наука, 1971. 126 с.
2. Левашева О.Е. Эдвард Григ. М.: Музыка, 1975. 624 с.
3. Лианская Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
4. Медведева Ю.П. Опера с китайским акцентом. О жанровой специфике сицуй // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. ст. по материалам Международной конференции, посвящённой 70-летию Нижегородской консерватории. Нижний Новгород, 2016. С. 401–408.
5. Неглинская М.А. Шинуазри как фактор межкультурного диалога // Труды Института востоковедения РАН. 2018. № 9. С. 313–318.
6. Сорокин В. Китайская классическая драма // Классическая драма Востока / Библиотека всемирной литературы: Серия 1: Том 17: Классическая драма Востока. М.: Художественная литература, 1976. 899 с.
7. Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В.А. Линник; под общ. ред. М.С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. – 415 с.
8. Сыма Цянь. Исторические записки (Ши цзи). Чжао ши цзя – наследственный дом княжества Чжао // Восточная литература. Средневековые исторические источники Востока и Запада. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_VI/frametext43.htm. (дата обращения 17.04.21)
9. Conway, David. A “Night at the Chinese Opera” – Judith Weir’s opera arrives in London at last // Social Affairs Unit web site URL: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000846.php> (15.07.2021).
10. Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Reviews // Wise Music Classical URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/> (02.07.2021).
11. Judith Weir: Summary // Wise Music Classical URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1689/Judith-Weir/> (15.07.2021).
12. Milnes, Rodney. Judith Weir’s “A Night at the Chinese Opera” // Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Scottish Chamber Orchestra, conductor Andrew Parrott, Soloists. Opera audio booklet. NMC Recordings LTD, 2000, pp. 4–5.
13. Sendak, Maurice. Higgelty Piggelty Pop! or There Must Be More to Life. New York: Harper Collins Publishers, 2007. 69 p.
14. Weir, Judith. A Note on a “Chinese Opera” // The Musical Times. Vol. 128, No. 1733 (Jul., 1987), pp. 373–375.
15. Wright, David. Weir to Now? David Wright Explores the Fastidious Musical World of Judith Weir // The Musical Times. Vol. 134, No. 1806 (Aug., 1993), pp. 432–437.

Об авторе:

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки (603000, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru

REFERENCES

1. Gayda I.V. *Kitayskiy traditsionnyy teatr sitsyuy* [Chinese Traditional Xiqu Theater]. Moscow: Nauka, 1971. 126 p.
2. Levasheva O.E. *Edvard Grig* [Edward Grieg]. Moscow: Muzyka, 1975. 624 p.
3. Lianskaya E.Ya. *Otechestvennaya muzyka v raketse postmodernizma: avtoreferat ... kandidata iskusstvovedeniya* [Russian Music from the Perspective of Postmodernism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2003. 22 p.
4. Medvedeva Yu.P. Opera s kitayskim aktsentom. O zhanrovoy spetsifike sitsyuy [Opera With a Chinese Accent. On the Genre Specificity of Xiqu]. *Muzyka v dialoge kul'tur i tsivilizatsiy: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 70-letiyu Nizhegorodskoy konservatorii* [Music in the Dialogue of Cultures and Civilizations: a Collection of Articles Based on the Materials of the International Conference Dedicated to the 70th Anniversary of the Nizhny Novgorod Conservatory]. Nizhny Novgorod, 2016, pp. 401–408.
5. Neglinskaya M.A. Shinuazri kak faktor mezhkul'turnogo dialoga [Chinoiserie as a factor of intercultural dialogue]. *Trudy Instituta vostokovedeniya Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences]. 2018. № 9, pp. 313–318
6. Sorokin V. Kitayskaya klassicheskaya drama [Chinese Classical Drama]. *Biblioteka vsemirnoy literatury. Seriya 1. Tom 17: Klassicheskaya drama Vostoka* [Library of World Literature. Series 1. Volume 17: Classical Drama of the East]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1976. 899 p.
7. Stravinskiy I.F. *Dialogi/Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]. Translation from English by V.A. Linnik; edited by M.S. Druskin. Leningrad: Muzyka, 1971. 415 p.
8. Syma Tsyun'. Istoricheskie zapiski (Shi tsi). Chzhao shi tszya – nasledstvennyy dom knyazhestva Chzhao [Historical Notes (Shi Ji). Zhao shi jia – hereditary house of the Zhao principality]. *Vostochnaya literatura. Srednevekovye istoricheskie istochniki Vostoka i Zapada* [Eastern Literature. Medieval historical sources of the East and West]. URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Syma_Tsjan/Tom_VI/frameset43.htm (17.04.21).
9. Conway, David. A “Night at the Chinese Opera” – Judith Weir’s opera arrives in London at last. *Social Affairs Unit web site*. URL: <http://www.socialaffairsunit.org.uk/blog/archives/000846.php> (15.07.2021).
10. Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Reviews. *Wise Music Classical* URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/2748/A-Night-at-the-Chinese-Opera--Judith-Weir/> (02.07.2021).
11. Judith Weir: Summary. *Wise Music Classical*. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1689/Judith-Weir/> (15.07.2021).
12. Milnes, Rodney. Judith Weir’s “A Night at the Chinese Opera”. *Judith Weir “A Night at the Chinese Opera”: Scottish Chamber Orchestra, conductor Andrew Parrott, Soloists*. Opera audio booklet. NMC Recordings LTD, 2000, pp. 4–5.
13. Sendak, Maurice. *Higgelty Piggelty Pop! or There Must Be More to Life*. New York: HarperCollins Publishers, 2007. 69 p.
14. Weir, Judith. A Note on a “Chinese Opera”. *The Musical Times*. Vol. 128, No. 1733 (Jul., 1987), pp. 373–375.
15. Wright, David. Weir to Now? David Wright Explores the Fastidious Musical World of Judith Weir. *The Musical Times*. Vol. 134, No. 1806 (Aug., 1993), pp. 432–437.

About the author:

Yulia P. Medvedeva, Ph.D. (Arts), Associate Professor of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603000, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0003-0780-5584**, jul-medvedeva@yandex.ru

М. Я. КУКЛИНСКАЯ*Колледж музыкально-театрального искусства им. Г.П. Вишневской**г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0002-0288-5960*

Некоторые особенности «Венского модерна» в музыкальном театре и опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» (Die Tote Stadt)

Целью данной статьи является определение признаков стиля «венский модерн» в музыкальном театре. Многообразие и противоречивость эпохи «fin de siècle» обуславливают обращение автора не только к области музыкознания, но и к некоторым аспектам культурологии, философии и эстетики. В статье анализируется взаимодействие трёх основных направлений «fin de siècle»: позднего романтизма, экспрессионизма и модерна. Тесная связь с литературой и театром становится одной из главных причин наиболее яркого воплощения объекта исследования в музыкально-сценических жанрах. Оперное творчество Александра Цемлинского, Франца Шрекера, Эриха Вольфганга Корнгольда даёт обширные возможности для изучения специфических особенностей «венского модерна». В центре исследования – опера «Мёртвый город» Эриха Вольфганга Корнгольда.

Используя метод компаративистики, автор рассматривает данное произведение в контексте эпохи рубежа XIX–XX веков. основополагающие принципы философии «венского модерна» (прежде всего, представление о мире как комплексе ощущений) способствуют развитию специфического типа драматургии оперы, сосредоточенного вокруг главного персонажа. Весь окружающий мир, действующие лица и события воспринимаются как результат смены ощущений героя. Эти драматургические особенности, в свою очередь, влекут за собой изменения в организации музыкального материала. В результате исследования автор делает вывод, что претворение в оперном жанре основных идей «венского модерна» приводит к существенным открытиям в области сценической драматургии (новые типы героев, создание особого типа реальности) и формированию оригинальных принципов смысловой и интонационной вариативности тематических структур.

Ключевые слова: «Венский модерн», опера, Корнгольд, музыкальная драматургия, «fin de siècle».

Для цитирования / For citation: М.Я. Куклинская. Некоторые особенности «Венского модерна» в музыкальном театре и опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» (Die Tote Stadt) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 40–50
DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.040-050



MARINA Ya. KUKLINSKAYA

G.P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Art

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-0288-5960

Some Peculiarities of "Viennese Art Nouveau" in the Musical Theater and E.V. Korngold's Opera *The Dead City* (*Die Tote Stadt*)

The purpose of this article is to determine the characteristics of the "Viennese Art Nouveau" style in musical theater. The diversity and inconsistency of the *fin de siècle* era stipulate for the author's appeal not only to the musicology, but also to some aspects of cultural studies, philosophy and aesthetics. The article analyzes the interaction of the three main directions of *fin de siècle*: late Romanticism, Expressionism and Art Nouveau. The close connection with literature and theater becomes one of the main reasons for the most vivid manifestation of the research object in the musical and stage genres. The operatic works by Alexander Tsemilnsky, Franz Schreker, and Erich Wolfgang Korngold provide ample opportunities for studying the specific features of "Viennese Art Nouveau". The subject of the study in the text is the opera *The Dead City* by Erich Wolfgang Korngold. Using the method of comparative studies, the author considers this work in the context of the epoch of the 19th – 20th centuries turn. The philosophical characteristics of the "Viennese Art Nouveau" (first of all, the idea of the world as a complex of sensations) facilitate a new type of opera drama, concentrated on the main character. The whole world around us, the characters and events are the result of the hero's changing feelings. These dramatic features, in turn, entail new principles of shaping the musical material. As a result of the research, the author concludes that the implementation of the main ideas of the "Viennese Art Nouveau" in the opera leads to significant discoveries in the stage drama (new types of characters, the creation of a special type of reality) and the formation of original principles of semantic and intonational variability of thematic structures.

Keywords: Viennese Art Nouveau, opera, Korngold, musical drama, *fin de siècle*.

В начале XXI столетия в отечественной культурологии возникает огромный интерес к эпохе «*fin de siècle*», одним из направлений которой был «венский модерн». На русский язык переводятся основополагающие труды Карла Эмиля Шорске, Морица Чаки, Уильяма Джонстона, Жака Ле Ридера и других, появляются диссертации и монографии российских учёных. Особо следует отметить работы, в которых в той или иной степени затрагивается тема музыкального театра. Это диссертации Ю. Векслер («Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии» [2]) и Н. Дегтярёвой

(«Оперы Франца Шрекера и модерн в музыке Австрии и Германии» [6]), монографии Н. Власовой «Творчество Арнольда Шёнберга» [5] и «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» [4].

Несмотря на, казалось бы, изученность темы, взгляды исследователей «*fin de siècle*» различаются по самым разным вопросам: от периодизации до основных положений эстетики и использования терминологии. Более пристального внимания требует и проблема влияния эстетики «венского модерна» на творческое мышление композиторов. Нельзя не согласиться с Н. Дегтярёвой, которая пишет о необхо-

димости «попытаться синхронизировать историко-стилевые взаимосвязи, вписав музыкальный модерн в панораму художественного мышления эпохи» [6, с. 4].

«Венский модерн» следует рассматривать в широком и тесном значениях. В первом случае имеется в виду одно из направлений стиля модерн в определённый исторический отрезок времени – с 1890-х до 1910-х годов («fin de siècle»), в то время как во втором – система ярких и значимых индивидуальных признаков в области художественного языка.

В истории ВМ¹ следует отметить несколько основных творческих объединений. Прежде всего это кружок литераторов «Молодая Вена», собиравшихся в кафе «Гринштайдль» с 1890 по 1897 год, и знаменитый венский Сецессион, формально просуществовавший до 1905 года.

«Младовенцы» имели свою эстетическую программу, автором которой был Герман Бар. В 1891 году Бар, увлечённый идеями физика и философа Эрнста Маха, публикует книгу литературно-критических эссе «Преодоление натурализма», где излагает основные идеи ВМ. В центре внимания находятся постоянно меняющиеся комплексы человеческих ощущений, которые неизбежно ведут к распаду мира и личности. Следствием этого распада является создание некой новой реальности, возникающее в процессе художественного творчества.

Понятие «чувства» сменяется понятием «нервов»: «мистика нервов», «психология нервов», «романтика нервов». Чувства связаны с объективной реальностью, а нервы – с формированием ощущений. Рассудок разъединил мир внешний (жизнь) и мир внутренний (дух), нервы должны соединить их через чувственные ощущения. Появляются всевозможные образы-символы, рождённые подобным отношением к реальности: жизнь//сон, смерть//искупление

[8, с. 80, 91, 97] и т. п. Излюбленными типажками в литературе и на сцене становятся герой-невротик и *femme fatale*.

В середине 1890-х годов в Вене создаётся «Объединение художников Австрии» (с 1897 года – венский Сецессион). В Сецессион входили не только художники и архитекторы (Г. Климт, А. Роллер, К. Мозер, Й. Ольбрих и др.), но также литераторы (Г. фон Гофмансталь, М. Метерлинк) и музыканты (А. Шёнберг и А. фон Веберн [1]).

Над порталом здания Сецессиона был написан девиз: «Der Zeit Ihre Kunst, Der Kunst Ihre Freiheit» («Каждому времени своё искусство, каждому искусству своя свобода»), и, как проницательно заметил К. Шорске [11, с. 285], богиня Афина на афише, созданной Климтом для первой выставки Сецессиона, демонстрирует покровительство искусству, которому суждено будет занять главные позиции в Австрии начала XIX века, – искусству театра. «Растворение личности в игре масок становится ведущим мотивом австрийской литературы рубежа веков, а идеи маскарада и роли – важнейшей частью венского мироощущения», – отмечает А. Стрельникова [10, с. 92].

Что касается истории музыкального ВМ, то здесь попытки создать творческие объединения оказались менее удачными. Тем не менее они были.

Весной 1904 года А. Цемлинский и А. Шёнберг организовали «Объединение музыкантов-творцов», почётным председателем которого стал Г. Малер. В монографии о Цемлинском Н. Власова приводит цитату критика М. Ванкса, назвавшего эту организацию «сецессионистским объединением в области музыки» [4, с. 97]. Целью создателей было поощрение современных композиторов, возможность найти сочувствующих их устремлениям слушателей. За год были исполнены



сочинения Г. Малера, А. Цемлинского, А. Шёнберга. Г. Пфицнера, Р. Штрауса, М. Регера и других. К сожалению, по финансовым причинам объединение просуществовало всего один сезон. В 1918 году в Вене А. Шёнберг продолжил концерты из произведений современных авторов в созданном им «Обществе закрытых исполнений музыки» (его пражским отделением руководил А. Цемлинский), но это была уже другая страница музыкальной истории. В центре внимания оказались сочинения экспрессионистов. Программы включали «Лунного Пьеро» Шёнберга, произведения А. Берга, А. Веберна, доклад Й.М. Хауэра об атональной музыке (от последнего, впрочем, решено было отказаться).

Представителей ВМ в значительной степени объединяло личное общение. Ф. Шрекер и А. Цемлинский познакомились ещё в консерватории. Позднее Цемлинский написал для венского Филармонического хора, возглавляемого Шрекером, Псалм 23 для смешанного хора и большого симфонического оркестра. Оба композитора в 1906–1907 годах работали в Народной опере (Цемлинский в качестве дирижёра, а Шрекер – хормейстера). Шрекер был знаком с одним из самых влиятельных музыкальных критиков своего времени Юлиусом Корнгольдом и не без интереса наблюдал за музыкальным развитием его сына – юного Эриха. А. Шёнберга и А. Цемлинского связывала не только большая дружба, но и родственные отношения (Шёнберг был женат на сестре Цемлинского). Творческое общение обоих композиторов столь значимо для понимания музыкальных процессов эпохи, что, без сомнения, заслуживает отдельного исследования.

Рассмотрим особенности ВМ в тесном смысле слова. Прежде всего следует определить, что есть ВМ – стиль или

направление? Опора на труды известных культурологов позволяет сделать вывод, что «модерн» в целом является стилем, а ВМ – одним из направлений этого стиля [7, 8, 9, 10, 11], обладающим специфическими особенностями, особенно ярко воплотившимися в эпоху «fin de siècle».

Как известно, уход от мира реального в мир, созданный творческой фантазией художника, – одно из основных положений романтизма. Однако романтический герой совершает «уход в мир фантазии», не отвергая существование реальности. Мир, от которого он бежит, воспринимается романтиком как вполне материальный и объективно существующий. Напротив, герой ВМ «скользит» (выражение Г. фон Гофмансталя) по жизни, ибо для него реальный мир (согласно идеям физика и философа Э. Маха) представляет собой лишь совокупность ощущений. Очень точно и поэтично пишет о новом понимании мира один из главных идеологов ВМ Г. Бар: «Если говорит человек классицизма, то он имеет в виду разум и чувство, если же говорит человек романтизма, то он имеет в виду страсть и чувственность; если же говорит человек современности, то подразумевает нервы... Когда окончательно родится нервное, а человек, особенно художник, без внимания к разуму или чувству будет принесён в жертву нервам, тогда в искусство вернётся потерянная радость... Уйдут прочь груз логики и тяжёлое горе чувств; утонет ужасное злорадство действительности... Это будет крылатый, освобождённый подъём и парение в небесно-голубом сладострастии, когда мечтают ничем не сдерживаемые нервы» [8, с. 266, 268].

Отличие ВМ и экспрессионизма в наибольшей степени проявляется в трактовке образа смерти. «Венские модернисты», как и экспрессионисты, культивировали идеи Апокалипсиса и Смерти, но делали это по-разному. Вселенская катастрофа,

завершающаяся гибелью мира, который ничего другого и не заслуживает, – таково в общих чертах жизнеощущение экспрессионистов. Экстатический танец упивающейся кровавой мстью и полубезумной от ненависти Электры заканчивается её смертью. Другой исход здесь невозможен. Смерть Мариетты в финале оперы Э.В. Корнгольда «Мёртвый город» оказывается иллюзией, сном. После того как герой «убивает» возлюбленную, следует сцена, которая может показаться странной: сон рассеивается, Мариетта исчезает, а вместе с ней исчезает и влечение к смерти у героя. Смерть необходимо «прожить», чтобы переродиться для новой жизни – идея, подробно излагаемая Гофмансталем и другими литераторами ВМ. Е. Москвина резюмирует их высказывания: «некая объективная ситуация разрушает мифологическую систему героя и оказывается фундаментом для новой модели мира. Чаще такую роль «объективного обстоятельства» играет смерть, а, следовательно, переживание смерти приобретает космогоническое или эсхатологическое значение» [8, с. 80].

В области музыкального языка особое внимание следует уделить новым способам *формообразования и работы с тематизмом*. Н. Власова пишет о композиторской технике в опере А. Цемлинского «Карлик»: «В опере существует плотная система тематических взаимосвязей, в результате чего одна тема может восприниматься как более или менее далёкий вариант другой... Варьируется всё: интервалика, метр, ритм, гармония, инструментовка. Музыкальное развитие при этом приобретает вегетативный характер, характер бесконечного становления: темы «прорастают», дают всё новые и новые «побеги», причём этот процесс не всегда можно увязать с развитием драмы» [4, с. 206]. О подобном методе в творчестве Ф. Шрекера мы читаем в монографии

Н. Дегтярёвой [6, с. 108]. Приёмы бесконечного варьирования являются основными в работе с тематизмом и у Э.В. Корнгольда.

Важный момент, «разводящий» в разные стороны поздний романтизм и ВМ, касается *использования лейтмотивной техники*. К. Бехер в книге о Цемлинском делает чрезвычайно существенное замечание: «Техника вариантов... так видоизменяет тематические структуры, что неясными становятся не только их субстанциональные признаки, но и семантика. Соединение вагнеровской лейтмотивной техники с разработочными техниками ради семантической многозначности... становится не эстетическим противоречием, а выдающимся достижением Цемлинского как оперного композитора» [6, с. 206]. Остаётся добавить, что Цемлинский передал эти приёмы композиторского письма своему ученику Э.В. Корнгольду. Далее на примере оперы «Мёртвый город» будет показано, как темы, имеющие все внешние признаки лейтмотивов, приобретают в процессе развития драмы особые смысловые, семантические изменения.

Принципиальным отличием в музыкальном языке между экспрессионизмом и венским модерном является *отношение к тональности*. Как бы ни усложняли гармонический язык представители ВМ, до каких бы пределов тонального мышления ни доводила их творческая фантазия, они, тем не менее, не переступали черту, отделяющую тональную музыку от атональной. Это касается подавляющего большинства произведений Р. Штрауса, Э.В. Корнгольда, раннего Ф. Шрекера. Вкусивший было «запретный плод» А. Цемлинский после недолгих размышлений вернулся в «лоно тональности». Экспрессионистский минимализм средств и додекафония «отодвигают» оба направления ещё дальше друг от друга.



Одним из ведущих жанров ВМ была опера. Сейчас кажется естественным, что развитие жанра продолжилось в русле вагнеровской традиции, и опера превратилась в музыкальную драму. Но именно в музыкально-сценических сочинениях композиторов ВМ такое превращение достигает качественно нового уровня: музыка многократно усиливает воздействие драматического текста посредством его интонирования, основанного на *логике человеческой речи*. Лучшие из опер этого времени представляют собой своего рода «музыкально-драматические» пьесы, в которых персонажи органично «разговаривают» друг с другом.

Подобным сочинением стала опера Э.В. Корнгольда «Мёртвый город». Творчество этого музыканта, безусловно, недооценено. Он был не просто «вундеркиндом» – биограф Б. Кэрролл считает его явлением моцартовского масштаба [12]. «Маленьким Моцартом» называл Корнгольда и Э. Ганслик, а многие современники (Г. Малер, Б. Вальтер, А. Никиш, Дж. Пуччини) находили юного Эриха гениально одарённым².

Однако после смерти Корнгольда его музыка была забыта. Возрождение имени композитора произошло благодаря новой постановке оперы «Мёртвый город» в 1967 году в Вене, а в 1975 году – в Нью-Йорке. За последние десятилетия состоялось более десятка постановок. Назовём великолепный спектакль Opera national du Rhin (2001), интересную работу Finnish National Opera (2010), coproduction на сцене Teatro alla Scala (2019), наконец, одну из самых резонансных премьер последних лет – спектакль в Мюнхене (2019) с блестящим исполнительским составом (дирижёр – Кирилл Петренко, Пауль – Йонас Кауфманн, Мариетта – Марлин Петерсен, режиссёр – Саймон Стоун) [14].

Основой либретто стали роман бельгийского символиста Жоржа Роденбаха и его же пьеса «Мираж». Либретто написал отец композитора (под псевдонимом Пауль Шотт), некоторые поправки вносил сам Эрих. В центре новеллы Роденбаха – образ молодого человека, который не в силах пережить смерть обожаемой им жены. Главный герой выстраивает взаимоотношения с миром по канонам символизма: настойчиво ищет (и находит!) таинственные соответствия между «мёртвым городом» Брюгге, смертью любимой женщины и собственным угасанием. Случайная встреча на улице с «двойником» умершей супруги воспринимается им как мистическое «воскрешение». Но последующее разочарование в «ожившей» возлюбленной приводит к катастрофе – убийству «двойника» и духовному опустошению героя.

Такой сюжет кажется очень странным выбором для молодого композитора. Однако всё становится понятным, когда обнаруживается, что в либретто оперы сохранились лишь внешние контуры произведения Роденбаха. Корнгольд не просто меняет некоторые сюжетные повороты – он практически переписывает символистскую новеллу Роденбаха по законам ВМ. Неслучайно в первом варианте опера называлась «Триумф жизни». Только неожиданно возникшие обвинения в плагиате (как оказалось, такое же название имело одно из произведений австрийской писательницы ВМ Беатрис фон Довски) заставили Эриха вернуться к первоначальной версии названия – «Мёртвый город».

Первым из привнесённых в либретто признаков ВМ стало введение мотива «жизнь//сон», которые сплетены в сюжете в единое целое. Если болезненные фантазии Воццека А. Берга воспринимаются как галлюцинации на фоне реальной жизни, то фантазии и сны Пауля – это и есть реальность. Недаром уже в первом

действию (то есть до погружения в «сон») Корнгольд пишет сцену, в которой герой свободно общается с умершей женой³.

Новаторские приёмы в области драматургии и композиции оперы связаны со смысловой вариативностью тем, выполняющих функции лейтмотивов. Таковы хоральный тяжеловесный лейтмотив «мёртвого» Брюгге, застывшего в гордом самосознании святости и непогрешимости; краткая, выразительная тема «сияющих волос» (образ-фетиш, характерный для ВМ); лейтмотив смерти, относительно традиционно изложенный в виде нисходящих хроматических октав у низких струнных и фаготов, а затем аккордов-кластеров. Последнему близка тема Мари, построенная на нисходящей хроматической интонации.

Однако по ходу действия оперы первичное значение лейтмотивов неоднократно меняется. Например, интонации Мари вдруг оказываются в основе двух конфликтных сцен, где о самой Мари даже не упоминается: сцена ссоры Пауля и Франка (Пауль узнаёт, что его друг – любовник Мариетты) и скандала Пауля и Мариетты. Таким образом, из темы смерти и темы Мари возникает тема конфликтного отношения с миром самого Пауля.

Чрезвычайно интересен лейтмотивный комплекс колоколов [3]. Колокола предстают перед нами и как символ величия Брюгге, и как обличье зла, представляющего угрозу для героев. Темы колокольного звона впервые появляются в 1 действии, воплощая молитвенный покой Брюгге (пример № 1).

Во вступлении ко 2-му действию звучание колоколов перекликается с диссонантными аккордами, ассоциирующимися с образом смерти. В сцене религиозного шествия из 3-го действия праздничный звон превращается в устрашающий набат. В религиозно-мистическом экстазе Пауль переживает свою вину перед памятью Мари и благочестивым Брюгге, и колокола уподобляются здесь настигающим «шагам Командора» (пример № 2).

Такого рода вариативность в данном случае является следствием основополагающей идеи «fin de siècle» – теории Э. Маха и Г. Бара о мире как комплексе ощущений. С образом Пауля в опере связано несколько тем («аккорды воскрешения», «тема иллюзий», тема любви). Обладая свойствами «бесконечного становления» (определение Н. Власовой [5, с. 206]), мотивы контрапунктически соединяются, образуют многочисленные

Пример 1

Sehr Feierlich



Пример 2



варианты взаимопроникновения. Подобный способ развития связан с необходимостью воплотить калейдоскоп ощущений героя. Объективное существование колоколов для действия не имеет значения: они приобретают смысл, характер, несут зло или благо только через «нервы» Пауля. Поэтому с одной стороны, тема колоколов легко узнаваема, с другой – переменчива и зависима от состояния главного героя.

Мари, Мариетта, Франк тоже становятся такими, какими в данный момент их воспринимает Пауль. У главного персонажа есть несколько собственных тем. Тем не менее вокруг его образа сосредоточивается практически весь основной музыкальный материал оперы. Даже знаменитая Песня Мариетты в 1-м действии почти сразу превращается в дуэт, а в конце оперы её поёт уже один Пауль.

Привлекателен в опере и контрастный образ Мари – Мариетты (обе партии написаны для одной исполнительницы). Мариетта воплощает характерный для ВМ тип *femme fatale*. Сходство имён подчёркивает восприятие женщин как «двойников» в сознании Пауля. Интересно, что у Роденбаха Жанна – существо очень заурядное. Она не обладает свойствами «роковой женщины» и напоминает скорее обыкновенную «даму лёгкого поведения». Этот персонаж превращается в “*femme fatale*” именно в опере Корнгольда. Правда, и здесь есть некоторые особенности. Тип «роковой женщины»-соблазнительницы, чья любовь несёт опустошение и смерть, композитору не свойственен. Формально подходящие под это амплу Виоланта в одноимённой опере

Корнгольда и Мариетта в «Мёртвом городе» сами оказываются жертвами обстоятельств. Обе способны на сильное чувство и расплачиваются за это. Далеко не святая Мариетта олицетворяет Жизнь, а идеальная Мари – Смерть, подобно моцартовским Дон Жуану и Командору. Мариетта вступает в символическую борьбу с Мари за жизнь Пауля и выигрывает «бой» ценой собственной гибели (происходящей, впрочем, как и полагается в ВМ, в воображении героя).

Музыкальная характеристика героини связана со скерцозными и танцевальными темами. Первая из них – пульсирующий мотив «бьющего через край» упоения жизнью, в то время как вторая, – разумеется, вальс как венский символ оболащивания и наслаждения. Вальс здесь не совсем обычный: Корнгольд использует переменный метр, не соответствующий традиционной метроритмической формуле жанра. Это скорее намёк на вальс, «знак» *femme fatale*. Очень выразительны эпизоды, в которых темы Мари (ц. 102 партитуры) и Мариетты (ц. 103) неожиданно «сталкиваются» друг с другом, образуя хаос в смятённом сознании Пауля (пример № 3).

В заключение мы можем сделать следующие выводы. Опера Э.В. Корнгольда

Пример 3



«Мёртвый город» воплотила все основные свойства ВМ. Основными новаторскими приёмами стали воссоздание действительности как «калейдоскопа ощущений» главного героя; претворение идей жизнь//сон, смерть//искупление; введение типажей героя-невротика и *femme fatale*. С позиции музыкального языка для произведения характерен особый тип интонационной драматургии, основанный на вариативности тематических структур, их контрапунктическом «прорастании» и взаимопроникновении. Это связано с фокусированием материала вокруг главного героя, чьё сознание является основным источником действия. Подмена объективной реальности калейдоскопом ощущений основного действующего лица обусловило семантическую многозначность музыкальных тем и лейтмотивов. Отдельно отметим красочность и богатство оркестровки, оригинальность состава, применение большого количества дополнительных инструментов, играющих определённую выразительную роль (колокола разного типа, ветровая машина и др.).

Опера Э.В. Корнгольда не только демонстрирует основные эстетические

принципы ВМ, но и доказывает их важность в истории музыкального театра в целом. Наряду с «Мёртвым городом» к данному направлению можно отнести «Флорентийскую трагедию» и «Карлика» А. Цемлинского, «Дальний звон» и «Меченых» Ф. Шрекера, «Кавалера розы», «Ариадну на Наксосе», «Женщину без тени» Р. Штрауса, «Чудо Элианы» Э. Корнгольда и другие. Разумеется, ВМ включает не только сценическую музыку. Исследование симфонических и камерных произведений в художественном контексте ВМ позволяет выявить характерные особенности музыкального языка эпохи, а расширение знаний в области музыкального модерна открывает пути дальнейшего осмысления эпохи «*fin de siècle*».

Благодарность. Автор выражает глубокую благодарность доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации А.М. Цукеру и доктору искусствоведения, профессору, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан Е.Р. Скурко за творческую поддержку и помощь.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Для краткости изложения здесь и далее в тексте используется аббревиатура ВМ.

² Лучшие сочинения Корнгольда написаны для сцены. В 17 лет он создал свою первую оперу «Кольцо Поликрата» [16], в 20 – поражающую изысканностью стиля «Виоланту», а ещё через три – «Мёртвый город» [15]. Премьера состоялась 4 декабря 1920 года одновременно в театрах Гамбурга и Кёльна. За несколько сезонов опера была поставлена едва ли не во всех крупных оперных театрах мира: в Вене, Хемнице, Карлсруэ, Кёнигсберге, Бреслау, Бремене, Шеттине,

Нюрнберге, Галле, Франкфурте, Висбадене, Дрездене, Нью-Йорке. В 1927 году Корнгольд написал несколько громоздкую музыкальную драму «Чудо Элианы» [13]. Последним произведением в оперном жанре стала «Катрин» (1937). Помимо опер им также были созданы балет «Снеговик» (1910) и оперетта «Тихая серенада» (1950).

³ Здесь возникают ассоциации с новеллой представителя ВМ А. Шницлера «Цветы» и с романом «Смерть Георга» Р. Бергофмана, где даже героя зовут Пауль (а не Гюи, как в произведении Роденбаха).

ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер Л. Венский «Сецессион» – «Новая история» в классической музыке // Семь искусств. 2018. № 5. URL: <https://litbook.ru/article/11773/> (дата обращения 09.08.2021).
2. Векслер Ю.С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии: дис. ... док. иск. Нижний Новгород, 2011. 463 с.
3. Векслер Ю.С. «Мёртвый город» Брюгге в романе Ж. Роденбаха и опере Э.В. Корнгольда // Научный вестник московской консерватории. 2014. № 3. С. 93–107.
4. Власова Н.О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество. М.: Московская консерватория, 2014. 415 с.
5. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: ЛКИ, 2007. 422 с.
6. Дегтярёва Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: автореф. дис. ... док. иск. СПб., 2010. 40 с.
7. Жеребин А.И. Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб: Изд-во им. Н.И. Новикова. 2011. 534 с.
8. Москвина Е.В. Символическая реальность. Статьи о немецкой и австрийской культуре. М.: Глобал Ком; Языки славянской культуры, 2017. 320 с.
9. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: История. Истоки. Проблемы. М: Искусство, 1989. 294 с.
10. Стрельникова А.А. Театр в эстетике группы «Венский модерн» // Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2017, Т.2 № 2. с. 80–103.
11. Шорске К.Э. Вена на рубеже веков. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2001. 510 с.
12. Brendan G. Carroll. The Last Prodigy A Biography of Erich Wolfgang Korngold / General Editor Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997. 242 p.
13. Jenny L. Jackson. Musical style as a representation of social milieu: the 1927 premieres of Ernst Krenek's *Jonny spielt auf* and Erich Wolfgang Korngold's *Das Wunder der Heliane*. Iowa: The University of Iowa, 2001. 215 p.
14. Lyapustina Polina. Bayerische Staatsoper 2019–20 Review: Die tote Stadt // OPERAWIRE. URL: <https://operawire.com/bayerische-staatsoper-2019-20-review-die-tote-stadt> (09.06.2021).
15. Stollberg A. Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt». Mainz: Are Musik–Verlag, 2004. 309 s.
16. Troy O. Dixon. Limits Hath Thy Fortune Not – Friedrich Schiller, “Der Ring des Polykrates” August 2017. URL: <https://www.korngold-society.org/research.html> (09.06.2021).

Об авторе:

Куклинская Марина Яковлевна, кандидат искусствоведения, преподаватель Колледжа музыкально-театрального искусства им. Г.П. Вишневской (11672, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-0288-5960**, mknol@mail.ru

REFERENCES

1. Bekker L. Venskiy «Setsession» – «Novaya istoriya» v klassicheskoy muzyke [Vienna “Secession” – “New History” in Classical Music]. *Sem' iskusstv* [Seven Arts]. 2018. No. 5. URL: <https://litbook.ru/article/11773/> (09.08.2021).
2. Veksler Yu.S. *Al'ban Berg i ego vremya: opyt dokumental'noy biografii: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya* [Alban Berg and his Time: the Experience of a Documentary Biography: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 463 p.

3. Veksler Yu.S. «Mertvyy gorod» Bryugge v romane Zh. Rodenbakha i opere E.V. Korngol'da [“Dead City” Bruges in the Novel by J. Rodenbach and the Opera by E.V. Korngold]. *Nauchnyy vestnik moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014. No. 3, pp. 93–107.
4. Vlasova N.O. *Aleksandr Tsemil'skiy. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Tsemil'skiy. Life and Art]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 415 p.
5. Vlasova N.O. *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga* [The work of Arnold Schoenberg]. Moscow: LKI, 2007. 422 p.
6. Degtyareva N.I. *Opery Frantsa Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii: avtoreferat dissertatsii ... doktora iskusstvovedeniya* [Operas by Franz Schrecker and modern in the musical theater of Austria and Germany: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2010. 40 p.
7. Zherebin A.I. *Vertikal'naya liniya. Venskiy modern v smyslovom prostranstve russkoy kul'tury* [Vertical line. Vienna Art Nouveau in the Semantic Space of Russian Culture]. St. Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova, 2011. 534 p.
8. Moskvina E.V. Simvolicheskaya real'nost'. Stat'i o nemetskoy i avstriyskoy kul'ture [Symbolic Reality. Articles About German and Austrian Culture]. Moscow: Global Kom; Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2017. 320 p.
9. Sarab'yanov D.V. *Stil' modern: Istoriya. Istoki. Problemy* [Art Nouveau: History. Origins. Problems]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 294 p.
10. Strel'nikova A.A. Teatr v estetike gruppy «Venskiy modern» [Theater in the aesthetics of the Vienna Art Nouveau group]. *Institut mirovoy literatury im. A.M. Gor'kogo RAN* [Institute of World Literature named after A.M. Gorky Russian Academy of Sciences]. 2017. Volume 2. No. 2, pp. 80–103.
11. Shorske K.E. *Vena na rubezhe vekov* [Vienna at the Turn of the Century]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova, 2001. 510 p.
12. Brendan G. Carroll. The Last Prodigy A Biography of Erich Wolfgang Korngold / General Editor Reinhard G. Pauly. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997. 242 p.
13. Jenny L. Jackson. *Musical style as a representation of social milieu: the 1927 premieres of Ernst Krenek's Jonny spielt auf and Erich Wolfgang Korngold's Das Wunder der Heliane*. Iowa: The University of Iowa, 2001. 215 p.
14. Lyapustina Polina. Bayerische Staatsoper 2019–20 Review: Die tote Stadt // *OPERA WIRE*. URL: <https://operawire.com/bayerische-staatsoper-2019-20-review-die-tote-stadt> (09.06.2021).
15. Stollberg A. *Durch den Traum zum Leben. Erich Wolfgangs Korngolds Oper "Die tote Stadt"*. Mainz: Are Musik–Verlag, 2004. 309 s.
16. Troy O. Dixon. Limits Hath Thy Fortune Not – Friedrich Schiller, "Der Ring des Polykrates" August 2017. URL: <https://www.korngold-society.org/research.html> (09.06.2021).

About the author:

Marina Ya. Kuklinskaya, Ph.D. (Arts), Teacher in the G.P. Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Art (111672, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-0288-5960**, mkno1@mail.ru



А. К. ШАЯХМЕТОВА, Е. С. КРОТКОВА

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
Камерный струнный оркестр
г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0002-0646-3896
ORCID: 0000-0002-8656-2084*

Становление Красноярского музыкального театра в контексте культурной жизни региона

В данной статье представлена попытка проследить историю создания и становления одного из видов театрального искусства на примере Красноярского музыкального театра (театра музыкальной комедии) сквозь призму традиции музыкально-театрального исполнительства в Красноярском крае. Важно было также обозначить пути развития музыкальной комедии как направления легкожанрового театрального искусства в городе Красноярске.

Музыкальный театр Красноярска в данном исследовании представлен с момента зарождения театральной культуры в середине XIX века, появления стабильных моделей музыкально-театрального процесса первых советских десятилетий до устоявшейся системы деятельности учреждения в сегодняшнее время.

В современных реалиях, среди множества высокотехнологичных и легкодоступных развлечений удерживать внимание зрителя становится всё сложнее. Строго академические коллективы (Красноярский симфонический оркестр, Театр оперы и балета им. Д. Хворостовского) последнее время всё чаще создают микстовые программы, включающие легкожанровые и эстрадные элементы, чтобы расширять свою слушательскую аудиторию. Таким образом, в традиционной академической сфере можно наблюдать активные шаги в сторону «облегчения» репертуара и массовой культуры. Обратное движение – в сторону академизации, хотя и в ином масштабе, наблюдается в Красноярском музыкальном театре, изначально призванном быть очагом легкодоступных жанров со скромно аккомпанирующей ролью оркестра.

Музыкальный театр имеет важное значение в системе музыкально-театрального исполнительства, образуя собою особый пласт становления легкодоступных жанров в Красноярске. Эту основу формировали театральные труппы из гастролирующих, местных, любительских, профессиональных музыкально-театральных коллективов; а также приглашённые режиссёры, артисты, дирижёры из центральных регионов России.

Ключевые слова: театр музыкальной комедии, музыкально-театральное исполнительство, музыкальное краеведение, архивные материалы, репертуар.

Для цитирования / For citation: Шаяхметова А.К., Кроткова Е.С. Становление Красноярского музыкального театра в контексте культурной жизни региона // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 51–60. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.051-060

ALFIYA K. SHAYAKHMETOVA, EKATERINA S. KROTKOVA

Siberian State Dmitri Hvorostovsky Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russia

Krasnoyarsk Musical Theater, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0002-0646-3896

ORCID: 0000-0002-8656-2084

Krasnoyarsk Musical Theater Formation in the Region Cultural Life Context

This article presents an attempt to trace the history of the origin and development of the theatrical art by the example of the Krasnoyarsk Musical Theater (musical comedy theater) from the perspective of establishing the musical-theatrical performance tradition in the Krasnoyarsk region as well as to outline the ways of developing musical comedy as the light-genre theatrical art in Krasnoyarsk from the 19th century to nowadays.

The Krasnoyarsk Musical Theater in this research is presented from the inception of theatrical culture in the middle of the 19th century, from creating stable models of the musical and theatrical process of the first Soviet decades to establishing the system of the institution's activities at present.

In modern realities, among the large number of high-tech and easily accessible entertainments, to keep the viewer's attention is very difficult. Strictly academic groups (the Krasnoyarsk Symphony Orchestra, the Opera and Ballet Theater) have recently been creating more mixed programs that include light genre and pop elements in order to expand their audience.

Thus, in the traditional academic field the "lightening" of the repertoire and mass culture takes place. The opposite trend is towards "academization", although it is on a different scale we watch in the Krasnoyarsk Musical Theater, from the very beginning it is intended to be a place of easily accessible genres with a modestly accompanying orchestra.

Musical theater has a great importance in musical and theatrical performance by forming a special layer of forming easily accessible genres in Krasnoyarsk. This basis was formed by theatrical troupes from touring, local, amateur, professional musical and theatrical groups; as well as guest directors, artists, conductors from the central regions of Russia.

Keywords: musical comedy theater, musical-theatrical performance, musical regional research, archive materials, repertoire.

Введение. Музыкально-театральная жизнь Красноярска была предметом исследования в музыковедческих работах регионального профиля. К ним относятся труды Б. Г. Кривошеи [1], Л. Г. Лаврушевой [2], Е. В. Прыгун [3], Л. В. Гавриловой [4], Э. М. Прейсмана [5], Е. С. Царёвой [7]. В перечисленных трудах внимание уделялось рассмотрению функционирования жанра музыкальной комедии в Красноярске, но крайне фраг-

ментарно. В данной статье предпринята попытка системного изучения и представления архивных, исторических, фактологических материалов, посвящённых истории становления и развития Красноярского музыкального театра сквозь призму музыкально-театрального исполнительства в Красноярском крае. Из обозначенной цели вытекают следующие задачи исследования: изучить историю создания и становления музыкально-театрального искусства



на примере Красноярского музыкального театра (театра музыкальной комедии); обозначить пути развития музыкальной комедии как направления легкожанрового театрального искусства в городе Красноярске, начиная с XIX века и до наших дней; представить фактологические, исторические данные по истории создания Красноярского музыкального театра; предложить свою периодизацию развития данного театрально-зрелищного учреждения.

История музыкального театра в г. Красноярске. В России сегодня насчитывается около 30 различных музыкальных театров и театров музыкальной комедии. В Красноярском крае ведут свою деятельность два театра легкожанрового театрального направления: Театр музыкальной комедии в Железногорске и Красноярский музыкальный театр. История Красноярского музыкального театра насчитывает более 60 лет. А история музыкальной комедии как жанра в целом в жизни города Красноярска уходит своими корнями в XIX век. Периодизацию истории музыкального театра в контексте культурной жизни Красноярска мы представляем следующим образом:

I период: становление в регионе музыкально-театрального искусства европейской традиции (сер. XIX в. – 1920);

II период, начальный советский: демократизация культурной жизни в целом; работа театра с приглашёнными мастерами музыкально-театрального искусства, закрытие театра в 1949 г. (1920–1949);

III период: развивающая фаза, открытие театра как самостоятельной структурной единицы (1958–2007);

IV период, российский: деятельность театра в современной России, Театр музыкальной комедии переименовывается в Красноярский музыкальный театр как автономное бюджетное учреждение (2008 – по настоящее время).

В данном материале намеренно пропущен период с 1950 по 1957 год: – время закрытия театра; также не представлен период смены политической власти в 1991 г.: кардинальных изменений в работе театра не наблюдалось. Всё развитие шло постепенным образом.

I период (XIX век – 1920 год). Давними предшественниками театра можно считать выступления скоморохов и церковные представления. Формирование театра в целом началось в XIX веке, когда из центральных районов России артисты приезжали в провинциальные города. Знакомство с театральным жанром у красноярцев изначально происходило благодаря таким гастролирующим труппам. Сохранилась афиша, согласно которой 18 декабря 1849 г. в жандармском манеже выступала труппа с постановкой французского водевиля «Три пощёчины». В то время для формирования собственной труппы Красноярска на месте не хватало профессионалов, но главное – не было специального помещения. От этого страдали также и приезжие артисты. Только в 1873 г. построили первое здание театра на Острожской площади (сейчас там находится стадион «Локомотив»), заодно и переименовав площадь в Театральную. Одноэтажное деревянное здание сдавали в аренду гастролёрам, которые проводили свои спектакли. В этом же помещении красноярские артисты-любители также начали осуществлять театральные постановки, и это были первые шаги на пути к театральному исполнительству. Здесь же проводились балы, маскарады и прочие увеселительные мероприятия.

Первый постоянно работающий Красноярский драматический театр был создан в 1874 г. приезжим антрепренёром А.Н. Егоровым. Но, не справившись с финансовыми трудностями и оказавшись в долгах, он через два года решил уйти.

После этого труппа существовала ещё два с половиной года, попеременно работая в Красноярске и Томске. В репертуаре были не только драматические спектакли, но и оперетты. Сведений о труппах 80–90-х гг. XIX века сохранилось немного, однако известно, что состав тогда был смешанный: драматический и опереточный. В сезоне 1895 г. спектакли сопровождал оркестр под управлением скрипача А.И. Клястера. Этот оркестр можно считать первым местным профессиональным исполнительским коллективом такого рода.

В 1897 г. приехал из столицы России театральный антрепренёр В.И. Розеноэр и взял помещение театра в аренду на три года для реализации своей мечты: создания собственной труппы, пропагандирующей оперную музыку в Сибири. Состав труппы формировался из оперных и опереточных артистов. При театре также был оркестр из 23 человек, дирижёр А.А. Тонни. Региональная пресса оценивала их игру как стройную и выразительную. В.И. Розеноэр развернул бурную деятельность, в частности, провёл электричество в здание, сделал хорошую рекламу. Постановки он начал именно с оперетт, а во второй половине сезона в репертуаре стали появляться и оперы. Помимо этого, труппа Розеноэра давала благотворительные спектакли и концерты в помощь местному обществу любителей музыки и литературы. Но 15 октября 1898 г. городской театр сгорел вместе со всеми декорациями и реквизитом, а В.И. Розеноэр покончил с собой из-за сложных финансовых проблем. И ближайшие четыре года местным артистам и гастролёрам пришлось использовать сцену зимнего цирка.

В 1902 г. благодаря Обществу попечения о начальном образовании и Обществу любителей драматического искусства ситуация изменилась. 17 февраля было открыто новое каменное здание Городского

театра, который ныне нам известен как Красноярский Драматический театр им. А.С. Пушкина, один из старейших театров Сибири. И при театре был создан постоянно действующий оркестр под управлением О.А. Ганиша. Но настоящую славу оркестр Красноярского музыкального театра обрёл после назначения на должность дирижёра И.М. Суходрева.

Иосиф Моисеевич Суходрев – театральный антрепренёр, капельмейстер, значимая фигура в становлении музыкально-театрального исполнительства Красноярска начала XX века. Его талант высоко почитался и зрителями, и артистами. Именно ему принадлежит заслуга в создании театрального коллектива, профессионализм которого высоко оценивали театральные и музыкальные критики. В антрактах зрители могли наслаждаться музыкальными репризами в исполнении оркестра И.М. Суходрева, порою даже серьёзными музыкальными сочинениями. Подобные выступления были практически единственной возможностью в провинциальных городах познакомиться с оркестровой музыкой, не считая концертов музыкантов-любителей. Иногда театральный оркестр принимал участие в таких концертах.

8 ноября 1907 г. состоялось знаковое событие: впервые в театральной практике прошёл бенефис И. М. Суходрева как капельмейстера. На концерте прозвучали Вторая рапсодия Ф. Листа, марш и фантазия на темы из оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, «Полька-пиццикато» Й. Штрауса. Во втором акте исполнена оперетта «Весёлая вдова» Ф. Легара. Исполнение данной оперетты послужило началом профессионализации исполнительского мастерства. До этого события чаще всего в репертуаре были низкосортные образцы. В 1908 г. было внедрено новшество в театральную жизнь: для привлечения более широкой публики начали



ставить так называемые «народные спектакли», билеты на которые стоили ниже обычной цены.

Второе десятилетие XX века стало для Красноярска, как и для всей России, временем глубоких, если не сказать катастрофических, потрясений, связанных с войнами и революциями. Информации о событиях музыкально-художественной жизни в газетах стало меньше. С 1907 по 1913 годы труппа И.М. Суходрева арендовала сцену Городского театра. Жанр музыкальной комедии в репертуаре театрального коллектива составлял порой одну треть от общего количества спектаклей. А в сентябре 1917 г. режиссёр М.Т. Дарьял и дирижёр И.М. Суходрев организовали первую музыкальную труппу красноярского театра оперетты-кабаре. Театр начал ставить на сцене фарсы, малохудожественные оперетты, на сцене также исполнялись романсы, частушки и балетные номера.

II период (1920–1949). Данный период был связан с историческими событиями в стране. Коммунисты приходили к власти постепенно в течение нескольких лет. В Советской России менялся уклад жизни, шла перестройка сознания населения. Отправной точкой для людей, связанных с театром, стало переименование Городского театра в Советский театр, произошло это именно в 1920 г. Теперь управлять им стал подотдел искусств при Отделе народного образования. Переименование привело к переоформлению внутреннего порядка. В новый театр входили драматический коллектив (52 человека), оперно-опереточный (48 человек) и оркестр (37 человек). Опереточный отдел был создан на основе театра оперетты-кабаре И.М. Суходрева, руководить пригласили режиссёра М.Т. Дарьяла и дирижёра И.И. Радзинского. Ими были поставлены оперетты «Сильва», «Птички певчие» и

«Цыган-премьер». В следующем сезоне осуществили постановки 15 оперетт. Пресса того времени отметила невысокий музыкальный уровень исполнителей.

В этот период начало работать филармоническое общество, была создана труппа под названием «Трудовой оперный коллектив», развивалась самодеятельность, функционировали Дома культуры. Красноярск продолжал принимать гастролирующие труппы и коллективы. Упоминание о работе труппы оперетты имеется в 1926 г. В 1931–1932 гг., в течение двух сезонов работал Государственный сибирский музыкальный театр. Это была первая попытка создать в городе самостоятельный музыкальный театр. Открылся он постановкой оперетты советского композитора Н.М. Стрельникова «Холопка» (либретто В.А. Раппопорта и Е.Г. Геркена). В данном произведении – «образце» советской историко-бытовой оперетты, в её сюжете местная власть усмотрела буржуазное начало, и по идеологическим причинам было принято решение исключить её из репертуара театра.

19 января 1930 г. здание театра вновь сгорело, и представления около двух лет проходили в цирке или на открытой сцене городского парка (в летний период).

Постановлением президиума исполкома Красноярского крайсовета от 5 января 1936 г. было организовано Управление зрелищными предприятиями, в ведение которого вошли все театры Красноярского края. Целью создания такой структуры был контроль за работой театрально-зрелищных предприятий, кроме того, осуществлялась помощь со стороны государства. Архивных данных о деятельности музыкального театра в этот период крайне мало, и следующие упоминания о работе данного учреждения нам известны с периода 1940-х годов. В военный период, несмотря на всю тяжесть положения, культурная жизнь активно

продолжалась, в основном благодаря эвакуированным артистам и музыкантам. 15 ноября 1944 г. была реализована вторая попытка открыть Театр музыкальной комедии. На этот раз его основу составили эвакуированные артисты ансамбля оперетты Всесоюзного гастрольного объединения. Первой постановкой явилась оперетта И. Кальмана «Марица», режиссёр Л. Коржановский, дирижёр М.Ю. Белявский. В отчёте о работе отдела искусств за 1944 год был представлен план дальнейшего развития Театра музыкальной комедии: доукомплектовать труппы за счёт трёх-четырёх ведущих актёров; укрепить оркестр, доведя его состав с 12 до 21–22 человек; оказать помощь в создании материальной базы (покупка материалов для новых постановок, а именно, костюмов и декораций); улучшить бытовые условия актёров, часть которых ютилась в театре; добиться через Росискусство оказания помощи из Москвы. Согласно данному документу, в 1945 г. коллектив перешёл работать в помещение Дворца культуры железнодорожников, открывшегося после длительного капитального ремонта. И в течение четырёх последующих лет постановки шли там. Это помещение отвечало всем требованиям проведения театральных мероприятий.

В 1949 г. театр закрылся. Приезжие артисты вернулись в свои родные края, а оставшуюся труппу перевели в Иркутский театр. Помимо отъезда артистов закрытию способствовали финансовые трудности. Театр не приносил нужного дохода, часто работал в убыток. Существовала и проблема репертуара: советская власть требовала постановки на современные темы «с большим идейным смыслом». Приветствовались произведения именно советских композиторов, а в этом театре в то время 80% репертуара составляли произведения зарубежных авторов.

III период (1958–2008). Новый этап для Театра музыкальной комедии в Красноярске ознаменовался его третьим открытием. В соответствии с решением Исполнительного комитета Красноярского краевого совета депутатов трудящихся от 23 июля 1958 г. Театр музыкальной комедии в г. Красноярске начинает свою работу с 1 октября 1958 г. В письме начальнику отдела искусств директора театра Музкомедии от 30 сентября 1958 г. было прописано: начальника Красноярской железной дороги обязать подготовить и сдать в аренду помещение Дворца культуры железнодорожников. После чего театр начал свою работу в этом здании и пробыл там вплоть до начала 1980-х годов.

После всех подготовительных мероприятий официальное открытие театрального сезона состоялось 20 февраля 1959 г. опереттой Исаака Дунаевского «Вольный ветер» по пьесе В. Винникова, В. Крахта и В. Типота. Главным режиссёром был назначен Я. Корнблит, а дирижёром – С. Бедерак. В газете «Красноярский рабочий» от 4 марта 1959 г. журналисты отметили стройный и слаженный звук оркестра, мелодическое и интонационное богатство музыки [6]. Приведём подлинный документ – вырезку из вышеназванной газеты (см. Приложение).

Красноярский театр в эти годы был одним из самых молодых театров музыкальной комедии в стране. В коллектив пригласили молодых артистов из других регионов Советского Союза. Директором театра в эти годы был Н.Г. Ляпунов, главным режиссёром – Я.М. Корнблит. В 1967 г. театр был удостоен звания лауреата всесоюзного и всероссийского фестивалей музыкальных театров. С 1970 г. начались активные гастролы по городам СССР. В 1975 году состоялось знаковое событие: театр занял первое место на Всероссийском и второе – на Всесоюзном смотрах

театральных работ. Произошло это благодаря постановке музыкально-драматической композиции к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне под названием «Опалённые строки».

В связи с реконструкцией здания с 1981 г. театр переехал в Дом культуры комбайностроителей, и только в 1993 г. получил собственное здание, в котором ведёт свою деятельность и по сей день.

Таблица 1

№	ФИО	Главный дирижёр, годы	Другие даты – по упоминаниям датировки о деятельности дирижёров, годы
1	С.Н. Бедерак	1959–1964	
2	Л.З. Балло	1965–1966	
3	И.Л. Гуревич	1966–1968	1970–1973
4	Ю.Ю. Поломский	1968–1974	1977, 1980, 1982, 1990–2001
5	В.В. Витковский	1975–1976	
6	Н.Е. Чунихин	1977–1983	
7	Л.З. Гельруд	1983–2006	
8	В.Н. Шелепов	2006 – по настоящее время	

менован из Красноярского государственного театра музыкальной комедии в Красноярский музыкальный театр. Несмотря на небольшую разницу в наименовании учреждения, для театра это стало значимым событием, которое повлекло за собой большие изменения. Театр получил статус автономного учреждения, что освободило его от государственного заказа и казначейства. Теперь репертуарный план расширился: в него вошли не только оперетты и музыкальные комедии, но и мюзиклы, рок-оперы, музыкально-драматические спектакли и многое другое.

Заключение. Деятельность Красноярского музыкального театра внесла огромный вклад в становление и развитие музыкально-театрального исполнительства в Красноярском крае, претерпев сложности в процессе создания данной традиции. Необходимо подчеркнуть, что проблема нехватки профессиональных кадров, в частности, артистов оркестра, существо-

В Красноярском музыкальном театре в должности дирижёра работали выдающиеся музыканты современности. В Таблице 1 представлена хронологическая информация о деятельности дирижёров театра, которые работали с 1959 по настоящее время.

IV период (2008 год – по настоящее время). 2008 г. ознаменовался для театра необычным моментом: театр был переи-

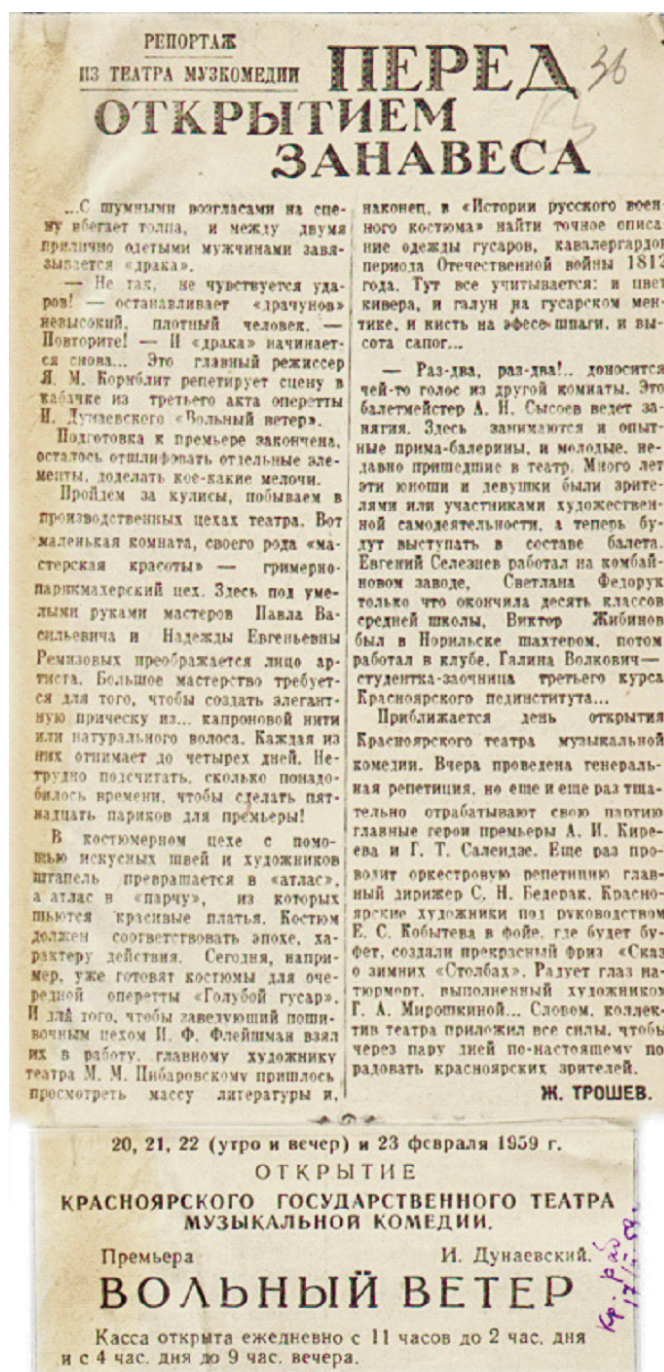
вала с самого основания театра, и, когда заявило о себе такое нововведение, как фонограммы (примерно в 1980-х годах), многие режиссёры стали к ним обращаться чаще, чем к оркестру. В последнее время, с возобновлением режиссёрского интереса к фонограмме, последовали ответные действия дирижёра и музыкантов, призванные сохранить роль и функцию оркестра. В итоге появились сольные концертные оркестровые программы, включающие в себя классические произведения, которые не только сделали коллектив явным, видимым зрителю (вывели его на авансцену в качестве главного действующего лица), но и способствовали повышению исполнительского уровня музыкантов.

По мнению многих исследователей, лёгкие для восприятия музыкальные жанры (оперетта, мюзикл, водевили) являются для неподготовленного зрителя переходным пластом, адаптационным

проводником к более высоким и сложным произведениям (опера, балет, симфонические концерты). В контексте активного наступления в звуковом театральном пространстве массовой музыки регулярные концертные оркестровые программы помогут сформировать основу музыкального вкуса у публики, будут способство-

вать воспитанию у неё академических традиций. В целом Красноярский музыкальный театр уже внёс огромный вклад в становление музыкально-театрального исполнительства Красноярска и Красноярского края в сфере лёгкого театрального жанра и в настоящее время не намерен сдавать позиции.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Об открытии театра музыкальной комедии, газета «Красноярский рабочий» от 17 февраля 1959 года

 ЛИТЕРАТУРА

1. Кривошея Б.Г. Музыкальная жизнь Красноярск. Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1983. 176 с.
2. Лаврушева Л.Г. Опера и оперетта в дореволюционном Красноярске // Музыкальная культура Красноярск: 1628–1920. Т. 1 / ред. Л.В. Гаврилова, Н.А. Еловская. Красноярск: Красноярская академия музыки и театра, 2009. С. 302–322.
3. Прыгун Е.В. Музыкальный театр в Красноярске // Музыкальная культура Красноярск: 1628–1920. Т. 1 / ред. Л.В. Гаврилова, Н.А. Еловская. Красноярск: Красноярская академия музыки и театра, 2009. С. 255–301.
4. Гаврилова Л.В. Страницы истории музыкальной культуры Красноярск. Красноярск: Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры (КНУЦ), 2013. 126 с.
5. Прейсман Э.М. О музыке и музыкантах: время, события: монографические очерки и статьи. Красноярск: КГАМиТ, 2013. 260 с.
6. Лившиц Л. Огни нового театра (открытие краевого театра музыкальной комедии) // Красноярский рабочий. 4 марта 1959.
7. Царева Е.С. Музыкальная жизнь Красноярск от истоков до 1922 года: пути формирования музыкальной культуры европейского типа. Красноярск: КГИИ, 2014. 368 с.

Об авторах:

Шаяхметова Альфия Камельевна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирская государственная академия искусств им. Дмитрия Хворостовского (660020, г. Красноярск, Российская Федерация), **ORCID: 0000-0002-0646-3896**, alfiya007@list.ru

Кроткова Екатерина Сергеевна, артистка Красноярского музыкального театра (660020, г. Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0002-8656-2084**, krotkotsega@mail.ru

 REFERENCES

1. Krivosheya B.G. *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska* [Musical Life of Krasnoyarsk]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1983. 176 p.
2. Lavrusheva L.G. Opera i operetta v dorevol'yutsionnom Krasnoyarske [Opera and Operetta in Pre-revolutionary Krasnoyarsk]. *Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska: 1628–1920. Tom 1* [Musical Culture of Krasnoyarsk: 1628–1920. Volume 1]. Editors L.V. Gavrilova, N.A. Elovskaya. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya akademiya muzyki i teatra, 2009, pp. 302–322.
3. Prygun E.V. Muzykal'nyy teatr v Krasnoyarske [Musical Theater in Krasnoyarsk]. *Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska: 1628–1920. Tom 1* [Musical Culture of Krasnoyarsk: 1628–1920. Volume 1]. Editors L.V. Gavrilova, N.A. Elovskaya. Krasnoyarsk: Krasnoyarskaya akademiya muzyki i teatra, 2009, pp. 255–301.
4. Gavrilova L.V. *Stranitsy istorii muzykal'noy kul'tury Krasnoyarska* [Pages of the History of the Musical Culture of Krasnoyarsk]. Krasnoyarsk: Krasnoyarskiy kraevoy nauchno-uchebnyy tsentr kadrov kul'tury (KNUTs), 2013. 126 p.
5. Preysman E.M. *O muzyke i muzykantakh: vremya, sobytiya: monograficheskie ocherki i stat'i* [About Music and Musicians: Time, Events: Monographic Essays and Articles]. Krasnoyarsk: KGAMiT, 2013. 260 p.
6. Livshits L. Ogni novogo teatra (otkrytie kraevogo teatra muzykal'noy komedii) [Lights of the New Theater (Opening of the Regional Theater of Musical Comedy)]. *Krasnoyarskiy rabochiy* [Krasnoyarsk Worker]. 4 marta 1959.

7. Tsareva E.S. *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: puti formirovaniya muzykal'noy kul'tury evropeyskogo tipa* [Musical Life of Krasnoyarsk from its Origins to 1922: Ways of Forming a Musical Culture of the European Type]. Krasnoyarsk: KGII, 2014. 368 p.

About the authors:

Alfiya K. Shayakhmetova, Ph.D.(Arts), Associate Professor, Siberian State Dmitri Hvorostovsky Academy of Arts (660020, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0646-3896**, alfiya007@list.ru

Ekaterina S. Krotkova, an artist of Krasnoyarsk Musical Theater (660020, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-8656-2084**, krotkotsega@mail.ru





Н. В. КОШКАРЁВА

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-4578-6591*

Дирижёрское искусство М.М. Ипполитова-Иванова: к проблеме формирования русской дирижёрской школы

К настоящему времени в сфере дирижирования накоплен большой практический опыт. Однако не всегда исполнительский процесс подкрепляется теоретическими исследованиями.

В статье на примере деятельности М. Ипполитова-Иванова рассматриваются основные принципы отечественной школы дирижирования. Акцентируется внимание на многоаспектности дирижёрского искусства, роли контекстного мышления при создании художественной интерпретации произведения. Подчёркивается важность осознания музыкального стиля сочинения, что влияет на особенности исполнения. Выделены основные моменты, затрагивающие специфику деятельности дирижёра в оперном театре. Анализ архивных аудио- и видеозаписей позволил сделать выводы о дирижёрской концепции М. Ипполитова-Иванова.

Жизнь М. Ипполитова-Иванова в искусстве впечатляет своей масштабностью: композитор, дирижёр, педагог, общественный деятель, профессионал во всём, он постоянно стремился к новым вершинам творчества и призывал к этому современников. Дирижёрское искусство М. Ипполитова-Иванова стало своеобразным культурным «мостом» между XX и XXI веком.

Ключевые слова: М. Ипполитов-Иванов, русская музыкальная культура, искусство дирижирования, исполнительское credo, контекстное мышление.

Для цитирования / For citation: Кошкарева Н.В. Дирижёрское искусство М.М. Ипполитова-Иванова: к проблеме формирования русской дирижёрской школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 61–71. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.061-071

NATALYA V. KOSHKAREVA

*State Musical and Pedagogical M.M. Ippolitov-Ivanov Institute**Moscow, Russia*

ORCID: 0000-0002-4578-6591

M.M. Ippolitov-Ivanov's Conducting Art: Concerning the Issue of Forming the Russian Conducting School

Up to nowadays we have accumulated a lot of practical experience in the field of conducting. However, the performing process has not been always supported by theoretical research.

The article considers the main issues forming the principles of the national school of conducting by the example of M. Ippolitov-Ivanov's activity. The attention is focused on the multidimensional nature of conducting art, on the importance of contextual thinking when creating an artistic interpretation of a work. It is also important to understand the musical style of the composition, which affects the peculiarities of performance. The main points affecting the specifics of the conductor's activity in the opera house are highlighted. The analysis of archival audio and video recordings allowed us to draw conclusions about M. Ippolitov-Ivanov's conducting concept.

M. Ippolitov-Ivanov's life in art impresses with its scale: a composer, conductor, teacher, public figure, professional in everything – he constantly aspired to new creativity heights and encouraged his contemporaries to do it. M. Ippolitov-Ivanov's conducting art is a kind of cultural «bridge» between the 20th and 21st centuries.

Keywords: M. Ippolitov-Ivanov, Russian musical culture, the art of conducting, performing credo, contextual thinking.

Профессия дирижёра относится, пожалуй, к самым молодым в музыкальном искусстве. Долгое время вообще не существовало специальной системы обучения искусству дирижирования. С середины XIX века начинает выкристаллизовываться устойчивая база технических и музыкально-выразительных принципов, на которой и сейчас зиждется отечественная дирижёрская исполнительская культура.

Развитие дирижёрского искусства в России отмечено значительным влиянием, которое оказали на него крупнейшие русские музыканты, и прежде всего композиторы. Бережное отношение к авторскому тексту, избегание внешних эффектов, стремление к содержательности и эмоциональной насыщенности интерпре-

тации – все эти черты были естественным следствием и самого характера русской музыки, и той просветительской миссии, которую взяли на себя русские композиторы-дирижёры: М. Балакирев, А. Рубинштейн, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Аренский, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов и другие. Каждый из выдающихся музыкантов стал важным звеном русской дирижёрской школы.

Искусство дирижирования М. Ипполитова-Иванова с особой наглядностью демонстрирует основные позиции, позволяющие сформироваться личности дирижёра, выработать индивидуальное художественное credo. Имеются в виду: популяризация произведений русской и зарубежной классики XIX века,



современной музыки, просветительская деятельность, работа в новейших направлениях музыкального искусства (звуковое кино, звукозапись).

Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов – выдающийся педагог, музыкальный этнограф, дирижёр и общественный деятель – сыграл особую роль в развитии отечественного музыкального искусства и образования. Изучением разных аспектов творчества М. Ипполитова-Иванова занимались многие музыковеды. В первую очередь назовем фундаментальные труды Б. Асафьева [1], С. Бугославского [2] и М. Шорниковой [20] о жизненном и творческом пути М. Ипполитова-Иванова, а также сборник материалов Н. Соколова [8], где представлено эпистолярное наследие композитора. Отдельным вопросам композиторского стиля посвящены работы И. Ромашук [15, 14]. Изучение истории становления и развития русско-грузинских музыкальных связей прослеживается в статьях Л. Подземской [13] и Г. Торадзе [18]. О концертных программах художественных руководителей и дирижёров симфонического оркестра Московского отделения Императорского Русского музыкального общества Василия Сафонова и Михаила Ипполитова-Иванова пишет Е. Гуревич [4]. Кроме того, подчеркнём важность научных исследований Е. Гущиной [5] и Н. Плотниковой [12], ставящих целью осмыслить духовно-музыкальное наследие М. Ипполитова-Иванова в контексте традиций предшественников и современников композитора. К числу интересных теоретических разработок относится кандидатская диссертация Н. Соколова «Тема Востока в симфоническом творчестве М.М. Ипполитова-Иванова и традиции русского ориентального симфонизма» [17] и новейший сборник материалов и статей «Наследие М.М. Ипполитова-Иванова: актуальность

и перспективы в XXI веке» под редакцией И. Ромашук [10] по итогам проведения Международной научно-практической конференции в Государственном музыкально-педагогическом институте имени М.М. Ипполитова-Иванова 27 ноября 2020 года. Таким образом, наследие композитора неоднократно выступало объектом изучения. В то же время до сих пор не было исследовательской литературы, где раскрывались бы важные свойства его дирижёрского искусства¹. Восполнить данный пробел – цель данного исследования.

На формирование мировоззрения и мироощущения М. Ипполитова-Иванова как дирижёра самое непосредственное влияние оказали русская история и национальная культура. Посещая репетиции и спектакли русской оперы, которыми дирижировал его кумир – Э. Направник, М. Ипполитов-Иванов погружался в тонкости дирижёрского дела. Э. Направник ставил перед музыкантами сложные профессиональные задачи, в то же время чутко следил за их психологическим и физическим состоянием. Впоследствии этот принцип стал одним из важнейших в дирижёрской работе М. Ипполитова-Иванова. Мануальной техникой дирижирования будущий композитор с особой любовью и увлечением занимался в классе у К. Давыдова в Петербургской консерватории. По воспоминаниям М. Ипполитова-Иванова, «в дирижёрский класс из теоретиков допускались только те, кто имел “дирижёрскую руку”, т. е. взмах чёткий и определённый; поэтому не всякий туда попадал, а так как я до некоторой степени к этому был подготовлен, то вскоре занял подобающее место и выступал в концертах с серьёзными заданиями» [7, с. 23].

В конце XIX века музыкальная жизнь провинциальных городов, в отличие от столичных, не отличалась интенсивностью. Отсутствие средств, недостаток

квалифицированных кадров, пренебрежительное отношение властей к музыкальному делу и эстетическому просвещению народа – всё это приходилось компенсировать энтузиазмом людей, беззаветно преданных музыке. Среди них важная, если не главная, роль выпадала на долю дирижёров, в силу самой профессии становившихся организаторами музыкальной жизни. Таким энтузиастом был композитор М. Ипполитов-Иванов, начинавший свою дирижёрскую, педагогическую деятельность в Тифлисе в конце XIX века и много сделавший там для развития оперного театра. В результате был создан хороший оркестр, способный исполнять недоступные прежнему составу трудные симфонические партитуры. Дирижёрские принципы М. Ипполитова-Иванова основывались на приверженности национальной культуре, национальной самобытности, опирающейся на многовековые традиции отечественного исполнительского искусства. Вводя в репертуар Тифлисского театра русскую оперу, он тем самым пропагандировал творчество М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского, композиторов «Могучей кучки»².

М. Ипполитов-Иванов также много сделал для Большого театра. В частности, в его инструментовке впервые в Москве была возобновлена постановка оперы М. Мусоргского «Борис Годунов», в которую были включены ранее не исполнявшиеся сцены у собора Василия Блаженного и сцена с попугом (в тереме Бориса). По воспоминаниям Б. Хайкина, «Михаил Михайлович часто выступал как дирижёр. Я помню его спектакли в Большом театре и в театре, впоследствии ставшем Филиалом Большого театра. Это были “Демон” А. Рубинштейна, “Фауст” Ш. Гуно, “Травиата” Верди, его собственные оперы “Ася”, “Оле из Нордланда”. Дирижировал он очень спокойно, но уверенно и артистично. Музы-

канты очень любили с ним играть и петь, о чём я часто слышал» [19, с. 23].

Могучее дарование М. Ипполитова-Иванова как дирижёра-интерпретатора наиболее полно раскрылось в исполнении произведений русской классики. Оркестры и хоры под его управлением звучали ярко, «во весь голос»³. Высокий строй мыслей и чувств, разнообразная палитра звучания оркестра, осознание тембра в качестве психологической краски и интонационно-выразительного тона явились неотъемлемыми свойствами его дирижёрской концепции⁴.

М. Ипполитов-Иванов имел абсолютный музыкальный слух, что позволяло ему добиваться чистейшего звучания оркестра и хора. Не менее скрупулёзно велась работа над ансамблем в сочинениях полифонического склада, тщательно проверялись подъёмы и спады динамики линий, вызванные интонационно-драматургическими процессами в полифонической ткани. Интересно, что на репетициях он иногда предлагал необычный вариант расстановки оркестра, позволяющий многим произведениям прозвучать более рельефно. К примеру, по воспоминаниям Б. Хайкина, во время одного выступления сводного духового оркестра «Михаил Михайлович поднялся на сцену, перегруппировал оркестр, отчего он стал сразу лучше звучать; сделал несколько замечаний, к которым все прислушивались. Молодые музыканты смотрели на него с восторгом» [19, с.24].

Значительное влияние на дирижёрский стиль М. Ипполитова-Иванова оказало многолетнее общение с Э. Направником и Н. Римским-Корсаковым. Верность М. Ипполитова-Иванова-дирижёра авторскому тексту в отношении нюансов и темпов вызывало глубокое уважение у авторов. Так, в одном из писем Н. Римский-Корсаков пишет своему бывшему ученику, что



«„Царская Невеста” и „Садко” обязаны Михаилу Михайловичу тем, что исполнены под его управлением „в надлежащем виде”» [2, с. 11]. По убеждению М. Ипполитова-Иванова при продумывании исполнительской концепции категорически нельзя ориентироваться на субъективные ощущения: «Относительно переделок в нюансах <...> попробовал бы кто-нибудь переставить все знаки препинания у Пушкина или переделать нос у “Сикстинской мадонны”, что сказали бы на это наши писатели и художники! Нелепость такого приёма так очевидна, что не нуждается в доказательствах, а как часто наши критики эту нелепость относят на счет талантливости дирижёра! Я не большой поклонник традиции исполнения, в ней много есть наносного, как наросты ракушек на корабле дальнего плавания, но традиции *tempo* должны быть сохранены. В этом случае также нельзя руководствоваться личным вкусом, помня, что *tempo* устанавливается с первых постановок опер, которые в большинстве случаев идут под руководством автора. Я сам был свидетелем, как настойчиво требовали точности исполнения нюансов, указанных в партитурах, Рубинштейн, Римский-Корсаков и в особенности Чайковский, и главным образом в *tempo*, причём Римский-Корсаков часто говорил: “Не можешь – не пой”» [7, с. 112–113].

Звучание хоров под управлением М. Ипполитова-Иванова отличалось чистотой строя, а также особой чёткостью и ясностью вокализируемого слова. Внимание к тексту объяснялось любовью М. Ипполитова-Иванова, с одной стороны, к литературе, особенно русской, с её богатейшим интонационным фондом, с другой, – к песенному фольклору разных национальностей, где слово и музыка существуют неразрывно⁵. Стремление максимально донести смысл музыкального произведения до слушателя привело

к реализации невиданных по масштабам проектов, одним из которых стало первое исполнение в России «Страстей по Матфею» И.С. Баха на русском языке силами сводного хора Русского хорового общества под управлением М. Ипполитова-Иванова (9 марта 1913 года).

Особая тщательность, характерная для работы М. Ипполитова-Иванова над словом, была неразрывно связана с предварительным «погружением» в эпоху, с чтением первоисточников и архивных материалов. Это создавало необходимую почву для выявления глубинных смыслов литературного текста и нахождения верной музыкальной интонации, оправданной всем эмоционально-образным строем сочинения.

В данном контексте важным фактом становится проведение М. Ипполитовым-Ивановым лекций-концертов памяти М. Глинки, Н. Гоголя, А. Даргомыжского, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, лекций по истории церковной музыки⁶. Таким образом, М. Ипполитов-Иванов относится к дирижёрам-просветителям, профессиональное *credo* которых базируется не только на тщательном изучении непосредственно нотного текста музыкального произведения, но и на анализе смежных видов искусства, выявлении исторических параллелей, сопровождающихся эмоциональным «проживанием» музыкального произведения⁷.

Благодаря сохранившимся архивным кинохроникам мы можем судить о мануальной технике М. Ипполитова-Иванова, которая отличалась классической ясностью и лаконичностью. Лишённый экзальтированности и большой амплитуды жест дирижёра был наполнен музыкальным звуком. Тонкая динамическая и штриховая палитра, выверенная смена темповой организации музыки, смена характера – всё отражалось в точных, продуманных, рациональных дирижёрских приёмах.

Многие современники отмечают в числе профессиональных качеств Михаила Михайловича умение подчинить своей дирижёрской воле различные коллективы (от ансамблей до грандиозных оркестров и хоров). Как подчеркивает С. Бугославский, «спокойствие, психическая уравновешенность и оптимизм» [2, с. 23] были преобладающими чертами его характера.

По убеждению М. Ипполитова-Иванова, «от дирижёра, прежде всего, требуется рука, как от певца голос, а от пианиста и другого инструментального виртуоза – пальцы. Без этих данных вы ничего не достигнете, как бы ни было велико композиторское дарование. Такие композиторы и вместе с тем дирижёры, как Берлиоз и Вагнер, – лишь счастливое исключение. При отсутствии специальных данных Римский-Корсаков и даже Рубинштейн были дирижёрами весьма посредственными; для них верхом благополучия было, если оркестр не всегда у них расходился, следовательно, о тонкостях художественного исполнения не могло быть и речи; здесь было и отсутствие той тесной связи, которая необходима между дирижёром и оркестром, и отсутствие взаимного доверия. Да и технически это дело не так просто. И напрасно Николай Андреевич говорит, что “дирижёрское дело – дело тёмное”. Оно совсем не тёмное, если имеешь руку и способность подчинять своей воле оркестр, умение передать свои намерения; но конечно, если этих необходимых условий нет, то лучше и не браться за дирижёрство. Наглядным доказательством необходимости для дирижёра этих качеств являются Бюлов, Никиш и Направник» [7, с. 38].

С большой увлечённостью М. Ипполитов-Иванов брался за современные проекты. Например, в 1908 году он создал музыку, сопровождавшую демонстрацию первого отечественного игрового фильма

«Понизовая вольница» на сюжет известной русской песни о Стеньке Разине «Из-за острова на стрежень...» А. Дранкова. Кроме того, искренне любя оперное искусство и стремясь пропагандировать в широких массах талантливую творческую молодёжь, М. Ипполитов-Иванов как опытный, авторитетный дирижёр охотно согласился сотрудничать с молодой фирмой «Грампласттрест» по выпуску грампластинок, увековечивая тем самым жизнь оперы в истории звукозаписи⁸. Сохранились уникальные аудиозаписи арий из опер в исполнении молодых певцов: Марка Рейзена, Виталия Кильчевского, Пантелеймона Норцова, Давида Бадридзе, Давида Гамрекели, Елены Кругликовой, Елены Степановой – в сопровождении оркестра Государственного Большого театра СССР под управлением М. Ипполитова-Иванова⁹.

В любом деле Михаил Михайлович щедро тратил свои душевные силы. Так, А. Глазунов в письме М. Ипполитову-Иванову, посвящённом творческому юбилею последнего, отмечает: «Твоя сорокалетняя деятельность обнимает творчество, дирижёрство, педагогию и административную область, и в этой работе во всех её разновидностях Ты был чист и непорочен. В день Твоего чествования за эту плодотворную и неутомимую работу за сорок лет прими от меня самые горячие поздравления и самые искренние пожелания светлой и долгой жизни для поддержания в России дорогого нам искусства...» [3, с. 369–370]¹⁰.

М. Ипполитову-Иванову не довелось вести специальный класс по дирижированию в руководимой им Московской консерватории¹¹, однако его отношение к делу было образцом для профессионального становления молодых дирижёров.

Рецензии того времени на концерты русских композиторов-дирижёров как в России, так и за рубежом, свидетель-

ствуют о глубине и своеобразии интерпретаторских замыслов, об умении работать с оркестром и о том успехе, который музыканты имели у публики. Более того, в литературных трудах Э. Направника, П. Чайковского, А. Рубинштейна, С. Рахманинова и других мы встречаем ценные, перспективные положения, отражающие проблемы дирижёрского искусства, не потерявшие актуальности в XXI веке.

Таким образом, имя Ипполитова-Иванова встраивается в ряд замечательных музыкантов, заложивших фундамент отечественной дирижёрской школы, основные принципы которой получили развитие в исполнительской деятельности Н. Голованова и А. Гаука, А. Мелик-Пашаева и Е. Мравинского, Е. Светланова и И. Мусина, Г. Рождественского и Ю. Темирканова и многих других.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дирижёрская деятельность многих выдающихся отечественных музыкантов прошлого (Милия Балакирева, Николая Рубинштейна, Василия Сафонова и других) до настоящего времени изучена не в полной мере. Основой будущих исследований могут выступить сохранившиеся авторитетные наблюдения П. Чайковского, А. Бородина, Н. Римский-Корсакова, Ц. Кюи, Г. Лароша, Н. Кашкина.

² Особенно это проявилось в работе М. Ипполитова-Иванова в качестве дирижёра первого московского частного оперного театра С.И. Мамонтова (впоследствии – Товарищества артистов). Здесь Михаил Михайлович снова окунулся в близкий ему русский оперный репертуар («Орлеанская дева» П. Чайковского, оперы Н. Римского-Корсакова – «Садко», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», оперы Ц. Кюи – «Кавказский пленник», «Ратклиф», «Сарацин»).

³ Незабываемы в интерпретации М. Ипполитова-Иванова «Жизнь за царя» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Кавказский пленник» и «Сын мандарина» Ц. Кюи, «Мазепа» и «Пиковая дама» П. Чайковского, а также «Тангейзер» Р. Вагнера и другие. М. Ипполитов-Иванов представил мировые премьеры «Сказки о царе Салтане» (21 октября 1900) и «Каша Бессмертного» (12 декабря 1902) Н. Римского-Корсакова.

⁴ Под руководством М. Ипполитова-Иванова была осуществлена российская премьера оперы «Заза» Р. Леонкавалло (1904), в том же году была исполнена «Майская ночь» Н. Римского-Корсакова, а позднее – оперы «Кармен» Ж. Бизе, «Орлеанская дева», «Чародейка» и «Черевички» П. Чайковского, «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова (1906), «Мазепа» П. Чайковского (1922), «Мадам Баттерфляй» (1925) Дж. Пуччини и «Свадьба Фигаро» (1926) В. Моцарта. Ипполитов-Иванов был руководителем постановок своих опер «Ася» и «Измена» (1910).

⁵ Живя в Грузии, Ипполитов-Иванов встретился с выдающимся русским драматургом А.Н. Островским, гостившим в Тифлисе в октябре 1883 года. Александр Николаевич интересовался положением грузинского театра и записями грузинских народных песен, сделанных М. Ипполитовым-Ивановым [7, с. 62–69].

⁶ Показательно, что одна из лекций называлась «Отражение истории в музыке» – тема, духовно близкая композитору.

⁷ Традиция просветительских концертов закрепились в отечественной музыкальной культуре благодаря деятельности выдающихся дирижёров, среди которых особо выделим имена Геннадия Рождественского (1931–2018) и Владимира Юровского (1972).

⁸ Фирма «Грампласттрест», сменившая «Музтрест», начала свою работу в конце

1933 года. Количество записей «Грампласттреста» с каждым годом возрастало и в довоенное время в 1939 году достигло максимума. Преемником «Грампласттреста» в 1964 году стала Всесоюзная фирма звукозаписи «Мелодия», объединившая основные фабрики грампластинок и звукозаписывающие студии, существовавшие на тот момент в СССР, и ставшая государственной организацией по производству, хранению и распространению звукозаписей. В настоящее время «Мелодия» занимается лицензированием, изданием, тиражированием и распространением фонограмм на компакт-дисках.

⁹ В 2009 году Благотворительный Фонд отечественного культурного наследия «Незабытые имена» осуществил юбилейный проект «Сегодня и Всегда», посвящённый 150-летию со дня рождения М. Ипполитова-Иванова (1859–1935). В программу двух CD-дисков вошли сочинения, никогда ранее не выпускавшиеся на современных носителях. Здесь представлены редкие архивные инструментальные и вокальные записи, созданные ещё при жизни М. Ипполитова-Иванова: ария Надира из оперы «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, ариозо Кумы из оперы «Чародейка» П. Чайковского, каватина Владимира из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, ария Марфы из оперы «Царская невеста» Н. Римско-Корсакова, ария Мазепы из одноименной оперы П. Чайковского.

¹⁰ Сорокалетний юбилей творческой деятельности Ипполитова-Иванова отмечал-

ся 22 ноября 1922 года. Композитору было присвоено звание народного артиста РСФСР. Концерт из его сочинений, организованный Государственной академической филармонией в ознаменование данного события, состоялся под управлением юбиляра 24 января 1923 года.

¹¹ В июле 1920 М. Ипполитов-Иванов совместно с А. Гольденвейзером, Л. Конюсом, С. Прокофьевым, И. Райским разработал проект новой организационной структуры и учебных планов Московской консерватории (предусматривалось, в частности, создание пяти факультетов и «Высших свободных мастерских»). В 1922 году была основана кафедра оперно-симфонического дирижирования. По инициативе и при непосредственном участии дирижёра и педагога, профессора Н.А. Малько, руководившего тогда старшей группой оркестрового класса, при композиторском факультете был открыт обязательный дирижёрский класс. Программа обучения была рассчитана на три года и включала четыре специальные дисциплины: чтение партитур и транспонирование, историю музыкальной литературы (симфонические партитуры), технику дирижёрского мастерства и дирижёрское искусство. В 1923 году начал работу хоровой подотдел, возглавляемый А. Кастальским. Открытие дирижёрских кафедр осуществилось уже без участия М. Ипполитова-Иванова: к этому времени (октябрь 1922 года) он ушёл в отставку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Бугославский С.А. М.М. Ипполитов-Иванов: жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1936. 56 с.
3. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. М.: Музгиз, 1958. 550 с.
4. Гуревич Е.Л. Пожелтевшие страницы // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 69–72.
5. Гущина Е.А. Духовная музыка М.М. Ипполитова-Иванова и русская певческая традиция: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 282 с.
6. Дирижёрское исполнительство. Практика. История. Эстетика / сост. Л. Гинзбург. М.: Музыка, 1975. 631 с.
7. Ипполитов-Иванов М.М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.: Музгиз, 1934. 159 с. С. 90.



8. Ипполитов-Иванов М.М. Письма. Статьи. Воспоминания / сост. Н.Н. Соколов. М.: Сов. композитор, 1986. 358 с.
9. Келдыш Ю.В. Композиторы петербургской и московской школ // История русской музыки в десяти томах. Т. 9: Конец XIX – начало XX века / ред.-сост. Ю.В. Келдыш, М.П. Рахманова, Л.З. Корабельникова, А.М. Соколова. М.: Музыка, 1994. С. 338–387.
10. М.М. Ипполитов-Иванов. Статьи и материалы Международной научно-практической конференции «Наследие М.М. Ипполитова-Иванова: актуальность и перспективы в XXI веке / отв. ред.-сост. И.М. Ромашук. М.: Белый ветер, 2020. 252 с.
11. Мусин И. Язык дирижёрского жеста. М.: Музыка, 2007. 232 с.
12. Плотникова Н.Ю. Мелодии православной старины // Встреча: Культурно-просветительская работа. 2003. № 1. С. 21–23.
13. Подземская Л.П. М.М. Ипполитов-Иванов и грузинская музыкальная культура. Тбилиси: Заря Востока, 1967. 151 с.
14. Ромашук И.М. Изучение литературных архивных материалов как способ понимания творческого метода композитора (на примере либретто оперы М.М. Ипполитова-Иванова «Нестан Дареджан») // Музыкальное искусство и образование. 2018. № 4. С. 85–95.
15. Ромашук И.М. М.М. Ипполитов-Иванов: из забытого и неизвестного // Музыкальная академия. 2013. № 3. С. 78–82.
16. Симонов Юрий. Школа дирижёрского мастерства. П.И. Чайковский. Инструментальные концерты. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 2019. 244 с.
17. Соколов Н.Н. Тема Востока в симфоническом творчестве М.М. Ипполитова-Иванова и традиции русского ориентального симфонизма: дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1997.
18. Торадзе Г.Г. Россия – Грузия: творческие контакты // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 128–140.
19. Хайкин Б.Э. Замечательный музыкант М.М. Ипполитов-Иванов // М.М. Ипполитов-Иванов. Композитор, педагог, общественный деятель. М.: ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, 1999. С. 22–24.
20. Шорникова М.И. Семь страниц из истории русской музыки: популярные очерки о выдающихся русских композиторах. Ростов-на-Дону: Феникс, 2012. 282 с.

Об авторе:

Кошкарёва Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором» ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-4578-6591**, nkoshkarevav@gmail.com

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. XIX and the Beginning of the XX Century]. Leningrad: Muzyka, 1979. 344 p.
2. Bugoslavskiy S.A. *M.M. Ippolitov-Ivanov: zhizn' i tvorchestvo* [M.M. Ippolitov-Ivanov: Life and Creativity]. Moscow: Muzgiz, 1936. 56 p.
3. Glazunov A. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Izbrannoe* [Letters, Articles, Memories: Favorites]. Moscow: Muzgiz, 1958. 550 p.

4. Gurevich E.L. Pozheltevshe stranitsy [Yellowed Pages]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2010. № 1, pp. 69–72.
5. Gushchina E.A. *Dukhovnaya muzyka M.M. Ippolitova-Ivanova i russkaya pevcheskaya traditsiya: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Spiritual Music of M.M. Ippolitov-Ivanov and the Russian Singing Tradition: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2008. 282 p.
6. *Dirizherskoe ispolnitel'stvo. Praktika. Istoriya. Estetika* [Conducting Performance: Practice. History. Aesthetics]. Compiled by L. Ginzburg. Moscow: Muzyka, 1975. 631 p.
7. Ippolitov-Ivanov M.M. *50 let russkoy muzyki v moikh vospominaniyakh* [50 Years of Russian music in my memories]. Moscow: Muzgiz, 1934. 159 p.
8. Ippolitov-Ivanov M.M. *Pis'ma. Stat'i. Vospominaniya* [Letters. Articles. Memoirs]. Compiled by N.N. Sokolov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 358 p.
9. Keldysh Yu.V. *Kompozitory peterburgskoy i moskovskoy shkol* [Composers of the St. Petersburg and Moscow Schools]. *Istoriya russkoy muzyki v desyati tomakh. T. 9: Konets XIX – nachalo XX veka* [The History of Russian Music in Ten Volumes. Volume 9: Late XIX – Early XX Century]. Editors-compilers Yu.V. Keldysh, M.P. Rakhmanova, L.Z. Korabelnikova, A.M. Sokolova. Moscow: Muzyka, 1994, pp. 338–387.
10. *M.M. Ippolitov-Ivanov. Stat'i i materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Nasledie M.M. Ippolitova-Ivanova: aktual'nost' i perspektivy v XXI veke»* [M.M. Ippolitov-Ivanov. Articles and Materials of the International Scientific and Practical Conference. The Legacy of M.M. Ippolitov-Ivanov: Relevance and Prospects in the XXI Century]. Executive editor-compiler I.M. Romashchuk. Moscow: Belyy veter, 2020. 252 p.
11. Musin I. *Yazyk dirizherskogo zhesta* [The Language of the Conductor's Gesture]. Moscow: Muzyka, 2007. 232 p.
12. Plotnikova N.Yu. *Melodii pravoslavnoy stariny* [Melodies of Ancient Orthodox Culture]. *Vstrecha: Kul'turno-prosvetitel'skaya rabota* [Meeting: Cultural and Educational Work]. 2003. No. 1, pp. 21–23.
13. Podzemskaya L.P. *M.M. Ippolitov-Ivanov i gruzinskaya muzykal'naya kul'tura* [M.M. Ippolitov-Ivanov and Georgian Musical Culture]. Tbilisi: Zarya Vostoka, 1967. 151 p.
14. Romashchuk I.M. *Izuchenie literaturnykh arkhivnykh materialov kak sposob ponimaniya tvorcheskogo metoda kompozitora (na primere libretto opery M.M. Ippolitova-Ivanova «Nestan Daredzhan»)* [The Study of Literary Archival Materials as a Way to Understand the Creative Method of the Composer (on the Example of the Libretto of the Opera by M.M. Ippolitov-Ivanov “Nestan Darejan”)]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* [Music Arts and Education]. 2018. No. 4, pp. 85–95.
15. Romashchuk I.M. *M.M. Ippolitov-Ivanov: iz zabytogo i neizvestnogo* [M.M. Ippolitov-Ivanov: from the Forgotten and Unknown]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2013. № 3, pp. 78–82.
16. Simonov Yuriy. *Shkola dirizherskogo masterstva. P.I. Chaykovskiy. Instrumental'nye kontserty* [P.I. Tchaikovsky School of Conducting Skills. Instrumental Concerts]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova, 2019. 244 p.
17. Sokolov N.N. *Tema Vostoka v simfonicheskom tvorchestve M.M. Ippolitova-Ivanova i traditsii russkogo oriental'nogo simfonizma: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Theme of the East in the Symphonic Works of M.M. Ippolitov-Ivanov and the Traditions of Russian Oriental Symphonism: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 1997.
18. Toradze G.G. *Rossiya – Gruzija: tvorcheskije kontakty* [Russia – Georgia: Creative Contacts]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2011. № 3, pp. 128–140.
19. Khaykin B.E. *Zamechatel'nyy muzykant M.M. Ippolitov-Ivanov* [A Wonderful Musician M.M. Ippolitov-Ivanov]. *M.M. Ippolitov-Ivanov. Kompozitor, pedagog, obshchestvennyy deyatel'*



[M.M. Ippolitov-Ivanov. Composer, Teacher, Public Figure]. Moscow: GMPI imeni M.M. Ippolitova-Ivanova, 1999, pp. 22–24.

20. Shornikova M.I. *Sem'stranits iz istorii russkoymuzyki: populyarnye ocherki o vydayushchikhsya russkikh kompozitorakh* [Russian Russian Music: Seven Pages from the History of Russian Music: Popular Essays on Outstanding Russian Composers]. Rostov-on-Don: Feniks, 2012. 282 p.

About the author:

Natalya V. Koshkareva, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of Conducting Academic Choir of the State Musical and Pedagogical M.M. Ippolitov-Ivanov Institute (109147, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-4578-6591**, nkoshkarevav@gmail.com





Р. Р. ШАЙХУТДИНОВ

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке

г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0002-3406-7620

Музыкальное просветительство как этическая мотивация обновления концертных программ пианистов

Статья посвящена осмыслению феномена просветительства, изначально заложенного в структуру коммуникативной функции музыкального искусства. Проблема рассматривается применительно к сфере современного фортепианного исполнительства. К числу факторов, характеризующих нынешний этап развития пианистического (и шире – музыкально-академического) искусства, автор относит потерю непосредственной связи между исполнительским пианистическим искусством и современными ему композиторскими стилями и школами; воздействие законов звукозаписывающей индустрии, нередко приводящих к утрате уникального ощущения одномоментности, спонтанности актов исполнительского творчества; установку на репертуарный универсализм, определяемый конкурсными программами; функционирование классического искусства по законам шоу-бизнеса («бренды», «раскрученность» и т. д.). Вышесказанное приводит к необходимости обращения к опыту выдающихся предшественников, заложивших основы современного понимания просветительского компонента в пианизме, трактуемого не только как пропаганда новых сочинений, но и как расширение «опыта преемственной памяти» (Н.И. Мельникова). Автор выделяет и анализирует концепции программ и репертуарную политику Антона Рубинштейна, Ферруччо Бузони и Ганса фон Бюлова. Акцент сделан на сочетании в индивидуальной «пропорции» стремления к исторической всеохватности репертуара (Исторические концерты) с одной стороны, и на выявлении и развитии индивидуальной предрасположенности и склонности исполнителя к интерпретации музыки определённых авторов (тенденция к специализации), с другой.

Ключевые слова: музыкальное просветительство, художественное пространство культуры, репертуар, Исторические концерты, Антон Рубинштейн, Бузони, Бюлов, слушательская память, творческая самоактуализация.

Для цитирования / For citation: Шайхутдинов Р.Р. Музыкальное просветительство как этическая мотивация обновления концертных программ пианистов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 72–82. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.072-082



RUSTAM R. SHAYKHUTDINOV

Moscow State A.G. Schnittke Institute of Music

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-3406-7620

Musical Enlightenment as an Ethical Motivation for Renewal Concert Programs of Pianists

The article is devoted to the understanding of the phenomenon of enlightenment, originally embedded in the structure of the communicative function of musical art, in relation to the field of modern piano performance. Among the factors that characterize the current stage of the development of piano (and more broadly – musical and academic) art, the author refers to the loss of direct connection between the performing piano art and contemporary compositional styles and schools; the impact of the laws of the recording industry, which often lead to the loss of a unique sense of instantaneous, spontaneous acts of performing creativity; the installation of a repertoire universalism determined by competitive programs; the functioning of classical art according to the laws of show business (“brands”, “promotion”, etc.). The above leads to the need to refer to the experience of outstanding predecessors who laid the foundations of the modern understanding of the educational component in pianism, interpreted not only as the promotion of new compositions, but also the expansion of the “experience of hereditary memory” (N.I. Melnikova). Among them, the author identifies and analyzes the concepts of programs and the repertoire policy of Anton Rubinstein, F. Busoni and G. They combine in an individual “proportion” the desire for the historical inclusiveness of the repertoire (Historical concerts) and, at the same time, to identify and develop the individual predisposition and inclination of the performer to interpret the music of certain authors (the tendency to specialization).

Keywords: musical enlightenment, artistic space of culture, repertoire, Historical concerts, Anton Rubinstein, Busoni, Bulov, listener’s memory, creative self-actualization.

Просветительское начало, заложенное в структуру коммуникативной функции музыкального искусства, его потенциальная способность открывать глубины культурного опыта человечества есть особый канал передачи знаний, канал духовного общения между великими композиторами, исполнителями и слушателями, между представителями разных эпох и современниками, людьми прошлого, настоящего и будущего. XIX и особенно XX век открыли перед мыслящим, ищущим, чувствующим человеком грандиозную панораму художественного пространства куль-

туры, раздвинув хронологические, национальные, стилистические рамки как «вглубь» (постижение, осмысление культурных феноменов), так и «вширь» (многообразие, многовариантность «духовных даров»). «Музыкальный текст, заключающий в себе смыслы и ценности человека как центра социума, с помощью специфического музыкального языка доносящий до слушателя образ мира, – это, несомненно, особый философский текст, несущий в себе ответы на множество вопросов о сущности бытия и роли человека, его преображающего в великих творениях искусства», – указывает видный исследо-

ватель вопросов философии музыки, культуролог А.И. Щербакова [15, с. 97].

Вместе с тем именно XX столетие стало временем нарастающего глобального кризиса, связанного, прежде всего, с размытием и утратой духовно-нравственных ориентиров в обществе. Исследователи задаются справедливым вопросом: «В чём специфика эстетических и поэтологических принципов музыкальной интерпретации в условиях смены культурных и социальных парадигм? Обусловлены ли эти принципы явлениями внешнего порядка или же тут действуют некие имманентные законы исполнительского искусства?» [11, с. 4]. Неслучайно проблема воспитания гармоничной личности, нацеленной на реализацию своего творческого потенциала и на просветительскую деятельность, не только не теряет своей актуальности, но и становится всё более значимой. Солидаризируемся с мнением В.Н. Холоповой, которая отметила, что средства этико-эстетического воздействия «очеловечивают, <...> осчастливливают и эвдемонизируют круг человеческого бытия» [12].

Внешним поводом для написания настоящей статьи стала беседа Владимира Познера с одним из наиболее ярких и деятельных российских пианистов Денисом Мацуевым [5]. Размышляя о проблемах современного репертуара и – шире – принципах и приоритетах современной концертной жизни, Мацуев, формулирует важную мысль, умело адаптируя её к формату телепередачи с его полемичностью и остротой: «Круг имён, круг исполнителей, круг оркестров сужается, и круг произведений, которые играют, тоже сужается. Игра по таким правилам приведёт к тому, что через 5–10 лет мы будем иметь десять имён, которые будут играть десять концертов».

В своей беседе В. Познер и Д. Мацуев обсуждают целый ряд примечательных,

на наш взгляд, позиций, определяющих особенности современного этапа развития пианистического (и, в целом, музыкального академического) искусства. К их числу, наряду с прочими обстоятельствами, заслуживающими отдельного рассмотрения и анализа, необходимо отнести следующие:

– потеря живой связи между исполнительским пианистическим искусством и современными ему композиторскими стилями и школами: ситуация, когда импульсом и барометром развития клавирного и фортепианного искусства была деятельность крупнейших композиторов-исполнителей¹, чьи новаторские композиторские решения были во многом инициированы собственными исполнительскими запросами и возможностями, пришла к автономизации пианистического искусства и перераспределению функций внутри него. «Все великие сочинители были также виртуозами на фортепиано», – подчёркивал ещё Антон Рубинштейн [10, с. 71–72]. «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство – она обогащает средства для сочинения и расширяет горизонты выражения. Так как великие сочинители были сами виртуозами (т. е. отличными техниками на своём инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей *minorum gentium* (меньшей братии). Таким образом *одно шло с другим рука об руку* [курсив наш. – Р.Ш.]: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она, в свою очередь, под влиянием сочинительства» [10, с. 75–76];

– индустрия аудио- и видеозаписи, оказывающая огромное влияние на атмосферу и облик музыкального искусства: «Точность, точность и ещё раз точность. Стерильная чистота и безукоризненная правильность воспроизведения текста», – формулирует законы звукозаписи Г.М. Цыпин [13, 97]. «“Неуловимое”



и “неповторимое” в исполнительском творчестве стало “уловимым” и “повторимым”», – писал Г.Р. Гинзбург ещё в начале 1950-х годов [4, с. 92]². Прибегая к неизбежному упрощению, можно сказать, что законы звукозаписи нередко приводили и приводят к сознательной ориентации исполнителя в большей степени на гарантированное пианистическое качество и гарантированный (благодаря узнаваемости популярного у слушателей репертуара) успех, нежели на художественный риск;

– конкурсы музыкантов-исполнителей, во многом определяющие вкусы и пристрастия как профессионалов, так и широкого круга любителей. Именно конкурсные программы формируют установку на репертуарный универсализм, когда исполнитель одинаково ровно и убедительно должен проявлять себя на протяжении нескольких туров в исполнении сочинений различных стилей и эпох. Представив себе на мгновение мифическую ситуацию – участие в современных конкурсах таких легендарных пианистов, как Альфред Корто, Владимир Софроницкий и даже Сергей Рахманинов, – мы вправе высказать сомнения в успешности преодоления ими не только финальной планки, но и рубежа второго тура. Музыкально-исполнительские конкурсы, выполняющие необходимую селективную функцию, вместе с тем «мало чем отличаются от, скажем, состязаний мейстерзингеров. Архетипы Ганса Закса, Вальтера фон Штольцинга и, конечно же, Бекмессера нетрудно распознать и среди современных концертантов» [3, с. 69]. Именно конкурсы устанавливают определённые репертуарные рамки, в основе которых сочинения классико-романтической эпохи. Выявление собственного артистического амплуа, в том числе и за счёт сужения репертуарного диапазона (концентрации на близких исполнителю авторах, жанрах,

стилях), либо просветительская нацеленность на знакомство слушателей с произведениями композиторов-современников и т. п. становятся в большей степени признаками прошедшего времени. «В целом исполнительская братия склонна придерживаться традиции, – пишет Б.Б. Бородин, – так как в своей деятельности она постоянно соприкасается с наследием прошлого. По целому ряду причин как социально-культурного, так и экономического порядка это содружество обладает значительной инерцией (взгляните хотя бы на репертуар и на повторяющиеся из года в год графики гастрольных маршрутов её лидеров). “Нарушители спокойствия”, выходящие за рамки общепринятого модуса профессионального поведения, обычно немногочисленны и хорошо известны. Они, как правило, при наличии выдающегося мастерства и таланта или получают особый негласный статус легитимного исключения из правил (как, например, Г. Гульд), или аккуратно отодвигаются на периферию сообщества, обретая свою “экологическую нишу” в редко исполняемом, специфическом репертуаре, камерных залах и малобюджетных звукозаписывающих компаниях» [3, с. 69];

– «шоу-бизнес основательно проник в классическую музыку», – констатирует в той же беседе Денис Мацуев [5]. Очевидно, что современное классическое исполнительское искусство если и не стало частью шоу-бизнеса, то живёт по его законам. Понятия коммерческого успеха, «раскрученности», пиар-технологий, «звёздности» в отношении пианистов, скрипачей, вокалистов уже давно никого не удивляют и диктуют рыночные законы, в числе которых не только пресловутый спрос, порождающий предложение, но и узнаваемость, популярность исполнителя, обеспечивающие его продаваемость. В.П. Чинаев пишет о жёсткой системе

концертного менеджмента, которая «навязывает музыканту свои правила “золотой середины”, гарантирующие коммерческий успех» [11, с. 16]. Как не вспомнить мысль о десяти исполнителях и десяти исполняемых ими сочинениях в связи с ситуациями вступительных экзаменов в академии и институты искусств, когда на собеседовании абитуриенты бойко озвучивают раскрученные «бренды» из мира классического искусства, нередко вспоминая о таких гигантах, как Михаил Плетнёв или Григорий Соколов во вторую или в третью очередь! Подчеркнём, что речь идёт не о частных случаях неудачных ответов на экзамене, а о кумирах в исполнительстве, приверженности и желании следовать их заветам, идеалам, традициям. Понятие «бренда» коснулось ныне не только персоналий исполнителей, но и конкретных сочинений, которые в силу их «раскрученности» стали узнаваемыми и, соответственно, желанными для аудитории: стремление услышать знакомый мотив стало превалировать над желанием познать новое, неизвестное, расширить свои культурные горизонты. Вместе с тем примем во внимание, что, говоря о коммуникативной связке «композитор-исполнитель-слушатель», о системе, определяющей оценку ценностей со слушательской стороны, Л.В. Кириллина, например, видит историческую заслугу Бетховена в том, что он «создал не новый тип музыки, но новую аудиторию слушателей, открыл в музыке свойство быть искусством, способным передать жизнь во всей её полноте» [7].

В связи с вышесказанным важно, на наш взгляд, обратиться к опыту выдающихся предшественников, заложивших основы просветительского компонента в исполнительстве, трактуемого не только как пропаганда новых сочинений (хотя это, безусловно, и является важнейшей

задачей музыканта-просветителя). Не касаясь концептуальных вопросов миссии исполнителя, обратимся к репертуару пианистов, к его явным и скрытым возможностям. Одна из дат, изменивших во многом облик европейского музыкального искусства, – 11 марта 1829 года: исполнение под управлением двадцатилетнего Феликса Мендельсона «Страстей по Матфею» И.С. Баха. С этого момента художественное прошлое стало всё активнее участвовать в творении художественного настоящего. Речь идёт как о сохранении в активной слушательской памяти наследия прошлого, так и, собственно, о расширении объёма такой памяти. «Опыт преемственной памяти» (Н.И. Мельникова) постепенно привёл к прорастанию нового жанра концертной жизни – исторических концертов. При этом исторические концерты представляли не только исследовательский интерес: «художественная высота исторического наследия становилась тем ценностным ориентиром, которым проверялось современное состояние музыкального искусства и который формировал способность эстетического суждения, что было не в меньшей мере актуально» [9].

Точка отсчёта и, одновременно, недосягаемая вершина в жанре исторических концертов – циклы клавирабендов Антона Рубинштейна, пианистического преемника Ф. Листа. Примечательно, что в деятельности великого венгра сам Рубинштейн многократно подчёркивал просветительский аспект: «За Листом ещё та великая заслуга, что он словом, игрою и литературными сочинениями представлял публике неизвестных ей сочинителей и также восстанавливал забытых или непризнанных ею» [10, с. 89].

Гений Рубинштейна-исполнителя во многом определил магистральное развитие форм концертной жизни. Говоря о



воздействию искусства Рубинштейна на последующие поколения исполнителей, примечательным представляется комментарий Владимира Ашкенази, указавшего по поводу масштабности исполнительских трактовок, характерных для многих представителей отечественной фортепианной школы второй половины XX столетия, что она была «скорее отголоском монументального стиля Антона Рубинштейна, являвшегося сияющим образцом для каждого начинающего пианиста Советского Союза, нежели производным от сталинского ампира» [цит. по: 11, с. 9]. Немецкий исследователь Х. фон Лёш пишет, что применительно к русской фортепианной культуре «всегда должна подразумеваться “львиная лапа” и, в частности, Антона Рубинштейна» [11, с. 7].

Итак, у Рубинштейна подверглась принципиальным изменениям сама концепция концертных программ: «...характер *tutti frutti* <...> мне неприятен. Слушать симфонию Гайдна и вслед за тем увертюру «Тангейзер» или то же в обратном порядке мне противно; и не по причине предпочтения одного сочинения другому, но по резкому различию звуковых красок. Я предпочёл бы целый концерт (увертюру, арию, концерт, песни, соло, симфонию) из произведений одного и того же автора» [10, с. 113]. Рубинштейновские концертные программы – исполнительское исследование истории композитора, истории его творчества. Вспомним о цифрах, характеризующих, например, просветительский проект «История литературы фортепианной музыки» (1887–88 г.) – 58 лекций-конcertов, 1302 сочинения 79 авторов, и свидетельствующих о титанических усилиях и результатах работы музыканта. Развитие репертуарных тенденций в творчестве Рубинштейна было исключительно важным – он один сумел внедрить в слушательское сознание

существенные разделы истории музыки. Вместе с тем феномен просветительства способствовал переосмыслению-перинтонированию музыкального наследия прошлого в новом социокультурном пространстве, способствуя его обрастанию новыми смыслами и, в итоге, приведя к рождению новых духовных ценностей.

Добавим, что музыкально-просветительские устремления пианиста имели и существенную этическую подоплёку: платные концерты, рассчитанные на аристократическую публику, как правило, повторялись на следующий день в иной аудитории – для студентов и учащейся молодёжи (вход на такие концерты был свободным).

Поистине героический пример Рубинштейна был мгновенно подхвачен современниками, также стремившимися к глобальному охвату фортепианного репертуара и распространившими на сферу просветительства типичный для исполнительского искусства соревновательный фактор. Одной из таких фигур стал Ганс фон Бюлов (1830–1894) – выдающийся воспитанник Ференца Листа, высоко ценившего его феноменальные способности и художественный облик, сподвижник Рихарда Вагнера и Иоганнеса Брамса. Деятельность Г. фон Бюлова, начиная с первых ярких музыкальных впечатлений, кардинально изменивших его судьбу и сподвигших на то, чтобы оставить юридическую карьеру, имела просветительский характер. Как дирижёр он провёл премьеры вагнеровских опер «Тристан и Изольда» (1865) и «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868), во многом определив современные многофазные принципы разучивания и постановки опер (индивидуальная работа с вокалистами, прослушивание вокальных партий солистов и ансамблей, работа с фортепианным аккомпанементом, групповые репетиции

оркестра и лишь затем – полные сценические репетиции). Бюлов дирижировал премьерным исполнением Четвёртой симфонии Брамса, он же стал первым исполнителем, который совместил функции солиста-пианиста и дирижёра, исполняя Первый фортепианный концерт ре минор соч. 15 Брамса. Как пианист Бюлов известен в качестве одного из первых пропагандистов музыки П.И. Чайковского. Именно он осуществил американскую премьеру Концерта для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор соч. 23 великого русского композитора. Как указывает А.Д. Алексеев, «... вызвали глубочайшее уважение беспредельная преданность музыканта искусству, бескорыстное служение делу пропаганды всего лучшего в нём и готовность идти по этому пути, не руководствуясь личными отношениями с авторами произведений [речь идёт прежде всего о Вагнере. – Р.Ш.] и соображениями материального порядка. Вместе с тем в своём просветительском рвении Бюлов иногда переходил разумные пределы и становился навязчивым. Так, к примеру, следует расценить его опыт исполнения дважды в одном концерте, в первом и втором отделениях, Девятой симфонии Бетховена» [1, с. 21]. Известен также случай, когда пианист, не произведя ожидаемого им впечатления исполнением Сонаты № 2 си-бемоль минор соч. 35 Шопена, решил, что она осталась непонятой, и повторил её на том же концерте ещё раз.

Л.А. Баренбойм пишет, что Бюлов, воспринявший Антона Рубинштейна и его Исторические концерты как вдохновляющий пример, также стремился дать свои Исторические концерты, состоявшие из тринадцати программ [2, с. 176]. Вместе с тем, несмотря на очевидные параллели с установками Рубинштейна, само исполнительское воплощение просветительской идеи у Бюлова несколько иное. Его

исторический смысл – в ознаменовании важного вектора модификации репертуарных устремлений пианистов: именно в творчестве Бюлова намечается тенденция к выявлению и развитию индивидуальной склонности исполнителя к интерпретации музыки определённых авторов, то есть тенденция к специализации. Так, в обширном репертуаре Бюлова особое значение имело фортепианное творчество Бетховена (поздние сонаты) и Листа.

Тенденция к исполнительскому охвату истории фортепианной литературы и, вместе с тем, склонность к творческому «самоограничению» (вспомним гётевское «мастер познаётся в самоограничении»!) получают своё развитие в деятельности Ферруччо Бузони (1866–1924) – выдающегося пианиста, композитора, редактора музыкальных сочинений, дирижёра и педагога. Вслед за Рубинштейном и Бюловым Бузони в 1913 году во время поездок по Италии реализовал свою «версию» Исторических концертов циклом из восьми программ, охвативших фортепианное наследие от Баха до современных пианисту авторов. В контексте проблематики настоящей статьи примечательна тенденция к специализации, которая уже упоминалась в связи с деятельностью Бюлова. Исследователь фортепианного исполнительства как культуротворческого феномена, пианистка и педагог Н.И. Мельникова пишет, что данная тенденция «связана не столько с индивидуальной его склонностью к исполнению каких-либо авторов, но скорее с тем, что Бузони значительно более *широко* и *полно* представляет слушателям само наследие композиторов: именно это позволило ему в зрелости ограничиться пятью любимыми именами – Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена и Листа» [9, с. 57].

С именем Бузони во многом связана укрепившаяся в дальнейшем традиция творческого «отклика» на мемориальные



даты – в 1911 году в Берлине циклом из шести вечеров итальянский пианист ознаменовал столетие со дня рождения Ференца Листа. Именно Бузони продемонстрировал возможности художественного исследования самих жанров, не ограниченного хронологическими и стилистическими рамками: так, например, в 1898 году, в Берлине, им был осуществлён цикл из четырнадцати концертов для фортепиано с оркестром, исполненных на протяжении четырёх вечеров. Антология фортепианного концерта в интерпретации Бузони содержала сочинения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, И.Н. Гуммеля, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, А. Рубинштейна и К. Сен-Санса. Возможно более полное исследование жанра совмещалось у Бузони со стремлением познакомить слушателей с ролью того или иного жанра в творчестве определённых композиторов. Известно, что Бузони стал первым пианистом, исполнившим как единый цикл двадцать четыре этюда и четыре баллады Шопена, «Годы странствий» и восемнадцать этюдов Листа и т. д. [см. 8, 9].

Просветительское, музыкально-исследовательское отношение к составлению концертных программ, явившееся новым словом, сказанным пианистами-исполнителями в XIX веке, безусловно, заложило некоторые традиции, актуальные и поныне. Так, неотъемлемой частью концертных программ стали «отклики» на мемориальные даты и связанные с ними «исследования жанра», о которых говорилось выше. В числе ярких примеров завершившегося концертного сезона 2020–2021 года укажем, например, на Бетховенские вечера, включавшие исполнение всех фортепианных концертов композитора в залах Московской консерватории, Российской академии музыки им. Гнесиных и Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке.

Открытием последних лет, заслуживающим эпитета «исторический», стало премьерное исполнение цикла из 24 прелюдий и фуг В.П. Задерацкого, возвратившее в слушательский и исполнительский «фонд» мировой фортепианной литературы один из интереснейших полифонических циклов XX столетия, написанный ранее аналогичных опусов Шостаковича и Хиндемита³.

Кроме того, нельзя не упомянуть об одном из главных векторов современного музыкального просветительства – так называемом исторически информированном исполнительстве (*historically informed performance*, сокр. HIP), или аутентизме, направленном, наряду с реализацией важнейших сугубо профессиональных аспектов, на возвращение и «внедрение» в слушательское сознание значительных объёмов музыкального наследия прошлого.

Таким образом, предпринятый анализ творческого наследия Рубинштейна, Бюлова, Бузони и роли в нём жанра исторического концерта позволяет сделать вывод об их удивительной способности к открытию новых профессиональных и духовных горизонтов, созданию своего рода «творческих альтернатив». Ибо отсутствие просветительской составляющей в деятельности музыканта создаёт замкнутый круг: ориентация на привычный, ранее изученный музыкальный материал, предлагаемый аудитории, ведёт к сужению музыкально-информационного поля, закреплению стереотипов-шаблонов в сознании как исполнителей, так и слушателей.

Формирование просветительской направленности в профессиональной деятельности пианиста-исполнителя и педагога есть многофазный процесс, способствующий выработке духовно-эстетических ориентиров, необходимых для творческой самоактуализации и само-

реализации. Вместе с тем осознание феномена просветительства как личностной и общественной ценности имеет большое мотивационное значение. Вдохновляющим и убедительным примером этого является для нас выдающийся опыт ма-

стеров прошлого – Антона Рубинштейна, Ферруччо Бузони, Ганса фон Бюлова, направивших весь свой талант и творческую страсть на популяризацию шедевров фортепианной музыки – ценной части художественного пространства культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вспомним И.С. Баха, Л. ван Бетховена, великих романтиков, триаду русских композиторов-пианистов: С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, Н.К. Метнер и др.

² К слову, Григорий Романович был одним из пианистов, умеющих великолепно записать то или иное сочинение. Тем не менее и в его словах, на наш взгляд, проскальзывает доля сожаления об утрате уникального ощущения одномоментности, спонтанности актов исполнительского творчества.

³ В премьерном исполнении цикла в Рахманиновском зале Московской консерватории участвовали Екатерина Мечетина, Андрей Гугнин, Никита Мндоянц, Арсений Тарасевич-Николаев, Фёдор Амиров, Андрей Ярошинский. В настоящее время фирмой «Мелодия» осуществлён выпуск диска «24 прелюдии и фуги Всеволода Задерацкого» (исполнители – Ксения Башмет, Юрий Фаворин, Никита Мндоянц, Лукас Генюшас, Андрей Гугнин, Андрей Ярошинский).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX–первой половины XX века. В 2-х т. Т. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 327 с.
2. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. Л.: Музгиз, 1962. 492 с.
3. Бородин Б.Б. Отечественные традиции воспитания профессионального инструменталиста // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: сб. материалов Всероссийского форума (Москва, 25–27 ноября 2015 года). М.: Московский педагогический государственный университет, 2016. С. 66–96.
4. Гинзбург Г.Р. Исполнитель и звукозапись // Сов. музыка. 1953. № 2. С. 92–95.
5. Денис Мацуев в гостях у Владимира Познера. 6 сентября 2014 г. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4_LZGXwW_YU&t=388s (дата обращения 02.07.2021).
6. Киреева Н.Ю. Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 44–49.
7. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Самосознание эпохи и музыкальная практика. Ч. 1. М.: МГК, 1996. 192 с.
8. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М.: Сов. композитор, 1971. 232 с.
9. Мельникова Н.И. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2002. 232 с.
10. Рубинштейн А.Г. Музыка и её представители. Разговоры о музыке. М.: П. Юргенсон, 1892. 124 с.
11. Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): сб. ст. и материалов / науч. рук. проекта В.П. Чинаев, отв. ред. С.В. Грохотов, ред. А.В. Мофа. М.: Московская консерватория, 2016. 264 с.



12. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
13. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. 183 с.
14. Шайхутдинов Р.Р. Об анализе пианистических стилей современности // Актуальные проблемы современного музыкознания: композиторское творчество, исполнительство, образование: сб. ст. / ред.-сост. Е.Р. Скурко. Уфа: Via-print, 2008. С. 148–153.
15. Щербакова А.И. Музыкальное искусство в современном пространстве культуры // Учёные записки Российского государственного социального университета. 2012. № 5. С. 97–100.

Об авторе:

Шайхутдинов Рустам Раджапович, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке (119330, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-3406-7620**, shaykhutdinovrr@schnittke.ru

REFERENCES

1. Alekseev A.D. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo kontsa XIX-pervoy poloviny XX veka. V 2-kh tomakh. Tom 1* [Musical Performing Art of the End of XIX – Beginning of the XX Century. In 2 volumes. Volume 1]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 1995. 327 p.
2. Barenboym L.A. *Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. Tom 2* [Anton Rubinstein. Life, Artistic Journey, Creative Work, Musical and Social Activity. Volume 2]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 492 p.
3. Borodin B.B. Otechestvennye traditsii vospitaniya professional'nogo instrumentalista [Domestic Traditions of Educating a Professional Instrumentalist]. *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka: sbornik materialov Vserossiyskogo foruma (Moskva, 25–27 noyabrya 2015 goda)* [Musical Education. Problems and Challenges of the XXI Century: Collection of Materials from the All-Russia Forum (Moscow, 25-27th November 2015)]. Moscow: Moskovskiy pedagogicheskiy gosudarstvennyy universitet, 2016, pp. 66–96.
4. Ginzburg G.R. Ispolnitel' i zvukozapis' [Performer and Sound Recording]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953. No 2, pp. 92–95.
5. *Denis Matsuev v gostyakh u Vladimira Poznera. 6 sentyabrya 2014 goda* [Denis Matzuev – a Guest of Vladimir Pozner. September, 6, 2014]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4_LZGXwW_YU&t=388s (02.07.2021).
6. Kireeva N.Yu. Determinanty tsennostnoy orientatsii lichnosti v kommunikativnom prostranstve muzykal'nogo iskusstva [Determinants of Personal Value Orientation in the Communicative Field of Musical Art]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 3, pp. 44–49.
7. Kirillina L.V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX vekov. Samosoznanie epokhi i muzykal'naya praktika. Chast' I* [Classic Style in the Music of XVIII – Beginning of XIX Centuries: Self-Awareness of the Epoch and Musical Practice. Part 1]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1996. 192 p.
8. Kogan G.M. *Ferruchcho Buzoni* [Ferruccio Busoni.]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 232 p.
9. Mel'nikova N.I. *Fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo kak kul'turotvorcheskiy fenomen* [Piano Performing art as a Cultural Phenomenon]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2002. 232 p.
10. Rubinshteyn A.G. *Muzyka i ee predstaviteli. Razgovory o muzyke* [Music and Its Representatives. Talks About Music]. Moscow: P. Yurgenson, 1892. 124 p.

11. *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost' (Muzykal'nye epokhi i stili: estetika, poetika, ispolnitel'skaya interpretatsiya): sbornik statey i materialov* [Russian Piano Culture: History and Modern Time (Musical Epochs and Styles: Aesthetics, Poetics, Performing Interpretation: a Collection of Articles and Materials)]. Scientific supervisor of the project V.P. Chinaev, executive editor S.V. Grokhotov, editor A.V. Mofa. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2016. 264 p.
12. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as a Form of Art]. St. Petersburg: Lan', 2000. 320 p.
13. Tsylin G.M. *Ispolnitel' i tekhnika* [Musical Performer and Technique]. Moscow: Akademiya, 1999. 183 p.
- Shaykhutdinov R.R. Ob analize pianisticheskikh stiley sovremennosti [On the Analysis of Modern-Time Piano Styles]. *Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznaniya: kompozitorskoe tvorchestvo, ispolnitel'stvo, obrazovanie: sbornik statey* [Current Problems of Modern Musical Science: Composer Creative Work, Performance, Education: Collection of Articles]. Editor-compiler E.R. Skurko. Ufa: Via-print, 2008, pp. 148–153.
14. Shcherbakova A.I. Muzykal'noe iskusstvo v sovremennom prostranstve kul'tury [Musical Art in Modern Cultural Space]. *Uchenye zapiski Rossiyskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta* [Science Notes of Russian State Social University]. 2012. No. 5, pp. 97–100.

About the author:

Rustam R. Shaykhutdinov, Ph.D. (Arts), Professor, the Head of the Piano Art Department in the Moscow State A.G. Schnittke Institute of Music (119330, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-3406-7620**, shaykhutdinovrr@schnittke.ru





ALIYA T. SADUOVA

*Zagir Ismagilov State Arts Institute of Ufa
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-6317-0010*

Reflections on the Nature of Impressionism in Russian Music of the Late 19th – Early 20th Centuries

The author addresses the questions connected with Impressionism in Russian music: What is Impressionism and what are the peculiarities of its aesthetics; how Impressionism differs in various cultures; what the immediate manifestation of the properties of Impressionism in Russian music is; and how deep and long was the spread of musical Impressionism in Russia. The work aims to prove the idea that Impressionism in Russian music has become a reasonably bright movement of the late 19th-early 20th centuries. While reflecting on Impressionism, the author reveals the manifestation of the methods of absolutization of the moment and colorism; demonstration of anthropocentric (mainly in French musical Impressionism) and nature-centered (in Russian musical Impressionism) worldviews. Of significance is the discussion of the role of Nikolay Rimsky-Korsakov in the formation of the Russian Impressionist movement: the ideas of his unfinished book on the aesthetics of musical art, his late compositions, and his role in pedagogical and social activities. The article's main conclusion is that musical Impressionism in Russia, like in France, did not coalesce into a movement with a declared manifesto. Nevertheless, it occupied a worthy place in Russian culture.

Keywords: Impressionism, Russian music, French music, absolutization of moment, coloristics, anthropocentric and nature-centered worldviews, Debussy, Ravel, Vasilenko, Lyadov, Prokofyev, Rimsky-Korsakov, Stravinsky, Cherepnin.

Для цитирования / For citation: Aliya T. Saduova. Reflections on the Nature of Impressionism in Russian Music of the Late 19th – Early 20th Centuries // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. No. 3. С. 83–94. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.083-094

А. Т. САДУОВА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-6317-0010*

Размышления о природе импрессионизма в русской музыке конца XIX – начала XX веков

В статье поднимаются вопросы, связанные с импрессионизмом в русской музыке: что собой представляет импрессионизм и в чём особенности его эстетики; чем может отличаться импрессионизм в разных национальных культурах; какова непосредственная реализация свойств импрессионизма в русской музыке; и насколько глубоким и продолжительным

было распространение музыкального импрессионизма в России. Цель работы видится в доказательстве мысли о том, что импрессионизм в русской музыке стал достаточно ярким течением конца XIX – начала XX веков. В процессе размышлений об импрессионизме выявляется реализация методов абсолютизации мгновения и колористики; проявление антропоцентристского (преимущественно во французском музыкальном импрессионизме) и природоцентристского (в русском музыкальном импрессионизме) мировоззрений. Важным является рассмотрение роли Н.А. Римского-Корсакова в становлении течения импрессионизма в России – идеи его незавершённого труда по эстетике музыкального искусства, позднее композиторское творчество и роль педагогической и общественной деятельности. Основной вывод статьи заключается в том, что музыкальный импрессионизм в России, как и во Франции, не оформился в направление с объявленным манифестом, но, тем не менее, занял достойное место в русской культуре.

Ключевые слова: импрессионизм, русская музыка, французская музыка, абсолютизация мгновения, колористика, антропоцентристское и природоцентристское мировоззрения, Дебюсси, Равель, Василенко, Лядов, Прокофьев, Римский-Корсаков, Стравинский, Черепнин.

Russian culture of the late 19th and early 20th centuries is known for the simultaneous existence of various styles. Most of them still present problems worthy of scholarly study. The essence of Modern and Avant Guard could exemplify such problems [18, p. 263]. Impressionism in Russian music remains to be an issue as well. In the early 20th century, it was considered decadence¹; in the 1930s, it was formalism; in the post-war years, it was believed to manifest the signs of cosmopolitanism². In the Soviet era, researchers cautiously handled the topics about the manifestation of Impressionism in Russian or even French music³. However, in the last third of the 20th century, Impressionism re-emerged as a scholarly topic in Russian music studies⁴.

In French musical art, Claude Debussy and Maurice Ravel⁵ are the recognized flagships of Impressionism. There were no composers of equal significance in Russia who would consistently use Impressionist ideas in their works. However, this absence does not mean that no one in Russia was interested in musical Impressionism. Russian music is relatively abundant, with works created by composers of different talents. Each pursued their lines

of experimentation, in which Impressionist manifestations are more or less noticeable. Nikolay Rimsky-Korsakov (late works), Sergey Vasilenko, Anatoliy Lyadov, Sergey Prokofiev, Igor Stravinsky, and Nikolay Cherepnin comprise an incomplete list of the composers in whose works one may detect the features of Impressionism.

This work aims to prove the idea that Impressionism in Russian music has become a reasonably bright movement of the late 19th – early 20th centuries⁶. To implement this goal, we will try to answer several questions related to Impressionism and musical Impressionism in general and its manifestation in Russian music in particular.

First, two interrelated issues need to be addressed: *What* is Impressionism in different types of art, and *what* are the features of its aesthetics? The issues arose because the numerous studies of Impressionist works (in music, painting, or literature) often show the peculiarities of technical means and rarely discuss the Impressionist worldview of the authors (other than mentioning that “they strive to convey the first impression”) [11]. The issues can be effectively addressed by assuming an abstract approach. It is borrowed



from the literature studies, but not as an established methodological system (there is no such system in literary studies), but as an idea. Its essence, as Andrey Esin notes, is as follows: “< ... > the larger the volume of the style, the more abstract its signs look” [4, p. 498]. According to this approach, the signs of Impressionism can be represented in the form of a hypothetical *work*: a generalized, abstract image of an Impressionist creation.

What should such *work* include from the standpoint of *aesthetics* in order to be Impressionist? Most likely, the concept of the “*aesthetics of Impressionism*” implies several properties, where the main one is artistic thinking based on a particular conflict-free attitude of a person (author) to the surrounding world (nature). The basic condition for such an attitude is the unity of man with nature, which does not depend on the social cataclysms of the reality in which the person (the author) lives. Nature is perceived as inherently “always beautiful.” At the heart of contemplation and impression as the ways of knowing the world is the method of “naïve realism” (Ernst Mach) or, in other words, “child’s perception” (Hermann Bahr), which helps to achieve the effect of the first subjective impression (cited from [28, pp. 66–67]).

Aesthetics alone is not enough for a *work* to become Impressionist. Techniques are required to achieve this end. Such techniques are not new, but something makes them new, and this “something” corresponds to the time and space of the scene depicted in work. At this point, analogies with painting and with the aesthetics of Impressionism in general arise. The time factor “works” quite steadily at the level of themes-ideas and images, as well as genre and form, while the space of the “picture” organizes the entire complex of expressive means. Moreover, the time factor is static, while the spatial factor is dynamic. Meanwhile, time subordinates space, and

space is temporary. It turns out that such a time contains neither the past nor the future – only the present, only here and now, and the here and now exist in every absolutized moment. It is also obvious that despite the speed of fixing the impression, the material nature of the depicted remains in each such moment.

Even at the time of the first Impressionist works of French artists, it was noticed (for instance, by Louis Leroy, who coined the term “impressionists”) that such works contain specific means aimed at conveying the first impression. In terms of the content, genre, and compositional interpretations, they noticed *incompleteness*; in terms of color selection, brush strokes, and other similar techniques, they highlighted *the freedom from the canons of the image and softness of outlines* [15, p. 10]. Impressionism has *more than one* method. When it comes to incompleteness, the author implies a particular perception of time, in which space is fixed. For our purposes, we will call it *the method of absolutization of the moment*. In other cases, implied means show how the fixed time and space “play” in the work. Such means can be called *the coloristic method*. These methods “work” at similar levels in music as well. Thus, implementing *the method of absolutization of the moment* helps to implement the static time and can be traced at the levels of themes-ideas and images, genre, and form. It is designed to convey the impression and create the effect that the work is not finished. Meanwhile, *coloristics* (or colorfulness) is seen at the level of the means of musical expression, most often carrying the signs of sonority, which was noticed in the music of Romanticists [14, p. 383]. Coloristics was meant to create an impression that the work is free from rules and to ensure that such an impression is conveyed softly.

Question two: *How* does Impressionism differ in different national cultures? In this

question, it is necessary to understand *how* the relationship “Man – World” functions in different cultures in the depths of mentality. Naturally, it is impossible to consider all national cultures and all the angles that complete the mentality. Therefore, we will consider two national cultures – French and Russian. We will limit the analysis of their mentalities to general characteristics – specifically, *anthropocentric* and *nature-centric*.

The relationship of the *anthropocentric* and *nature-centric* worldviews to French and Russian Impressionism is not arbitrary, especially since French and Russian art at the turn of the 19th–20th centuries experienced a wide cultural exchange. *The anthropocentric worldview* is characterized by the dominance of the subjective (Me) over the World. The *nature-centric* one depicts an interaction between a Man and the World, which is most often accompanied by the “dissolution” of the subjective (Me) in the World. These concepts are intended to exist only concerning each other, explaining the degree of Man’s presence in the work. The aesthetics of Impressionism implies a relationship between the World and Man, in which the World and the perception of the World by Man are united. That is, the implication that Man is the center and the highest goal of the universe not only does not work in Impressionism, but it also fundamentally contradicts its aesthetics. In the anthropocentric worldview of Impressionism, Man dominates the World, but, once again, as a unity of the World and the vision of the World. In turn, the dominant idea of the nature-centered worldview is the notion that a Man is an inseparable part of the World when Man “dissolves” in the World, and the World prevails.

The difference between these two types of worldviews is explained by the inherent differences in the peculiarities of the cultural and historical development of a particular

nation and its mental properties. The French Impressionists, as the art critic Vyacheslav Filippov notes, “were the heirs of a great artistic tradition based on the combination of rationalism going back to Cartesianism, the Rousseauist cult of nature and the elegant lightness of the French Rococo, its sparkling sensuality and high artistic taste” [25, p. 30]. These sources reflect an essential feature of the French mentality – the combination of external elegance, refinement, exquisiteness, lightness, and even frivolity with internal rationalism, pride, and courtesy [3, p. 484]. In this way, French Impressionists are close to the anthropocentric worldview.

In Russian culture, people’s worldview is conditioned by such qualities of mentality as sacrifice, spiritual openness, dreaminess, hope for a miracle, kindness, spiritual perception of the surrounding world, and a deep understanding of nature. The roots of such qualities can be found in Orthodoxy. However, in the late 19th – early 20th centuries, the society and the artists were interested not only in the Christian faith (which can be traced in the works of outstanding philosophers Vladimir Solovyov, Nikolay Berdyaev, and Ivan Ilyin) but also in unorthodox mystical teachings – in particular, the theories of Rudolf Steiner and Elena Blavatskaya – as well as pagan cosmism, which manifested itself in the 20th century, for example, in the ritual component of Russian Orthodoxy. This phenomenon largely explains the cultural proximity to the nature-centered worldview.

The historical and cultural atmosphere of Russia in the late 19th – early 20th centuries was interpreted differently by contemporaries of this period – either as a decline (for instance, poets Alexander Blok and Elizaveta Kuzmina-Karaeva saw it) or as a flourishing (according to philosopher Nikolay Berdyaev and poet Nikolay Otsup). Probably such differing feelings were due



to the contradiction between the life of art, which was experiencing an extraordinary rise at that time, and real life, with its deep crises, such as political upheavals: revolutions (in 1905 and 1917) and wars (Russian-Japanese war in 1904–05 and World War I). One way or another, many people of art deliberately “hid” themselves from the surrounding reality in their invented ideal world. The statements, letters, and memoirs of composers (Sergey Vasilenko, Nikolay Cherepnin) and visual artists (Konstantin Korovin, Konstantin Yuon), as well as their works, allow us to trace the life-affirming nature of the mood, despite the sometimes-difficult life [22, pp. 25–33]. The artists expressed kindness, spiritual openness, spirituality, and light, joy, and harmony. Therefore, it can be assumed that Impressionism and its poetics have positive imagery. Perhaps, this feeling reflects the well-known mystery of the Russian character.

Of course, negative imagery and a sense of fear are sometimes felt in the Russian Impressionist works, but at the same time, certain signs of a different style are most often observed in such works. A mixture of styles was also observed among the French. For example, Claude Debussy vividly implements both Romanticism and Symbolism, which is emphasized, in particular, by Polish musicologist Stefan Jarociński [26]. In addition, neoclassicism also manifested itself in the late works of Claude Debussy and to an even greater extent in Ravel’s. Russian composers whose works clearly showed Impressionist features, such as Igor Stravinsky and Sergey Prokofiev, freely modulated into other styles, including the fields of symbolism and neoclassicism. Therefore, they could express something else apart from the positive imagery.

The third question is related to studying the implementation of the properties of Impressionism in Russian music. When answering this question, we observe

some similarities with French musical Impressionism. At the level of the method of absolutization of the moment, this is the lack of a consistent plot narrative in the program works and pronounced contrast; the preference for picturesque quality in genre interpretations; the desire to obscure the boundaries of form; the frame-like nature of the form. At the level of the method of coloristics, this is the use of dispersed as well as concentrated musical themes; equalizing the relief and background; showing interest in colorful harmonies (augmented, diminished), colorful modes (whole-tone, symmetrical, pentatonic), timbres that bring a fabulous atmosphere (bells, celesta, harp, and others) and contribute to the associativity, and sometimes sound vividness.

Both methods (absolutization and coloristics) are found in many works of French and Russian composers that emphasize the presence of Impressionist features. Among the most striking examples are “La Mer,” “Nocturnes,” and “L’Après-midi d’un faune” by Claude Debussy, as well as the “Magic Lake” by Anatoly Lyadov, “The Enchanted Kingdom” by Nikolay Cherepnin, and “Fireworks” by Igor Stravinsky. While they emerged from Romanticism, all of them “lay down” on the ready-made ground connected to the “exotic-romantic” (Daniel Zhitomirsky) tradition in music⁷.

Thus, the “Magic Lake” by Lyadov became a typical embodiment of not only Romanticism but also Russian nature-centered Impressionism. On the one hand, it reflects the deep levels of the Russian person’s mentality and, on the other, the development of the “exotic-romantic” tradition. At the same time, Impressionist methods of absolutization of the moment and coloristics are also traced in this piece. They are manifested in the means of musical expression aimed at the associations with a fabulous picture of nature, forests, lakes,

mermaids, glares, splashes, waves, starlight, dawn, and other similar features⁸.

Igor Stravinsky, who started his career in the first decades of the 20th century, was known for anthropocentric thinking, and this disposition predetermined the use of Impressionist features. The fantasy work “Fireworks” is an excellent example in this case. The concept of this piece traces the influence of the “exotic-romantic” tradition. However, it obeys the aesthetics of French Impressionism, where unity is formed only between the World and the Worldview (while the unity between Man and the World is not achieved). A Man curiously observes the bright flashes in the night sky, but he does not “dissolve” in them.

Unlike the works of the composers of the St. Petersburg school (Lyadov and Cherepnin), in the works of Moscow authors (Scriabin and Rakhmaninov), Impressionist methods are present along with the non-Impressionist ones. They are subject to the aesthetic concepts of individual authors’ styles (and to a much greater extent than in their St. Petersburg colleagues). Nevertheless, to some extent, they can also be considered exposed to Impressionism. Among such examples are some works of Sergey Rachmaninov (“Easter” from Suite No. 1 for two pianos, the vocal-symphonic poem “Bells,” many romances), Alexander Scriabin (Preludes of op. 11, “Poem-Nocturne” op. 61, and others), Alexey Stanchinsky (certain pieces from the Twelve sketches, Nocturne), and specific compositions by Mikhail Gnesin and Georgy Katuara. A peculiar exception is Sergey Vasilenko’s work, which incorporated the traditions and principles characteristic of St. Petersburg composers: He carefully studied such principles and deliberately imitated them in his works. Illustrative examples in such a case are his symphonic poems “The Garden of Death,” “Flight of the Witches,” “Chinese Suite,” and other compositions.

The **fourth question** is how deep, and long was the spread of musical Impressionism in Russia? Impressionism in Russian music demonstrates the signs of an integral artistic *trend* that united several composers whose works of the late 19th and early 20th centuries represent the aesthetics of Impressionism and its technical means. Like in France, it was short in Russia: approximately from the early 1890s to 1917. Meanwhile, the trend was adopted by many followers.

In the context of this question, the unfinished work “Aesthetics of Musical Art” by Nikolay Rimsky-Korsakov deserves special attention. The ideas and provisions set out in it are not just the composer’s views on the nature of art. They could become a program of Impressionism in Russia: The composer’s thinking is in contact with the Impressionist type of artistic expression. The fundamental ideas of his work are peculiar intersection “points,” in that sense of beauty is decisive both in life and in art. The World of beauty is perceived only subjectively through imagination and contemplation: Man and the World are one – that is, Man and his thoughts are inseparable from “nature and life” [20, pp. 65–70]. The fact that Nikolay Rimsky-Korsakov’s views are close to the aesthetics of Impressionism is also confirmed by the composer’s late works (for example, some pages of the operas “The Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya,” “Kashchey the Immortal,” and “The Golden Cockerel”).

In addition, by being a teacher and social activist in St. Petersburg, Nikolay Rimsky-Korsakov influenced his colleagues and students, including Anatoly Lyadov, Igor Stravinsky, Nikolay Cherepnin, Maximilian Steinberg, and Sergey Prokofiev (Cherepnin’s disciple), as well as Moscow composer Sergey Vasilenko, who admired Rimsky-Korsakov’s works. These composers did not comprise a group such as the Mighty Handful, and they



did not have an announced artistic manifesto that could unite them into a movement. Nevertheless, the commonality of views on Impressionism and on the work of Nikolay Rimsky-Korsakov predetermined their “relative unity,” which allows us to conclude that Impressionism in Russia developed into an integral artistic trend similar to French musical Impressionism.

Thus, the questions posed enable to picture that the fundamentals of Impressionism’s aesthetics are the conflict-free attitude of a person (the author). At the same time, “naive realism” (“children’s perception”) is the basis of their contemplation. “Naive realism” helps embody the first subjective vision with the most extraordinary immediacy without losing connection with the tangible side of the depicted. The moment should be “stopped” and made absolute; then, the first impression must be expressed through colorful means. The methods by which this is achieved are conventionally called the methods of absolutization of the moment and coloristics.

A comparative study of French and Russian Impressionism shows a gap in the views of the representatives of two different national cultures, which is expressed in the anthropocentric and nature-centered worldviews, respectively. This gap is due to the different attitudes of the French and Russian to the relationships between Man and the World (Nature). In the anthropocentric worldview of the French, Man dominates the World, while in the Russian nature-centric approach, Man “dissolves” into the World, and the World dominates. In part, this difference in worldviews is due to the mental characteristics of the two nations.

The implementation of the properties of Impressionism in French and Russian

music is very similar. The methods of absolutization of the moment and coloristics include a similar set of tools. Connected with Romanticism and the “exotic-romantic” tradition, the methods have a thin borderline between them. It stems from the aesthetic messages of the anthropocentric and nature-centered worldviews: such messages are displayed primarily at the level of the ideas of the compositions and their embodiments. For example, whether the unity between Man and the World is achieved, or is it preserved only in the unity between the World and the vision of the World?

The unfinished work “Aesthetics of Musical Art” by Nikolay Rimsky-Korsakov could become a program of musical Impressionism in Russia. The composer’s later work and his pedagogical and social activities also support such a possibility. In their aesthetic views and musical creativity, his colleagues and students were also close to Impressionism: Lyadov, Stravinsky, Cherepnin, Prokofiev, and a few others were among them.

It is difficult to imagine the development of Impressionism if the fatal revolutionary events had not occurred in Russia; if Igor Stravinsky (1914), Sergey Rachmaninov (1917), Nikolay Cherepnin (1921) had not left their homeland; if Nikolay Rimsky-Korsakov and Anatoly Lyadov, as well as Georgy Katuar, Vladimir Rebikov, Alexander Scriabin, and Alexey Stanchinsky had lived longer. Nevertheless, some friends, students, adherents, and followers of these composers stayed in Russia. Therefore, the aim to investigate how Impressionist methods (a part of them, at least) can be traced in the works of Russian composers in other aesthetic conditions could serve for further investigation of Impressionism in Russia.

NOTES

¹ In particular, composer and critic César Cui finds decadence in Impressionism and provides evidence in his article “A few words about modern innovations in music” [12].

² After the Resolution of April 23, 1932 of the Politburo of the Central Committee of the CPSU (b) “On the restructuring of literary and artistic organizations” and the unification of all writers, as well as artists, composers, architects, and others into Unions, the ideologization of art intensified. It is noteworthy that the publication of works on French Impressionism, not to mention Russian, almost completely stopped at that time. An article in newspaper “Pravda” dated January 28, 1936 about Shostakovich’s opera “Lady Macbeth of Mtsensk” started the negative processes began leading to the Decision of the Politburo of the Central Committee of the CPSU (b) in 1948 “On the opera “The Great Friendship” by V. Muradeli,” and a “movement” against formalism and cosmopolitanism in Soviet music arose. The work of Dmitry Kabalevsky, “Rimsky-Korsakov and Modernism,” could serve as an example of such a movement. The author sharply condemned the statements of “formalist musicologists” Asafyev, Karatygin, Keldysh, Engel, and many others who claimed that Impressionism in Russia existed in some form [7–9].

³ The fate of the famous Russian musicologist Daniel Zhitomirsky is indicative. In 1948, he was dismissed from the Moscow Conservatory. Among the charges brought against him was the researcher’s study of bright decadent influences in the works of Soviet composers, such as Impressionism, the styles of Mahler and Hindemith, as well as Scriabin, early Prokofiev and Myaskovsky [10, pp. 575–576].

⁴ Since about the last third of the 20th century, Russian musicologists have noted the impressionist “colors” in the “Russian” works of Igor Stravinsky (Smirnov and Yarustovsky [23, 27]) and Sergey Prokofiev (Nestiev [17]), in the works of Vladimir Rebikov (Tompakova [24]), in Anatoly Lyadov’s “Magic Lake” (N. Zaporozhets, M. Mikhailov [6, 16]), etc. Tamara Levaya made significant remarks about Impressionism in Russia in the book “Russian music of the early 20th century in the artistic context of the age.” She wrote that “the specificity of the

Russian version of impressionism is not elusive, but a “caught” beauty, a caught and extended moment of the present, which is a projection on the music in the time of the namesake period in painting” [13, p. 129]. In the 21st century, Golubenko published several works on the Russian musical Impressionism. She noted the shared fields between composers and artists (Levitin and Rachmaninov) [2], revealed the genetic origins of Impressionism in the Russian music of the St. Petersburg school of composition (in Russia, after two conservatories – in St. Petersburg and Moscow – were opened, it became customary to distinguish graduates by these schools) [1]. At the same time, she believes that Impressionism in Russia “took advantage not so much of the full range of aesthetic developments, but of purely technical, practical findings, applying them on a different basis related to national traditions” [1, p. 77]. The author of this article considers this remark less fair since Impressionism has been embodied in the works of several composers, and Russian national musical traditions are close to Impressionism not only using expressiveness, but also by their aesthetics [22].

⁵ In particular, French researchers confirm this (for example, see the study by F. Lesure [29]).

⁶ There are different points of view on how to construe the concepts of “trend” and “movement.” Two points of view prevail. One suggests that the concepts are synonyms; the other suggests that the trend is always within a movement. The author relies on the definition proposed by literary critic Genady Pospelov that differentiates these two concepts. The “trend” presupposes an ideological and artistic unity in the works of a group of composers of a particular historical period. Unlike the movement, the trend does not possess a declared aesthetic program (manifesto) [19, c. 136].

⁷ The “exotic-romantic” tradition unites the compositions of Russian music of the 19th century, where one can detect “pure colorfulness, decorativeness, exquisite stylization” [5, p. 36]. The same can be observed in Romanticism, including the French one.

⁸ See more details about Lyadov’s “Magic Lake” in the textbook and monograph by Saduova [21, 22].



REFERENCES

1. Golubenko I.A. Impressionizm i russkaya muzyka nachala XX veka. K postanovke problemy [Impressionism and Russian Music of the Early XX Century. Problem Statement]. *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [Russian Music. Frontiers of History: Materials of an International Scientific Conference]. Moscow: Moskovskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya Imeni P.I. Chaykovskogo, 2005, pp. 64–77.
2. Golubenko I.A. Levitan i Rakhmaninov: liricheskiy «peyzazh nastroyeniya» i russkiy Impressionism [Levitan and Rachmaninoff: Lyrical “Mood Landscape” and Russian Impressionism]. *Nauchnye chteniya pamyati A.I. Kandinskogo. Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konferentsii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 59* [Scientific Readings in Memory of A.I. Kandinsky. Scientific Works of the Moscow State Conference named after P.I. Tchaikovsky. Collection 59]. Editors-compilers E.G. Sorokina, I.A. Skvortsova. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2007, pp. 135–145.
3. Dushkov B.A. *Psikhologiya tipov lichnosti, narodov i epoch* [Psychology of Personality Types, Peoples, and Eras]. Yekaterinburg: Delovaya kniga, 2001. 736 p.
4. Esin A.B. Stil' [Style]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Criticism]. Edited by L.V. Chernets. Moscow: Vysshaya Shkola, 2004. 248 p.
5. Zhitomirskiy D.V. K istorii “sovremennichestva” [On the History of “Contemporaryism”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1940. No. 9, pp. 31–48.
6. Zaporozhets N.V. A.K. Lyadov i russkaya skazka [Lyadov and the Russian Fairy Tale]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1968. No. 15, pp. 15–17.
7. Kabalevskiy D.B. Rimskiy-Korsakov i modernizm (oчерk pervyy) [Rimsky-Korsakov and Modernism (first sketch)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953. No. 6, pp. 58–69.
8. Kabalevskiy D.B. Rimskiy-Korsakov i modernizm (oчерk vtoroy) [Rimsky-Korsakov and Modernism (sketch of the second)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953. No. 7, pp. 45–57.
9. Kabalevskiy D.B. Rimskiy-Korsakov i modernizm (oчерk tretiy) [Rimsky-Korsakov and Modernism (third sketch)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1953. No. 8, pp. 32–40.
10. Korobova T.M. Proizvodstvennyy kollektiv studentov-kompozitorov Moskovskoy konservatorii v stat'yakh i vospominaniyakh D.V. Zhitomirskogo [The Production Collective of Students-Composers of the Moscow Conservatory in the Articles and Memoirs of D.V. Zhitomirskiy]. *Nasledie: Russkaya muzyka – mirovaya kul'tura. Vypusk 1. Sbornik statey, materialov, pisem i vospominaniy* [Heritage: Russian Music – World Culture. Issue 1. Collection of articles, materials, letters, and memoirs]. Compilation, editing, comments by E.S. Vlasova, E.G. Sorokina. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009, pp. 569–577.
11. Kuznetsova E.A. Estetika impressionizma [Aesthetics of Impressionism]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya* [Bulletin of Moscow University. Series 7. Philosophy]. 2000. No. 2, pp. 83–90.
12. Cui C.A. Neskol'ko slov po povodu sovremennykh novshestv v muzyke [A Few Words About Modern Innovations in Music]. *Izbrannyye stat'i* [Selected articles]. Compilation, author of introductory article, notes I.L. Gusin; general edition by Yu.A. Kremlin. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 537–540.
13. Levaya T.N. *Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi* [Russian Music of the Early XX Century in the artistic Context of the Era]. Moscow: Muzyka, 1991. 166 p.
14. Maklygin A.L. Sonorika kak ponyatie [Sonorica as a Concept]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition]. Editor-in-chief V.S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 382–384.
15. *Malaya entsiklopediya impressionistov* [Small Encyclopedia of Impressionists]. Translated from English by E.V. Netesova. Moscow: AST; Astrel', 2003. 256 p.

16. Mikhaylov M.K. *A.K. Lyadov: ocherk zhizni i tvorchestva. 2-e izdanie, dopolnennoe* [A.K. Lyadov: an Outline of Life and Work. 2nd edition, revised]. Moscow: Muzyka, 1985. 208 p.
17. Nest'ev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva. 2-e izdanie* [The Life of Sergey Prokofiev. 2nd edition]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 662 p.
18. Po sledam konferentsii «Ot moderna k futurizmu» (virtual'naya beseda za kruglym stolom) [Following in the Footsteps of the Conference “From Modernity to Futurism” (Virtual Conversation at a Round Table)]. *Ot moderna k avangardu: sbornik statey* [From Modernity to the Avant-Garde: Collection of Articles]. Editor-in-chief S.V. Grokhotov. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2021, pp. 260–272.
19. Pospelov G.N. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Vysshaya shkola, 1978. 351 p.
20. Rimskiy-Korsakov N.A. Nabroski po estetike [Sketches on Aesthetics]. *Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Literary Works and Correspondence]. Editorial commission: A.N. Dmitriev, V.A. Zolotarev [and others]. Moscow: Muzgiz, 1963. Volume 2, pp. 65–70.
21. Saduova A.T. «Volshebnoe ozero» A.K. Lyadova: *uchebnoe posobie* [“Magic Lake” by A.K. Lyadov: Study Guide]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova, 2017. 36 p.
22. Saduova A.T. *Impressionizm v russkoy muzyke rubezha XIX–XX vekov: istoki, tendentsii, stilevye osobennosti* [Impressionism in Russian Music at the Turn of the 20th Century: Origins, Trends, Stylistic Features]. Scientific editor S.I. Makhney. Ufa: BAGSU, 2014. 202 p.
23. Smirnov V.V. *Tvorcheskoe formirovanie I.F. Stravinskogo* [The Creative Formation of I.F. Stravinsky]. General edition by L.N. Raaben. Leningrad: Muzyka, 1970. 152 p.
24. Tompakova O.M. *Vladimir Ivanovich Rebikov: ocherk zhizni i tvorchestva* [Vladimir Ivanovich Rebikov: an Outline of Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1989. 79 p.
25. Filippov V.A. *Impressionizm v russkoy zhivopisi* [Impressionism in Russian Painting]. Moscow: Belyy gorod, 2003. 320 p.
26. Yarotsin'skiy S. *Debyussi, impressionizm i simvolizm* [Debussy, Impressionism, and Symbolism]. Edition, introductory article by I.F. Belza; translation from Polish by S.S. Popkova. Moscow: Progress, 1978. 232 p.
27. Yarustovskiy B.M. *Igor' Stravinskiy: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Igor Stravinsky: a Short Sketch of Life and Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1963. 294 p.
28. Diersch M. *Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien*. Berlin: Rütten & Loening, 1973. 312 s.
29. Lesure F. *Claud Debussy. Biographie critique*. Paris: Klincksieck, 1995. 498 p.

About the author:

Aliya T. Saduova, Ph. D (Arts), Associate Professor, Department of Music History at Zagir Ismagilov State Arts Institute of Ufa (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6317-0010**, aliya.t.saduova@gmail.com.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубенко И.А. Импрессионизм и русская музыка начала XX века. К постановке проблемы // Русская музыка. Рубежи истории: материалы междунар. науч. конф. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2005. С. 64–77.



2. Голубенко И.А. Левитан и Рахманинов: лирический «пейзаж настроения» и русский импрессионизм // Научные чтения памяти А.И. Кандинского. Науч. тр. МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 59 / ред.-сост. Е.Г. Сорокина, И.А. Скворцова. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. С. 135–145.
3. Душков Б.А. Психология типов личности, народов и эпох. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. 736 с.
4. Есин А.Б. Стиль // Введение в литературоведение / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая Школа, 2004. 248 с.
5. Житомирский Д.В. К истории «современничества» // Советская музыка. 1940. № 9. С. 31–48.
6. Запорожец Н.В. А.К. Лядов и русская сказка // Музыкальная жизнь. 1968. № 15. С. 15–17.
7. Кабалевский Д.Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк первый) // Советская музыка. 1953. № 6. С. 58–69.
8. Кабалевский Д.Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк второй) // Советская музыка. 1953. № 7. С. 45–57.
9. Кабалевский Д.Б. Римский-Корсаков и модернизм (очерк третий) // Советская музыка. 1953. № 8. С. 32–40.
10. Коробова Т.М. ПРОКОЛЛ в статьях и воспоминаниях Д.В. Житомирского // Наследие: Русская музыка – мировая культура. Вып. 1. Сб. ст., материалов, писем и воспоминаний / сост., ред., коммент. Е.С. Власовой, Е.Г. Сорокиной. М.: Московская консерватория, 2009. С. 569–577.
11. Кузнецова Е.А. Эстетика импрессионизма // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2000. № 2. С. 83–90.
12. Кюи Ц.А. Несколько слов по поводу современных новшеств в музыке // Избранные статьи / сост., авт. вступ. ст., примеч. И.Л. Гусин; общ. ред. Ю.А. Кремлёва. Л.: Музгиз, 1952. С. 537–540.
13. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
14. Маклыгин А.Л. Сонорика как понятие // Теория современной композиции / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 382–384.
15. Малая энциклопедия импрессионистов / пер. с англ. Е.В. Нетесовой. М.: АСТ; Астрель, 2003. 256 с.
16. Михайлов М.К. А.К. Лядов: очерк жизни и творчества. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1985. 208 с.
17. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Советский композитор, 1973. 662 с.
18. По следам конференции «От модерна к футуризму» (виртуальная беседа за круглым столом) // От модерна к авангарду: сб. ст. / отв. ред. С.В. Грохотов. М.: Московская консерватория, 2021. С. 260–272.
19. Поспелов Г.Н. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1978. 351 с.
20. Римский-Корсаков Н.А. Наброски по эстетике // Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка / ред. комиссия: А.Н. Дмитриев, В.А. Золотарёв [и др.]. М.: Музгиз, 1963. Том 2. С. 65–70.
21. Садуова А.Т. «Волшебное озеро» А.К. Лядова: учеб. пособие. Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, 2017. 36 с.
22. Садуова А.Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX–XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности / науч. ред. С.И. Махней. Уфа: БАГСУ, 2014. 202 с.
23. Смирнов В.В. Творческое формирование И.Ф. Стравинского / общ. ред. Л.Н. Раабена. Л.: Музыка, 1970. 152 с.
24. Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.
25. Филиппов В.А. Импрессионизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. 320 с.
26. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / общ. ред., вступ. ст. И.Ф. Бэлзы; перев. с польского С.С. Попковой. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

27. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский: краткий очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1963. 294 с.

28. Diersch M. Empiriekritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien. Berlin: Rütten & Loening, 1973. 312 s.

29. Lesure F. Claud Debussy. Biographie critique. Paris: Klincksieck, 1995. 498 p.

Об авторе:

Садуова Алия Талгатовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6317-0010**, aliya.t.saduova@gmail.com.





О. Н. ГУДОЖНИКОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-4567-0556*

Некоторые особенности работы над инструментальной сонатой с фортепиано в классе камерного ансамбля

В статье рассматриваются вопросы ансамблевого музицирования, которое в настоящее время остаётся необычайно востребованным видом исполнительской деятельности. Подчёркивается, что работа над ансамблевым произведением имеет ряд особенностей, обусловленных различными динамическими и тембровыми возможностями инструментов-партнёров, необходимостью творческого компромисса участников ансамбля, а также стилистическими закономерностями камерного жанра. На примере инструментальной сонаты с фортепиано показаны этапы работы над ансамблевым сочинением, которые включают текстологический и тембровый анализ партитуры. Вместе с тем отмечаются особенности трактовки композиторских (нотированных или объективно-композиционных) и исполнительских (относительно нотированных или субъективно-интерпретаторских) средств музыкальной выразительности.

Ключевые слова: инструментальная соната с фортепиано, специфика камерно-ансамблевого исполнительства, тембровые особенности инструментов, творческая совместимость исполнителей, стиль жанра.

Для цитирования / For citation: Гудожникова О.Н. Некоторые особенности работы над инструментальной сонатой с фортепиано в классе камерного ансамбля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 95–103. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.095-103

OLGA N. GUDOZHNIKOVA

*Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)
Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4567-0556*

Some Peculiarities of Working on Instrumental Sonata with Piano in Chamber Ensemble Class

The article deals with the issues of ensemble music making, which currently remains an extremely popular type of performing activity. It is emphasized that the work on an ensemble piece has a number of features due to the different dynamic and timbre capabilities of the partner instruments, the need for creative compromise of the ensemble members, as well as the stylistic patterns of the chamber genre. Using the example of an instrumental sonata with piano, the stages of working on an

ensemble composition which include textual and timbre analysis of the score are shown. At the same time, the peculiarities of the interpretation of the composer's (notated or objective-compositional) and performing (relatively notated or subjective-interpretive) means of musical expression are noted.

Keywords: instrumental sonata with piano, specificity of chamber-ensemble performance, timbre features of instruments, creative compatibility of performers, style of the genre.

Ансамблевое исполнительство является популярным и востребованным видом художественной деятельности. Обширный репертуар, раскрывающий в полной мере разнообразные грани исполнительского мастерства, позволяет ансамблевому музицированию удерживать лидирующее место на концертной эстраде и в учебном процессе.

Проблемы ансамблевого искусства всегда находились в центре внимания педагогов-практиков и исполнителей. В трудах К.Х. Аджемова, А.Д. Готлиба, Т.А. Гайдамович, Р.Р. Давидяна, Т.А. Ворониной, Е.В. Шендеровича, Е.П. Лукьяновой и др. рассматриваются как узкопрофессиональные задачи, так и вопросы интерпретации ансамблевых произведений.

Исполнение камерной сонаты (впрочем, как и любого другого ансамблевого произведения) – результат работы сложного механизма взаимодействия трех базовых составляющих: текста композитора, тембров инструментов и личностей исполнителей. Определённые сложности вызваны объединением инструментов с различными тембровыми и динамическими возможностями, стилистическими свойствами камерно-ансамблевой музыки, а также творческими способностями, чертами характера и профессиональными навыками участников ансамбля. Вследствие этого процесс работы над камерной сонатой включает в себя психологический и воспитательный аспекты, сценическое взаимодействие партнёров, работу над ансамблевой артикуляцией,

синхронностью, динамическим балансом, тембральными эффектами партитуры, формой и т. д.

Ансамблевая техника является основой коллективного творчества – все навыки игры приобретаются во время совместных репетиций. Важную роль здесь играет коммуникативный аспект мышления музыкантов – «заинтересованность создавать новое с помощью другого» [5, с. 15–16]. Коммуникативный аспект подразумевает также наличие у ансамблистов таких качеств, как толерантность, валентность, способность принять иную точку зрения, убедить в своей правоте, достигать определённого психологического компромисса.

По мнению О.Ю. Сидоренко: «Существует некое неравенство среди музыкантов-исполнителей, обусловленное музыкальной органологией. Есть специальности, более предрасположенные к ансамблевому исполнительству, а есть иные, «готовящие солистов». Для пианистов игра в ансамбле не является нормой, что развивает в них преимущественно качества солистов – привычки следовать собственной воле и своему пониманию произведения» [5, с. 15–16]. В оркестровых классах ситуация диаметрально противоположная. С самого детства струнники и духовики играют в сопровождении фортепиано, что формирует у будущих музыкантов способность партитурного мышления, восприятия и предслышания тембровых особенностей другого инструмента, гибкость в воплощении творческих идей. Таким образом, в дуэте пианиста и



инструменталиста последний имеет богатый опыт ансамблевой игры, что предъявляет к исполнителю на фортепиано задачи *большого* значения. Выступая в камерном ансамбле, пианист должен многое пересмотреть в своем арсенале художественных средств.

Необходимость принятия совместных творческих решений ощущается уже на стадии формирования исполнительской концепции произведения. Для создания единого плана интерпретации требуются полное взаимопонимание между партнёрами в отношении характера исполняемого произведения и относительно идентичное понимание его художественных особенностей.

В процессе осознания образного содержания сочинения важны ассоциации исполнителей. Необходимо учесть, что в камерном ансамбле мы имеем дело с ассоциативными связями двух и более людей, обладающих различным темпераментом, характером и профессиональным опытом.

Существенным в работе над камерной сонатой является последовательное изучение произведения с широких музыкально-теоретических и музыковедческих позиций. Текстологический анализ подразумевает знакомство с его автором, стилем, эпохой, жанровыми особенностями, структурой. Понимание стиля композитора и эпохи создания сочинения в дальнейшем определит особенности фразировки, исполнения штрихов и т.д.

Специфика изучения ансамблевой сонаты состоит в том, что игровые ощущения и музыкально-звуковые представления не адекватны друг другу – каждый участник ансамбля слышит более развёрнутую партитуру, чем исполняет. Для нахождения наиболее точных градаций исполнительских средств, указанных автором, необходимо обращение к фактурному анализу. Его предметом является

ансамблевая партитура, так как при совместном исполнении анализ неизбежно выходит за пределы отдельных партий, и его объектом становятся детали взаимоотношений между голосами фактуры.

Данные такого анализа помогут исполнителям определить функции каждой партии в создании художественного целого, обнаружить все оттенки внутренних связей между партиями, разобраться в подчас сложной ансамблевой фактуре, выявить главные и второстепенные элементы, найти правильный тембровый баланс. Необходимо внимательно изучить, как играют и что делают при этом участники ансамбля, уметь ограничивать себя задачами коллективного творчества при главенстве принципа равноправия. В этой связи крайне полезно не только знать, но и по возможности исполнять (пропевать) музыкальный материал партнёра.

Специфика камерно-инструментального исполнительства влияет на трактовку средств музыкальной выразительности: композиторских (нотированных или объективно-композиционных) и исполнительских (относительно нотированных или субъективно-интерпретаторских)¹. К первой группе относятся средства, которые остаются неизменными при любой интерпретации: форма, метроритм (размер), фактура, тембр, высота звука, тематизм, гармония. Исполнительские средства частично находятся вне зоны влияния композитора и являются вариативными в процессе исполнительской деятельности: метроритм, фразировка, темп, агогика, интонирование, динамика, артикуляция (штрихи), нюансировка, мелизмы, педаль, вибрато.

В процессе работы над ансамблевым произведением наибольшую сложность для исполнителей представляет понимание и охват его формы. Большинство инструментальных сонат с фортепиано на-

писано в форме сонатно-симфонического цикла. Ее исполнительское воплощение в большей степени понимается в плане эстетической гармонии: интересует связность элементов, целостность, единство интонационных связей. Исполнителям необходимо совместно определить основные драматургические коллизии и кульминации, композиционные особенности формы, ритмического пульса. Участники ансамбля должны заботиться о плавных переходах на стыках разделов, логичных сопоставлениях темпов, точном «произнесении» пауз.

Крайне важным компонентом в создании художественного образа произведения является гармония. Струнники и духовики с их привычным «линейным» мышлением, как правило, пропускают гармонические функции. Острота предслышания гармонических тяготений рождает протяжённую музыкальную мысль, помогает передать драматизм «напряжений» и «спадов» с повышенным вниманием при смене того или иного созвучия. В исполнении камерной сонаты важно достичь единства в ощущении гармонической организации музыкального пространства.

Существенное значение для работы над камерной сонатой играет и правильное понимание исполнительских средств музыкальной выразительности. Своеобразие состоит в том, что многие из них связаны непосредственно с особенностями игры на каком-либо инструменте, с окраской его тембра. Высотные, ритмические и динамические показатели звука в той или иной мере определены автором, но в отношении характера его исполнения много зависит от музыкантов. В инструментальной сонате с фортепиано трактовка исполнительских средств выразительности усложняется нахождением компромисса художественных устремлений между участниками ансамбля.

Временные указания (темпы, метроритмы, агогика) композитора до известной степени относительны и частично находятся в ведении исполнителей. Небольшие отклонения в отдельных партиях оказывают влияние на процесс игры и приводят к нарушению синхронности – основного технического требования к исполнению ансамблевого сочинения.

Найти художественно убедительный темп произведения – одна из главных задач исполнителей. Для его определения ансамблистам приходится помимо художественных соображений принимать в расчет и технические возможности инструмента партнёра (подвижность, протяжность звучания и прочее). Сюда следует отнести время, необходимое пианистам для смены далеко отстоящих регистров, духовикам – для взятия дыхания, струнникам – для переноса смычка.

Одной из часто встречающихся трудностей является точность воспроизведения пунктирных и полиритмических фигур, возникающих при сочетании различных партий. «Работая над синхронизацией исполнения ансамблевой партитуры», – пишет Е.П. Лукьянова, – полезно установить “формулу общего движения” (А.Д. Готлиб), образующуюся в результате наложения ритмического рисунка одной партии на ритмический рисунок другой» [3, с. 72].

Динамика представляется важнейшим средством музыкальной выразительности в передаче образного строя и своеобразным стержнем сочинения, обобщённым фактором художественной формы. Динамика ансамбля всегда шире и богаче динамики сольного произведения, и существуют некоторые нюансы её трактовки в камерной сонате. Возникает необходимость в корректировке привычных представлений, а именно, в пересмотре степени динамических оттенков в партии фортепиано в сторону их смягчения.



Необходимо также учитывать тембровую окраску различных регистров струнных и духовых, а также особенности каждого конкретного инструмента. Имея ключевые установки в процессе исполнения, участники ансамбля должны внимательно вслушиваться и чутко реагировать на изменения динамики в партии партнёра.

В работе над инструментальной сонатой с фортепиано специфические особенности имеют поиски необходимого артикуляционного решения. Выбор того или иного штриха обусловлен замыслом композитора, музыкальным содержанием, стилем произведения, спецификой звукоизвлечения (способами артикуляции, штриховым разнообразием) и профессиональными навыками музыкантов. Поиск нужных штрихов должен быть основан на внимательном анализе нотного текста и строго определен между участниками ансамбля.

Артикуляционная несогласованность может привести к нарушению общего развития музыкальной мысли, внести в ансамблевое исполнение нежелательную пестроту, если только это не предусмотрено замыслом автора. Такое исполнение может быть связано, например, с показом новых граней одного образа или наполнением его другим содержанием.

В работе особое внимание нужно уделить трактовке лиг. В партии фортепиано они играют смысловую, фразировочную роль, а в партии струнного или духового инструмента, как правило, указывают на штрих *legato*.

У пианистов взаимосвязь штриха, указанного композитором, с определённым образным содержанием не выявлена. Исполнитель находит туше, исходя из контекста. В ансамблевом произведении задача выбора фортепианного прикосновения упрощается. Важно отметить, что ориентиром, формирующим интонационный

строй в ансамбле, будет всегда *характер звучания струнного или духового инструмента*, точнее – их наиболее выразительные свойства. Для полноценной творческой работы, а также для облегчения поиска правильного туше пианисту поможет знание технологических особенностей игры, тембровых и динамических возможностей, особенностей звуковедения, дыхания, исполнения различных штрихов и т. д. Разнообразие и разработанность теории артикуляции у оркестровых инструментов должны натолкнуть пианиста на творческий поиск выразительных приёмов звукоизвлечения.

Задача исполнителя на фортепиано заключается в том, чтобы характер звука приблизить к «произнесению» музыкального текста у струнника или духовика. Он также должен учитывать более мягкое, «не ударное» звучание оркестровых инструментов. С другой стороны, инструменталистам следует пересмотреть свои приемы игры в паре с фортепиано в сторону чёткой атаки, более определённого снятия звука и уменьшения амплитуды вибрато. Эти навыки являются важнейшими в ансамблевой технике.

В работе над камерной сонатой немаловажная роль отводится педали. По мнению Гузий В.М. и Леонова В.А.: «Нередко можно слышать, как штрихи *detache* и *staccato* исполняются с правой pedalю, а вся штриховая палитра фортепиано сводится к незамысловатому правилу “играть с pedalю и без педали”» [2, с. 172]. Тип педализации в камерной сонате следует определить как графический – частая смена правой педали для «прореживания» фактуры. Такой вид педализации не даёт акустического наслоения и подчёркивает тембральные особенности инструментов.

Достижение единого дыхания в ансамбле также является основной задачей в работе над камерной сонатой. При необходимости

синхронного начала обоими исполнителями пианист ориентируется в ансамбле не столько зрительно, сколько вслушиваясь в характер вдоха у духовика или наблюдая движение смычка у струнника. В ансамбле с духовиками процесс одновременного взятия звука усложняется тем, что работа их исполнительского аппарата скрыта и трудна для внешнего наблюдения. В этом случае следует упомянуть о таком понятии, как «единое исполнительское дыхание», которое является компонентом «сотворческой исполнительской деятельности (СИД)».

Таким образом, работа над камерной сонатой (как и над любым ансамблевым произведением с фортепиано) характеризуется некоторыми особенностями. Трактовка всех средств музыкальной выразительности обусловлена стилистическими особенностями камерного жанра,

различными динамическими и тембровыми возможностями инструментов, а также необходимостью творческого консенсуса исполнителей в процессе освоения сочинения. Результаты серьёзной предварительной работы, включающей в себя музыковедческий и фактурный анализ, помогут исполнителям в нахождении адекватных методов игры отдельных эпизодов, выработке согласованной артикуляции, фразировки, нахождении динамического баланса. Во время игры участники ансамбля должны стремиться к соблюдению основного технического требования ансамблевого музицирования – синхронности, которая определяется как одновременная реализация многоуровневых исполнительских приёмов, а именно, единство темпа и метроритма, согласованность в приёмах звукоизвлечения, динамическая сбалансированность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В связи с дуалистической трактовкой исполнительских средств выразительности они являются относительно нотированными (темп, штрихи, динамика) и ненотированными (интонирование, вибрато у струнных, дыхание у духовых, педаль у фортепиано). Исполнительские средства, в свою очередь, подразделяются на общие и инструменталь-

ные. К общим относятся динамика, темп и его изменения, агогика, нюансировка, фразировка, мелизмы. Инструментальные средства характеризуются тем, что их применение в контексте определённого образного содержания является результатом инструментального приёма или способа звукоизвлечения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы ансамблевого исполнительства: межвуз. сб. ст. Вып. 4. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2013. 63 с.
2. Воронина Т.А. О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: сб. науч. тр. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 6–21.
3. Гайдамович Т.А. Заметки о виолончельной сонате Рахманинова и ее исполнителях // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. М.: Музыка, 1967. Вып. 4. С. 99–123.
4. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. 94 с.
5. Готлиб А.Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство / сост., общ. ред. В.Ю. Григорьева. Вып. 9. М.: Музыка, 1976. С. 106–139.
6. Духовые и ударные инструменты. История. Теория. Практика: сб. науч. тр. / ред.-сост. В.М. Гузий, В.А. Леонов. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова, 2012. 203 с.



7. Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство / ред.-сост. К.Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979. 168 с.
8. Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство: науч. тр. Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 15 / сост. Р.Р. Давидян. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. 153 с.
9. Лукьянова Е.П. Формирование профессионально-коммуникативных качеств у студентов музыкально-исполнительских вузов в классе камерного ансамбля: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.08. Екатеринбург, 2006. 174 с.
10. Моргунова Т.Л. Формирование основных навыков ансамблевой игры в обучении пианистов // Вопросы ансамблевого исполнительства: межвузов. сб. ст. / сост. Н.Н. Горошко. Магнитогорск: Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2004. С. 98–106.
11. О мастерстве ансамблиста: сб. науч. тр. Л.: Ленинградская государственная консерватория, 1986. 145 с.
12. Погорелова Л.К. Камерно-инструментальная музыка: история, методика, исполнительство: учеб. пособие. 2-е изд., доп. СПб.: Лань; Планета музыки, 2019. 380 с.
13. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: Харьковская государственная академия культуры, 2001. 387 с.
14. Поспелова Т.Г. Камерное музицирование как искусство музыкального общения: (замечки педагога) // Актуальные проблемы ансамблевого исполнительства и педагогики: сб. ст. / отв. ред. Е.П. Лукьянова, ред.-сост. О.Е. Шелудякова, Е.Е. Полоцкая. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория, 2011. С. 23–35.
15. Сидоренко О.Ю. Типы диалогов в камерной скрипичной сонате в аспекте музыкального мышления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 15–20.

Об авторе:

Гудожникова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, проректор по учебной работе Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru

REFERENCES

1. *Voprosy ansamblevogo ispolnitel'stva: mezhvuzovskiy sbornik statey. Vypusk 4* [Questions of Ensemble Performance: Interuniversity Collection of Articles. Issue 4]. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni P.I. Chaykovskogo, 2013. 63 p.
2. Voronina T.A. O kamernom muzitsirovani i stanovlenii ispolnitelya [About Chamber Music and the Formation of a Performer]. *O masterstve ansamblista: sbornik nauchnykh trudov* [On the Mastery of the ensemble: a Collection of Scientific Papers]. Leningrad: LOLGK, 1986, pp. 6–21.
3. Gaydamovich T.A. Zametki o violonchel'noy sonate Rakhmaninova i ee ispolnitelyakh [Notes on Rachmaninoff's Cello Sonata and its Performers]. *Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: sbornik statey. Vypusk 4* [Questions of Musical Performing Arts: a Collection of Articles. Issue 4]. Moscow: Muzyka, 1967, pp. 99–123.

4. Gotlib A.D. *Osnovy ansamblevoy tekhniki* [Basics of Ensemble Technique]. Moscow: Muzyka, 1971. 94 p.
5. Gotlib A.D. Faktura i tembr v ansamblevom proizvedenii [Texture and Timbre in an Ensemble Piece] *Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Vypusk 9* [Musical Performance. Issue 9]. Compilation, general edition by V.Yu. Grigoriev. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 106–139.
6. *Dukhovye i udarnye instrumenty. Istoriya. Teoriya. Praktika: sbornik nauchnykh trudov* [Wind and Percussion Instruments. History. Theory. Practice: Collection of Scientific Papers]. Editors-compilers V.M. Guziy, V.A. Leonov. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S.V. Rakhmaninova, 2012. 203 p.
7. *Kamernyy ansambl': pedagogika i ispolnitel'stvo* [Chamber Ensemble: Pedagogy and Performance]. Editor-compiler K.Kh. Ajemov. Moscow: Muzyka, 1979. 168 p.
8. *Kamernyy ansambl': pedagogika i ispolnitel'stvo: Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo. Sbornik 15* [Chamber Ensemble: Pedagogy and Performance: Scientific Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Collection 15]. Compiled by R.R. Davidyan. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 1996. 153 p.
9. Luk'yanova E.P. *Formirovanie professional'no-kommunikativnykh kachestv u studentov muzykal'no-ispolnitel'skikh vuzov v klasse kamernogo ansamblya: dis. ... kand. pedagogicheskikh nauk: 13.00.08* [Formation of Professional-Communicative Qualities Among Students of Music-Performing Universities in the Class of a Chamber Ensemble: Dissertation for the Degree of Pedagogical Sciences: 13.00.08]. Ekaterinburg, 2006. 174 p.
10. Morgunova T.L. *Formirovanie osnovnykh navykov ansamblevoy igry v obuchenii pianistov* [Formation of the Basic Skills of Ensemble Playing in the Training of Pianists]. *Voprosy ansamblevogo ispolnitel'stva: mezhvuzovskiy sbornik statey* [Issues of Ensemble Performance: Interuniversity Collection of Articles]. Compiled by N.N. Pea. Magnitogorsk: Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2004, pp. 98–106.
11. *O masterstve ansamblista: sbornik nauchnykh trudov* [On the Skill of the Ensemble: a Collection of Scientific Papers]. Leningrad: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 1986. 145 p.
12. Pogorelova L.K. *Kamerno-instrumental'naya muzyka: istoriya, metodika, ispolnitel'stvo: uchebnoe posobie* [Chamber Instrumental Music: History, Methodology, Performance: a Tutorial]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2019. 380 p.
13. Pol'skaya I.I. *Kamernyy ansambl': istoriya, teoriya, estetika* [Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics]. Kharkov: Khar'kovskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury, 2001. 387 p.
14. Pospelova T.G. *Kamernoe muzitsirovanie kak iskusstvo muzykal'nogo obshcheniya: (zametki pedagoga)* [Chamber Music-Making as the art of Musical Communication: (Teacher's Notes)]. *Aktual'nye problemy ansamblevogo ispolnitel'stva i pedagogiki: sbornik statey* [Actual Problems of Ensemble Performance and Pedagogy: Collection of Articles]. Executive editor E.P. Lukyanova, editors-compilers O.E. Sheludyakova, E.E. Polotskaya. Yekaterinburg: Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2011, pp. 23–35.
15. Sidorenko O.Yu. *Tipy dialogov v kamernoy skripichnoy sonate v aspekte muzykal'nogo myshleniya* [Types of Dialogues in Chamber Violin Sonata in the Aspect of Musical Thinking]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2017 No. 1 (26), pp. 15–20.



About the author:

Olga N. Gudozhnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Accompaniment Skills and Chamber Ensemble Department, Vice-Rector for Academic Work in the Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru



В. П. СРАДЖЕВ, С. И. КУРГАНСКИЙ, О. А. СОКОЛОВА*Белгородский государственный институт искусств и культуры**г. Белгород, Россия**ORCID: 0000-0002-2549-0478**ORCID: 0000-0001-8766-2661**ORCID: 0000-0002-8733-768X*

Творческое обучение пианистов и комплекс вундеркинда К. Мартинсена

В статье предпринимается попытка определить базовые положения методики обучения пианистов. Творчество в этом процессе декларируется как ключевое условие успешного воспитания музыканта. Тем не менее в реальном обучении детей в музыкальных школах творческий элемент часто оказывается ущемлённым. Причин этого явления много. Но основными можно назвать теоретическую противоречивость и неточность подхода к обучению пианистов, сложившуюся на протяжении десятилетий практику фортепианного обучения и завышенные для обычных музыкальных школ цели обучения, определенные Федеральными государственными требованиями. В данной статье рассматривается теоретическая неточность важнейшей методической установки, получившей в теории и методике исполнительства широкое распространение.

Среди теоретических постулатов существующей практики обучения присутствует концепция К. Мартинсена, названная им «Комплекс вундеркинда». Созданная в середине XX века, она легла в основу постулатов «психотехнической школы» и оказала огромное влияние на теоретические представления о содержании обучения пианистов. Вместе с тем, теоретиком была допущена неточность, смысл которой заключался в целевой направленности его методики. К. Мартинсен не разделил обучение музыкантов на композиторское и исполнительское. В большей степени его концепция «комплекса вундеркинда» справедлива для воспитания композиторов, а не исполнителей.

В статье высказывается необходимость «легализировать» в теории фортепианной педагогики порицаемый немецким теоретиком «путь обучения среднего исполнителя». При этом активное развитие слуховой сферы, к чему призывал немецкий теоретик, не теряет своего значения и для воспитания пианистов. Однако справедливым это будет для формирования особых, связанных с исполнительством, свойств музыкально-слуховых представлений, не нашедших адекватного отражения в концепции К.А. Мартинсена.

Ключевые слова: музыкальное творчество, творческое обучение пианистов, комплекс вундеркинда, К.А. Мартинсен.

Для цитирования / For citation: Сраджев В.П. Творческое обучение пианистов и комплекс вундеркинда К. Мартинсена // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 104–115. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.104-115



VICTOR P. SRADZEV, SERGEY I. KURGANSKY, OLGA A. SOKOLOVA

Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, Russia

ORCID: 0000-0002-2549-0478

ORCID: 0000-0001-8766-2661

ORCID: 0000-0002-8733-768X

Creative Training of Pianists and K.N. Martincen's Complex of Wunderkind

The article attempts to determine the basic provisions of the method of teaching pianists. Creativity in this process is declared as a key condition for the successful upbringing of a musician. Nevertheless, in the actual teaching of children in music schools, the creative element is often infringed. There are many reasons for this phenomenon. But the main ones can be called the theoretical inconsistency and inaccuracy of the approach to teaching pianists, based on the provisions of the concept of K. Martinsen, the practice of piano training that has developed for decades and the overestimated learning goals for ordinary music schools, defined by Federal state requirements. This article examines the theoretical inaccuracy of the most important methodological installation, which has become widespread in the theory and methodology of performance.

Among the theoretical postulates of the existing teaching practice, there is the concept of K. Martinsen, which he called “The prodigy complex”. Created in the middle of the twentieth century, it formed the basis of the postulates of the “psychotechnical school” and had a huge impact on the theoretical ideas about the content of piano training. At the same time, the theorist made an inaccuracy, the meaning of which lies in the target orientation of his concept. To a large extent, his concept of the “prodigy complex” is fair for educating composers, not performers.

The article expresses the need to “legalize” in the theory of piano pedagogy the “path of training of an average performer”, which is condemned by a German theorist. At the same time, the active development of the auditory sphere, which the German theorist called for, does not lose its significance for the education of pianists. However, this will be fair for the formation of special performance-related properties of musical and auditory representations that have not been adequately reflected in K. A. Martinsen’s concept.

Keywords: musical creativity, creative training of pianists, the child prodigy complex, K.A. Martinsen.

Творческое начало в воспитании музыканта, по единодушному мнению многих поколений педагогов, является важнейшим условием успешности этого процесса. Эта установка получила чрезвычайно широкое распространение и стала привычным лозунгом, к месту или нет применяемым в теории и практике музыкального обучения. Но если ознакомиться с ролью творчества в практике музыкального обучения сегодняшнего дня, то на этом пути воз-

никнут серьёзные неожиданности. Творчество – многомерное явление, проявляющееся в различных ипостасях. Не меньшим разнообразием отличается и обучение музыканта. Необходимость учитывать индивидуальные особенности каждого ученика уже сама по себе свидетельствует о многозначности процесса обучения. Разные требования предъявляются к юным музыкантам в связи с их возрастными особенностями, с различными целями обучения и т. д. Всё это говорит о том, что

«обобщённой», для всех верной оценки творческой составляющей в общем процессе быть не может.

Совершенно очевидно, что достижения, как и сама деятельность ученика специальной музыкальной школы при консерватории, будут разительным образом отличаться от скромных успехов ученика обычной ДМШ или ДШИ. Это будет обусловлено не только разным уровнем их одарённости, но и учебными целями. А цели, как известно, служат определяющим обстоятельством. Поэтому для проведения анализа необходимо сгруппировать отдельные виды учебной деятельности по критериям их целевых установок. В таком аспекте сразу отчётливо проступают два принципиально разных по своим целям учебных процесса: общее и профессиональное музыкальное образование.

Их взаимосвязь в сознании многих музыкантов оценивается не с научных позиций, а скорее под влиянием бытующих традиций и выглядит довольно аморфно. Часто под общим музыкальным образованием понимается не столько отдельный вид обучения, сколько «недоразвитое» профессиональное, принимаемое за образец. Поэтому стремление равняться на профессиональное, добиться «высоких достижений» проходит красной нитью во всех учебных заведениях, в которых осуществляется общее музыкальное обучение.

Между тем такое образование вовсе не «ущербное», дилетантское, противостоящее серьёзному, «полноценному», профессиональному. Это два разных вида обучающей деятельности, принципиально отличных по своим системным целевым установкам. Если генеральная цель общего музыкального образования заключается в музыкально-эстетическом и творческом развитии личности, то профессиональное ориентировано на подготовку музыканта, способного успешно

выполнять многочисленные и строгие требования, связанные с музыкальной деятельностью. При этом нужно учитывать, что они обуславливают разные запросы к профессиональной специализированной подготовке музыканта, к его мышлению, которое должно соответствовать условиям той или иной деятельности.

В этой связи важно отметить не только схожесть требований (скажем, и в общем, и в профессиональном обучении актуальна задача воспитания творческой личности), но и их различие (одно дело – воспитание творческого элемента многогранной личности будущего инженера или врача, другое – творчество как основа профессиональной деятельности музыканта).

Рассмотрим с этих позиций самый распространённый вид музыкального обучения, связанный с подготовкой пианистов. Он начинается с 7–8 лет в детских музыкальных школах и может быть продолжен в профессиональных учебных музыкальных заведениях. Какова же роль творчества в этом процессе?

Даже беглый анализ показывает, что господствующим направлением учебной деятельности в ДМШ является нацеленность юных пианистов на высокие исполнительские достижения. Что бы ни говорили о гармоничности воспитания учеников, о включении в учебный план таких предметов, как игра по слуху, импровизация и т. д., в реальной учебной практике оценка эффективности работы преподавателя производится по результатам исполнительской деятельности его учеников (получение призовых мест на различных конкурсах, фестивалях, поступление в музыкальные колледжи). Другими словами, ведущим в обучении является *исполнительская подготовка* юных пианистов. На фоне ярких достижения в этой области вопросы творческого развития уходят на второй план.

Внешне всё выглядит весьма приемлемо. Учитывая, что пианисты, как правило, ориентированы на высокохудожественное исполнение музыкальных произведений, казалось бы, все проблемы в таком случае решены. Достижение высоких результатов чаще всего ассоциируется с активной творческой работой обучающегося. Но в реальном обучении это далеко не так.

Как известно, высокий исполнительский результат может быть получен на основе как продуктивной, так и репродуктивной деятельности. Второй путь, при всей сложности, всё же легче первого, что делает его приоритетным в практике подготовки пианиста. Творчество вместо доминирующего фактора оказывается в роли сопутствующего звена, функционирующего по «остаточному» принципу.

Положение осложняется и тем, что предъявляемые запросы, а они сейчас узаконены Федеральными государственными требованиями (ФГТ) [3] о введении предпрофессионального образования, к трудности произведений и их исполнению настолько высоки, что они далеко выходят за рамки «результата для себя». Достижения должны быть «социально значимыми»: победа на конкурсе, яркое выступление на концерте и т. д. И всё было бы замечательно, но, как правило, этот исполнительский уровень недоступен большинству обучающихся в музыкальной школе и устойчиво провоцирует репродуктивный путь обучения. Таким образом, школьные «предпрофессиональные» требования в сильнейшей степени подавляют личную творческую инициативу юного пианиста.

Но поскольку эти высокие требования закреплены в программах обучения, на них обязаны ориентироваться преподаватели ДМШ и ДШИ. В результате поставленные исполнительские цели резко акти-

визируют принудительную сторону учебного процесса: любой ценой добиваться от учеников «регулярных занятий». Тем не менее получаемые результаты далеко не всегда оправдывают ожидания. Непомеренные усилия, прилагаемые учащимися, и регулярное ущемление творческого начала закономерно приводят к потере интереса к занятиям в музыкальных школах. Отсюда сокращение количества учеников старших классов в ДШИ. Кроме того, молодые пианисты после её окончания часто навсегда закрывают крышку своего инструмента, чтобы больше никогда «не заниматься музыкой». Таковы печальные последствия недооценки творческого элемента в обучении, спровоцированного логикой Федеральных государственных требований. Понятно, что это тупиковый путь обучения пианистов в ДШИ.

Многие методисты, теоретики, преподаватели связывают свои надежды на творческое развитие учеников с обучением игре по слуху, импровизации. И действительно, практика показала, что параллельно с официальным существует и другой вид музыкальной деятельности, не имеющей отношения к общепринятому обучению. Чаще всего он возникает стихийно и отличается принципиально другим отношением к игре на фортепиано. Проявляется он у детей, играющих «по слуху». Как и другие ученики музыкальной школы, они тоже выполняют привычную домашнюю работу. Однако помимо этого юные пианисты по собственной инициативе используют любую возможность поиграть на инструменте то, что им хочется. Кстати, подобное часто происходит в ущерб заданию, полученному от педагога в музыкальной школе. А после окончания музыкальной школы эти дети не порывают связь с инструментом, а по своей воле, с искренним удовольствием постоянно играют на нём. Такие музыканты не достигают «социально значимых

результатов», зато сохраняют привязанность к музыке на всю жизнь. Так, быть может, именно «слуховой» путь развития нацелен на творчество и поэтому вызывает у учеников искреннюю увлечённость и интерес? Нужно отметить, что подобная целевая установка владеет умами педагогов и музыкантов уже не одно десятилетие.

Путь к психологически заострённому на художественный результат обучению, обладающему высокими потенциальными возможностями, попытался обосновать более полувека назад известный немецкий теоретик исполнительства К.А. Мартинсен [7]. Серьёзные проблемы в музыкальной педагогике возникают потому, что обычное обучение пианиста, по его мнению, проводится по типу «среднего исполнителя» [2, с. 23–27]. Оно возникает в случае недостаточного развития слуховой сферы, когда её ведущая роль подменяется компенсационными механизмами, чаще всего связанными с обобщённым названием «двигательный путь» развития. Он как раз и получил широкое распространение в музыкальной педагогике.

Этому К.А. Мартинсен противопоставляет обучение, основанное на «комплексе вундеркинда», когда слуховая сфера чрезвычайно активна и не только управляет моторикой, но и становится движущей силой развития пианиста в целом. Именно по этому пути, совершенно естественным образом, шёл в своё время юный В.А. Моцарт.

Опуская многие подробности, отметим, что главной отличительной чертой «комплекса вундеркинда» от обучения по типу «среднего исполнителя» является высокая степень развития слуховой сферы и, соответственно, её активнейшая позиция в исполнительском процессе¹. Именно на этой основе возникает воля исполнителя к художественному творчеству. Более того, «по отношению к мастерству, – пишет Мартинсен, – одного лишь выражения “слуховая

воля” уже недостаточно, так как слуховая воля мастера содержит в себе нечто большее: в неё входит также сознательная воля к художественному достижению. Поэтому мы предлагаем для неё особое выражение: назовем её “звукотворческой волей (schöpferischer Klangwille)”». И дальше идёт ценнейший для музыкального обучения вывод: «Развитие её должно с первых шагов быть целью педагогики» [2, с. 28].

Итак, высокоразвитая «слуховая сфера» в сочетании со «звукотворческой волей» – это и есть путь к творчеству, залог высокоэффективного воспитания музыканта. Следовательно, обучение должно начинаться с активного развития «слуховой сферы», направляющей работу моторики исполнителя. Эта установка получила широчайшее распространение в теории исполнительства и методике обучения игре на фортепиано, стала базовым положением так называемой психотехнической школы. Поэтому можно с уверенностью утверждать, что несогласных с убедительной аргументацией Мартинсена в музыкальной педагогике практически не существует. На словах и в статьях. А как на деле?

В методике обучения игре на фортепиано, изучаемой в любом профессиональном учебном музыкальном заведении, имеется раздел, который называется «донотный период». Его предназначение заключается в том, чтобы поставить ученика в условия, способствующие активному развитию музыкально-слуховых представлений. В этом случае главной побудительной силой, воздействующей на моторику юного пианиста, становится не нотная запись, а «звуки», вернее, их отражение в слуховых представлениях. В зависимости от индивидуальных способностей этот судьбоносный период может продолжаться от нескольких недель до многих месяцев.

Если мы придерживаемся теории К.А. Мартинсена, то закономерным ито-



гом обучения должно служить развитие активных музыкально-слуховых представлений. Без достижения этого результата «донотный» период не имеет смысла. «Приступать к планомерному обучению игре на фортепиано следует не раньше, чем заложены основы “внутреннего слуха”, не раньше, чем игра “по слуховым представлениям” перестанет быть для ученика “путём наибольшего сопротивления” в сравнении с игрой по нотным знакам или по двигательной памяти» [5, с. 259], – так в русле мартинсеновских установок прозорливо предупреждал более полувека назад видный психолог, непререкаемый авторитет в области музыкальной психологии Б.М. Теплов.

В наше время, в полном соответствии с доктриной Мартинсена, донотное обучение пианистов предусмотрено практически в каждой ДШИ. Вот только проводится этот период исключительно формально. Об этом свидетельствует его продолжительность: как правило, он занимает 1–4 недели и часто заканчивается игрой по слуху нескольких мелодий. При этом реальная степень развития слуховой сферы не только не контролируется, но и вообще не принимается во внимание. Это и понятно: в общем процессе обучения игра по слуху воспринимается как один из видов учебной деятельности, наряду с правильной организацией игровых движений, с освоением аппликатурных навыков и т. д. Развитая «слуховая сфера» становится **не фундаментом обучения музыканта**, а одним из операциональных свойств, без которого можно и обойтись. Поэтому занятия и по сей день привычно сводятся к обучению по типу «среднего исполнителя».

Характерно, что к этому приходят все преподаватели музыкальных школ, даже понимающие и активно поддерживающие педагогические установки Мартинсена и психотехнической школы в целом. Интен-

сивно развивая слуховую сферу ученика в течение месяца и даже более, они приближаются к тому моменту, когда возникает необходимость отчётного выступления начинающих пианистов. Ученики у других педагогов уже выучили по нотам предписанные произведения и бойко их играют, а его ученик даже нот не знает. И тут авторитет Мартинсена фатально уступает программным требованиям ДШИ, и обучение стремительно скатывается на привычный путь.

Подобная ситуация возникает практически во всех ДШИ, и уже многие-многие десятилетия. Живучесть такого типа обучения наталкивает на серьёзные размышления. И дело не только в том, что донотный период «не вписывается» в регламентированный различными учебными планами учебный процесс. Если привычный результат обучения был бы полностью отрицательным, то волей-неволей донотный период занял в учебной практике своё достойное место. Но реально этого не происходит.

В подсознании музыкального педагога постоянно живёт мысль о возможных проблемах, могущих возникнуть в рядовых музыкальных школах при обучении учеников на основе «комплекса вундеркинда». Ведь по своей одарённости далеко не каждый обучающийся – вундеркинд. Наверняка интенсивное развитие активных слуховых представлений для многих будет составлять большую трудность², а отсутствие серьёзных результатов в этой области может стать естественной причиной отказа от музыкальных занятий.

Не прибавляет уверенности и чисто теоретическое противоречие: игра по слуху, строго говоря, – не творческий, а репродуктивный процесс. Так почему же она увязывается с творчеством? Ведь репродуктивный и продуктивный типы мышления имеют разные основания. Продуктивное мышление опирается на способность

«создавать идеальный продукт, характеризующийся выходом за пределы имеющихся знаний, а репродуктивное – стремиться к воспроизведению ранее усвоенной информации» [4, с. 42]. И сколь бы ни было развито репродуктивное мышление, оно не способно превратиться в продуктивное. В результате возникают сомнения: так ли адекватна концепция Мартинсена применительно к обучению в ДШИ и даже в профессиональных учебных заведениях? Ведь нельзя игнорировать и тот факт, что далеко не все пианисты, играющие свободно по слуху (а именно это свидетельствует о высоком уровне развития музыкально-образной сферы), оказываются столь же успешными исполнителями или концертмейстерами. И наоборот, многие вполне достойные исполнители и концертмейстеры свободно играть по слуху не могут и не обладают такой активной слуховой сферой, к развитию которой призывал Мартинсен. Более того, её счастливые владельцы составляют лишь малую часть от общего количества обучающихся даже в профессиональных учебных музыкальных заведениях. Так, по данным Ю. Цагарелли, «73% студентов консерватории отмечают у себя отсутствие слуховых представлений в процессе решения задач по гармонии» [6, с. 114].

Но тогда вполне резонно возникают сомнения: а так ли необходимо акцентировать развитие слуховой сферы, ориентируясь на «комплекс вундеркинда»? Быть может, она сама разовьётся в процессе деятельности в требуемом для исполнительства объёме и в нужном качестве? И это далеко не праздный вопрос. От ответа на него зависят не только методы обучения, но и его содержание.

Тем не менее ответ может быть только один. Если мы говорим о музыкальном творчестве, то развитые слухо-образные представления составляют его главное,

системное условие. И в самом деле, только в недрах звукообразного мышления могут зародиться и, тем более, конкретизироваться творческие замыслы. Блестящий интеллект музыканта, его самые яркие эмоции в конечном итоге находят своё воплощение в звуках инструмента или голоса, а до того – в музыкально-слуховых представлениях исполнителя. Поэтому *развитие музыкально-слуховых представлений было и остаётся центральной задачей музыкального обучения.*

Вместе с тем этот тезис не снимает противоречия, связанного с обучением в детских музыкальных школах и концепцией Мартинсена. Чтобы его понять, нужно конкретизировать обстоятельства этого противоречия, чётко осознать, о каком именно творчестве мы говорим, как оно соотносится с музыкально-творческой деятельностью, к которой готовятся молодые музыканты.

Необходимо учитывать, что у **композиторов и исполнителей развиваются разные свойства музыкально-слуховых представлений**. Напомним, что для композиторов определяющими являются звуковысотные и ритмические соотношения звуков. Их яркость, способность возникать в сознании вне зависимости от внешнего восприятия позволяют свободно оперировать ими и, в конечном итоге, сочинять музыку. Именно поэтому, как неоднократно подчёркивали психологи и теоретики исполнительства, развитое звукообразное мышление, свободно оперирующее звуковысотными и ритмическими характеристиками слуховых представлений, непременно присутствует у каждого композитора. Это и понятно, ибо именно они составляют суть их деятельности³. И если мы воспитываем будущего композитора, то без концепции Мартинсена («комплекс вундеркинда») просто не обойтись.



Несколько по-другому обстоит дело у музыкантов-исполнителей. У них изначально нет необходимости оперировать звуковысотными и ритмическими параметрами слуховых представлений, они даны композитором. Исполнители не только не могут, но и не имеют права изменять текст музыкального произведения. Достаточно того, что они его точно запоминают. В такой ситуации свободное оперирование музыкально-слуховыми представлениями, подобно композиторам, становится абстрактной задачей, мало помогающей в основной деятельности.

Зато, как показала практика, «двигательный путь» развития, отвергнутый в своё время К.А. Мартинсенем и активно эксплуатируемый в современных музыкальных школах, имеет ряд очевидных достоинств. На начальном этапе процесс обучения игре на фортепиано по нотам протекает гораздо динамичней, чем при опоре на слухо-образные представления⁴. Быстрее и легче разучиваются музыкальные произведения, интенсивнее формируются различные игровые навыки, в том числе и технические, стремительно повышается доступная сложность разучиваемых произведений. Ученик с первых же занятий начинает осваивать навыки чтения нот с листа, играть в ансамбле. Развивается его музыкальность и, столь важная для исполнителя, двигательная память. Быстрее накапливается репертуар. Другими словами, при прочих равных условиях, музыкально-исполнительское развитие юного пианиста протекает значительно быстрее именно на основе отвергаемого Мартинсенем обучения по схеме «среднего исполнителя».

Но, быть может, это фатально скажется в дальнейшем? Нет, практика показала, что музыкально-исполнительское обучение развивает и слуховые представления, но в той мере и с тем качеством, которые

являются необходимыми для этого вида деятельности. Тем более что, пусть не в полной мере, но всё же занятия по курсу сольфеджио вносят свой вклад в развитие слухо-образной сферы музыканта.

Всё сказанное не означает принципиального отказа от обозначенной Мартинсенем «звукотворческой воли» в воспитании пианистов. Можно с уверенностью утверждать, что только при высокоразвитом слухо-образном мышлении музыканта возможна полноценная исполнительская деятельность. *Не имея ярких слуховых представлений, исполнитель не сможет придать звуковому воплощению нужное смысловое содержание, так как художественный образ музыкального произведения отражает не только художественный замысел композитора, но и индивидуальное внутреннее его видение исполнителем.* Как бы интенсивно ни проявлялись различные детерминирующие факторы, содержание произведения, тем не менее, может фокусироваться только в особом качестве музыкально-слуховых представлений. Именно поэтому без развитого слухо-образного мышления, без ярких слуховых представлений полноценное исполнительство невозможно.

Означает ли это, что мы должны безоговорочно принять концепцию Мартинсена? Полностью, видимо, нет. Отмечая важнейшую роль слуховой сферы, совершенно справедливо оценив сущностное значение «звукотворческой воли» для музыканта, Мартинсен допустил неточность, не выделив особенности функционирования её механизмов в композиторской и исполнительской деятельности. С одной стороны, рассуждая о феномене Моцарта, он пишет: «Мир через слух проник в его душу, через слух душа его воспринимала мир... слух и душа всё больше и больше срастались в некий неделимый психический комплекс, в некое полное

психическое тождество. Эта тесная связь слуховой сферы с душой в целом есть основа искусства каждого композитора» [2, с. 36]. Не вступая в полемику относительно «связи слуховой сферы с душой», отметим подчёркнутую Мартинсенем её функцию: служить основой для композиторского творчества.

С другой стороны, выдвигая звукотворческую волю как цель музыкальной педагогики, он прозорливо отметил составляющие её элементы: «синтез шести... элементов, выявившихся при анализе, т.е. звуковысотной воли, звукотембровой воли, линиеволи, ритмоволи, воли к форме, формирующей воли, образует во время исполнения в художественном сознании играющего одно неделимое целое» [2, с. 38.]. Это разделение адресуется, совершенно очевидно, не столько композиторам, сколько исполнителям. Более того, Мартинсен подчёркивает: «Научить извлекать из каждого инструмента *оптимальную* красочность – задача инструментального – технического и художественного – воспитания» [2, с. 31]. В этом случае ведущей особенностью «звукотворческой» воли становится, по словам теоретика, развитая активная слуховая сфера, направляющая через свою волю работу моторики. Причем это относится не только к «основным носителям смысла», но и к другим – тембровым, динамическим, агогическим и артикуляционным⁵ характеристикам – принципиально важным для исполнителя свойствам слуховых представлений.

Для реализации в исполнительском процессе нужных свойств слуховых представлений они тоже должны быть яркими и устойчивыми. Именно их совершенствованием педагоги упорно занимаются в классах фортепиано, призывая учеников постоянно «слушать себя».

Таким образом, воспитание ярких красочных музыкально-слуховых представ-

лений, с акцентированным вниманием к «индивидуальным» их свойствам, отражающим содержание интерпретируемого произведения, составляет цель специально организованной учебной деятельности. Мартинсен же, описывая феномен Моцарта, рассматривал его как целостный комплекс, репрезентирующий личность музыканта, не выделяя композиторскую или исполнительскую стороны. Соответственно, он не выявлял приоритетные свойства музыкально-слуховых представлений у композиторов и исполнителей.

Но с разделением функций композиторов и исполнителей, с превращением обучения исполнительству в самостоятельную деятельность анализ, проведённый теоретиком, оказался неточным. Ведь оценивая музыкально-слуховые представления композиторов и исполнителей, прежде всего, нужно обратить внимание на разницу механизмов их формирования. Музыкально-слуховые представления как носители основного музыкального смысла у композиторов базируются, как правило, на богатейшем музыкально-слуховом опыте, на механизмах памяти и воображения. Именно это и составляет ярчайшие свойства их музыкального дарования, его естественного развития в обучении.

У исполнителей эти слуховые представления возникают и укрепляются, чаще всего, в результате восприятия звуков инструмента, в процессе работы над музыкальным произведением⁶. По мере его разучивания слуховые представления достигают впечатляющей яркости, отчётливости. Исполнитель на начальном этапе работы над произведением способен пропустить и даже заучить фальшивую ноту. Но когда произведение находится в работе или уже выучено, а, следовательно, звуковой образ сформирован, тот же испол-

нитель моментально заметит малейшую ритмическую или звуковысотную неточность в исполнении произведения, что свидетельствует о высокой чёткости закреплённого в памяти музыкально-слухового представления. Кроме того, он свободно может представлять без опоры на конкретное звучание его звуковую канву.

Отличия музыкально-слуховых представлений проявляются и в их возможностях. Композиторы свободно оперируют «основными носителями смысла», что позволяет им сочинять музыку даже в отсутствие реального звучания инструмента, а также играть по слуху и импровизировать. Исполнители, даже добившись отчётливости слуховых представлений, не приобретают этой способности. Зато у исполнителя развивается умение широко пользоваться другими свойствами слуховых представлений. Динамика, артикуляция, тембр, агогика – это то, чем творит исполнитель. Его слуховые представления, отражая богатство этих красок, демонстрируют удивительную гибкость. Тонкость в передаче этих свойств музыкально-слуховых представлений достигает впечатляющего уровня и позволяет говорить о высочайшей сенсорной культуре исполнителя. Всё это тоже обеспечивается развитой «слуховой сферой», акцент в которой сделан не на композиторской, а на исполнительской грани. Мартинсен же «композиторской» активности слуховой сферы придал расширительный характер, переведя её в плоскость обучения музыкантов-исполнителей.

Многолетняя музыкальная практика внесла свои коррективы в оценку его теоретических рассуждений. Если бы в музыкальных школах в массовом порядке обучали композиторов, а не исполнителей, то активное развитие музыкально-слуховых представлений по типу «комплекса вундеркинда» составляло бы решающее условие обучения. В таком случае формальное проведение «донотного» периода стало бы просто невозможным, так как неустойчивость слуховых представлений юных музыкантов ставила под сомнение успешность всего процесса обучения. В реальной же практике воспитания пианиста «донотное» обучение мало отражается на результативности учебного процесса, ориентированного на исполнение различных музыкальных произведений.

Оценивая ситуацию, можно констатировать, что возможности творческого развития учеников детских музыкальных школ весьма ограничены. С одной стороны, нацеленность на исполнительство замещает композиторское творчество, для которого сущностно необходимы яркие музыкально-слуховые представления и возможность ими оперировать. Их развитие остаётся практически вне зоны внимания в музыкальных школах. С другой стороны, сложность разучиваемых произведений, обусловленная ФГТ, провоцирует применение репродуктивного обучения, в котором творчество проявляется, в лучшем случае, лишь эпизодически. Всё это дает основание говорить об ущемлении творческого начала в обучении юных пианистов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По Мартинсену, слуховая сфера порождает звукотворческую волю, в свою очередь, определяющую всё техническое развитие музыканта.

² Заметим, что эффективных методик

развития «слуховой сферы», овладения игрой «по слуху» до сих пор нет.

³ Насколько талантлив композитор – это уже другой вопрос.

⁴ Разумеется, сказанное справедливо для

рядовых учеников музыкальной школы, в которой ученики, одарённые, как Моцарт, составляют уникальное исключение, а не правило.

⁵ В частности, М.И. Имханицкий оценивает артикуляцию как художественный

результат, «обусловленный самим смыслом музыки» [1, с. 7].

⁶ Что, впрочем, не исключает и мысленное оперирование музыкально-слуховыми представлениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. 2-е изд. М.: РАМ им. Гнесиных. 232 с.
2. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966. 220 с.
3. Приказ от 12 марта 2012 года № 163 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроки обучения по этой программе // Портал «Кодекс». URL: <https://docs.cntd.ru/document/902335817> (дата обращения 14.05.2021).
4. Сраджев В.П. Творческое мышление и воспитание музыканта: монография. М.: Прогресс, 2016. 120 с.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
6. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пособие. СПб: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. 367 с.
7. Martiensse C.A. Schöpferischer Klavierunterricht. Leipzig: VEB Breitkopf&Hartel, 1957. 256 s.

Об авторе:

Сраджев Виктор Пулатович, доктор искусствоведения, профессор Белгородского государственного института искусств и культуры (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-2549-0478**, svikp@rambler.ru

Курганский Сергей Иванович, доктор педагогических наук, профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры, (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0001-8766-2661**, rector@bgiik.ru

Соколова Ольга Александровна, кандидат педагогических наук, профессор кафедры педагогики и методики профессионального образования, Белгородский государственный институт искусств и культуры, (308033, Белгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-8733-768X**, pmpo@bgiik.ru

REFERENCES

1. Imkhanitskiy M.I. *Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii* [New About Articulation and Strokes in Musical Intonation]. 2nd edition. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh. 232 p.
2. Martinsen K.A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika* [Individual Piano Technique]. Moscow: Muzyka, 1966. 220 p.
3. Prikaz ot 12 marta 2012 goda No. 163 «Ob utverzhdenii federal'nykh gosudarstvennykh trebovaniy k minimumu soderzhaniya, strukture i usloviyam realizatsii dopolnitel'noy



predprofessional'noy obshcheobrazovatel'noy programme v oblasti muzykal'nogo iskusstva «Fortepiano» i sroki obucheniya po etoy programme [Order of March 12, 20212, No. 163 “On the approval of federal state requirements for the minimum content, structure and conditions for the implementation of an additional pre-professional general educational program in the field of musical art “Piano” and the duration of training for this program”]. *Portal “Codex”*. URL: <https://docs.cntd.ru/document/902335817> (05.14.2021).

4. Sradzhev V.P. *Tvorcheskoe myshlenie i vospitanie muzykanta: monografiya* [Creative Thinking and Education of a Musician: Monograph]. Moscow: Progress, 2016. 120 p.

5. Teplov B.M. *Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostey* [Psychology of Musical Abilities]. Moscow; Leningrad: Akademiya pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1947. 355 p.

6. Tsagarelli Yu.A. *Psikhologiya muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti: uchebnoe posobie* [Psychology of Musical Performance: a Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2008. 367 p.

7. Martienssen C.A. *Schöpferischer Klavierunterricht*. Leipzig: VEB Breitkopf&Hartel, 1957. 256 s.

About the author:

Victor P. Sradzev, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music Education Department of the Belgorod State Institute of Arts and Culture, (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-2549-0478**, svikp@rambler.ru

Sergey I. Kurgansky, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Pedagogy and Methods of Vocational Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture, (308033, Belgorod, Russia) **ORCID: 0000-0001-8766-2661**, rector@bgiik.ru

Olga A. Sokolova, Candidate of Pedagogical Sciences, Professor of the Department of Pedagogy and Methods of Vocational Education, Belgorod State Institute of Arts and Culture, (308033, Belgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-8733-768X**, pmpo@bgiik.ru



Э. Э. ПУРИК, М. Г. ШАКИРОВА, М. Л. АХМАДУЛЛИН, Д.В. ДАНИЛОВА

Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы, г. Уфа, Россия

Бирский филиал Башкирского государственного университета, г. Бирск, Россия

Уфимский государственный нефтяной технический университет, г. Уфа, Россия

Детская музыкальная школа № 1 им. Н. Сабитова, г. Бирск, Россия

ORCID: 0000-0001-8256-6937

ORCID: 0000-0003-4905-8118

ORCID: 0000-0002-6712-9058

ORCID: 0000-0002-6435-5439

Синестезия как метод развития художественного восприятия учащихся детской музыкальной школы

В статье изложена методика художественно-творческого развития учащихся школы искусств, которая основана на методе синестезии – обращении к ассоциациям, межсенсорным аналогиям, возникающим при одновременном воздействии изобразительного искусства и музыки. Разработанная методика позволяет добиться целостного представления о произведении искусства, раскрыть его образную природу. Процесс художественно-творческого развития учащихся детских школ искусств не ограничивается анализом музыкального произведения, его выразительных средств. Понимание эмоциональной природы искусства требует иных подходов, где синестетический подход, опирающийся на образование цветовых ассоциаций и параллелей как в музыке, так и в изобразительном искусстве – один из наиболее эффективных.

В данной статье речь идёт о роли синестетического воздействия различных видов искусств на развитие художественного творчества и восприятия, чувственное и эмоциональное исполнение учеником музыкальных произведений. Авторы рассматривают взаимосвязь музыки и живописи в процессе целостного художественно-творческого развития. В основе синестетического подхода, по мнению авторов, лежат обучающие методы различного уровня сложности – от эмоционально-ассоциативного до сопоставительно-аналитического. В статье приводятся разработанные авторами синестетическая методика развития художественного восприятия детей, последовательность сопоставительного анализа художественных и музыкальных произведений, различные типы упражнений, позволяющих использовать синестетические методы на практике. Авторы показывают влияние художественных образов, цвето-музыкальных ассоциаций на полноценное, чувственное восприятие ребёнком искусства, понимание общности и отличительных особенностей различных его видов, что ведёт к повышению уровня художественно-творческого развития в целом.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, выразительные средства, музыкально-художественный образ, синестезия, художественное восприятие, язык искусства.

Для цитирования / For citation: Пурик Э. Э., Шакирова М. Г., Ахмадуллин М. Л., Данилова Д.В. Синестезия как метод развития художественного восприятия учащихся детской музыкальной школы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 116–127. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.116-127



**ELZA E. PURIK, MARINA G. SHAKIROVA,
MARS L. AKHMADULLIN, DARYA V. DANILOVA**

Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Ufa, Russia

Birsk Branch of Bashkir State University, Birsk, Russia

Ufa State Petroleum Technical University, Ufa, Russia

Children's Music School No. 1 named after N. Sabitov, Birsk, Russia

ORCID: 0000-0001-8256-6937

ORCID: 0000-0003-4905-8118

ORCID: 0000-0002-6712-9058

ORCID: 0000-0002-6435-5439

Synesthesia as a Method of Developing Artistic Perception of Students of a Children Music School

The article describes the methodology of artistic and creative development of the students of school of arts, that is based on the method of synesthesia – an appeal to associations, intersensory analogies which arise with the fine art and music simultaneous influence. The developed technique allows to achieve a holistic view of an art work, to reveal its figurative nature. The process of artistic and creative development of students of children art schools is not limited to the analysis of a piece of music, its expressive means. Understanding the emotional nature of art requires different approaches, where the synesthetic approach, based on the formation of color associations and parallels both in music and in the visual arts, is one of the most effective.

This article deals with the role of the synesthetic impact of arts various types on the development of artistic creativity and perception, sensual and emotional performance of musical works by a student. The authors consider the relationship between music and painting in the process of holistic artistic and creative development. The synesthetic approach, according to the authors, is based on teaching methods of various levels of complexity – from emotional-associative to comparative-analytical.

The article presents the synesthetic methodology for developing artistic perception of children made by the authors, the sequence of comparative analysis of art and music works, various types of exercises that allow to use synesthetic methods in practice. The authors show the influence of artistic images, color-musical associations on a full-fledged, sensual perception of art by a child, understanding of the community and distinctive features of its various types, which leads to an increase in the level of artistic and creative development in general.

Keywords: interaction of arts, expressive means, musical and artistic image, synesthesia, artistic perception, language of art.

Современная педагогика искусства направлена на развитие двух тесно связанных между собой видов деятельности – творчества и восприятия, обеспечение их единства в процессе обучения, что является основополагающим принципом художественного об-

разования. Художественное восприятие рассматривается в психологии, эстетике, педагогике как особая познавательная деятельность, направленная на постижение сути художественного произведения. По мнению С. Л. Рубинштейна, художественное восприятие – это «способность

воссоздания смысла произведения, воспроизведение его содержания и выразительности» [8, с. 241].

М. С. Каган отмечает, что при восприятии искусства художник вторгается своей творчески-познавательной-оценочной способностью переживать реальные явления [3, с.158]. Процесс восприятия искусства отличается от всех других форм рецепции наличием момента сотворчества, особой интерпретацией образа, это «сложная психическая целостность является динамической системой, соотношением элементов которой имеет бесконечное число вариантов; они обусловлены, с одной стороны, особенностями различных видов, родов и жанров искусства, с другой – характером каждого художественного произведения, с третьей – психологической индивидуальностью каждого любителя искусства и уровнем развития его вкуса, с четвёртой – конкретными условиями восприятия» [3, с.232].

Таким образом, художественное восприятие имеет особые характерные черты, связанные с условным характером искусства и установкой на получение эмоциональной реакции в процессе общения с произведением искусства. Восприятие искусства рассматривается как образное, художественное видение и проявляется в осмыслении зрителем содержания и формы произведения.

Ключевой категорией любого вида искусства является художественный образ, который всегда многозначен, имеет чувственное выражение и при этом обладает условностью. Для него характерны обобщение, стремление к абстрагированию, определённая степень недосказанности, которая делает восприятие активным, преобразуя его в сотворчество. В этом проявляется познавательная функция искусства, предполагающая, в том числе, и чувственно-эмоциональное восприятие.

Искусство в культурном пространстве представлено различными видами, каждый из которых обладает своими неповторимыми выразительными средствами, собственным языком. Конкретный вид искусства воплощает результаты восприятия мира автором в определённом материале (словах, звуках, красках, камне, металле, телодвижениях и т.п.). Виды искусства дополняют друг друга, каждый из них открывает возможности познания мира с новой стороны, давая неожиданный взгляд на привычную реальность, поэтому комплексное воздействие различных видов искусства позволяет добиться более целостного образного восприятия мира. Объединение возможностей различных видов творческой деятельности приводит к более насыщенному и целостному, или синестетическому, восприятию мира и искусства.

Существует множество работ, посвящённых изучению природы музыкальных (Б.М. Теплов, Д.К. Кирнарская, Е.В. Назайкинский), художественно-творческих и изобразительных способностей (С.Л. Рубинштейн, А.В. Бакушинский, В. С. Мухина, А.А. Мелик-Пашаев, З.В. Новлянская), психологических механизмов восприятия (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев, Д.К. Кирнарская). Они раскрывают специфику художественного и музыкального восприятия, сенсорики, непосредственно влияющей на развитие мышления, внимания, памяти и других психических функций при формировании музыкальности. Существуют также исследования в области зрительного, слухового, тактильного и других видов опыта (Р. Арнхейм, В.В. Кандинский, В.П. Зинченко).

Понятие синестезии используется в различных сферах научного знания, таких как музыковедение, литература, искусствоведение, музыкальная психология,

педагогика искусства. Многие трактуют его как «со-ощущение» или «со-чувствование», процесс, в котором одновременно участвуют несколько форм восприятия. Существует трактовка синестезии как особого способа чувственного переживания при восприятии некоторых понятий, названий, знаков, символов (букв, звуков речи, нотных знаков), художественных произведений (музыки, живописи), собственных состояний (эмоций, боли) и других подобных явлений. При этом феномен синестезии, или со-ощущения, предстаёт как естественный и разносторонний тип познания явлений действительности, поскольку объединяет различные стороны чувственного опыта через смешение ощущений в процессе непосредственного восприятия.

В музыковедении понятие синестезии непосредственно связано с выявленными различными исследователями типами синестезии (музыкально-цветовой, фоновно-цветовой и др.), и наибольший интерес для художественного образования детей представляет её музыкально-цветовой вид. Как отмечает Н.П. Коляденко, для достижения целостности и органичности видения мира в разных сферах интуитивно-эмоционального опыта сознательно используются ощущения, в которых основная роль принадлежит звуку [5]. Широко известны такие проявления синестезии при восприятии музыки, как «цветной слух» Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина и других композиторов; передача цветовых состояний в музыке К. Дебюсси; слияние образов и смыслов в композиторском и художественном творчестве М. Чюрлёниса (картины «Соната моря» и «Музыка леса») и многое другое.

Если говорить об изобразительном искусстве, то можно увидеть, как через колористические, тоновые, ритмические соотношения цвета, линии, форм

в воображении некоторых художников возникают музыкально-художественные образы (В.В. Кандинский, Э. Мунк, В. Ван Гог и др.). Свои цвето-музыкальные ассоциации В.В. Кандинский выражает словами: «Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [4, с. 45].

Формирование целостного музыкально-художественного восприятия ребёнка всегда было актуальным для педагога-практика. Однако не менее, а возможно, и более актуальной является проблема нахождения специальных научных подходов музыкознания, позволяющих создать методическую концепцию, направленную на развитие профессиональных умений и навыков, овладение приёмами образного познания, образно-чувственного мышления. Одним из таких подходов становится синестетический, в основе которого лежит принцип слияния нескольких модальностей восприятия. Он становится возможным при взаимодействии музыки и других видов художественной деятельности, активизирующих различные мыслительные процессы [7, с. 127].

Цель работы – разработать синестетическую методику развития художественного восприятия детей, последовательность сопоставительного анализа художественных и музыкальных произведений, а также различные типы упражнений, позволяющих использовать синестетические методы на практике.

Возникшая в педагогике искусства не одно десятилетие назад потребность в интеграции различных видов искусства в художественно-творческом развитии ребёнка предусматривает обеспечение взаимодействия различных видов восприятия (музыкального, художественного,

поэтического) и выявления способов включения синестетики в реальную практику, разработки приёмов и способов синтеза существующих в различных видах искусства средств художественной выразительности.

В отличие от музыкального искусства, где синестетичность восприятия имеет в большей степени невербализованный характер, в художественной литературе все приёмы синестезии обретают вербальную основу. Так, Б.М. Галеев называет синестезию приёмом иносказания, опирающимся на сходство и связь разномодальных явлений [2]. Также существуют устоявшиеся изречения и эпитеты, построенные на связи музыкальных явлений с осязательными, визуальными и другими модальностями восприятия (яркий аккорд, холодный звук; глухой тембр и др.).

С точки зрения психологии феномен синестезии выступает как полимодальное взаимодействие одних произведений с иными, принадлежащими другому виду искусства на межчувственных ассоциациях. Одним из значимых проявлений синестетических свойств в музыке является визуализация звуков, построенная на взаимодействии слухового и зрительного восприятия.

По мнению исследователей, существуют некоторые этапы развития музыкально-исполнительского мышления в процессе обучения. Среди них можно выделить процесс формирования навыков художественно-образного восприятия, закрепление образов в восприятии и сознании и установка внутренних смысловых взаимосвязей между образным восприятием и созданием собственной интерпретации. Таким образом, происходит формирование логики познания обучающегося, где в «большой степени выполняется не формально-логическая деятельность мышления, а именно образное погруже-

ние в произведение через созерцание» [7, с. 243]. Здесь приобретает ценность качество изучаемого исполнительского репертуара, а именно, образно-художественная наполненность содержания. Переживание («со-переживание») этого содержания, осмысление художественных образов, являющихся основным смыслообразующим элементом данного музыкального материала, приводит к «возникновению личностно-развивающей ситуации, способствующей развитию музыкально-исполнительского мышления обучаемого и позволяет широко применять проблемно-поисковые, коммуникативные, имитационно-ролевые методы обучения, игровые формы обучения» [7, с. 244].

Большинству музыкальных пьес фортепианного репертуара присущи изобразительность и живописность. То или иное вербализованное указание автора может лишь подчеркнуть, направить, конкретизировать определённую сюжетность музыки либо дать простор для фантазии самого исполнителя (слушателя). С помощью изобразительности развивается образное мышление ребёнка и его целостное восприятие с учётом особенностей слухового и визуального анализаторов. Высокая эмоциональность и интуиция играют первостепенную роль в целостно-образных представлениях при восприятии музыки детьми, поэтому в детских представлениях сохраняется целостность, позволяющая включать синестетические методы развития восприятия.

Формирование индивидуальной интерпретации исполняемого музыкального произведения учениками в процессе обучения выражается на начальном этапе созданием единого визуально-слухового образа музыкального текста, который соответствует целостному слуховому представлению, образуемому в восприятии. Как известно, одной из главных задач



начального этапа музыкального образования в школах является воспитание эстетического переживания музыки у ребёнка. Результатом должно стать формирование у маленького музыканта или любителя музыки художественных и общеэстетических основ мировосприятия. При этом безусловным импульсом для воспитания средствами искусства является интуитивно-эмоциональный, образный тип восприятия. В его основе лежит нерасчленённое, целостное чувственно-наглядное постижение мира. Формирование у ребёнка с самых первых его шагов именно такого музыкального восприятия становится залогом возможности творческого созидания им мира звуков, красок, художественных форм и др. При этом необходимо и неизбежно обращение музыкальных педагогов к чувственному опыту ребёнка, ощущениям и их взаимодействию, то есть к со-ощущениям, или синергии, синестезии. В этой связи необходимо рассмотреть роль комплексного воздействия музыки и различных видов искусств в эстетическом развитии детей.

Музыка как беспредметное и невербальное искусство нуждается в компенсирующей поддержке, которую могут обеспечить визуальные, тактильно-осознательные, подчас и просто вербальные стимулы [5; 6].

Слияние различных способов познания мира и искусства даёт возможность более глубокого постижения основ пианистического мастерства, а также в музыкально-исполнительской деятельности, с помощью художественных образов происходит усвоение учеником музыкального материала. Таким образом, в процессе использования чувственно-наглядного, тактильного, двигательного опыта ребёнка происходит синестетическое, целостное восприятие музыки и мира.

При этом одновременное воздействие различных видов искусства на личность

ребёнка даёт свои результаты только при условии, что этот процесс направлен на раскрытие развивающего потенциала каждого из них. Синестезия как явление, заключающееся в том, что раздражение одного органа чувств, наряду со специфическими для него ощущениями, вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств, основывается на межчувственной ассоциации, это скорее одно из проявлений невербального мышления, своего рода метафора, формируемая в подсознании [см.: 2, с.76].

Ассоциации по смежности или сходству, лежащие в основе синестетического подхода в обучении, помогают почувствовать образную природу художественного произведения, на чувственном уровне «прочитать» его содержание. Иногда возникающие случайно, они помогают преодолеть непонимание музыкального произведения или картины, справиться с той самой незавершённостью, которая свойственна художественным образам.

Эмоционально-ассоциативный метод развития восприятия позволяет включить воображение, запустить действие эмоциональной памяти, улучшить качество творческой работы, исполнения музыкального произведения и установить связь между практикой художественно-творческой деятельности и подсознанием, позволяет повысить уровень природных художественно-творческих способностей. Обучающийся получает полноценное музыкальное и художественно-эстетическое развитие, приобретает новые навыки восприятия искусства.

Процесс развития художественного восприятия должен идти по пути понимания природы каждого из видов искусства, сходства и различия художественного языка. На этом основан разработанный нами *сопоставительно-аналитический метод*, предполагающий понимание

общности художественных явлений, специфики художественно-выразительных средств, присущих музыке, живописи, поэзии, является более сложным средством развития восприятия и основан на элементах сравнительного анализа, применяемого к произведениям разных видов искусства, объединённых одной темой. Оба метода легли в основу разработанной нами методики проведения интегрированных занятий, направленных на развитие художественного восприятия учащихся.

Методика, основанная на синестетическом подходе, включает в себя следующее:

- исполнение и прослушивание музыкальных произведений и дополнение музыкального ряда изобразительным (устное описание изобразительно-сюжетных ассоциаций);

- создание и восприятие живописных работ (пейзаж, абстрактные композиции, выполненные акварелью, пастелью, гуашью) на тему музыкальных произведений с опорой на цветомузыкальное восприятие.

Основными **задачами** синестетической методики являются:

1. Развитие способности к пониманию характера музыки средствами живописи, а также развитие способности к пониманию образа, созданного автором живописного произведения за счёт включения музыкальных образов в процессе восприятия и творчества.

2. Развитие целостного восприятия об-разной природы музыки и живописи.

3. Раскрытие общности и специфических различий между музыкально-изобразительными средствами и выразительными средствами живописи.

В основу методики положено использование эмоционально-ассоциативного и сопоставительно-аналитического методов управления, единство логики и чувства в процессе восприятия обеспечивается са-

мой последовательностью анализа произведения.

Проанализировав различные подходы в эстетической и искусствоведческой литературе (М.С. Каган, Б.П. Юсов), авторами была разработана сопоставительная схема, раскрывающая последовательность анализа музыкальных и литературных произведений, позволяющая выявить сходство образной природы, языковых средств обоих видов искусства (таблица 1). Было раскрыто содержание сопоставительного анализа музыки и живописи, составлена методика разбора, включающая конкретные вопросы на трёх уровнях (эмоционально-ассоциативном, аналитическом и сравнительном).

В итоге были разработаны три типа практических упражнений, направленных на активизацию перцептивных и творческих видов деятельности:

Рисование под музыку. С помощью цветомузыкальных ассоциаций в сознании ребенка формируется неповторимый чувственно-эмоциональный образ, который он воплощает средствами живописи. В результате он начинает понимать интонации и оттенки произведения, вкладывая их в исполнение пьесы (эмоционально-ассоциативный уровень). Музыка при этом не может быть простым фоном для процесса знакомства с картиной или её создания; в свою очередь, живопись также не может быть простой иллюстрацией, т.е. необходимо обеспечить равенство обоих видов творческой деятельности.

Прослушивание музыкального фрагмента. Прослушивая фрагменты фортепианных произведений в исполнении преподавателя, ученик размышляет на тему их восприятия – то, как он видит сам образ, настроение через музыкальное звучание. С помощью музыкально-выразительных средств, таких как темп, ладовая окраска звучания, динамические



Таблица 1 Последовательность анализа произведения искусства

Уровни	Содержание		Примерные вопросы	
	музыка	живопись	музыка	живопись
Эмоционально-ассоциативный уровень	1. Первое впечатление, полученное при просмотре и прослушивании произведения. 2. Настроение произведения. Ощущения. 3. Ассоциации.		1. Какое впечатление производит произведение? 2. Какое настроение передаёт автор? 3. Какие образы возникают при восприятии?	
Аналитический уровень	1. Стил, направление, принадлежность к культурно-исторической эпохе. 2. Определение жанра 3. Программный замысел произведения, сюжетно-смысловая линия, обозначение героев. 4. Выразительные средства (динамика, темп, ритм, тембр, регистр, лад). 5. Идея произведения.	1. Стил, направление, принадлежность к культурно-исторической эпохе. 2. Жанр (портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой жанр и т.д.). 3. Сюжет произведения, смысл названия. 4. Выразительные средства (композиция, форма, линии, цвет, техника, материал исполнения). 5. Идея произведения.	1. К какому историческому периоду относится сочинение? К какому стилю, направлению его можно отнести? 2. Определение жанра, формы, структуры. 3. Что звучит в произведении? О чём хотел сказать автор, каков сюжет и программа произведения? 4. Какие художественные средства использовал композитор? Какие правила и приёмы построения формы применяет автор? Какими средствами композитор выделяет кульминацию, как дифференцирует фактуру? В чём особенность звуковой сферы произведения? 5. О чём произведение?	1. К какому историческому периоду относится работа? К какому стилю, направлению её можно отнести? 2. Определение жанра. 3. Что изображено на картине? О чём говорит сюжет произведения? 4. Какие художественные средства использовал автор? Какие правила и приёмы композиции применяет автор? Какими средствами художник выделяет главное? В чём особенность колорита произведения? 5. О чём картина?
Сравнительный уровень	1. Принадлежность к одной культурно-исторической эпохе, стилевое сходство. 2. Сходство эмоционального строя, настроения. 3. Различия и сходство в средствах передачи образа, специфика использованных выразительных средств, свойственных каждому из видов искусства.		1. В какую эпоху были созданы эти произведения? 2. Какие общие ассоциации вызывают? Какое настроение передают их авторы? 3. Сопоставьте выразительные средства музыки и живописи.	

и ритмические особенности, тип фактуры, артикуляция, различные способы звукоизвлечения, ученик старается воссоединить в своём воображении все ассоциации в единую картину, проанализировать услышанное. Ученику даётся возможность выбрать репродукции живописных произведений, передающих сходное с музыкой настроение, раскрываются особенности пластического решения (аналитический уровень).

Исполнение музыкального произведения и создание живописной работы на его тему. Занятие начинается со сравнения изобразительных, художественно-выразительных средств музыки (музыкальный жанр, тональность, гармония, тембр, регистр, мелодия, фактура, темп) и живописи (композиция – ритм, статика, динамика, цвет, линия, форма, контраст или нюанс). С помощью наводящих вопросов ученик приходит к сопоставлению выразительных возможностей музыки и живописи.

Ученик должен раскрыть сходство настроения в музыке и живописи, обосновать выбор выразительных средств, объяснить, как они работают на создание образа (сопоставительный уровень). При проведении этих занятий следует помнить о том, что элементы анализа произведения (и музыкального, и живописного) должны вводиться постепенно, основа восприятия искусства, прежде всего, чувственно-эмоциональная. В процессе знакомства с искусством и музыкой, выборе конкретных жанров или произведений большое значение имеет собственный опыт ребёнка, его субъективные ассоциации. Чаще всего у детей младшего школьного возраста возникают ассоциации пантеистического характера. Именно возрастные особенности дают основания полагать, что связь с природой представляется наиболее важной и значимой для ученика на данном этапе

развития, а пейзаж – тем жанром, который поможет раскрыть мир ребёнка и обогатить его чувственный опыт.

Именно поэтому на звучание, к примеру, Прелюдии До мажор из первого тома Хорошо темперированного клавира возникают образы тихого и светлого берёзового леса, в котором можно поразмыслить в тишине и как будто остановить время и сознание. А Прелюдия до минор из первого тома ХТК И.С. Баха даёт представления о космосе в его непрерывности движения и бесконечной глубине.

Ассоциативный образ, возникший в сознании ребёнка при восприятии музыки и живописи, оказывает влияние на его собственную исполнительскую и изобразительную деятельность, делая результаты творчества более эмоциональными и убедительными, а сам процесс более интересным и познавательным для ребёнка. Целью педагога здесь является использование элементов синестетического подхода для формирования у ученика целостного музыкально-художественного образа исполняемого произведения. При этом уровень организации синестетического воздействия на личность ребёнка меняется в процессе обучения, постепенно усложняя уровень художественно-творческого развития ребёнка, приводя ко всё более осознанному восприятию художественного образа детьми.

Б.П. Юсов указывает на наличие трёх компонентов в восприятии искусства – эрудиции (под ней понимается познавательный опыт), отзывчивости (рассматриваемой им как сенсорно-эмоциональный аспект) и сопереживания (понимаемого как участие, активное ассоциирование воспринимаемого с собственным опытом) [10, с. 164–165].

Фактически это и есть три уровня восприятия, возрастающих по мере общения ребёнка с искусством, ведущим к более полноценному его пониманию.



Первый уровень предполагает ознакомление с живописью и музыкой, понимание темы, сюжета, первое знакомство с художественно-изобразительными, выразительными средствами обоих видов искусства. Синестетический подход предполагает раскрытие того, как музыка и живопись вызывают схожие настроения, цель каждого из искусств – передача эмоционального состояния за счёт цвета, ритма, линии, пятна – в живописи; тембра, звучания, ритма – в музыке.

Второй – наличие способности к эмоциональной реакции на выразительные средства, образный строй, понимание того, каково настроение, передаваемое художником и композитором, эмоционально-образное сходство музыки и живописи. Задача педагога здесь уже – не просто раскрыть образ и средства его создания, но добиться эмоционального отклика, понимания родства музыки и живописи, способности ассоциировать цвет и звук, ритм, линию в живописи с музыкальным ритмом, характер изображения – со стилем музыкального произведения.

Третий уровень доступен тем учащимся, которые способны сопереживать автору, адекватно оценивать его замысел. Смысл или содержание, идея произведения – это касается и музыки, и живописи – будут понятны ребёнку только тогда, когда он будет в состоянии сопоставить их с собственными переживаниями, включиться в процесс сотворчества, поняв замысел автора – композитора или художника.

Достижение этого уровня восприятия искусства, предполагающего переживание искусства, понимание замысла автора, возможно лишь в том случае, когда обеспечено единство активной, творческой и перцептивной сторон. Уровень восприятия ребёнка определяется тем, как меняется его мотивация к занятиям музы-

кой и живописью, качество исполнения музыкального произведения и качество детских рисунков, а также эмоциональная реакция на прослушанное и увиденное.

Разработанная методика была апробирована на занятиях с учащимися 2–3-х классов Детской школы искусств г.Уфы. В рамках экспериментальной работы в содержание обучения был включён интегрированный опыт восприятия и исполнения музыкальных произведений, восприятия и творческой деятельности в области живописи. По итогам апробации методики на протяжении 2018–2020 годов были сделаны выводы о том, что у учащихся улучшились следующие показатели:

- повысилась учебная мотивация учащихся, их заинтересованность в обучении;
- усилилась и стала более осознаваемой эмоциональная реакция на выразительные средства, образный строй музыкального произведения;
- расширился круг образных сравнений, ассоциаций при восприятии изобразительного искусства.

Анализ проведённой работы показал, что для формирования целостного музыкально-художественного образа необходима опора на синестетический подход в обучении – от использования самого простого, эмоционально-ассоциативного метода до более сложного, сопоставительно-аналитического. При этом полноценная интеграция музыки и живописи в процессе художественного воспитания детей не ограничивается эмоционально-ассоциативной составляющей. Она включает и элементы анализа, осознанного сопоставления возможностей языка каждого из видов искусства для того, чтобы у учащихся сложилось целостное художественное восприятие, понимание образной природы искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Архитектура-С, 2007. 392 с.
2. Галеев Б. М. Цветной слух: природа и функции в искусстве // Художник и философия цвета в искусстве (тезисы международной конференции). СПб.: Государственный Эрмитаж, 1997. С. 75–77.
3. Каган М.С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
4. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: РИПОЛ классик, 2016. 249 с.
5. Коляденко Н.П. Взаимодействие искусств в художественном воспитании // Художественное образование и наука. 2016. № 4. С. 33–35.
6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания на материале искусства XX века. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
7. Пурик Э.Э., Шакирова М.Г., Ахмадуллин М.Л. Синестетический подход в развитии художественного восприятия студентов на занятиях по формальной композиции // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 124–132.
8. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2000. 712 с.
9. Третьяченко В. Ф. Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства: дис. ... доктора искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2011. 395 с.
10. Юсов Б.П. Изобразительное искусство и детское изобразительное творчество. Магнитогорск: МАГУ, 2002. 283 с.

Об авторах:

Пурик Эльза Эдуардовна, доктор педагогических наук, профессор, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru

Шакирова Марина Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой технологического образования, Бирский филиал Башкирского государственного университета (452453, г. Бирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru

Ахмадуллин Марс Лиронович, кандидат искусствоведения, директор издательства, Уфимский государственный нефтяной технический университет (450064, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugntuprint@yandex.ru

Данилова Дарья Викторовна, преподаватель музыки, Детская музыкальная школа № 1 им. Н. Сабитова, (450077, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6435-5439**, dashka29.06@yandex.ru

REFERENCES

1. Arnkheym R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and Visual Perception]. Moscow: Arkhitektura-S, 2007. 392 p.
2. Galeev B. M. *Tsvetnoy slukh: priroda i funktsii v iskusstve* [Color Hearing: Nature and Functions in Art]. *Khudozhnik i filosofiya tsveta v iskusstve (teziy mezhdunarodnoy konferentsii)* [Artist And Philosophy of Color in Art (Theses of the International Conference)]. St. Petersburg: Gosudarstvennyy Ermitazh, 1997, pp. 75–77.



3. Kagan M.S. *Estetika kak filosofskaya nauka* [Aesthetics as a Philosophical Science]. St. Petersburg: Petropolis, 1997. 544 p.
4. Kandinskiy V.V. *O dukhovnom v iskusstve* [On the Spiritual in Art]. Moscow: RIPOL klassik, 2016. 249 p.
5. Kolyadenko N.P. Vzaimodeystvie iskusstv v khudozhestvennom vospitanii [Interaction of Arts in Art Education]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2016. № 4, pp. 33–35.
6. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya na materiale iskusstva XX veka* [Synestheticism of Musical and Artistic Consciousness on the Material of the Art of the Twentieth Century]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2005. 392 p.
7. Purik E.E., Shakirova M.G., Akhmadullin M.L. Sinesteticheskiy podkhod v razvitii khudozhestvennogo vospriyatiya studentov na zanyatiyakh po formal'noy kompozitsii [Synesthetic Approach in the Development of Artistic Perception of Students in the Classroom on Formal Composition]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 2, pp. 124–132.
8. Rubinshteyn S.L. *Osnovy obshchey psikhologii* [Fundamentals of General Psychology]. St. Petersburg: Piter, 2000. 712 p.
9. Tret'yachenko V.F. *Muzykal'nyy tekst i ego rol' v formirovaniy osnov skripichnogo ispolnitel'stva: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya* [Musical Text and Its Role in the Formation of the Foundations of Violin Performance: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2011. 395 p.
10. Yusov B.P. *Izobrazitel'noye iskusstvo i detskoye izobrazitel'noye tvorchestvo* [Fine Arts and Children's Fine Arts]. Magnitogorsk: MAGU, 2002. 283 p.

About the authors:

Elza E. Purik, Dr. Sci. (Pedagogy), Professor at the Bashkir State M. Akmulla Pedagogical University, (450008, Ufa, Russia) **ORCID: 0000-0001-8256-6937**, elza.purik@mail.ru

Marina G. Shakirova, Ph. D. (Pedagogy), Associate Professor, the Head of the Technology Education Department in the Birska Branch of Bashkir State University (452453, Birska, Russia) **ORCID: 0000-0003-4905-8118**, marinn.shakirova@yandex.ru

Mars L. Akhmadullin, Ph.D. (Arts), the Chief of Publishing House, Ufa State Petroleum Technical University (450064, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6712-9058**, ugtuprint@yandex.ru

Darya V. Danilova, music teacher in the N. Sabitov Children Music School No. 1 (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6435-5439**, dashka29.06@yandex.ru





А. В. ГУЧЕВА

*Институт гуманитарных исследований – филиал Кабардино-Балкарского
научного центра Российской академии наук
г. Нальчик, Россия
ORCID: 0000-0001-8683-9189*

Песни обряда вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» и ритуального утопления дождевой куклы «Псыхадзэ»: к вопросу единства музыки и мифа

В статье предпринята попытка проследить особенности мифологического мышления через призму архаичной музыки черкесов (адыгов) в обряде вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» и ритуале утопления дождевой куклы «Псыхадзэ». Архаичная музыка указанных действий рассматривается на семиотическом, информационном, коммуникативном уровнях, что позволяет выявить онтологические и универсально-смысловые корни песен через актуализацию как вербального языка, так и социокультурного кода традиции.

Выявлено, что окказиональный обряд вызова дождя и ритуал утопления дождевой куклы включают в себя несколько обязательных элементов, которые могут повторяться, а в ряде случаев – меняться местами. Имеются в виду изготовление куклы-фетиша, исполнение песен, шествие, обращение к божеству, общественная трапеза, купание в реке, утопление дождевой куклы, благодарение за принятую жертву и т. д.

Музыкальный пласт обряда вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» и ритуала утопления дождевой куклы «Псыхадзэ» представлен архаичными образцами: кабардинской песней вызова дождя «*Хьэнцэгуащэ зыдошэрэ!*» («*Ханцегуашу мы водим!*») и шапсугтской «*Елэ, Ёлэ... Ела, Ёла... Псыгощахь орэд*» (песня-обращение к покровительнице воды при вызове дождя). Композиционная структура данных песен аналогична другим песням-обращениям к божествам и имеет несколько разделов: обращение к божеству, озвучивание просьбы и снова обращение. Музыкальные тексты анализируются с точки зрения образной структуры, а в ряде случаев и фонетического звучания поэтического текста.

Ключевые слова: Хьэнцэгуащэ, песни вызова дождя, дождевая кукла-фетиш, обряд вызова дождя «Хьэнцэгуащэ», ритуал утопления дождевой куклы «Псыхадзэ», черкесы (адыги).

For citation / Для цитирования: Гучева А.В. Песни обряда вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» и ритуального утопления дождевой куклы «Псыхадзэ»: к вопросу единства музыки и мифа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 128–137. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.128-137



ANDZHELA V. GUCHEVA

*The Institute of Humanitarian Studies is a branch of the Kabardino-Balkarian
Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*

Nalchik, Russia

ORCID: 0000-0001-8683-9189

Songs of the Rain Calling Ceremony «H'enceguashche» and the Ritual Drowning of the Rain Doll «Psyhadze»: To the Matter of the Music and Myth Unity

The article made an attempt to trace the features of mythological thinking through the prism of archaic music of Circassians (Adygs) in the rite of the rain-calling “H'enceguashche” and the drowning ritual of the rain doll “Psyhadze”. The archaic music of these acts is considered at the semiotic, informational and communicative levels, that allows us to identify the ontological and universal semantic roots of songs through the actualization of both the verbal language and the socio-cultural code of the tradition.

It was revealed that the occasional rite of summoning rain and the ritual of drowning a rain doll included several mandatory elements that could be repeated, and in some cases they could change places. It means making a fetish doll, singing songs, marching, addressing the deity, a public meal, drowning a rain doll, giving thanks for the accepted sacrifice and so on.

The musical material of the rain-calling ritual “H'enceguashche” and the drowning ritual of the rain doll “Psyhadze” is represented by archaic samples: the Kabardian rain-calling song “H'enceguashche zydoshere!” (We drive a H'enceguashche!) and the shapsug «Ele, Yole...Ela, Yola... Psygoshchah'ored” ((an appeal song to the water patroness when calling rain). The compositional structure of these songs is similar to other songs-appeals to deities and has several sections: an appeal to the deity, voicing a request and an appeal again. Musical texts are analyzed from the point of view of the figurative structure, but in some cases, of the phonetic sound of the poetic text.

Keywords: Hyentseguashche, rain calling songs, rain fetish doll, rain calling ritual “Hyentseguashche”, drowning ritual of the rain doll “Psykhaze”, Circassians (Adygs).

В начале XXI века интерпретация архаичной музыки обнаруживает множество перспектив в обобщении, воссоздании и трактовке её как знака, символа и кода мифа. Модель восприятия архаичной музыки черкесов (адыгов)¹ складывается из нескольких составляющих факторов: *внешнего* (окружающий мир, природа), *внутреннего* (сознание, подсознание, человек) и *мифологического* (культовое действие, обряд, ритуал, божество).

В адыгской традиции архаичная музыка обнаруживает и особые формы, которые в известной степени воссоздают и олицетворяют миф через переосмысление роли музыки в обрядах вызова дождя «Хьэнцэгуашэ» и в ритуале утопления дождевой куклы «Псыхадзэ». Цель статьи – изучение архаичной музыки названных обрядов как одного из языков, озвучивающих миф, отличающихся яркой самобытностью и специфическими средствами выражения. Подобный подход позволяет выявить раз-

личные ракурсы её преломления на семиотическом, информационном, коммуникативном уровнях. В ходе исследования были использованы экспедиционные аудиозаписи музыкального фольклора адыгов 1959, 1969, 1972 годов, хранящиеся в фоноархиве Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований КБНЦ РАН (г. Нальчик, КБР).

Религиозные верования, магические обряды и ритуалы, культы божеств, песни и инструментальные наигрыши, музыкальные инструменты черкесов привлекали внимание этнографов, историков, лингвистов, фольклористов, географов-путешественников, посещавших Черкессию в XIII–XIX веках [1]. В своих кратких обзорах и отчётах о поездках они давали подробные описания не только обрядов в честь божеств и покровителей пантеона, описывали музыкальные инструменты, но и приводили образцы песен и инструментальных наигрышей разных жанров, озвучивавших культовые воззвания черкесов (адыгов).

Особую ценность в освещении вопросов, связанных с изучением религиозных верований, мифа и культа божеств адыгов, представляют труды Л. Люлье [10], И. Гурвича [6], Л. Лаврова [9], П. Аутлева [4], М. Азаматовой [3]. Теоретической базой в исследовании мифа и культа божеств адыгов послужила монография А. Шортанова «Адыгская мифология» [14].

Основное направление данного исследования связано с вопросами сосуществования музыки и мифа в историческом и этномузыкологическом контекстах. В этой связи наибольший интерес представляет работа М. Мижасева [12], в которой рассматривается поэтика ряда образцов песенного фольклора. Однако отсутствие единой, целостной картины научных воззрений повлекло за собой фрагментарность, порой эмпирическую описатель-

ность в вопросах изучения основ древней модели мира. Анализ архаических песенных образцов как формы осмысления реальности с помощью современных научных методов позволяет воссоздать архаическую музыкальную традицию как структурно организованную знаковую систему, открыть новые возможности в понимании закономерностей развития сознания и музыкальной культуры. В настоящей статье делается акцент на семиотическом анализе обрядов вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» и ритуального утопления дождевой куклы «Псыхадзэ» (язык, знак, символ и код традиции).

«Хьэнцэгуащэ» (Ханцегуаша²) – это дождевая кукла (адыг. *хьанцэгуашь*, каб. *Хьэнцэгуащэ*; хьэнцэ – лопата, совок, гуащэ – богиня, княгиня), мыслившаяся в женском облике и «оживляемая» с помощью магии музыки и слова. Обряд вызова дождя «Хьэнцэгуащэ» проводили в летние засушливые месяцы, обычно в пятницу: дети вместе с женщинами и девушками наряжали деревянную лопату в женскую одежду, взятую у одной из старейших женщин аула, а иногда вместо лопаты мастерили чучело. На шею кукле вешали «ожерелье»: в большинстве случаев – закопчённую надочажную цепь³. Уже на этом этапе действия можно обнаружить связь с представлениями о боге грома и молнии Щыблэ/Шибле [8], так как цепь старались взять в доме, где были случаи смерти человека или животного от удара молнии. Двое подростков или две девушки брали Хьэнцэгуащэ под руки и под звуки особой песни начинали шествие, в котором принимали участие не только девушки и дети, но и босые женщины. Участники процессии исполняли песни вызова дождя во время обхода домов, где их угощали сладостями, одаривали деньгами и обязательно обливали водой.



На заключительном этапе обрядового шествия все участники собирались на берегу реки для поедания провизии, после чего начиналось всеобщее принудительное купание, которое сопровождалось неудержимым хохотом и весёлым визгом тех, кого бросают в реку. Купали прямо в одежде не только участников шествия, но и просто прохожих, независимо от пола, возраста и статуса. Особенно старались облить посильнее молодых замужних женщин, имевших маленьких детей. После завершения действия у реки, вернувшись в аул, женщины устанавливали Ханцегуаше в центре, где к ним присоединялись музыканты, и начинали вокруг неё танцы до самой темноты. Празднество заканчивалось обливанием куклы-фетиша семью ведрами воды или же эффектным утоплением богини-лопаты в реке. Считалось, что после этих ритуальных действий должен был обязательно пойти дождь. Куклу оставляли в реке до трёх дней, после чего, по описанию И. Гурвича, «она вынималась; платье передавалось той старухе, у которой оно было взято; лопату ломали» [6, с. 223]. Если после совершения обряда дождя не было, то «обращались к помощи «каменной могилы», в которой был похоронен человек, убитый молнией» [6, с. 225]. Считалось также, что «дождь можно вызвать при помощи вороньего гнезда, висящего над глубокой пропастью. Для этого юноши доставали его, что было сопряжено с большим риском для жизни... Добытое гнездо старики с молитвами мочили в воде, после чего должен был пойти дождь» [6, с. 225].

Обряд вызова дождя «Хьэнцэгуашэ» и ритуал утопления дождевой куклы «Псыхадзэ» основаны на двух метафорах коммуникации: коммуникации как передачи и коммуникации как разделения [7, с. 450–451]. Первая охватывает «текст обряда» и ритуальное пространство действия, тогда

как вторая делит обряд на несколько семантико-концептуальных пластов, не нарушая при этом принципов взаимодействия определённых знаков и символов для создания новых смысловых значений.

«Сотворение» Ханцегуаши представляет собой разыгрывание ритуального действия с целью вызова дождя. Следовательно, происходит *акт сакрального воспроизводства*, где различаются две линии: одна из них связана с человеком, другая – с природой и космосом. В свою очередь, первая делится на *предметную* и *эмоционально-психологическую*.

Следует отметить, что Ханцегуаша – единичное явление, когда человек «одушевил» куклу силой магии, музыки и слова. Однако этот объект, который мог бы сообщить силы другим объектам, заняв своё пространство и время в мифологической и музыкальной картинах мира, нашёл отражение лишь в обряде вызова дождя «Хьэнцэгуашэ» и в ритуале «Псыхадзэ». Вероятнее всего, Ханцегуаша являлась чем-то переходным между человеком и божеством. Как *человек*, она наделялась душой, как *божество* – обладала способностью приносить пользу или вред. Фетиш богини-лопаты Ханцегуаши стал предметным выражением не только данного божества, но и некоторых других богинь: плодородия и охоты (Мэзгуашэ), речных (Псыхо-Гуаша) и морских (Хы-Гуаша) вод, а кроме того, как отмечалось выше, – бога грома и молнии Щыблэ.

Обряд вызова дождя «Хьэнцэгуашэ», как и ритуал «Псыхадзэ», – это «чародейство» в звуковом пространстве мифологической картины мира, где особый звуковой и поведенческий код олицетворяет чередование повседневной жизни человека и мира божеств. В то же время рассматриваемые действия выражают акт веры: начало – *вера*, кульминация – *культовое воззвание-действие* и завершение – *вера*.

Во время хождения по дворам звучала кабардинская песня вызова дождя «Хьэнцэгуашэ зыдошэрэ!» («Ханцегуашу мы водим!») [13, с. 78] (Пример № 1).

Пример № 1.

Хьэнцэгуашэ зыдошэрэ!
(Ханцегуашу мы водим!)
Песня вызова дождя (кабардинская)⁴



Она является ярким примером построения диалога между человеком и миром божеств. Песня состоит из двух повторяющихся фраз, звучащих у солиста и хора «ежу»⁵. Причём в партии солиста описываются действия, совершаемые людьми («Хьэнцэгуашэ зыдошэрэ!» /«Ханцегуашу мы водим!»), тогда как в партии хора восхваляется божество и озвучивается просьба: «Я дэ ди Тхэ, уэшх кьегъащэцх!» («О наш бог, нам обильный дождь пошли!»), выражающая главную цель обряда. И солист, и исполнители «ежу» часто могут, начав петь, закончить декламацией текста, либо, наоборот, начав декламацией, завершают пением. Для запева, как и для партии «ежу», характерно повторение целых строк, строгая ритмичность, которую можно связать с темпом шествия.

Ещё одной важной деталью исполнения песни вызова дождя является то, что её «играют». Элементы игры обнаруживаются в диалоге солиста и хора, обеспечивающем равное участие в действе всех присутствующих, а также в ритуально-обрядовых круговых танцах черкесов (ады-

гов), исполняемых во время обращения к божествам и покровителям.

Использование в поэтическом тексте глагола «зыдошэрэ» (мы водим) отражает происходящее событие – «оживление/одушевление» фетиша богини. Второй глагол «кьегъащэцх» (обильный дождь... пошли) передаёт состояние ожидания чуда и радости от дождя как источника жизни. Человек надеется, что божество даст ему живительную влагу. Он живёт в настоящем, думая о будущем, таким образом, оказываясь между двумя тайнами мифа, связанными с непости-

жимостью существования божественного и его могущества.

Перемещение одного обрядового пласта в другой как проявление мифологического мышления находит наглядное отражение в сохранившемся образце шапсугской песни-пляски «Елэ⁶, Ёлэ... Ела, Ёла... Псыгоцахь орэд» (песня-обращение к покровительнице воды при вызове дождя) [13, с. 85–86]. Данная песня весьма интересна с точки зрения поэтического текста:

1. (Уэр), Елэ, Ёлэ, (уэр), Елоу, (роу)!
Елэ, Илэ, Илэ, Елэ икьо Елэ!
Жьыу: Елэ, Илэ, Илэ, Елэ!... [13, с. 85–86]

1. (Уар), Ела, Ёла, (уар), Елоу, (роу)!
Ела, Ила, Ила, Елы сын Ела!
Все: Ела, Ила, Ила, Ела
(перевод Н.Р. Иванокова)

Поэтический текст песни состоит из перечислений всех созвучий имени Ела – Елэ, Ёла, Илэ и т.д. Самое примечательное, что далее в нём встречаются всего три глагола: *мапэ* (жаждет), *кьытырегъэбла-блэ* (посылает) и *блэхы* (поливает). Глагол



«жаждет» соотносится с объектом в песне – это «жёлтое просо»; глагол «*посылает*» – собственно *реципиент* – божество Ела, которое даёт человеку чувство радости и «*посылает* дождь» несмотря ни на что. В свою очередь, третий глагол является выразителем конечной цели обращения – «обильно поливает!». Хотя всё последовательно и логично выстраивается в указанную триаду, существует и иное толкование понятия «дождь» как «слёзы небес». Подобная метафора закрепляет и объединяет в пространстве и во времени всё действие. В результате хронотоп «дождь» становится реальностью в музыкальной и мифологической картинах мира и, по мнению В. Масловой, «имеет свои временные и локальные параметры, представляет собой упорядоченный мир» [11, с. 47]. Сущность хронотопа в представленной песне состоит в непрерывности пространства и времени. Нельзя не согласиться с высказыванием М. Бахтина, что «время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым, пространство же “втягивается” в движение времени, сюжета, истории» [4, с. 235].

Особое место в обряде вызова дождя занимает ритуал «*Псыхадзэ*», где центром действия является кукла-богиня Хьэнцэгуацэ: утопление фетиша и купание людей в реке. В некоторых ритуалах, подобных «*Псыхадзэ*», кукла-лопата Хьэнцэгуацэ могла отсутствовать. В этом случае происходило виртуальное изгнание фетиша богини через её утопление в реке с помощью вербальных средств – определённых звуков, криков, смеха и песни. Таким образом, главной целью данного действия являлось всё-таки «удаление персонажа», олицетворявшего некое зло или же потусторонние хтонические силы. Тем самым ещё раз подчёркивались границы мира божеств и человека.

Если рассмотреть обряд вызова дождя «Хьэнцэгуацэ» и ритуал «Псыхадзэ» как единое целое, то здесь обнаруживается система *устойчивых элементов*. На драматургическом уровне это резкий переход от тишины к шуму и обратно; на композиционном – *песни*, исполняемые в честь божества, и *звукошумовой фон* – обход и шествие между дворами с куклой, обливание и купание участников, ритуальное утопление богини. Окончание шествия отличается значительным усилением не только музыкального пласта, но и сопровождающего его звукошумового фона. При этом смысл обрядового времени сводится к концентрации всех сил действия в единой точке в единое время обряда «Псыхадзэ», который вызывает ассоциации с разгулом хаоса.

Пожалуй, важнейшим этапом всего действия является именно этот заключительный раздел, где музыкальный пласт и звукошумовой фон, выступавшие в роли главных «инструментов» общения с божественным, модифицировались в самостоятельные элементы. Наряду с дождевой куклой Хьэнцэгуацэ, они обозначили не только крайние и кульминационные точки воззвания, характеризующие хаос и порядок, но и *верхний* и *нижний звуковой предел*. Верхний предел неизменно олицетворял сакрально-божественное, отождествлением которого являлись дождевая кукла Хьэнцэгуацэ и собственно песни вызова дождя, тогда как нижний был связан с ритуалом утопления куклы и символическими «похоронами» песен вызова дождя до следующего мифологического года.

Мифологический язык подобных сакральных «*похорон*» ассоциируется и с сакральным «*рождением*», которое вновь и вновь возвращает к сакральной смерти, где цикличность приравнивается к бессмертию, а фетиш куклы – лишь искупительная жертва, избавившая человека от смерти.

Возникающий во время исполнения песен вызова дождя акустический фон напоминает «звуковой беспорядок» за счёт объединения в единое мифологическое время двух смысловых линий: *каждодневно-обыденной* и *божественно-сакральной*. Первая связана с жизнью человека, в то время как вторая – с обращением не только к Хьэнцэгуацэ, но и к Верховному богу Тхьэ, Елэ, Мэзгуацэ, а в более позднее время – к Аллаху.

Подводя итог, нужно отметить, что богиня Хьэнцэгуацэ представляет собой символ вечной жизни, бессмертия, связанный с мифологическим осознанием циклов бытия. В то же время она является и символом смерти. Человек, «оживив» фетиш и наделив его сакральной жизнью и смертью, сотворил из него божество. В результате Хьэнцэгуацэ по значимости приближается как к Верховному божеству Тхьэ, так и к другим богам (Мэзгуацэ, Щыблэ/Елэ), к которым обращались при засухе для вызова дождя.

Параллельно общей структуре действия выделяется иная система, связанная с семантикой звука, где можно обозначить два уровня – *аналитический* и *синтетический*. На первом происходит вычленение музыки из общего гула и закрепление за ней устойчивого значения «сакрального». В свою очередь, на втором – песни вызова дождя выступают в роли определённого вербального языкового кода. Взаимодействие двух уровней обуславливает «перетекание» сакрального в профанное и наоборот.

Песни в обряде вызова дождя «Хьэнцэгуацэ» и ритуале утопления дождевой куклы «Псыхадзэ» структурируют пространство действия, тогда как осознание в них сакрального времени придаёт чувство реальности. Такие элементы мифа, как музыка и слово, наделённые особым сакральным смыслом и силой, хотя и в изменённом виде, сохраняются в музыкальной традиции черкесов (адыгов) на протяжении нескольких столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ады́ги*, или *черкэсы* (самоназвание – адыгэ), – группа народов (адыгёйцы, кабардинцы, черкэсы, убыхы, абадзёхи, шапсуги, бесленеевцы, бжедуги, темиргоевцы и т.д.), говорящих на адыгских языках абхазо-адыгской языковой группы, или общее название народов, проживающих в России (Северный Кавказ) и за рубежом (страны Ближнего и Среднего Востока, Балкан и США), где их обычно называют черкесами. Этноним «*черкэсы*» и топоним *Черкесия*, начиная с XIII века, применяется для обозначения адыгского народа [1].

² У адыгов Хьэнцэгуацэ – кукла-фетиш; обряд вызова дождя; ритуально-обрядовые песни вызова дождя. Грузины во время засухи носили куклу «Лазаре», ар-

мяне – «Ну́рин» или «Нари», мусульмане Сирии – Шошбали. У сербов водили окутанную зеленью обнажённую девушку, которую называли «Додола» и т. д.

³ У адыгов, как и у большинства народов Северного Кавказа, очаг и надочажная цепь выполняли функцию оберега детей, а во время свадебного обряда – невесты, защищая её от злых сил. Над ними давали торжественные клятвы, которые являлись священными; их нарушитель подвергался общественному осуждению. Очаг и надочажная цепь могли стать местом примирения кровных врагов. Человек, укравший и выкинувший надочажную цепь, навлекал на себя и своих близких болезни и недуги. К надочажной цепи было дозволено прикасаться только мужчине, старшему в доме.



⁴ Звукозапись З.М. Налоева (1959) в г. Нальчике с голоса Зарамука Кардангушева (р. 1918). Текст записал З.П. Кардангушев. Фонотека КБИГИ, № 46/14 [13, с. 78]. В адыгской традиции сохранился шапсугский вариант песни вызова дождя «Хьэңцэгуацэр зэтэ-

цэрэ...» (*Ханцэгуац мы водим...*) [13, с. 80].

⁵ Ежью (ежу – каб.) / Жъыу (жу – адыгейск.) – подпевать, хоровое сопровождение к песне, традиционный хоровой припев.

⁶ *Ела* – адыгская форма имени Ильи-пророка.

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Ады́ги // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/ethnology/text/5603478> (Дата обращения: 02.06.2021).
2. Адыги, балкарцы и карачаевцы в известиях европейских авторов XIII–XIX вв. / сост., ред. переводов, введение, вступ. ст. к текстам В.К. Гарданова. Нальчик: Эльбрус, 1974. 634 с.
3. Азаматова М. Культ божеств, магические обряды в раннеклассовом обществе и трансформация их через религии христианства и ислама // Религиозные верования адыгов: хрестоматия исследований: для средних и высших учебных заведений / сост. А.Х. Зафесов. Майкоп: АГУ, 2001. С. 366–410.
4. Аутлев П.У. Новые материалы по религии адыгов // Религиозные верования адыгов: хрестоматия исследований: для средних и высших учебных заведений / сост. А.Х. Зафесов. Майкоп: АГУ, 2001. С. 410–422.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.
6. Гурвич И. Религия сельской общины у черкесов-шапсугов // Религиозные пережитки у черкесов-шапсугов / ред. С.А. Токарева, Е.М. Шиллинга. М.: МГУ, 1940. С. 37–46.
7. Гучева А.В. Обряд как элемент культурных коммуникаций // Сборник материалов XIII Конгресс антропологов и этнографов России: сб. материалов. М.; Казань: ИЭА РАН, КФУ, Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2019. С. 450–451.
8. Гучева А.В. Песни в честь бога грома и молнии в адыгском обряде «Щыблэ удж» // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 112–119.
9. Лавров Л.И. Доисламские верования адыгейцев и кабардинцев // Избранные труды по культуре адыгов, карачаевцев, балкарцев. Нальчик: Республиканский полиграфкомбинат им. Революции 1905 г., 2009. С. 197–236.
10. Люлье Л.Я. Черкесия: историко-этнографические статьи. Киев: УО МШК МАДПР, 1991. 56 с.
11. Маслова В.А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2004. 256 с.
12. Мижаев М.И. Мифологическая и обрядовая поэзия адыгов. Черкесск: Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства, 1973. 208 с.
13. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов Т. 1 / ред. Е.В. Гиппиуса. М.: Сов. композитор, 1980. 224 с.
14. Шортанов А.Т. Адыгская мифология / ред. А.И. Алиевой. Нальчик: Эльбрус, 1982. 196 с.

Об авторе:

Гучева Анджела Вячеславовна, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора этнологии и этнографии, Институт гуманитарных исследований – филиал Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, anggucheva@mail.ru

REFERENCES

1. Adýgi [Adygi]. *Bol'shaya russiyskaya entsiklopediya* [Big Russian Encyclopedia]. URL: <https://bigenc.ru/ethnology/text/5603478> (02.06.2021).
2. *Adygi, balkartsy i karachaevtsey v izvestiyakh evropeyskikh avtorov XIII–XIX vekov* [Adygs, Balkarians and Karachais in the News of European Authors of the XIII–XIX Centuries]. Compilation, editing of translations, introduction, introductory articles to the texts of V.K. Gardanov. Nalchik: El'brus, 1974. 634 p.
3. Azamatova M. Kul't bozhestv, magicheskie obryady v ranneklassovom obshchestve i transformatsiya ikh cherez religii khristianstva i islama [Cult of Deities, Magical Rites in Early-Class Society and Their Transformation Through the Religions of Christianity and Islam]. *Religioznye verovaniya adygov: khrestomatiya issledovaniy: dlya srednikh i vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Religious Beliefs of the Adygs: Textbook Studies: for Secondary and Higher Educational Institutions]. Compiled by A.Kh. Zafesov. Maykop: AGU, 2001, pp. 366–410.
4. Autlev P.U. Novye materialy po religii adygov [New Materials on the Adyg Religion]. *Religioznye verovaniya adygov: khrestomatiya issledovaniy: dlya srednikh i vysshikh uchebnykh zavedeniy* [Religious Beliefs of the Adygs: Textbook Studies: for Secondary and Higher Educational Institutions]. Compiled by A.Kh. Zafesov. Maikop: AGU, 2001, pp. 410–422.
5. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975. 502 p.
6. Gurvich I. Religiya sel'skoy obshchiny u cherkesov-shapsugov [Religion of the Rural Community Among the Circassians-Shapsugs]. *Religioznye perezhitki u cherkesov-shapsugov* [Religious remnants of the Circassians-Shapsugs]. Edited by S.A. Tokareva, E.M. Schilling. Moscow: MGU, 1940, pp. 37–46.
7. Gucheva A.V. Obryad kak element kul'turnykh kommunikatsiy [Rite as an Element of Cultural Communications]. *Sbornik materialov XIII Kongress antropologov i etnografov Rossii: sbornik materialov* [Collection of Materials XIII Congress of Anthropologists and Ethnographers of Russia: Collection of Materials]. Moscow; Kazan: IEA RAN, KFU, Institut istorii imeni Sh. Mardzhani AN RT, 2019, pp. 450–451.
8. Gucheva A.V. Pesni v chest' boga groma i molnii v adygskom obryade «Shchyble udzh» [Songs in Honor of the God of Thunder and Lightning in the Circassian Ritual “of Sible ug”]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018. No. 1, pp. 112–119.
9. Lavrov L.I. Doislamskie verovaniya adygeytssev i kabardintsev [Pre-Islamic Beliefs of the Adygeans and Kabardians]. *Izbrannye trudy po kul'ture adygov, karachaevtsev, balkartsev* [Selected Works on the Culture of the Adygs, Karachais, Balkars]. Nalchik: Respublikanskiy poligrafkombinat imeni Revolyutsii 1905 goda, 2009, pp. 197–236.
10. Lyul'e L.Ya. *Cherkesiya: istoriko-etnograficheskie stat'i* [Circassia: Historical and Ethnographic Articles]. Kiev: UO MShK MADPR, 1991. 56 p.
11. Maslova V.A. *Poet i kul'tura: kontseptosfera Mariny Tsvetaevoy: uchebnoe posobie* [Poet and Culture: Marina Tsvetaeva's Conceptual Sphere: a tutorial]. Moscow: Flinta: Nauka, 2004. 256 p.
12. Mizhaev M.I. *Mifologicheskaya i obryadovaya poeziya adygov* [Mythological and Ritual Poetry of the Adygs]. Cherkessk: Karachaevo-Cherkesskoe otделение Stavropol'skogo knizhnogo izdatel'stva, 1973. 208 p.
13. *Narodnye pesni i instrumental'nye naigryshi adygov. Tom 1* [Folk Songs and Instrumental Tunes of the Circassians. Volume 1]. Edited by E.V. Gippius. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 224 p.
14. Shortanov A.T. *Adygskaya mifologiya* [Adyghe Mythology]. Edited by A.I. Aliyeva. Nalchik: El'brus, 1982. 196 p.



About the author:

Andzhela V. Gucheva, Ph.D., Associate Professor, Senior Researcher of the Ethnology and Ethnography Sector of the Humanitarian Researches Institute, branch of the Kabardino-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences (360000, Nalchik, Russia), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, anggucheva@mail.ru



Н. И. ДМИТРИЕВА, Е. К. КАРЕЛИНА*Детская школа искусств № 4, г. Улан-Удэ, Россия**Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, г. Новосибирск, Россия**ORCID: 0000-0003-0323-7866**ORCID: 0000-0002-1927-2845*

Детские музыкальные практики бурят и семейских Забайкалья как основа инкультурации этносов

Статья посвящена проблеме культурного взаимодействия бурят и семейских в сфере детского музыкального творчества. Буряты – коренной этнос Забайкалья, а семейские – старообрядцы, сосланные в XVIII веке в необжитые районы Сибири и ставшие русскими старожилками региона.

В результате мировоззренческих особенностей и уклада жизни культура старообрядцев оставалась до начала XX века архаичной. В силу того, что семейские были вынуждены, осваивая новые земли, общаться с бурятами по территориальным и экономическим вопросам, происходили процессы познания и усвоения культур двух народов друг у друга.

Практики детского музыкального творчества развивались внутри традиционных культур бурят и семейских. К моменту прихода советской власти в Забайкалье некоторые формы музыкальных практик семейских применялись у детей бурят, и наоборот. Процесс обновления детских практик во многом обусловлен выдвижением новых типов культуры в жизни народов Забайкалья, а также их переплетением с традиционной этнокультурой бурят и русских старожилов.

Наряду с научной литературой в статье используются свидетельства информантов и личные наблюдения над современными процессами в сфере детского музыкального творчества. Анализ детских музыкальных практик помогает понять процесс взаимодействия культур бурят и семейских, их обусловленность разными типами культуры. Выделение детских музыкальных практик в отдельную систему в контексте культуры семейских и бурят будет способствовать поиску оптимальных современных культурно-педагогических подходов в сфере детского музыкального творчества.

Ключевые слова: Забайкалье, семейские, буряты, взаимодействие культур, детские музыкальные практики, инкультурация этносов.

Для цитирования / For citation: Н.И. Дмитриева, Е.К. Карелина. Детские музыкальные практики бурят и семейских Забайкалья как основа инкультурации этносов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 138–147. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.138-147



NATALIIA I. DMITRIEVA, EKATERINA K. KARELINA

Ulan-Ude Children Art School N4, the Republic of Buryatia, Russia

Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatoire, Novosibirsk, Russia

ORCID: 0000-0003-0323-7866

ORCID: 0000-0002-1927-2845

Children's Music Practices of Buryats and Semeyskys of Transbaikalia as a Basis for the Inculturation of Ethnic groups

The article is devoted to the problem of cultural interaction between Buryats and Semeyskys in the field of children's musical creativity. Buryats are the indigenous ethnic group of Transbaikalia. Semeyskys are Old Believers who were exiled in the XVIII century to the uninhabited regions of Siberia and became Russian old-timers of the region. The culture of the Old Believers remained archaic until the beginning of the XX century as a result of ideological features and way of life. Semeyskys were forced, while developing new lands, to communicate with the Buryats on territorial and economic issues. So, the processes of cognition and assimilation of the cultures of the two peoples from each other took place.

The practices of children's musical creativity developed within the traditional cultures of the Buryats and Semeyskys. Some forms of Semeysky's musical practices were used in Buryat children and vice versa, to the time of the arrival of Soviet power in Transbaikalia. The process of updating children's practices is largely due to the promotion of new types of culture in the life of the peoples of Transbaikalia, as well as their intertwining with the traditional ethnic culture of the Buryats and Russian old-timers.

The article is based on scientific literature, as well as the testimonies of informants and personal observations on modern processes in the field of children's musical creativity. The analysis of children's musical practices helps to understand the process of interaction between the Buryat and Semeyskys cultures, their conditionality with different types of culture. The separation of children's musical practices into a separate system in the context of the culture of the Semeyskys and Buryats will contribute to the search for optimal modern cultural and pedagogical approaches in the field of children's musical creativity.

Keywords: Transbaikalia, Semeyskys, Buryats, interaction of cultures, children's music practices, inculturation of ethnic groups.

*Авторы заявляют об отсутствии
конфликта интересов.*

Предпосылкой межкультурного взаимодействия старообрядцев и бурят явились исторические события 60-х гг. XVIII века – период переселения старообрядцев (семейских) на территорию Забайкалья. Семейские были вынуждены, осваивая новые земли, общаться с бурятами по территориальным и

экономическим вопросам. О.В. Бураева подробно описывает этнокультурное взаимодействие русских и бурят в XVII–XIX веках [4], выделяя формы взаимодействия в хозяйственной сфере (земледелие, скотоводство, промыслы, ремёсла), в материальной культуре (жилище, пища, одежда), в духовной культуре (принятие православия бурятами и, как следствие, возможность вступления в брак с русскими, верования и обряды). Важное значение для

межэтнической коммуникации приобретало знание языка, и, как отмечает исследователь, «бурятский язык оказывал более сильное влияние на лексику говоров русских старожилов, чем последние на язык бурят» [4, с. 49]. Это было обусловлено и тем, что на новом месте проживания семейские были вынуждены учить названия растений, животных, местности, понятия предметов быта и т.п., а также тем, что их численность была гораздо меньше, чем численность коренного населения.

Культурные традиции семейских и бурят подчинялись канонам своего общественного строя и духовного развития. Основой детской музыкальной культуры являлось творчество взрослых, в то же время собственно детское творчество имело вполне самостоятельное значение в обрядах или праздниках, которые служили детям каналом передачи нравственных устоев общества, его истории, преданий и т. п.

Применяемый в статье культурологический подход к определению понятия культурных практик детского музыкального творчества позволяет рассмотреть его сущность через призму бытия ребёнка в пространстве музыкальной культуры. Каждому типу культуры (мы придерживаемся модели, предложенной А.В. Костиной [10]¹), присущи свои формы детских музыкальных практик, овладевая которыми, ребёнок трансформирует их в своём сознании, применяя для самоопределения или социализации. В статье предпринята попытка выявления процессов взаимодействия культур на материале детских музыкальных практик бурят и семейских Забайкалья. Необходимо констатировать факт слабой степени их изученности, особенно в аспекте исторического развития и сопоставления.

Одной из ранних практик детского фольклора семейских (как и у многих других народов) являлись колыбельные песни и различные потешки. Исполнителями этих жанров были взрослые, а хранителями – дети, в основном девочки, поскольку позже на них ложилась ответственность за воспитание будущего поколения.

Поскольку культура семейских была основана на строгих правилах религиозного и трудового воспитания, введение в мир религии происходило с раннего возраста через молитвы, чтение, духовное пение. С полутора лет детей приучали к молитвам, с пяти лет – к «Отче наш», с семнадцати – к полным «требам». Смысл и содержание молитв осознавались детьми позднее в разговорах со старшими, беседах в церкви, чтении религиозных книг. Совместные моления дома в кругу семьи, в церкви помогали процессу социализации. В 9–10 лет мальчиков, реже девочек, учили церковно-славянской грамоте у уставщиков и начётчиков. Характерной чертой семейских являлась яркая музыкальность, развитый музыкальный слух: дети выучивали огромное количество псалмов, молитв, приучались читать и петь на клиросе в церкви.

Строгий религиозный устав вносил свои коррективы в некоторые праздничные формы быта. Например, вместо традиционного колядования на Рождество у семейских ходили по домам с пением молитв. В первой партии шли мальчики 12–15 лет, старшим назначался лучший запевала. Один из вариантов святочных гуляний описан у Ф.Ф. Болонева со слов В.Н. Исаевой из с. Новосретинск Бичурского района: «У нас девчонки на святках наряжаются в вывернутые шубы, изображая медведя на коню, голову которого нарисуют и привяжут к палке, вода кобылку, цыганят, пляшут» [3, с. 25]. Подобная



традиция сохранилась с языческих времён, у семейских это называлось «машкарадить», «цыганить». Так, дети являлись коллективом людей, совершающим магический обряд, который должен вызвать желаемое в будущем.

До 10–12 лет у детей семейских был свой распорядок жизни с ранней весны до поздней осени: они помогали взрослым по дому, собирали багульник, сарану (саранки), во время походов в лес делали дудки для «свиристелок» [7, с. 29]. В свободное время играли. Игры делились на зимние и летние, игры на воздухе и в помещении: игра в «бабки, городки, коршуна, чёртика, в ворота, купание, в кони» и т. п., зимой – катание на горках-катушках, игра в снежки. Большинство игр сопровождалось пением и разными приговорами, присказками, пословицами, поговорками. Эти малые формы детского фольклора отражали социально-исторический опыт народа и использовались ещё в одном виде развлечений – сказках и преданиях о старине, которые рассказывали их бабушки и деды.

С 10–12 лет семейские начинали приобщаться к взрослой обрядности. Примером служат свадебные обряды, начальный этап которых (от знакомства до сватовства) мог длиться до 3-х лет. Выходили замуж в 15–16 лет и женились в 17–18 лет. Все этапы свадебного обряда сопровождалось своим набором культурно-музыкальных практик – ритуалов и обычаев, в которых участвовали дети-подростки.

Ко времени появления старообрядцев в Забайкалье у бурят сформировались свои этномузыкальные традиции. Пример ранней социализации – родинный обряд *улгыдэ оруулха*, который проводили на третий день после рождения. В нём участвовали не только взрослые – близкие родственники, роженица, шаман, но и дети 3–5 лет [6, с. 256].

Выделяют следующие жанры детского фольклора бурят: «*улгын дуунууд*» (колыбельные песни), «*зугаа угэнууд*» (заклички и приговорки), «*жороо угэнууд*» (скороговорки), «*таабаринууд*» (загадки), «*оньһон ба хошоо угэнууд*» (пословицы и поговорки), «*тоолуурнууд*» (считалки), «*ульгэрнууд*» (улигеры) [1, с. 7]. В традиционном обществе бурят свадьбы между несовершеннолетними считались естественными, причем жених мог быть значительно моложе невесты². Свадебные обряды включали в себя различные песенно-танцевальные жанры.

В приобщении ребёнка к фольклорным традициям доминантная роль отводилась воспитанию мальчиков. В эпических текстах неоднократно звучала мысль о том, что герой ещё малолетний – не окрепший, не возмужавший, и одновременно указывалось на то, что мальчиков с детства (с 3–5 лет) сажали на коня и начинался процесс введения их в культуру скотовода, охотника, воина.

Древнейшим жанром, сконцентрировавшим в себе характерные черты фольклорного отображения действительности, являлся *улигер*³. По представлениям бурят, сказывание сказок и улигеров являлось одним из условий успеха в охотничьем промысле. Охота была преобладающим традиционным видом занятий у бурят до XVII века, т. е. до прихода русских на территорию Забайкалья. Известно, что охотники брали с собой в тайгу улигершина, который за исполнение сказок и улигеров получал долю добычи. Нередко сами охотники были искусными сказочниками. Кроме охотничьих умений необходимо было овладеть навыками игры на музыкальном инструменте или искусством сказителя, что прививалось с детства. Улигер – жанр, представляющий древнейший пласт народной поэтической культуры бурят, но и он не устоял под давлением

новых социо-культурных условий конца XVII–XVIII веков⁴. К концу XIX века улигеры уступают место более лаконичным, но не менее интересным жанрам – сказкам, преданиям и легендам. Ныне с целью возрождения традиций сказительства с 2011 г. проводится Республиканский фестиваль-конкурс юных улигершинов, онтохошинов и исполнителей одической поэзии «Угайм эрдэни – Драгоценность моих предков».

Общественные и культурные связи между бурятами и семейскими привели к заимствованию в малых жанрах бурятского фольклора – поговорках, пословицах, загадках. Перенимая изречения из русского фольклора, буряты сохраняли основную мысль, но вносили незначительные структурные или национальные черты. Так, например, русская пословица «Не имей сто рублей, а имей сто друзей» звучит у бурят в разных вариантах: «*Зуун тухэригтэй байнхаар, зуун нухэртэй байһан дээрэ*» = «Чем иметь сто рублей, лучше иметь сто друзей»; «*Олон малтай ябанхаар, олон нухэдтэй ябаһан дээрэ*» = «Чем иметь много скота, лучше иметь много друзей». В этом примере при сохранении основного значения отражены элементы хозяйственной (скотоводческой) жизни бурят [2, с. 31].

Более поздние по происхождению бурятские колыбельные песни включали в себя не только архаичные мотивы, но и слова-заимствования из русского языка, например, припевка «баю-баю» – «*бүүбэй*»: *Бүүбэй, бүүбэй, бүүбэй дээ, / Бүүбэйн абань гэрэтээ. / Тагдагар шар нохойнь хаяадаа...* = Баю-баю-баюшки, / Папка наш теперь уж дома. / Пёс лохматый у порога... [8, с. 57].

Рассуждать о целой системе заимствований в музыкальном фольклоре, пожалуй, неправомерно – речь пойдёт о близких чертах, которые отметила музыковед

Н.Ц. Цибудеева: приём поэтического параллелизма; проявление в музыкальном языке бурятских песен параллельной мажоро-минорной переменности (весьма характерной и для русской песенности); нередкие случаи «пары периодичностей по типу русского фольклора $a^1 a^2 b^1 b^2$ » [12, с. 570–571]. Можно предположить, что близкие структурно-типологические элементы песенного языка на уровне музыкального мышления создают объективные предпосылки для этнокультурного взаимодействия.

Особое значение в традиционной обрядности бурят всегда имел круговой танец (бур. *ёохор*). До сих пор все современные свадебные торжества завершаются им и пением ёхорных песен. Символически исполнением ёхора закрепляется союз двух родов [6, с. 299–300]. При этом ёхор стал культурным феноменом, объединяющим не только бурят, но также всех жителей Республики Бурятия, более того – символом региона, активно используемым в современном туристическом брендинге территории вокруг озера Байкал. Дети и молодежь являются непременными участниками ёхора.

Важнейшим средством межкультурных коммуникаций является образование – сфера, объединяющая все этносы и народы, проживающие в Республике Бурятия. Особое место в ней занимает художественное (и музыкальное в том числе) образование, в рамках которого дети – представители коренного этноса (буряты) и потомки русских старожилов (среди которых много имеющих семейские корни) имеют широкие возможности для этнокультурных контактов, что ведёт к естественному взаимовлиянию детских культурных практик.

О деятельности детского фольклорного ансамбля «Черпачок» рассказывает его руководитель С.Р. Чебунин: «Нас при-



глашали, чтоб своих детей научить... посмотрите, как в России дети поют на пять музыкальных партий. То есть семейский фольклор, он уникальный, очень сложный... всё на диссонансах... Прибаутки в детском саду я ещё использую с младшими группами, а взрослым детям говорю – сразу привыкайте петь взрослое – то, что мои родители когда-то пели, бабушки, дедушки...»⁵. В своей работе с детьми дошкольного возраста С.Р. Чебунин на занятиях не делает различий (т. е. русские поют бурятские песни, а буряты – семейские), отмечая, что это способствует этнической идентификации («буряты уже ничего не говорят по-бурятски, а я в песнях хотя бы учу...»), при этом очевидно, что совместное пение бурятских песен, семейских напевов приводит к взаимообогащению культур.

Открытие в музыкальных школах Республики Бурятия, Домах культуры, Домах творчества классов русских народных инструментов, затем, в 1960-е годы, – бурятских народных инструментов свидетельствует о масштабном обучении детей независимо от их этнической принадлежности. В течение последнего десятилетия наблюдается практика создания ансамблей (дуэтов, трио) и оркестров смешанных составов. Так, например, к 50-летию ДШИ № 4 им. Ю. Ирдынеева г. Улан-Удэ в 2016 году были сделаны переложения партий бурятских народных инструментов для русских инструментов, в результате чего два школьных оркестра совместно исполнили произведения на бурятские темы – «Танец чабанов» А. Прибылова и «Биелгэ» (Приветственный танец)⁶. Подобные сочетания тембров создают своеобразное звучание и привлекают детей, играющих на разных русских и бурятских инструментах, к совместному творчеству.

Межнациональное взаимодействие осуществляется ныне также в рамках раз-

личных культурных акций – например, отметим этнофестиваль народов Бурятии «Караван дружбы», проводимый в Этнографическом музее народов Забайкалья, особо – Международный этнокультурный фестиваль «Ёрдынские игры»⁷, завершающийся массовым ёхором всех участников. Наблюдающие этот фестиваль польские этнографы отметили, в частности, следующее: «... большинство выступлений было на русском языке, исполнялись популярные русские песни. В 2000 году рядом с бурятскими девушками, приветствовавшими гостей чашей белого молока на традиционном синем поясе, были также девушки, которые приветствовали гостей славянским хлебом и солью» [13, с. 202].

Диалектика такова, что, с одной стороны, процесс взаимовлияния культур подспудно продолжается, а с другой – исследователи отмечают необходимость изучения этнических культур ради их сохранения в связи с благотворным влиянием этнических ценностей на нравственный климат общества [9, с. 415]. Проведённые встречи и беседы с информантами (семейскими в с. Тарбагатай Тарбагатайского района Республики Бурятия), а также личные наблюдения за современным состоянием детских музыкальных практик в регионе (в том числе на основе собственной педагогической работы в детской школе искусств) подтверждают вышесказанное.

Несомненно, что сохранение своеобразия этнических и национальных традиций народов Забайкалья является актуальной задачей современной культурной и национальной политики нашего государства. Анализ культурных практик и их сопоставление позволяет наглядно продемонстрировать процессы культурных контактов семейских Забайкалья и бурят в сфере детского музыкального творчества. Процесс обновления детских практик во

многим обусловлен выдвиганием национального, массового типов культуры в жизни народов Забайкалья, либо их переплетением с традиционной этнокультурой бурят и русских старожилов.

Мы полагаем, что одной из важнейших функций детских культурных практик является функция инкультурации и взаимодействия между культурами предста-

вителей разных этносов Забайкалья, что требует продолжения начатого исследования. Выделение детских музыкальных практик в отдельную систему в контексте культуры семейских и бурят также будет способствовать поиску оптимальных современных культурно-педагогических подходов в сфере детского музыкального творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А.В. Костина выделяет три типа культур: этническая (традиционная), национальная (общегосударственная) и массовая (глобальная) [10].

² М.Н. Хангалов описывает позицию родителей в отношении брака детей: «У бурят в обычае... устраивать сватовство и уплачивать калым, когда жених и невеста ещё совершенные дети; часто также бывает, что, по каким-нибудь расчётам, мальчика лет 5–7 женят на 18–20-летней девушке» [11, с. 162].

³ Этот жанр был наиболее распространённым в силу своей масштабности, способности объединять большие массы людей. Обычно исполнение улигеров приурочивалось к какому-либо общественному событию: перед походом, накануне охоты и на охоте, во время ловли рыбы – что должно было способствовать успеху задуманного предприятия. Слушание улигеров органично входило и в духовно-обрядовый комплекс древнего коллектива, во время праздников, родинных, свадебных обрядов.

⁴ Мы находим подтверждение этому факту в тексте улигера «Аламжи – Мэргэн», в частности: «Тридцать три базара... триста новых лавок... (*Гушин гурбан базараа... Гурбан зуунхан алаабхин*)» – речь идёт о «рынке со множеством торговых рядов» и воссоздании бытовых реалий сибирской действительности XVIII–XIX вв.; «Все буряты осудят меня... (*Зонхон буряад хэлсэхэл*)» – использованное сказителем сочетание «все

буряты» имеет смысл «весь народ», что свидетельствует о зарождающемся национальном самосознании, которое складывается в пору объединения бурятских племён в XVII–XIX вв. На это указывает в своих комментариях к тексту М.И. Тулохонов [5, с. 282–300].

⁵ Беседа с С.Р. Чебуниным, 29.08.2021 г. (аудиозапись) // Личный архив Н.И. Дмитриевой. Справка: Сергей Родионович Чебунин, 1966 г. р. – уроженец с. Тарбагатай (Республика Бурятия), потомок староверов, переселившихся при Екатерине II, хормейстер Тарбагатайского народного этнографического ансамбля «Судьбинushка», заслуженный работник культуры Республики Бурятия, лауреат Государственной премии «Душа России», в 1991–2006 гг. руководитель детского фольклорного ансамбля «Черпачок» с. Тарбагатай, сейчас работает в детском саду с. Вахмистрово.

⁶ Преподаватель Улан-Удэнской ДШИ № 4 Л.Д. Доржиева пояснила, что для смешанного оркестра ею были расписаны музыкальные партии на основе совпадения тембров: балалайка – ятага, домра – чанзы и т.д. (Беседа с Доржиевой Л.Д., 01.09.2021 г. (аудиозапись) // Личный архив Н.И. Дмитриевой).

⁷ Ёрдынские игры проводятся с 2011 года. Это всеобщий праздник с песенно-танцевальными и спортивными состязаниями для взрослых и детей, своеобразная Олимпиада народов Евразии. В 2013 г. Ёрдынские игры вошли в календарь мероприятий ЮНЕСКО.



ЛИТЕРАТУРА

1. Бадмацыренова Ц.Б. Детский фольклор бурят: жанрово-тематическое своеобразие: автореф. дисс. ... канд. фил. наук (10.01.09 – Фольклористика). Улан-Удэ, 2005. 21 с.
2. Бардаханова С.С. Малые жанры бурятского фольклора. Пословицы, загадки, благопожелания. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1982. 208 с.
3. Болонев Ф.Ф. Месяцеслов семейских Забайкалья (Праздники в числах). Новосибирск: Новосибирское книжное издательство, 1990. 76 с.
4. Бураева О.В. Межкультурное взаимодействие этносов Байкальского региона (XVII – начало XX в.): автореф. дисс. ... док. ист. наук (07.00.07 – Этнография, этнология и антропология). Улан-Удэ, 2005. 58 с.
5. Бурятский героический эпос / сост. М.И. Тулохонов. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991. 312 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока).
6. Дашиева Л.Д. Обрядовая песенная традиция западных бурят: научное исследование / отв. ред. С.П. Галицкая. Иркутск: Оттиск, 2017. 448 с.
7. Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М.: Советский композитор, 1989. 456 с.
8. Дугаров Д.С. Бурятские народные песни. Песни селенгинских бурят. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1969. 342 с.
9. Кондратьева В.В. Создание модели межкультурного взаимодействия на примере Дома Дружбы народов Республики Бурятия // Байкальские встречи–VIII: историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф., 11–13 сентября 2014 г., Республика Бурятия, г. Улан-Удэ – оз. Байкал. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2014. С. 410–415.
10. Костина А.В. Национальная культура – этническая культура – массовая культура: «Баланс интересов» в современном обществе. М.: ЛИБРОКОМ, 2016. 216 с.
11. Хангалов М.Н. Юридические обычаи у бурят // Хангалов М.Н. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1 / под ред. Г.Н. Румянцева. Улан-Удэ: Республиканская типография, 2004. С. 133–168.
12. Цибудеева Н. К вопросу о сохранении фольклорного наследия на примере антологии бурятской песни «Зандан Эрхи» («Сандаловые чётки») // Байкальские встречи–VIII: историко-культурное наследие региона как фактор социально-экономического развития: материалы Междунар. науч.-практ. конф., 11–13 сентября 2014 г., Республика Бурятия, г. Улан-Удэ – оз. Байкал. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2014. С. 565–572.
13. Głowacka-Grajper M., Nowicka E., Połec W. Performing ethnicity, celebrating multiculturalism. The ethno-cultural festival Yord Games in the conflict between “indigenous Buryat traditions” and “Eurasian unity” // Etnografia Polska. 2016. No. 60(1–2). P. 191–207. Режим доступа: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/81483/edition/61770/content?ref=struct> (03.09.2021).

Об авторах:

Дмитриева Наталия Ивановна, заместитель директора, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Детской школы искусств № 4 г. Улан-Удэ (670000, Улан-Удэ, Россия), **ORCID: 0000-0003-0323-7866**, enidmitrieva@mail.ru

Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (630099, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1927-2845**, ye_karelina@mail.ru

REFERENCES

1. Badmatsyrenova Ts.B. *Detskiy fol'klor buryat: zhanrovo-tematicheskoe svoeobrazie: avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk* [Children's folklore of the Buryats: Genre-Thematic Originality. Thesis of Dissertation for the Degree of Philological Sciences]. Ulan-Ude, 2005. 21 p.
2. Bardakhanova S.S. *Malyye zhanry buryatskogo fol'klora. Poslovitsy, zagadki, blagopozhelaniya* [Small Genres of Buryat Folklore: Proverbs, Riddles, Good Wishes]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1982. 208 p.
3. Bolonev F.F. *Mesyatseslov semeyskikh Zabaykal'ya (Prazdniki v chislakh)* [The Month's Dictionary of Semeyskiye in Zabaikalye (Holidays in Numbers)]. Novosibirsk: Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1990. 76 p.
4. Buraeva O.V. *Mezhkul'turnoe vzaimodeystvie etnosov Baykal'skogo regiona (XVII – nachalo XX v.): avtoreferat dissertatsii ... doktora istoricheskikh nauk* [Intercultural Interaction of Ethnic Groups of the Baikal Region (XVII – Early XX Century). Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. Ulan-Ude, 2005. 58 p.
5. *Buryatskiy geroicheskiy epos* [Buryat Heroic Epic]. Compiled by M.I. Tulokhonov. Novosibirsk: Nauka. Sibirskoe otdelenie, 1991. 312 p. (Pamyatniki fol'klora narodov Sibiri i Dal'nego Vostoka).
6. Dashieva L.D. *Obryadovaya pesennaya traditsiya zapadnykh buryat: nauchnoe issledovanie* [Ritual Song Tradition of the Western Buryats: Scientific Research]. Executive editor S.P. Galitskaya. Irkutsk: Ottisk, 2017. 448 p.
7. Dorofeev N.I. *Russkie narodnye pesni Zabaykal'ya. Semeyskiy raspev* [Russian Folk Songs of Transbaikalia. Semey Chant]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 456 p.
8. Dugarov D.S. *Buryatskie narodnye pesni. Pesni selenginskikh buryat* [Buryat Folk Songs. Songs of the Selenginsky Buryats]. Ulan-Ude: Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1969. 342 p.
9. Kondrat'eva V.V. *Sozdanie modeli mezhkul'turnogo vzaimodeystviya na primere Doma Druzhby narodov Respubliki Buryatiya* [Creating a Model of Intercultural Interaction on the Example of the House of Friendship of Peoples of the Republic of Buryatia]. *Baykal'skie vstrechi–VIII: istoriko-kul'turnoe nasledie regiona kak faktor sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 11–13 sentyabrya 2014 goda, Respublika Buryatiya, Ulan-Ude – ozero Baykal* [Baikal Meetings-VIII: Historical and Cultural Heritage of the Region as a Factor of Socio-Economic Development: Materials of the International Scientific and Practical Conference, September 11–13, 2014, Republic of Buryatia, city of Ulan-Ude – Lake Baikal]. Ulan-Ude: VSGAKI, 2014. pp. 410–415.
10. Kostina A.V. *Natsional'naya kul'tura – etnicheskaya kul'tura – massovaya kul'tura: «Balans interesov» v sovremennom obshchestve* [National Culture – Ethnic Culture – Mass Culture: the “Balance of Interests” in Modern Society]. M.: LIBROKOM, 2016. 216 p.
11. Khangalov M.N. *Yuridicheskie obychai u buryat* [The law customs of the Buryats]. *Khangalov M.N. Sobranie sochineniy. V 3 tomakh. Tom 1* [M.N. Khangalov. Collected Works. In 3 volumes. Volume 1]. Edited by G.N. Rumyantsev. Ulan-Ude: Respublikanskaya tipografiya, 2004. pp. 133–168.
12. Tsibudeeva N.K. *Voprosu o sokhranении fol'klornogo naslediya na primere antologii buryatskoy pesni «Zandan Erkhi» («Sandalovye chetki»)* [On the Issue of Preserving the Folklore Heritage on the Example of the anthology of the Buryat Song “Zandan Erhi” (“Sandalwood Rosary”)]. *Baykal'skie vstrechi–VIII: istoriko-kul'turnoe nasledie regiona kak faktor sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 11–13 sentyabrya 2014 goda,*



Respublika Buryatiya, Ulan-Ude – ozero Baykal [Baikal Meetings-VIII: Historical and Cultural Heritage of the Region as a Factor of Socio-Economic Development: Materials of the International Scientific and Practical Conference, September 11–13, 2014, Republic of Buryatia, city of Ulan-Ude – Lake Baikal]. Ulan-Ude: VSGAKI, 2014, pp. 565–572.

13. Głowacka-Grajper M., Nowicka E., Połec W. Performing ethnicity, celebrating multiculturalism. The ethno-cultural festival Yord Games in the conflict between “indigenous Buryat traditions” and “Eurasian unity”. *Etnografia Polska*. 2016. No. 60 (1–2), pp. 191–207. Rezhim dostupa: <https://rcin.org.pl/dlibra/publication/81483/edition/61770/content?ref=struct> (03.09.2021).

About the authors:

Nataliia I. Dmitrieva, Deputy Director and a Teacher of music-theoretical disciplines at the Ulan-Ude Children’s Art School No. 4 of the Republic of Buryatia (670000, Ulan-Ude, Russia), **ORCID: 0000-0003-0323-7866**, enidmitrieva@mail.ru

Ekaterina K. Karelina, D.Sc. (Arts), Professor at the Music Education Department of Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatoire (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-1927-2845**, ye_karelina@mail.ru





Г. А. ГАИТБАЕВА, С. И. МАХНЕЙ

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0001-9255-5289,

ORCID: 0000-0003-2695-2264

Башкирская оперная студия при Московской консерватории в период уфимской эвакуации: страницы истории

Статья посвящена истории Башкирской оперной студии при Московской консерватории в период её эвакуации в Уфу в годы Великой Отечественной войны. Материал, представленный в статье, базируется на анализе значительного документального массива, рассредоточенного в архивных фондах Российского государственного архива литературы и искусства, Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Национального архива Республики Башкортостан. Большая часть материалов вводится в научный обиход впервые. Цель статьи – на основе ранее неизвестных документальных свидетельств воссоздать хронологию событий, связанную с возобновлением деятельности студии в условиях уфимской эвакуации. На основе архивных документов выяснены точные даты начала и окончания учебных занятий по разным специальностям, количество учащихся, восстановлен список преподавателей (в большинстве из числа эвакуированных), указаны учебные дисциплины, отмечены результаты учёбы, а также обозначены материальные, жилищные проблемы, освещена система финансирования студии.

Принцип объективности, как один из ведущих принципов исторического исследования, подразумевающий воссоздание исторической действительности с опорой на подлинные факты, стал ведущим в данной работе. Одним из основных методов, применяемых в статье, стал метод исторической реконструкции, предусматривающий воссоздание реальных событий с помощью имеющихся источников. В процессе изложения результатов реконструкции была использована форма исторического повествования, основанная на нарративной теории оформления реконструктивного знания.

Ключевые слова: Башкирская оперная студия, Московская консерватория, эвакуация, Уфа, учебный процесс, вокальное отделение, композиторское отделение, учебные дисциплины, педагоги, финансирование, быт.

Для цитирования / For citation: Гаитбаева Г.А., Махней С.И. Башкирская оперная студия при Московской консерватории в период уфимской эвакуации: страницы истории // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 148–160. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.3.148-160



G. A. GAITBAEVA, S. I. MAKHNEY

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0001-9255-5289,

ORCID: 0000-0003-2695-2264

Bashkir Opera Studio at the Moscow Conservatory at the Time of Ufa Evacuation: Pages of History

The article is devoted to the history of the Bashkir Opera Studio at the Moscow Conservatory at the time of its evacuation to Ufa during the Great Patriotic War. The material presented in the article is based on the analysis of a significant documentary file, dispersed in the archives of the Russian State Archives of Literature and Art, of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, of the Republic of Bashkortostan National Archives. Most of the materials are introduced into scientific use for the first time. The purpose of the article is to recreate the chronology of events which are related to the resumption of the studio's activities under the Ufa evacuation on the basis of previously unknown documentary evidence. On the basis of archival documents the exact dates of beginning and ending training sessions in various specialties, the number of students were found, the list of teachers (in most of the evacuees) was restored, the academic disciplines were indicated, the results of studies were noted, and material and housing problems were indicated, the studio financing system was highlighted.

The principle of objectivity, as one of the leading principles of historical research, implying the recreation of historical reality, that is based on true facts, has become the leading one in the given work. One of the main methods used in the article is the method of historical reconstruction, which provides for the reconstruction of real events using available sources. In the process of presenting the results of reconstruction was used a form of historical narration that was based on the narrative theory of the reconstructive knowledge design.

Keywords: Bashkir Opera Studio, Moscow Conservatory, evacuation, Ufa, educational process, vocal department, composer department, academic disciplines, teachers, funding, everyday life.

В 30-е годы XX века Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского включилась в работу по развитию музыкальных культур народов СССР. В 1932 году была организована новая для своего времени музыкально-образовательная структура – Башкирская оперная студия. Вскоре были открыты и другие национальные студии (отделения) – Татарская, Узбекская, Казахская, Туркменская, Киргизская, Северо-Осетинская. Работали в Москве вплоть до начала Великой Отечественной войны. В

обнаруженных архивных документах 1941 года значится: «Не вызывать в Москву учащихся национальных студий Узбекской, Туркменской, Киргизской, Казахской, Башкирской и Северо-Осетинской, организовав в 1941–1942 учебном году для них занятия в республиканских центрах»¹. Война значительно осложнила процесс обучения «на местах», но не прервала его.

В сентябре работник Управления по делам искусств при СНК БАССР Н. Волков, вскоре назначенный руководителем

Башкирской студии, был направлен в Москву для решения вопросов, касающихся финансирования, а также приглашения педагогов для работы в Уфе. Позднее им же была составлена смета по сокращённому учебному плану Главного управления учебными заведениями (ГУУЗ) и Московской консерватории. Финансирование учебной единицы, согласно данным сметы, поручили Московской консерватории. Однако к началу 1941–1942 учебного года оно было приостановлено в связи с военными действиями вблизи столицы². Для дальнейшего обучения студийцев руководство Башкирии приняло решение финансировать оперную студию за счёт бюджета республики. В одном из архивных документов читаем: «Управление по делам искусств при СНК БАССР, желая продолжать подготовку национальных кадров в Башкирском отделении, запланировало финансирование по местному республиканскому бюджету и впредь до утверждения сметы, с целью сохранения контингента учащихся организовало при Башкирском объединённом театре оперы и балета Башкирскую оперную студию для повышения квалификации»³.

Такая студия была организована 30 октября 1941 года, согласно распоряжению директора Башкирского объединённого театра Д. Дмитриева. 1 ноября 1941 года начались занятия вокальной специальности по ранее утверждённому управлением искусств учебному плану с десятичасовой нагрузкой в неделю⁴. Тогда же всех певцов зачислили на практику в театр оперы и балета и филармонию.

В течение 1941–1942 учебного года существенно изменился количественный состав учащихся. Так, по свидетельству архивных документов, из 47 человек, числившихся в Башкирской оперной студии в конце 1940–1941 учебного года, выбыло 20 (ушли на фронт – 9, по разным дру-

гим причинам – 11). В начале 1942–1943 учебного года студию пополнили ещё 10 человек (вокальное отделение – 9, композиторское – 1)⁵.

Композиторское и дирижёрско-хоровое отделения, восстановленные в Уфе осенью 1942 года, прекратили своё функционирование уже через полгода – весной 1943-го. Тогда студенты-композиторы Х. Ахметов и З. Исмагилов с санкции Управления по делам искусств при СНК БАССР на год ушли в отпуск по болезни, а единственная студентка дирижёрско-хорового отделения М. Аюпова была исключена за самовольный отъезд⁶.

К работе в национальных студиях при Московской консерватории, организованных в регионах Советского Союза, привлекались исключительно квалифицированные педагоги. В частности, в Орджоникидзе (Северо-Осетинское отделение) для подготовки оперных певцов были направлены преподаватели Н. Сперанский и С. Друзякина, во Фрунзе (Киргизское отделение) – Д. Тонский. В Уфу на должность заведующего вокальным отделением Башкирской студии и педагогом класса сольного пения прибыла Мария Владимировна Владимирова⁷.

Сохранившиеся архивные документы позволяют восстановить первоначальный список профессорско-преподавательского состава Башкирской студии в годы войны. Помимо М. Владимировой здесь также работали педагог по вокалу Башкирского театра оперы и балета Р. Фишер, педагог по музыкально-теоретическим дисциплинам московский композитор Н. Чемберджи и два концертмейстера – Л. Евграфова (Москва) и Б. Энтина (Одесса). Со временем к работе были привлечены и другие квалифицированные педагоги, эвакуированные в Башкирию. Несмотря на короткие сроки пребывания, все они сыграли значительную роль в творческом развитии студийцев.



Уроки вокала стала преподавать заведующая кафедрой сольного пения Московской консерватории профессор Л. Балановская; гармонию, музыкальную теорию, сольфеджио – Л. Спасокукоцкий (Киев), общее фортепиано – Э. Замлер (Одесса), Т. Виноградова (Киев) и Г. Маршак-Файнберг (Ленинград). Кроме того, приняли ещё двух концертмейстеров – М. Гольдфельд и В. Шехтер (Москва). Общегуманитарный блок дисциплин вели педагоги из Башкирии: историю народов СССР, новую историю и русский язык преподавал доцент Д. Садинский, башкирский язык и литературу – К. Ахмеров⁸.

Значительный вклад в дело подготовки будущих кадров республики внесли солисты, дирижёры, режиссёры эвакуированного в Уфу Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко: народная артистка СССР М. Литвиненко-Вольгемут; народные артисты УССР – режиссёры Н. Смолич, В. Манзий, солисты З. Гайдай, И. Паторжинский, А. Ропская, А. Иванов; заслуженные артисты УССР – дирижёры В. Йориш, Я. Розенштейн, солисты Н. Захарченко и Н. Платонов и другие [1]. В годы пребывания в Уфе работники Киевского театра активно сотрудничали с местными музыкантами, делились своим опытом и знаниями со студийцами. Непосредственно к педагогической деятельности в Башкирской студии были привлечены режиссёр Н. Смолич, дирижёр В. Йориш, солист группы флейт симфонического оркестра, преподаватель Киевской консерватории А. Проценко⁹. Осенью 1942 года Киевский театр отбыл в г. Иркутск. Тогда студия лишилась большей части высококвалифицированных педагогов.

К началу 1942–1943 учебного года руководством студии были приглашены новые преподаватели из числа находившихся на тот момент в Уфе. Вскоре в работу по подготовке оперных певцов

включились заслуженный деятель искусств БАСССР, дирижёр П. Славинский, режиссёр Оперно-драматической студии им. Станиславского И. Чернецкая и преподаватель немецкого языка, доцент Московской консерватории С. Дробкина. Педагогом по ритмике стала заслуженная артистка РСФСР В. Яновская, общему фортепиано – Э. Замлер (Одесса), истории музыки – Ш. Шварцман (Киев), истории театра – Н. Фарфель, истории ВКП(б) – М. Резников; в штат приняли также концертмейстеров Э. Сандлер (Одесса) и З. Деслер (Москва). К 1943 году количество педагогов Башкирского отделения достигло 20 человек (с высшим образованием – 15 человек, с незаконченным высшим и средним специальным образованием – 5 человек). В период подготовки выпускного спектакля студентов (опера «Евгений Онегин») количество преподавателей доходило до 22 человек. Тем не менее, как свидетельствуют архивные документы, проблема с укомплектованием профессорско-педагогического состава Башкирского отделения всё же имелаась. Так, например, в конце 1942–1943 учебного года отсутствовали преподаватели по актёрскому мастерству, гриму и культуре речи.

Происходили изменения и в административно-управленческом составе Башкирской студии, функционирующей в Уфе. Первый руководитель – Н. Волков – был вынужден оставить свою должность в ноябре 1941 года из-за командировки с фронтовой бригадой. Новый директор был назначен лишь в марте 1942 года, им стал заместитель начальника Управления по делам искусств при СНК БАСССР П. Судаков. С февраля 1942 года учебной частью студии заведовал студент композиторского отделения Р. Габитов, в мае того же года его сменил студиец-вокалист Г. Байков. 10 июля 1942-го Управление по

делам искусств при СНК БАССР перевело Г. Байкова на должность временно исполняющего обязанности директора Башкирского отделения.

В первые месяцы функционирования Башкирской студии учебные планы и программы по отдельным дисциплинам составлялись педагогами студии и обсуждались учебной частью. Небольшую методическую помощь в виде составления учебного плана и подбора педагогов оказала прибывшая с командировкой в Уфу профессор Московской консерватории Н. Брюсова. Кроме того, известно, что летом 1942 года «для инструктирования постановки историко-теоретического образования» в Башкирию приезжали профессор И. Рыжкин и доцент А. Йохелес¹¹. Позднее данные документы

дважды высылались на утверждение в Саратовское отделение Московской консерватории, поскольку, согласно указу Главного управления учебных заведений (ГУУЗ), консерватория должна была осуществлять методическое руководство национальных студий. Однако ответы на запросы Башкирии получала несвоевременно, а учебные планы вовсе не были возвращены. Известно, что вокальная кафедра консерватории обсудила некоторые программы и провела работу по подбору национального репертуара лишь в следующем, 1942–1943 учебном году¹¹.

В отчётном докладе директора студии Г. Байкова приводится перечень дисциплин учебного плана вокального отделения Башкирской студии на 1942–1943 учебный год¹²:

- Специальность
- Концертмейстерские (с педагогом, индивидуально)
- Оперный класс
- Ритмика
- Сольфеджио
- Музыкальная теория, гармония
- Общее фортепиано
- История музыки, слушание
- История театра
- Сценическое мастерство
- Музыкальный фольклор

- Культура речи
- Грим
- История народов СССР и новая история
- Литература, русский язык
- Немецкий язык
- Башкирский язык
- История ВКП(б)
- Военная подготовка
- Инструментоведение
- Дирижирование

При сравнении учебных планов разных лет (1933 и 1943) обнаруживается сокращение общеобразовательных дисциплин (отсутствуют математика, физика, химия, обществоведение). Однако наблюдается значительное пополнение перечня специальных дисциплин, необходимых для вокалиста: оперный класс, концертмейстерские занятия, история театра, грим, инструментоведение, дирижирование, культура речи, музыкальный фольклор.

В годы Великой Отечественной войны существенным преобразованиям подверглась система финансирования, снабжения и торговли. В первые же месяцы военных действий по всей стране была введена карточная система, позволяющая населению получить скудный продуктовый минимум¹³. Дополнительное продовольствие приобреталось на местном рынке, однако и там прилавки были полупустыми. Известно, что своего максимума цены достигли



в середине 1943 года. Так, например, если в начале войны пшеничную муку можно было купить за 3,5–5 рублей, то на пике цен она стоила 200–350 рублей. Аналогично выросли цены и на другие продукты питания: говядина (кг) с 18–23 руб. подорожала до 200–300 руб., молоко (л) – с 2–4 руб. до 50–90 руб., картофель (кг) – с 1,25–2,5 руб. до 60–80 руб., яйца (дес.) – с 5–11 руб. до 130–200 руб., масло топленое (кг) – с 30–55 руб. до 600–800 руб. [3].

Для объективной оценки стоимости продуктов питания рассмотрим суммы месячного оклада профессорско-педагогического состава, административно-управленческого и хозяйственно-обслуживающего персоналов Башкирской студии. Согласно архивным данным, обнаруженным в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ)¹⁴, месячные оклады сотрудников выглядели следующим образом:

Профессор, зав.кафедрой	1800 руб.
Профессор	1500 руб.
Доцент	700 руб.
Старший преподаватель	1000 руб.
Преподаватель	500 руб.
Ассистент	600–900 руб.
Директор	600 руб.
Зав. учебной частью	450 руб.
Старший бухгалтер	350 руб.
Секретарь-машинистка	200 руб.
Уборщица	140 руб.

Ежемесячные размеры стипендий варьировались от 140 до 210 рублей, в зависимости от курса обучения¹⁵.

Приведённые цифры свидетельствуют о том, что уровень ежемесячной заработной платы профессорско-преподавательского состава студии был вполне приемлемым для того времени, а оклады административно-управленческого, хозяйственно-обслуживающего персонала и стипендии студентов сравнительно невелики. Однако следует учесть, что уровень жизни сотрудников и студентов в военные годы определялся не столько денежными выплатами от государства, сколько снабжением продовольствием по карточкам и прикреплением к столовым. Судя по материалам РГАЛИ, в 1942–1943 годах дирекции студии удалось прикрепить педа-

гогов и учащихся к закрытому магазину и столовой работников науки и искусства. В это время пропуск в академическую столовую имели профессора Л. Балановская и М. Владимирова, а также тринадцать студентов V курса вокального отделения, зачисленные к тому времени в качестве солистов в Башкирский театр оперы и балета. Ещё десять вокалистов прикрепились к столовой, обслуживающей только по карточкам. Однако зачастую на месяц выдаваемых карточек им не хватало (остальные же карточки в этой столовой не отоваривались). Студенты композиторского отделения были в лучшей ситуации – они питались вместе с членами Союза композиторов БАССР в столовой академиков¹⁶. Таким образом, руководство республики поддерживало их.

Большие трудности в годы войны наблюдались в деле обеспечения гражданского населения промышленными товарами и ширпотребом, поскольку все предприятия страны перешли на выпуск изделий для фронта. В сложной ситуации оказались студийцы и их педагоги. Многие остро нуждались в повседневной обуви, платьях и пальто. Дирекции и местному комитету с большим трудом удавалось получить что-либо у частных торгующих организаций. Так, Г. Байков писал, что за весь 1942–1943 учебный год коллектив, состоявший из 57 студентов и педагогов, получил всего 13 пар валенок, 38 метров шёлковой материи, 7 дамских сорочек, 2 простыни, 1 мужской костюм, 1 пару мужской обуви и прочее в таком же малом количестве¹⁷. Катастрофически не хватало сценической одежды: девушки были вынуждены выходить на сцену в домашних платьях и босоножках. Руководство студии было не в силах исправить сложившуюся ситуацию.

В рассматриваемый период по всему региону имелись сложности с жилыми помещениями. Известно, что за годы войны Уфа, превратившаяся в один из тыловых центров страны, приютила более 100 тысяч человек. Из-за нехватки свободных общежитий, квартир и домов власти города были вынуждены прибегнуть к крайним мерам – выселить из домов и квартир 15 тысяч семей коренных уфимцев, не связанных с работой на оборонных предприятиях. В последующем всех их отправили в отдалённые сельские районы.

Безусловно, жилищный вопрос затронул и студийцев. В годы войны как сотрудники, так и студенты жили в очень скромных условиях. Чаще всего это были частные квартиры или комнаты, в которых порой не было минимальных удобств для подготовки к занятиям. В Национальном архиве Республики Башкортостан было

обнаружено письмо профессора Московской консерватории И. Рыжкина от 30 июля 1942 года. Он писал, что профессор М. Владимиров «...живет в условиях, исключающих возможность нормальной работы. Несмотря на то, что вопрос о предоставлении Владимировой комнаты, удовлетворяющей соответствующим требованиям, поставлен давно, но до сих пор не получил своего разрешения»¹⁸. Сохранившиеся документы позволяют установить, что со временем жилищные условия М. Владимировой улучшились. В личном листке по учёту кадров, заполненном профессором собственноручно в августе 1943 года, указан адрес проживания – комната № 222 в гостинице «Башкирия»¹⁹. Однако это был лишь единичный случай. Несмотря на многочисленные обращения, как личные, так и через руководство консерватории, проблема с жильём, коснувшаяся практически всех педагогов и учащихся, не была решена. Все здания Уфы были загружены.

Башкирская студия остро нуждалась не только в жилом, но и в учебном помещении. Для проведения занятий было выделено всего несколько классов в здании Башкирского объединённого театра. В этом же здании помимо многочисленных коллективов, эвакуированных с Украины, также находились Башкирский театр оперы и балета, Башкирский академический театр драмы, филармония, эвакуированное Башкирское отделение Ленинградского хореографического училища, музыкальное училище, детская музыкальная школа, Дом народного творчества, Управление по делам искусств при СНК БАССР, Обком Союза Рабис, фольклорный кабинет, Союз композиторов и партийный архив. Кроме того, здесь же проживало шестнадцать семей артистов театра.

В сложившейся ситуации дирекция студии была вынуждена организовать



учебный процесс лишь в нескольких кабинетах. 11 сентября 1942 года Н. Брюсова направила письмо в Обком ВКП(б) БАССР с уведомлением: «Работа крайне тормозится из-за отсутствия учебного помещения. Трёх классов недостаточно, чтобы полностью осуществить учебный план»²⁰.

Вскоре вопрос с помещением частично был решён. 1 января 1943 года дирекции Башкирского театра оперы и балета и Башкирской студии заключили договор (документ хранится в РГАЛИ). В нём значилось, что отделение берёт в аренду для учебных занятий помещения, находящиеся в здании театра по адресу улица Ленина, д. 5 (башкирский зал, два балетных зала, сцену в свободное от занятий театра время, три класса с инструментами на весь день – № 28, 31, 43 и пять классов без инструментов во время занятий театра № 15, 16, 19, 21, 40). За аренду помещений и коммунальные услуги оно обязуется производить выплаты в размере 30 тысяч рублей в год²¹. Однако до конца проблемы не были устранены. «Каждая репетиция срывала занятия, так как они проходили в артистических уборных. Помещение театра не отапливалось, вследствие чего пришлось сделать перерыв в занятиях в период сильных морозов. Простудные заболевания, явившиеся результатом работы в холодном помещении, также нарушали нормальное течение занятий», – писал Г. Байков²². В таких условиях с декабря 1942 по март 1943 года студенты V курса готовили к постановке свой выпускной спектакль – оперу «Евгений Онегин» П. Чайковского.

Существенно затрудняло процесс обучения отсутствие нотного материала, учебных пособий и канцелярских товаров. 1 января 1943 года руководство оперной студии обратилось к дирекции Башкирского музыкального училища с просьбой

разрешить использовать ноты и учебники из их библиотеки в течение одного календарного года. В частности, директор Башкирской оперной студии писал: «Просим Вас дать указания о снабжении нас необходимыми учебниками по общеобразовательным дисциплинам, по музыкально-теоретическим предметам, нотами, нотной бумагой, тетрадями»²³. Однако, судя по содержанию следующих писем Г. Байкова, библиотека училища не смогла удовлетворить просьбу. В апреле того же года Г. Байков вновь просил оказать помощь в получении нотной литературы, как классической, так и национальной, из библиотеки Московской консерватории. Речь шла о сборнике русских народных песен Г. Лобачёва и татарских народных песен М. Музафарова²⁴. Вероятно, и на этот раз просьба не была удовлетворена.

Отмеченные выше проблемы, во многом связанные с особенностями военного времени, не могли не сказаться на учебном процессе студийцев. Несмотря на то, что первые уроки по сольному пению, музыкально-теоретическим дисциплинам и общему фортепиано проводились с 1 ноября 1941 года, регулярность они приобрели значительно позже. Так, в 1941–1942 учебном году занятия по расписанию на вокальном и композиторском отделениях начались лишь 16 апреля 1942 года и завершились 1 июля того же года. В этот период добавились занятия по оперному классу (преп. Н. Смолич, В. Йориш), классу флейты (А. Проценко), истории музыки (Л. Орлова), музыкальному фольклору (М. Береговский). Были введены несколько дисциплин на композиторском отделении (преп. А. Спадавеккиа, М. Береговский, М. Вериковский). Ввиду сжатых сроков обучения и полного отсутствия общеобразовательных дисциплин, 1941–1942 учебный год

руководство студии признало неполноценным и отменило перевод студентов на следующий курс.

С 15 по 29 июля 1942 года, с целью проверки знаний за текущий учебный год, для студийцев организовали летнюю зачётную сессию. Испытания прошли по нескольким дисциплинам: на вокальном отделении – по специальности, оперному классу, актёрскому мастерству, музыкально-теоретическим дисциплинам; на композиторском – по полифонии, дирижированию, инструментовке, сочинению. В результате, как писал Г. Байков, зачёты сдали большинство студийцев. Зачётная сессия для семи учащихся (М. Абдуллина, Г. Байков, Г. Гильманова, Х. Кудашев, Н. Мустафина, М. Хисматуллин, З. Сафина) была отложена на октябрь 1942 года²⁵.

Итоги работы были подведены 3 августа 1942 года на отчётном концерте студентов вокального отделения профессора М. Владимировой, состоявшемся в зале Всероссийского театрального общества²⁶. «Упорный труд, повседневная концертная практика, мастерское руководство выдающегося педагога – М. Владимировой за короткий срок привели Башкирское отделение к результатам, которые смело можно назвать блестящими», – писала об этом событии концертмейстер В. Шехтер в газете «Красная Башкирия» [4]. Наряду с произведениями классического репертуара – арии из опер Моцарта, Верди, Мусоргского, Чайковского – на вечере прозвучали песни и романсы молодых башкирских и татарских композиторов. Студийцы продемонстрировали крепкую вокально-исполнительскую подготовку и овладение разнообразными приёмами вокальной техники. В целом данное мероприятие показало, что, несмотря на трудности эвакуации, учащиеся и педагоги проделали огромную работу и добились значительных результатов.

Следующий учебный год длился с 1 октября 1942 по 1 июля 1943 года. Для студентов V курса он стал завершающим. 2 и 6 апреля 1943 года на сцене Башкирского театра оперы и балета состоялась премьера оперы «Евгений Онегин». Известно, что в течение двух месяцев спектакль с большим успехом прошёл на сцене театра 17 раз. В постановке были заняты студийцы Г. Салимова (Татьяна), М. Салигаскарова и М. Ахметзянова (Ольга), Г. Нигматзянов и С. Хуснияров (Ленский), А. Сутягин (Онегин) и др. Премьера оперы получила одобрение как у зрителей, так и у музыкальных критиков: «Постановщики спектакля и его исполнители подошли к теме со всей ответственностью и обнаружили глубокую серьёзность и продуманность как во всем спектакле в целом, так и в трактовке отдельных ролей», – писали в газете «Советская Башкирия» (цит. по: [5, с. 98]).

С 1 июля по 1 августа 1943 года были проведены зачёты для I–IV курсов и итоговые экзамены для V курса. К летней сессии студенты, в том числе и незадействованные в премьерном спектакле выпускники, подготовили отрывки из оперы Дж. Верди «Риголетто» и Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан».

Летом 1943 года Башкирскую студию в Уфе (класс профессора М. Владимировой) окончили девять студентов: М. Ахметзянова, З. Гайнутдинова, Г. Ишбулатова, Г. Нигматзянов, Д. Нурмухамедова, Г. Салимова, Г. Сулейманов, С. Хуснияров и А. Хабибуллина²⁷. Все они были зачислены в штат Башкирского театра оперы и балета и существенно укрепили состав труппы²⁸. Подводя итоги работы студии, Г. Байков писал: «Результаты работы 1942–1943 учебного года следует считать вполне удовлетворительными по сравнению с предыдущим 1941–1942 учебным годом, несмотря на то, что работа прохо-



дила в исключительно тяжёлых условиях (отсутствие собственного помещения, неотапливаемое помещение театра, простудные заболевания и т.д.)»²⁹. В этом, безусловно, велика роль педагога М. Владимировой. Несмотря на трудности эвакуации в Уфе, она сумела проделать колоссальную работу, связанную с подготовкой молодых специалистов для Башкирского оперного театра. За все годы преподавания в студии М. Владимировой выпустила целую плеяду башкирских певцов. В октябре 1943 года, окончив свою работу в Уфе, профессор продолжила педагогическую деятельность в Москве³⁰.

Как было отмечено выше, композиторское отделение функционировало в годы войны лишь полгода – с сентября 1942 года по февраль 1943-го. Студенты отделения вернулись из Москвы в разное время. Х. Заимов и З. Исмагилов приехали в Башкирию ещё до начала войны, в 1940 году. Оба были привлечены к созданию национального репертуара для оперного театра. Речь идёт об опере «Акбузат»³¹ А. Спадавеккиа и балете «Журавлиная песнь»³² Л. Степанова. Произведения планировалось представить на Декаде башкирского искусства в Москве в начале 1942 года. В то время молодые композиторы ещё только набирались опыта, впервые открывали для себя особенности музыкально-театрального жанра, поэтому их основной задачей стало консультирование московских мастеров по вопросам фольклорного материала, а также по отбору наиболее подходящих народных мелодий для музыкального произведения.

Премьерные показы оперы «Акбузат» и балета «Журавлиная песнь», состоявшиеся уже в годы войны, явились значительным достижением как в музыкальной жизни республики, так и в творчестве самих студийцев. В этот период молодые композиторы под руководством опытных

московских педагогов сделали первые шаги на пути к высокому художественному мастерству.

К работе на композиторском отделении были привлечены композиторы М. Вериковский, Н. Чемберджи, А. Спадавеккиа и музыковед, фольклорист М. Береговский. Все педагоги вскоре были реэвакуированы, что, вероятно, и стало основной причиной приостановки процесса обучения композиторов. Летом 1943 года в отчёте о работе студии Г. Байков писал, что «других педагогов в Уфе найти не представляется возможным»³³.

Несмотря на то, что педагогический процесс был прерван, студийцы-композиторы не переставали сочинять музыку. Они активно работали, прежде всего в жанре массовой песни, так востребованной в годы Великой Отечественной войны. В этот период молодые композиторы пробовали свои силы также в области камерно-инструментальной и симфонической музыки.

В марте 1943 года совместными усилиями студентов вокального и композиторского отделений был организован отчётный концерт, на котором прозвучали камерно-вокальные сочинения Х. Ахметова и Р. Муртазина. Об этом событии в газете «Красная Башкирия» музыковед М. Кугушева писала: «Интересно и разнообразно составленная программа продемонстрировала перед слушателями достижения башкирского искусства и творческий рост его даровитых представителей. Теперь уже ясно определилось их стремление к крупным формам: сюиты, увертюры, сонаты, углублённая разработка народных тем, усложнение гармонического языка... Из вокальных номеров тепло и душевно сделаны “Подарок герою” и “Весенняя заря” Х. Ахметова, “Соловей” Р. Муртазина, с большим изяществом спетые молодыми способными певцами Дианой Нур-

мухаметовой и Гарифом Нигматзяновым. Творческий отчёт Х. Ахметова и Р. Муртазина явился праздником башкирской национальной культуры, яркой картиной её композиторского и исполнительского мастерства» (цит. по: [2, с. 23]). Помимо песен на концерте были исполнены и камерно-инструментальные произведения – Соната для скрипки (на темы протяжной и плясовой песен) Х. Ахметова и Сюита для скрипки и виолончели Р. Муртазина.

Таким образом, Великая Отечественная война, хотя и внесла значительные изменения в деятельность национальных студий, но не сумела остановить процесс подготовки музыкальных специалистов для республик Советского Союза. В этом вопросе значительную роль сыграла политика государства, направленная на со-

хранение кадров и приумножение успехов в сфере искусства.

Однако ни одна война не обходится без потерь. Большой утратой для Башкирской студии и музыкальной культуры в целом стала гибель на полях сражений двух солдат-добровольцев, студентов композиторского отделения – Р. Габитова и М. Рахимова. Ещё в первые месяцы военных действий они были отозваны в Башкирию, но огромное желание внести свой личный вклад в победу над врагом подтолкнуло их на судьбоносный шаг – отбыть на фронт. Вскоре оба студента погибли: в 1943-м – лейтенант Р. Габитов, в 1944-м – младший лейтенант М. Рахимов. Так война унесла жизни одарённых студентов композиторского отделения Башкирской студии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отчёт о работе Киргизского отделения Московской государственной консерватории за первое полугодие. Письмо председателя комитета по делам искусств при СНК СССР М.Б. Храпченко от 18 августа 1941 года // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 691, Л. 10.

² Финансирование национальных отделений Московской консерватории производилось Главным управлением учебных заведений лишь с 1 января 1943 года, согласно Приказу № 65 ГУУЗ ВКДИ от 3 декабря 1942 года.

³ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 1.

⁴ 10 ноября 1941 года также возобновились занятия эвакуированного в Уфу Башкирского отделения Ленинградского хореографического училища.

⁵ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 2.

⁶ Там же, Л. 6.

⁷ Докладные записки, справки о перестройке работы Башкирского дома народного творчества, филармонии, академического театра об итогах проведения Декады советской музыки в Башкирии и по другим вопросам // НА РБ, ф. 122, Оп. 22, Ед. хр. 335, Л. 144.

⁸ Сметы: Узбекского отделения, Киргизской и Башкирской студии Московской государственной консерватории на 1942 г. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 815, Л. 80.

⁹ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 1.

¹⁰ Архив МГК, Приказ № 246 по МГК (Саратов) от 3 июня 1942 года и Приказ № 346 по МГК (Саратов) от 6 июля 1942 года.

¹¹ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 4.

¹² Там же, Л. 9.

¹³ В Уфе данная система начала функционировать в августе 1941 года. Были введены



карточки на хлеб, сахар, кондитерские изделия, а с 1 ноября – на мясные и рыбные продукты, макароны, крупу.

¹⁴ Сметы: Узбекского отделения, Киргизской и Башкирской студии Московской государственной консерватории на 1942 г. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 815, Л. 52, 53.

¹⁵ Там же, Л. 59.

¹⁶ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 5.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Докладные записки, справки о перестройке работы Башкирского дома народного творчества, филармонии, академического театра об итогах проведения Декады советской музыки в Башкирии и по другим вопросам // НА РБ, ф. 122, Оп. 22, Ед. хр. 335, Л. 144.

¹⁹ Справки, докладные записки, переписка отдела пропаганды по вопросам работы театров, художественной самодеятельности, киностудии документально-хроникальных фильмов и орг. вопросам искусства // НА РБ, ф. 122, Оп. 23, Ед. хр. 375, Л. 228.

²⁰ Докладные записки, справки о перестройке работы Башкирского дома народного творчества, филармонии, академического театра об итогах проведения Декады советской музыки в Башкирии и по другим вопросам // НА РБ, ф. 122, Оп. 22, Ед. хр. 335, Л. 154.

²¹ Сметы: Узбекского отделения, Киргизской и Башкирской студии Московской государственной консерватории на 1942 г. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 815, Л. 97.

²² Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 4.

²³ Сметы: Узбекского отделения, Киргизской и Башкирской студии Московской государственной консерватории на 1942 г. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 815, Л. 103.

²⁴ Там же, Л. 78.

²⁵ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 2.

²⁶ Там же, Л. 3

²⁷ Справки, докладные записки, переписка отдела пропаганды по вопросам работы театров, художественной самодеятельности, киностудии документально-хроникальных фильмов и орг. вопросам искусства // НА РБ, ф. 122, Оп. 23, Ед. хр. 375, Л. 330–331.

²⁸ Остальные четверо выпускников (вокалисты Г. Фаррахова, Ф. Валеева, А. Сутягин и композитор Х. Ахметов) были оставлены в студии до января 1944 года. В своём отчёте директор Г. Байков указал следующую причину: «в связи с поздним их переводом на V курс».

²⁹ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 3.

³⁰ Архив МГК, Приказ № 364 по МГК от 30 ноября 1943 года.

³¹ В опере «Акбузат» (либретто С. Мифахова) на первый план выводится образ храброго народного героя, победившего злые силы. Обращение к данному сюжету не было случайным. В конце 1930-х – начале 1940-х создание героико-патриотических произведений стало главной задачей советского искусства.

³² В основу сюжета «Журавлиной песни» легли башкирские легенды, повествующие о любви молодых людей Зайтунгуль и Юмагула и торжестве справедливости.

³³ Отчёт директора Башкирского отделения Московской государственной консерватории Г. Байкова за период с 1941 по 1943 гг. // РГАЛИ, ф. 962, Оп. 4, Ед. хр. 692, Л. 6.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баймухаметова Г.А. Киевский театр оперы и балета имени Тараса Шевченко в годы эвакуации в Уфе (1941–1942) // Музыка и время. 2020. № 5. С. 3–6.
2. Галина Г.С. Хусаин Ахметов. Жизнь, творчество, время: монография. Уфа: Китап, 1994. 128 с.
3. Кусков С.А. Цены военного времени // Объединённый государственный архив Челябинской области. 26.12.2011. URL: [https:// archive74.ru / tseny-voennogo-vremeni](https://archive74.ru/tseny-voennogo-vremeni) (дата обращения 20.02.2020).
4. Шехтер В.А. Концерт воспитанников консерватории // Красная Башкирия. 1942. 7 августа.
5. Ямилова О.В. Вокальное искусство Башкортостана в контексте истории национальной культуры. Уфа: УГАИ, 2003. 208 с.

Об авторах:

Гаитбаева Гульшат Ахиятовна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Уфимского училища искусств (колледжа) (450057, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-9255-5289**, theory-g@inbox.ru

Махней Светлана Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru

REFERENCES

1. Baymukhametova G.A. Kievskiy teatr opery i baleta imeni Tarasa Shevchenko v gody evakuatsii v Ufe (1941–1942) [Kiev Opera and Ballet Theater named after Taras Shevchenko During the Years of Evacuation in Ufa (1941–1942)]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2020. No. 5, pp. 3–6.
2. Galina G.S. *Khusain Akhmetov. Zhizn', tvorchestvo, vremya: monografiya* [Khusain Akhmetov. Life, Creativity, Time: Monograph]. Ufa: Kitap, 1994. 128 p.
3. Kuskov S.A. Tseny voennogo vremeni [Wartime prices]. *Ob'edinennyy Gosudarstvennyy Arkhiv Chelyabinskoy Oblasti. 26.12.2011* [United State Archives of the Chelyabinsk Region. 26.12.2011]. URL: [https://archive74.ru /tseny-voennogo-vremeni](https://archive74.ru/tseny-voennogo-vremeni) (20.02.2020).
4. Shekhter V.A. Kontsert vospitannikov konservatorii [Concert of the Students of the Conservatory]. *Krasnaya Bashkiriya* [Red Bashkiria]. 1942. 7 August.
5. Yamilova O.V. *Vokal'noe iskusstvo Bashkortostana v kontekste istorii natsional'noy kul'tury* [Vocal Art of Bashkortostan in the Context of the History of National Culture]. Ufa: Ufinskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv, 2003. 208 p.

About the authors:

Gulshat A. Gaitbaeva, musical and theoretical disciplines teacher in the Ufa College of Arts (450057, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-9255-5289**, theory-g@inbox.ru

Svetlana I. Makhney, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru