

ISSN 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2022 /1 (46)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2022, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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 **Элеонора Михайловна Глинттерник**,
Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

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

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

Д-р искусствоведения **Екатерина Николаевна Дулова**,
Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь

Д-р искусствоведения **Татьяна Андреевна Зайцева**,
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова, Россия

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

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

Д-р культурологии **Андрей Михайлович Лесовиченко**,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

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 Скворцова**,
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Россия

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

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

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

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

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ

Вай Лин Чонг, Китайский университет Гонконга,
Китайская провинция Тайвань

Максим Викторович Самаров, Тулейнский университет Луизианы,
Соединённые Штаты Америки

Д-р искусствоведения **Марина Григорьевна Рыцарева**,
Университет имени Бар-Илана, Израиль

Кинан А. Ризор, Университет Южной Вирджинии,
Соединённые Штаты Америки

Адрес редакции и издателя: : Уфимский государственный институт 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 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2022, № 1

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 связи, информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный номер ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» ПС117.

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

ISSN 2782-3601 (Print), 2782-361X (Online)

2022, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2022.2

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

DrSci (Arts) **Vera B. Valkova**, Gnesin Russian Academy of Music, Russia

DrSci (Arts) **Lyudmila V. Gavrilova**, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Russia

DrSci (Arts) **Dr. Eleonora M. Glinternik**, Saint Petersburg State University, Russia

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

DrSci (Arts) **Umitzhan R. Dzhumakova**, Kazakh National University of Arts, Republic of Kazakhstan

DrSci (Arts) **Ekaterina N. Dulova**, National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus

DrSci (Arts) **Tatiana A. Zaitseva**, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, Russia

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

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

DrSci (Culturology) **Andrey M. Lecovichenko**, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Svetlana K. Sarkisyan**, Yerevan State Komitas Conservatory, Republic of Armenia

DrSci (Arts) **Alexander J. Selitsky**, Rostov State Rachmaninov Conservatory, Russia

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

DrSci (Arts) **Evgenia R. Skurko**, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Russia

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

DrSci (Arts) **Olga A. Urvantseva**, Magnitogorsk State Michael Glinka Conservatory, Russia

DrSci (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State Rachmaninov Conservatory, Russia

DrSci (Arts) / **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Institute of Arts, Russia

INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

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

DrSci (Arts) **Marina G. Ritzarev**, Bar-Ilan University, Israel

PhD **Keenan A. Reesor**, Southern Virginia University, United States of America

Address of the editorial board and the publisher: 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 2782-3601 (Print)
ISSN 2782-361X (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2022, No. 1

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: ПИИ No ФС 77-81373 from 07.07.2021

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is ПС117.

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 Жоссан – 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 Рашит 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: 10.17674/2782-3601

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

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

Chief Editor Assistant

Yevgueniya R. Scurko – DrSci. (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: 10.17674/2782-3601

Подписано в печать 29.03.2022. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная. Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 10.43. Усл.-печ. л. 19.76. Заказ № 38. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 31.03.2022. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://musicscholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.

Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»
Юридический адрес типографии: г. Уфа, ул. Менделеева, д.195 к. 2, кв.47
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 29.03.2022. Format: 60×84 1/8. Offset paper. Font: "Times New Roman." Publ. l. 10.43. Printing l. 19.76. Order No. 38. Run of 120 copies (Print). Release Date 31.03.2022. 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 NPF «Vostochnaya pechat»
Legal address of the Printing House: Ufa, Mendeleev str., 195, bldg. 2, sq. 47
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).

EBSCO



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).



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.



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.

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 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

К юбилею С.С. Прокофьева

- 7 **Савкина Н. П.**
Родом из петербургской консерватории
- 18 **Капеу-Коханова М.Б., Жумабекова Д.Ж.**
Деятельность С. Прокофьева в Казахстане (1942–1943)
- 28 **Валькова В.Б.**
Стравинский и Прокофьев: этапы пути к новой музыке
- 38 **Скурко Е.Р.**
Роман Леденев и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения

Из истории отечественной мысли о музыке

- 54 **Сабанеев Л.Л.**
Клод Дебюсси

Духовная музыка

- 62 **Герасимова И. В.**
Рукописное наследие русской хоровой музыки эпохи барокко: концерты на 3–6 голосов
- 71 **Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П.,**
Источники музыкально-гимнографического творчества царя Ивана Грозного (на примере «самогласных» стихир св. Петру, митрополиту всея Руси)

Музыка XX века

- 87 **Левая Т.Н.**
«Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации?

Музыкальный театр

- 97 **Цукер А. М.**
Об «оперности» драматургии Пушкина
- 108 **Гаврилова Л.В.**
«И(з) бездны мрачной на краю»: некоторые размышления над оперой «Пир во время чумы» А. Маноцкова
- 122 **Бочкарева О.В.**
Диалогическая природа исполнительской деятельности Л. В. Собинова

Музыкальная культура народов России

- 134 **Гучева А.В.**
Семантика архаичной музыки черкесов (адыгов): звуковые и цветовые «преамбулы»

Вопросы теории музыки

- 142 **Хананов И. Р.**
Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op. 16 № 4 С.В. Рахманинова

Музыкальное образование

- 152 **Круглова Е. В.**
Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства»

Информационные технологии в музыкальном образовании

- 161 **Фатьянова Е. А.**
Симулякры в электронной музыке: имитация акустических тембров

Contents

To the anniversary of S.S. Prokofiev

- 7 *Nataliya P. Savkina*
Originally from the St. Petersburg Conservatory
- 18 *Madina B. Kapau-Kokhanova, Dana Zh. Zhumabekova,*
S. Prokofiev's Activities in Kazakhstan (1942–1943)
- 28 *Vera B. Val'kova*
Stravinsky and Prokofiev: Stages of the Way to New Music
- 38 *Evgeniya R. Skurko*
Roman Ledenev and Sergey Prokofiev: Points of Contact

From the History of Domestic Thought about Music

- 54 *Leonid Sabaneev*
Claude Debussy

Sacred Music

- 62 *Irina V. Gerasimova*
The Manuscript Legacy of Russian Choral Baroque Music: Concertos for 3–6 Parts
- 71 *Natalia V. Parfentieva, Nikolai P. Parfentiev*
The Tsar Ivan the Terrible's Musical and Hymnographic Creativity Sources (By the Example of Sticherons to St. Peter the Metropolitan of All Russia)

Music of the 20th Century

- 87 *Tamara N. Levaya*
“Contemporariety”: A Label or an Experience of Self-Identification?

Musical Theatre

- 97 *A. M. Zuker*
About the “Operatic Qualities” of Pushkin's Dramaturgy
- 108 *Liudmila V. Gavrilova*
“Upon the Brink of the Abyss”: Some Thoughts on the Opera “Feast in Time of Plague” by A. Manotskov
- 122 *Olga V. Bochkareva*
Dialogical Nature of L. Sobinov's Performing Activity

Musical Culture of the Peoples of Russia

- 134 *Andzhela V. Gucheva*
Semantic of archaic Circassians (Adyghe) music: sound and color “preambles”

Questions of Music Theory

- 142 *Ilyas R. Khananov*
Bodily-Sensory Codes in the Texture of S. Rachmaninoff's Musical Movement op. 16 № 4

Musical Education

- 152 *Elena V. Kruglova*
About the academic discipline and the author's program “Fundamentals of baroque vocal art”

Information technologies in music education

- 161 *Elena A. Fatianova*
Simulacra in Electronic Music: Acoustic Timbres Imitation



Н.П. САВКИНА

*Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-8208-1454*

Родом из Петербургской консерватории

Цель настоящей публикации – ввести в научный и общественный обиход несколько неизвестных писем Сергея Прокофьева из архива, хранящегося в Колумбийском университете Нью-Йорка. Сюжеты статьи объединены важнейшими в жизни Прокофьева мотивами: Петербург, консерватория. В зеркале прокофьевских писем различные сюжеты бывают связаны с городом его юности весьма опосредованно, но для героев переписки город был и местом действия, и воспоминанием, и местом силы.

Научную новизну статьи определяют неизвестные прежде сведения, которые относятся к самому С. Прокофьеву и некоторым его адресатам, смысловые акценты, которые подчёркивают некоторые черты личности. В непривычном свете предстают творческие факторы.

Документальные источники свидетельствуют об обстоятельствах постановки в бывшем Мариинском театре авторской версии «Бориса Годунова». Речь заходит также о некоторых из обширного круга интересов Асафьева, о его планах написать книгу о Прокофьеве. Знаменитая драматическая история, произошедшая с 1-й симфонией Г. Попова, представлена в особом ракурсе: отношение к симфонии сам Прокофьев высказывает в своём письме-отзыве. Здесь же послание композитора к старому консерваторскому профессору по классу фортепиано – А. Винклеру. Одно из писем обращено к соученику Прокофьева по дирижёрскому классу Н.Н. Черепнина в консерватории – Александру Крейслеру.

Ключевые слова: С.С. Прокофьев, А. Винклер, Г. Попов, Б.В. Асафьев, В.М. Беляев, А. Крейслер, письма.

Для цитирования / For citation: Савкина Н.П. Родом из Петербургской консерватории // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 7–17. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.007-017

NATALIYA P. SAVKINA

*P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-8208-1454*

Originally from the St. Petersburg Conservatory

The purpose of this paper is to introduce into scientific and public use several unknown Sergei Prokofiev's letters from the archive, stored at Columbia University in New York. The plots of the article are united by the most important motives in Prokofiev's life: Petersburg, the Conservatory. In the mirror of Prokofiev's letters, various plots are connected with the city of his youth very indirectly, but for the participants of the correspondence, the city was both a place of action, recollection and a place of power.

The scientific novelty of the article is determined by previously unknown information that relates to S. Prokofiev himself and some of his addressees; by semantic accents that emphasize some personality traits. Creative factors appear in an unusual light.

Documentary sources testify to the circumstances of staging the author's version of "Boris Godunov" at the former Mariinsky Theatre. The article concerns some of Asafiev's wide range of interests, his plans to write a book about Prokofiev. The famous dramatic story that happened with G. Popov's first symphony is presented in a special perspective: Prokofiev himself expresses his attitude to the symphony in his letter-review. There is as well the composer's message to the old Conservatory Professor of Piano A. Winkler. One of the letters was addressed to Alexander Kreisler, who was Prokofiev's groupmate in class on Conducting under N.N. Cherepnin at the Conservatory.

Keywords: S.S. Prokofiev, A. Winkler, G. Popov, B.V. Asafiev, V.M. Belyaev, A. Kreisler, letters.

Люди, которые в этом очерке выступают корреспондентами Прокофьева, объединены общим происхождением: все они в разное время были связаны с Петербургской консерваторией. Приехавшие из самых разных мест Российской империи или из других стран, они потом навсегда оставались петербуржцами. Превращение особенностей города в стилеобразующие черты творчества совершалось, вероятно, незаметно. Это был город множества культурно-исторических кодов, по улицам которого можно было ходить, как среди декораций русской литературы и театра. В нём был устойчиво силён академизм, жили ретроспекции разного рода; кроме того, город знаменит склонностью к невероятному, к фантазмагориям¹. *О, не верьте этому Невскому проспекту! Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!*

Вернувшись в Петербург впервые после отъезда, Прокофьев записывает в Дневнике 9 февраля 1927 года: «... я сейчас был совершенно ошеломлён величием Петербурга: насколько он наряднее и великодержавнее Москвы!» [8, с. 498]. Консерваторию же он всегда любил особенно: здесь преподавал Римский-Корсаков, в классе под часами ученики выслушивали

ядовитые филиппики Лядова, в библиотеке маленький Фрибус по прозвищу «Уменьшённая квинта» после уговоров разрешал подержать в руках партитуру очередной новинки. А их было много. Здесь Прокофьев впервые услышал «Китеж», последние партитуры А. Скрябина, К. Дебюсси, Р. Штрауса...

В Петербургской консерватории отношения с педагогами у Прокофьева складывались не всегда безоблачно. Амбициозный ученик любил заявлять о себе, противопоставлять себя, самоутверждаться всячески. В «Автобиографии» [5] и «Дневнике» он нередко описывает напряжённые ситуации, которые возникали у него с педагогами. С Александром Адольфовичем Винклером² у них, кажется, острых моментов не было, если не считать того, что фортепианный класс Винклера Прокофьев бросил, перейдя к А.Н. Есиповой³. Содержательное сравнение преподавательских методов двух профессоров можно найти в книге А.Н. Ахонен [1]. С Винклером у Прокофьева сохранились хорошие отношения. В 1924 году профессор уехал во Францию, преподавал в консерватории Безансона. Пережив семейную трагедию, старый музыкант жил один.

A. Winkler,
Besançon.

5, rue Valentin Haüy,
Paris XV.
23 Декабря 1933.

Дорогой Александр Адольфович,

На днях я вернулся в Париж из двухмесячной поездки в СССР⁴ и нашёл Ваше письмо от 5 Декабря, очень огорчившее меня известием о Вашей болезни. Рад слышать о Вашем выздоровлении и о том внимании, которое Вам оказала семья Bontoux.

Как музыкальные успехи Mlle Bontoux и не интересует ли её получить какое-нибудь из моих сочинений? Я с удовольствием прислал бы, в благодарность за внимание к Вам.

Пребывание в СССР было по обыкновению очень интересным. В Москве все три симфонических оркестра устроили по концерту из моих сочинений. В Ленинградской Филармонии тоже была симфоническая программа и камерная⁵. Из консерваторских людей, к сожалению, никого не удалось повидать. Сам город подтянулся: появились кафе, продовольственные магазины; освещение улиц тоже стало ярче и наряднее.

По возвращении в Париж слышал квартет для саксофонов Александра Константиновича⁶. Затея оказалась удачной, но меня удивило, что в пьесе преобладал гармонический склад, тогда как наличие большего количества контрапунктических элементов, несомненно, способствовало бы разнообразию рисунка и краски⁷.

Желаю Вам окончательно поправиться и шлю сердечный привет к наступающим Праздникам. Жена моя присоединяется ко мне.

Искренно преданный Вам⁸.

С Александром Крейслером⁹ Прокофьева связывали учёба в дирижёрском классе Николая Николаевича Черепнина, репетиции, выступления в консерваторских концертах и спектаклях, весёлый студенческий досуг. «Во время постановки он выдвинулся, отлично приготовил мужской хор (хор жрецов в «Аиде». – *Н.С.*) и

серьёзно нёс закулисную службу. У нас установились приятельские отношения: я называл его своей левой рукой, а он меня – своим туловищем» [7, с. 391]. Тем не менее манера Крейслера дирижировать дважды удостаивается в «Дневнике» характеристики *угловато*. «Крейслер махал немного четырёхугольно» [7, с. 412]. Возможно, эти впечатления и определили ответ композитора давнему приятелю в 1923 году.

А. Крейслеру,
Берлин

Этгаль, 5 Февраля 1923

Дорогой Крейслер,

Очень был рад получить твоё милое письмо. Ты настойчиво просишь ответить немедленно, но как раз над твоим письмом тяготел рок, ибо по дороге в Этгаль оно попало в Москву! Можно подумать, что большевистская контрразведка проникла в Германскую почту и интересуется перепиской одного русского с другим.

Мне очень приятно услышать от тебя, что обо мне всюду говорят, но в Берлине я был только дважды, проездом, и почти никого там не знаю, особенно из немцев. Всё жду, что мне устроят там большой концерт, ибо есть люди, которые мне его устраивают, да только беда – никак не могут устроить.

Отсюда ты поймешь, что я теряюсь, с какой стороны я могу быть тебе полезным, т.к. совсем не знаю, для кого в Берлине моё слово будет что-нибудь весить.

Кроме того: дирижёра труднее всего определять на место, и 2) чтобы честно рекомендовать тебя, я должен знать, какой из тебя вышел капельмейстер, ибо в последний раз я тебя видел махающим (махавшим? – *Н.С.*) младшим ученическим оркестром с Николаем Николаевичем¹⁰ за спиной. А ведь в то время и ты, и я были не дирижёрами, а мазилками!

Не сердись на меня за то, что моё письмо не содержит никаких конкретных облегчений твоего положения, но если ты увидишь, что я всё-таки могу быть тебе чем-нибудь полезен, то напиши, и я с удовольствием сделаю.

Через два дня я еду в заграничное турне на месяц¹¹, но твоё письмо, буде оно послано в Этталь, перешлётся мне во след. Можешь также написать к 23-24 Февраля с/o American Express, Paris.

Адрес Черепнина: Musique Russe etc. Paris¹².

Крепко жму твою руку и рад услышать о тебе. Про Дранишникова¹³ знаю, что он цветёт. Где Гаук¹⁴, Цыбин¹⁵ и Канкарович¹⁶ – не слыхал. Если знаешь, напиши.

Твой С.

Прилагаю твой конверт как оправдательный документ моего молчания¹⁷.

Следующее письмо косвенно иллюстрирует чрезвычайно драматическую историю, произошедшую с одним из самых талантливых советских композиторов. Первая симфония Г. Попова была исполнена композитором на рояле в дирекции Большого театра (10 октября 1932 г.) на Всесоюзном конкурсе к XV годовщине революции. Вместе с Ю. Шапориным и В. Шебалиным Г. Попов победил в конкурсе, разделив с коллегами вторую премию (первая не была присуждена). Премьерное исполнение в оркестровом звучании в зале Ленинградской филармонии под управлением Ф. Штидри¹⁸ состоялось 22 марта 1935 года и прошло с успехом. Однако на следующий день ленинградский репертком запретил исполнения симфонии Г. Попова. В газетах стали появляться статьи, авторы которых гневно клеймили чуждое советскому народу, отражающее идеологию враждебных классов произведение. Второе публичное исполнение симфонии состоялось только в 1989 году на Всесоюзном радио для студийной коллекции «Советская симфония». 1-я симфония Г. Попова была записана, дирижер Г. Проваторов¹⁹.

Прокофьев ценил симфонию и, как тогда выражались, «делал ей пропаганду».

Нынешняя публикация выявляет источник цитаты, многократно приведённой

в работах, касающихся этого сочинения. Известные слова Прокофьева, как это теперь можно видеть из приведённого здесь документа, были написаны им 5 июня 1935 года – то есть через два с половиной месяца после запрета Главреперткома. Через 6 дней после написания этого письма слова Прокофьева из него были процитированы в статье братьев Тур «Чрезмерная любовь» [«Известия», 11 июня 1935 г.]. Вероятнее всего, Гавриил Николаевич попросил Прокофьева высказать своё мнение о его симфонии именно в связи с тем, что готовилась статья в её защиту, и, получив письмо композитора, продиктовал авторам готовившейся публикации отрывок из этого письма; так цитата обрела публичную жизнь. На другой вопрос – почему письмо пропало из архива Г. Попова – ответа нет, и мы в очередной раз можем порадоваться дальновидности Прокофьева, который сохранял копии своих писем.

Г.Н. Попову, Москва, 5 июня 1935 г.

Дорогой Гавриил Николаевич,

Вы спрашиваете моё мнение о Вашей симфонии. Вы знаете, что я рекомендовал её в Париже для исполнения, а это одно уже говорит о том, что Ваша симфония очень меня интересует и по моему мнению должна была также заинтересовать Париж²⁰. Я только жалею, что слышал её лишь на фортепиано; очень хотелось бы послушать в оркестре, чтобы получить окончательное впечатление.

Желаю Вам дальнейших успехов в Вашем талантливом творчестве.

Ваш²¹

Борис Владимирович Асафьев – один из консерваторских друзей Прокофьева, классик советского музыковедения. Это был музыкант с необычайно тонким слухом, чувством стиля, обладавший редкостным



пониманием историзма, памятью, эрудицией, выдающимся талантом литератора.

Отношения с Асафьевым претерпели драматическую эволюцию не у одного только Прокофьева. Слабостью Бориса Владимировича было чрезвычайно серьёзное отношение к собственным композиторским способностям и к собственным сочинениям (балетам). Это стало одной из причин охлаждения их отношений с Прокофьевым. Кроме того, Прокофьев очень хотел, чтобы первую книгу о нём написал именно Асафьев, об этой книге велись конкретные переговоры с Российским музыкальным издательством. Однако что-то в воздухе общественной и культурной жизни СССР переменилось – и Асафьев поостерёгся. Он был очень зависим от того, что позднее стали называть «генеральной линией партии». Послания, представленные здесь, ничего этого не предвещают. Это письма от близкого друга, единомышленника и необыкновенно талантливого музыканта. К тому же его письма, как и два письма В.М. Беляеву²², касаются обещанной ГАТОБ постановки «Игрока».

[открытка]

На лицевой стороне открытки адрес:
5, av. Frémiet Paris XVI.

2 февраля 1928 г.

Получено 8 февраля.

Дорогой Серёжа! Ну и молодец же ты!

Сейчас я получил III акт²³. Спешу тебя об этом уведомить. Дранишников шлёт привет и извиняется, что не пишет. Он замучен «Борисом». О, как нас с ним возненавидели все враги Мусоргского в подлиннике! Вообрази, авторская инструментовка «Бориса» совсем не плоха, как я и думал²⁴. Слушай, устрой, к кому обратится здешний пианист Каменский²⁵, очень даровитый малый сделал на мой взгляд

замеч.[ательную] транскрипцию четырёх эпизодов из *Sacre*²⁶ (вступл. – хоров. – хожд. девушек – величание)²⁷. Стравинский сам – недоступен. К тому же спец по его клавирам Лурье²⁸. Не знаешь какого-л.[ибо] хода? Жаль талантливой работы. Крепко целую. Привет супруге.

Твой Б. Асафьев²⁹.

[Письмо от 5 апреля].

Получено 12 апреля 1927 г.

Дорогой Серёжа! Шлю Вам обоим, Лине Ивановне³⁰ и тебе, сердечный привет. Я никуда кроме Москвы не ездил. Сажу в Детском³¹ и работаю вовсю. Посылал тебе большое письмо. Не знаю, получил ли ты. Как вы доехали, как встретил Вас сын? Все мои домочадцы шлют вам сердечный поклон и пожелания всего доброго. Жена же в особенности. Ты и представить себе не можешь, сколько радости внесли Вы вдвоём в моё самочувствие³². Как статья о «Борисе», понравилась ли³³. Если не годится, я могу сделать иначе. Ведь я не знаю ещё, что именно интереснее для *Revue Musicale*³⁴, строгий ли музыкальный анализ или то, что я сделал? Пришли мне Стравинского, свою Еврейскую увертюру³⁵ и каких-либо испанских книг. Хорошо бы Сервантес, просто-напросто какое-либо дешёвое издание «Дон Кихота» (или же Кальдерона), а то что-либо музыкальное. Прюньеру я писал и посылал заметки. Целую тебя. Не оставляй в покое Мейерхольда. От Лины Ивановны жду карточки.

Твой Б. Асафьев.

5 апреля 1927³⁶.

Асафьеву,

Ленинград 12 сентября 1925

Дорогой Борис Владимирович,

Вчера ещё раз и окончательно говорил с издательством о твоей книге³⁷. Оно предпочита-

ет напечатать её не на проценты, а за гонорар и теперь ждёт от тебя сообщения размеров книги и гонорара. Издательство ещё просит передать тебе, что оно вообще интересуется твоими работами и, если бы ты вообще имел в виду также издать что-либо иное, просит тебя дать знать об этом (если хочешь, можешь это сделать через меня).

Мою Вторую симфонию³⁸ во французской прессе долго ругали, впрочем признаваясь, что ничего в ней не поняли. Теперь появилась подробная и хвалительная статья Марнольда³⁹, который брал у меня партитуру и 2 недели просидел, анализируя её. Если тебе эта статья нужна будет для сведения, я тебе её пришлю.

Обнимаю крепко. Пиши же.

Любящий тебя

СП⁴⁰.

Вместе с Виктором Михайловичем Беляевым Прокофьев учился в классе композиции у Я. Витоля, оба были воспитанниками А.К. Лядова. Беляев учился и у А.К. Глазунова. До 1923 г. он был связан с Петербургской консерваторией, позднее преподавал в Московской консерватории. Один из самых авторитетных отечественных музыкальных учёных, Беляев отличался широтой творческих интересов. Как и Асафьев, он был горячим сторонником исполнения «Бориса Годунова» в авторской редакции. Виктор Михайлович высоко ценил «Игрока» – оперу, которую на родине преследовали неудачи.

Беляеву,

5, Av. Frémiet,
Paris, XVI.

Москва

4 апреля 1928 года.

Многоуважаемый Виктор Михайлович,

Благодарю Вас за Ваши письма от 27 и 29 Марта. Приятно было узнать, что есть надежда увидеть «Игрока» в Большом театре вместо 1930 года – в будущем сезоне⁴¹. Это тем более приятно мне услышать те-

перь, когда после шестимесячной горячей работы над «Игроком» я наткнулся на весьма экивочное ускальзывание Мариинского театра. Получая от Эскузовича⁴² партитуру для переделки⁴³, я обещал ему предоставить премьеру для Мариинского театра, но ведь это же не даёт ему права оттягивать премьеру на вечные времена!

Вполне согласен с Вами, что вероятно одно из главных затруднений – перевод валюты автору и издателю, но об этом Эскузович знал ещё год тому назад, когда вручал мне партитуру «Игрока» для переделки. Поэтому у него было достаточно времени для исходатайствования разрешения по этой части, чтобы не хвататься за голову в последний момент и тем прикрывать собственную инертность.

«Игрок» уступлен издательству Кусевицкого⁴⁴ уже давно, ещё прежде чем я достал его партитуру, так как было решено, что если я не получу партитуры, то буду переделывать его по имевшемуся у меня клавиру. С этим фактом ничего не поделаешь, и материал придётся брать напрокат, что, впрочем, избавило бы Большой театр от крупных расходов по переписке его. Давая материал в наём, издательство Кусевицкого обыкновенно требует 1000 долларов залога (не только с русских театров, но и с зарубежных), но этот залог может быть замещён поручительством какой-нибудь солидной германской фирмы.

Согласно Вашей просьбы, клавиры «Игрока» будут Вам высланы вслед этому письму, причём I и II акты будут высланы из Берлина, а III и IV – из Парижа. Посланный клавиры принадлежит не мне, а издательству, и оно просит Вас в случае если постановка в Большом театре состоится – передать этот клавиры в театр, в качестве одного из экземпляров, входящих в комплект наёмного материала. Если же постановка в Большом театре не состоится, то издательство просит возвратить клавиры по первому его требованию. Я поручился, что Вы исполните его просьбу. Печататься клавиры будет только после первого исполнения, так как всегда во время первой постановки при-



ходят в голову разные идеи и проверяются придуманные эксперименты. Поэтому я предпочитаю выпустить клавиш несколько позднее, но уже вполне уверенным в нём.

Шлю Вам сердечный привет. По-видимому, моя весенняя поездка в СССР окончательно погибла. Значит, до осени⁴⁵.

Искренно Ваш.

Только что получил Вашу брошюру о «Борисе Годунове»⁴⁶. Благодарю, с интересом прочту её⁴⁷.

Беляеву
Москва

7 мая [1928].

Многоуважаемый Виктор Михайлович, благодарю Вас за похвалы I-му акту «Игрок». Надеюсь и другие не разочаруют Вас, ибо I-й собственно наименее значительный. Шлю Вам привет из Испании⁴⁸, где концертирую, но скоро рассчитываю быть обратно в Париже.

Жму Вашу руку

Ваш⁴⁹.

Сердечное спасибо Сергею Святославовичу Прокофьеву за разрешение публиковать архивные материалы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Классические труды о петербургском пространстве написал, как известно, Юрий Михайлович Лотман, например, [4].

² Винклер Александр Адольфович (1865–1935) – профессор Петербургской консерватории и до перехода Прокофьева к Есиповой – его педагог по фортепиано. Пианист, композитор.

³ Есипова Анна Николаевна (1851–1914) – выдающаяся русская пианистка. Много концертировала в России и за рубежом, выступала соло и в ансамблях (с А. Вержбиловичем, Л. Ауэром и др.). С 1892 профессор Петербургской консерватории.

⁴ У Прокофьева была большая, почти двухмесячная поездка: Польша, Латвия, СССР (Москва, откуда он трижды ездил в Ленинград), затем – Италия.

⁵ Среди исполнявшихся сочинений композитора: Пятый фортепианный концерт, Четвертая симфония, Скифская сюита, Симфонietta.

⁶ Квартет А.К. Глазунова для четырёх саксофонов в трёх частях В-dur op. 109, 1932 г. Сочинение посвящено музыкантам Французской Республиканской гвардии.

⁷ Музыка Винклера, некоторые образцы которой сохранились, написана в традиционной академической манере; Прокофьеву она вряд ли нравилась.

⁸ ID: SPA_11425. Здесь и далее – шифры Архива С.С.Прокофьева в университете Колумбия.

⁹ Крейслер Александр фон (1893–1969) – дирижёр и композитор. Соученик Прокофьева по Петербургской консерватории (среди педагогов: Лядов, Глазунов, Черепнин). С 1927 г. – в США, где преподавал в консерватории Цинцинатти, позднее – в Техасском университете. Преподавал дирижирование, руководил студенческими оркестрами. В январе 1927 года по пути в Москву Прокофьев встречался с ним в Риге.

¹⁰ Прокофьев имеет в виду Николая Николаевича Черепнина, в дирижёрском классе которого они учились.

¹¹ Маршрут поездки (композитор сложными путями, с пересадками ехал из Этталя): Италия (Милан, Генуя) – юг Франции (Марсель) – Барселона – Париж – Антверпен...

¹² За этими словами скрывается скорее всего Beliaeff Edition Musique Russe (Издательство русской музыки М.П.Беляева).

¹³ Дранишников Владимир Александрович (1893–1939), дирижёр, пианист, товарищ Прокофьева по Петербургской консерватории. Во время исполнения Первого фортепианного концерта на выпускном экзамене в Петербургской консерватории аккомпанировал автору на втором рояле. «Дранишни-

ков аккомпанировал бесподобно: то гремел как настоящий оркестр, то стужёвывался с очаровательной скромностью, и всё время следил, как человек искренне понявший и любивший эту вещь» (дневниковая запись от 22.04.1914, [7, с. 451]). Будучи главным дирижёром ГАТОБ, осуществил постановку оперы «Любовь к трём апельсинам» (премьера – 18.02.1926).

¹⁴ Гаук Александр Васильевич (1893–1963), советский дирижёр, композитор. Учился в Петроградской консерватории (по композиции у А. К. Глазунова, по дирижированию у Н.Н. Черепнина). С 1917 – дирижёр Петроградского театра музыкальной драмы; с 1923 по 1931 работал в ГАТОБ. Позднее возглавлял крупнейшие оркестры Ленинграда и Москвы.

¹⁵ Цыбин Владимир Николаевич (1877–1949) – флейтист, дирижёр, композитор. Поступил в Петербургскую консерваторию после окончания Московской консерватории по классу флейты и после года службы артистом оркестра Большого театра. В Петербургской консерватории он учился у тех же педагогов, что и Прокофьев: по композиции – у Лядова, по дирижированию – у Черепнина. Ещё он учился у А.К. Глазунова.

¹⁶ Канкарович Анатолий Исаакович (1885–1956) – соученик Прокофьева по Петербургской консерватории, дирижёр, композитор.

¹⁷ ID: SPA_2157

¹⁸ Штидри Ф. (1883-1968) – австрийский дирижёр. С 1933 по 1937 г. работал в СССР: руководил симфоническим оркестром Ленинградской филармонии.

¹⁹ См. об этом [6].

²⁰ Эти слова обычно цитируются по сб. «Гавриил Попов. Из литературного наследия». Сост., ред., комментарии З.А. Апетян. М., 1986. С. 403.

²¹ ID: SPA_12790

²² Беляев Виктор Михайлович (1888–1968) – музыкальный учёный, композитор. Исследователь с исключительно широким кругом интересов: он изучал музыку народов СССР, творчество современников, русскую музыкальную палеографию.

²³ Асафьев имеет в виду III акт «Игрока».

²⁴ 16 февраля 1928 г. в ленинградском ГАТОБ состоялась премьера «Бориса Годунова» в авторской редакции, восстановленной П.А. Ламмом. Дирижёр – В.А. Дранишников. Асафьев самоотверженно боролся за этот спектакль; в русле борьбы за подлинного Мусоргского он написал немало научно-публицистических работ.

²⁵ Каменский Александр Данилович (1900–1952) – советский пианист и композитор. Окончил Петроградскую консерваторию (педагоги – Л.В. Николаев, В.П. Калафати, Б.Л. Яворский, В.В. Щербачёв). Исполнял малоизвестные сочинения старинной музыки, а также произведения современных композиторов. В годы войны в осаждённом Ленинграде дал в условиях блокады более 500 концертов. В собрании нотных рукописей Каменского в РНБ среди других переложений хранится Концертный парафраз для фортепиано на фрагменты из балета Стравинского «Весна Священная» (черновые автографы и чистовая копия переписчика).

²⁶ *Sacre du Printemps* (фр.) «Весна священная» – балет И. Стравинского (1913 г.).

²⁷ Авторские названия указываемых Асафьевым номеров: Вступление – Вешние хоры – Тайные игры девушек. Хождение по кругам – Величание избранной.

²⁸ Лурье Артур Сергеевич (1892–1966) – композитор, критик, деятель русского музыкального футуризма и авангарда. Служил начальником музыкального отдела Наркомпроса, в 1922 г. не вернулся из заграничной служебной командировки. В эмиграции сотрудничал со Стравинским, Кусевицким. С 1940 года – в США.

²⁹ ID: SPA_5338

³⁰ Прокофьева Лина Ивановна (урожд. Каролина Кодина, сценический псевдоним – Лина Льюбера, 1897–1989) – певица, супруга Прокофьева и мать двух его сыновей.

³¹ Асафьев жил в Детском Селе под Ленинградом (с 1937 г. – город Пушкин, до 1918 г. – Царское Село).

³² День 11 февраля 1927 г. Прокофьевы провели у Асафьева, который зарезервировал



эту дату в большой поездке Прокофьева для себя. Из Москвы домой, в Париж они уехали 23 марта.

³³ Вероятно, Асафьев имеет в виду одну из двух своих статей о «Борисе Годунове», опубликованных позднее в журнале «Revue musicale» (№ 6): «Moussorgski, musicien-dramaturge» («Мусоргский – музыкант-драматург»), под псевдонимом Игорь Глебов) и «Russie. “Boris Godounov” restauré...» («Реставрация “Бориса Годунова”») в разделе, посвящённом музыке России [10, с. 216–243; 11, с. 274–276].

³⁴ Журнал основан в 1920 году французским музыковедом, активным пропагандистом современной музыки Анри Прюньером (1886–1942). Ежегодно выходили девять выпусков журнала (издавался до 1940 года).

³⁵ Увертюра на еврейские темы для кларнета, 2 скрипок, альты, виолончели и фортепиано c-moll op. 34. 1919.

³⁶ ID: SPA_5338b

³⁷ Имеется в виду задуманная Асафьевым книга о Прокофьеве.

³⁸ Вторая симфония в двух частях d-moll op. 40 1924 г.

³⁹ Возможно, Прокофьев имеет в виду статью Жана Марнольда (Jean Marnold, 1859–1935) – литератора, музыкального критика, переводчика с немецкого (среди переводов Марнольда – «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше). Известна статья Ж. Марнольда «La deuxième symphonie de M. Serge Prokofieff» («Вторая симфония Сергея Прокофьева»). Она была опубликована в журнале

«Mercure de France» («Французский Меркурий»). «Французский Меркурий» – один из старейших журналов Франции, он издаётся (с перерывами, сначала в виде газеты) с 1672 года. О Второй симфонии см. том 182, № 654 от 15 сентября 1925 г. [12, с. 804–808].

⁴⁰ ID: SPA_3573

⁴¹ На сезон 1928/1929 было много надежд, однако в СССР «Игрок» не был поставлен до 1970-х годов.

⁴² Эскузович Иван Васильевич (1883–1942), управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда.

⁴³ В 1927 году во время гастрольной поездки в СССР Прокофьев забрал партитуру оперы из Мариинского театра и переделал её. В этой версии «Игрок» был поставлен и шёл в театрах несколько десятилетий. В 2001 г. Г.И. Рождественский осуществил в Большом театре постановку первой редакции оперы.

⁴⁴ В Российском Музыкальном Издательстве «Игрок» во второй редакции op. 24 был издан в 1930 году.

⁴⁵ Осенью поездка тоже не получилась, не состоялась и постановка «Игрока».

⁴⁶ Вероятно, речь идёт об изданной в 1928 году работе В.М. Беляева о «Борисе Годунове» [9]. Кроме того, ещё в 1925 году его статья на эту тему была опубликована у Прюньера [10, с. 194].

⁴⁷ ID: SPA_54622

⁴⁸ В начале мая Прокофьев совершил небольшую поездку в Испанию, откуда прислал своим корреспондентам несколько открыток.

⁴⁹ ID: SPA_5549.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахонен А.Н. Прокофьев в Петербургской консерватории. Петербургский музыкальный архив. Вып. 14. СПб.: Композитор. 2016. 286 с.
2. Барсова И.А. Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор, 2007. С. 90–121.
3. Беляев В.М. Первая и вторая редакции «Бориса Годунова». М.: Госиздат (Музыкальный сектор), 1928. 22 с.
4. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство, 2002. С. 208–222.
5. Прокофьев С.С. Автобиография. М.: Сов. композитор. 1982. 599 с.

6. Ромашук И.М. Гавриил Николаевич Попов. Творчество. Время. Судьба. М.: ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, 2000. 457 с.
7. Сергей Прокофьев. Дневник. Часть 1. 1907–1918. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 812 с.
8. Сергей Прокофьев. Дневник. Часть 2. 1919–1933. Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 с.
9. Beliaiev Victor. Le Texte Authentique de Boris Godounov // *La Revue Musicale*. 1 fevrier. 1925, pp. 194.
10. Glebov I. (Asafiev V.V.) Moussorgski, musicien-dramaturge // *Revue musicale*. No. 6. 1 avril. 1928, pp. 216–243.
11. Glebov I. (Asafiev V.V.) Russie. “Boris Godounov” restauré... // *Revue musicale*. No. 6. 1 avril. 1928, pp. 274–276.
12. Marnold J. La deuxième symphonie de M. Serge Prokofieff // *Mercure de France*. Vol. 182. No. 654 de 15 Septembre. 1925, pp. 804–808.

Об авторе:

Савкина Наталия Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки, Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID 0000-0001-82081454**, nsavkina@mail.ru

REFERENCES

1. Akhonen A.N. *Prokof'ev v Peterburgskoy konservatorii. Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv. Vypusk 14* [Prokofiev at the St Petersburg Conservatoire. Petersburg Musical Archive. Issue 14]. St. Petersburg: Kompozitor. 2016. 286 p.
2. Barsova I.A. Proval pamyati. Sud'ba Pervoy simfonii Gavriila Popova [Failure of Memory. The Fate of the First Symphony by Gavriil Popov]. *Kontury stoletiya. Iz istorii russkoy muzyki XX veka* [Contours of the Century. From the History of Russian Music of XX Century]. St. Petersburg: Kompozitor, 2007, pp. 90–121.
3. Belyaev V.M. *Pervaya i vtoraya redaktsii «Borisa Godunova»* [First and Second Editions of “Boris Godunov”]. Moscow: Gosizdat (Muzykal'nyy sektor), 1928. 22 p.
4. Lotman Yu.M. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda [The Symbolism of St. Petersburg and the Problems of Semiotics of the City]. *Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [Lotman Y.M. History and typology of Russian culture]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2002, pp. 208–222.
5. Prokof'ev S.S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1982. 599 p.
6. Romashchuk I.M. *Gavriil Nikolaevich Popov. Tvorchestvo. Vremya. Sud'ba* [Gavriil Nikolaevich Popov. Creativity. Time. Fate]. Moscow: ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, 2000. 457 p.
7. Sergey Prokof'ev. *Dnevnik. Chast' 1. 1907–1918* [Diary. Part 1. 1907–1918]. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. 812 s.
8. Sergey Prokof'ev. *Dnevnik. Chast' 2. 1919–1933* [Diary. Part 2. 1919–1933]. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. 890 s.
9. Beliaiev Victor. Le Texte Authentique de Boris Godounov. *La Revue Musicale*. 1 fevrier. 1925, pp. 194.



10. Glebov Igor (Asafiev B.V.) Moussorgski, musicien-dramaturge. *Revue musicale*. No. 6. 1 avril. 1928, pp. 216–243.

11. Glebov Igor (Asafiev B.V.) Russie. “Boris Godounov” restauré... *Revue musicale*. No. 6. 1 avril. 1928, pp. 274–276.

12. Marnold J. La deuxième symphonie de M. Serge Prokofieff. *Mercure de France*. Vol. 182. No. 654 de 15 Septembre. 1925, pp. 804–808.

About the author:

Nataliya P. Savkina, PhD (Arts), Associate Professor at the History of Russian Music Department, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, (125009 Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-8208-1454**, nsavkina@mail.ru



М.Б. КАПЕУ-КОХАНОВА, Д.Ж. ЖУМАБЕКОВА*Казахский национальный университет искусств**г. Нур-Султан, Республика Казахстан**ORCID: 0000-0001-6239-7494,**ORCID: 0000-0002-2779-1362***Деятельность С. Прокофьева в Казахстане
(1942–1943)**

В центре статьи творчество Сергея Прокофьева в казахстанской эвакуации. Её цель – расширить представление о деятельности композитора благодаря изучению материалов, связанных с периодом его пребывания в Алма-Ате в годы Великой Отечественной войны; определить некоторые общие эстетические и методологические принципы, на которые он опирался в своём творчестве.

В статье раскрываются особенности работы С. Прокофьева с режиссёром С. Эйзенштейном над музыкой к кинофильму «Иван Грозный» (применение метода раскадровки), уделяется внимание сотрудничеству с казахстанским композитором В. Великановым, в частности, речь идёт о помощи С. Прокофьеву в корректировке партитуры оперы «Война и мир». Затрагивается в статье и создание композитором сочинений на основе казахского фольклора. История возникновения незавершённой оперы «Хан Бузай» раскрывает давний интерес С. Прокофьева к казахской народной музыке. Обратившись к сборникам народной музыки, композитор выстроил свою классификацию выбранных им для оперы песен. Определение Прокофьевым принадлежности фольклорной темы к той или иной группе в подавляющем большинстве не вступает в противоречие с ремарками собирателя народных мелодий А.В. Затаевича.

В незавершённом оперном замысле «Хан Бузай», основанном на комическом сюжете, представлены этапы работы композитора, начиная от плана либретто к его словесному оформлению и далее – к музыкальному решению.

Базовой основой для статьи послужили архивные источники, впервые вводимые в научный оборот. Изучение избранной темы потребовало углублённого анализа личного фонда С. Прокофьева в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Именно эти материалы определили источниковедческий профиль данной публикации.

Бесценным документальным свидетельством явилась переписка С. Прокофьева с различными деятелями искусств (С. Эйзенштейн, В. Великанов, Н. Мясковский) и его воспоминания о сотрудничестве с С. Эйзенштейном над фильмом «Иван Грозный», а также фотоматериалы.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, эвакуация, Казахстан, С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, В. Великанов, кинофильм, опера, казахский фольклор.

Для цитирования / For citation: Капеу-Коханова М.Б., Жумабекова Д.Ж. Деятельность С. Прокофьева в Казахстане (1942-1943) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 18–27. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.018-027



MADINA B. KAPEU-KOKHANOVA, DANA ZH. ZHUMABEKOVA

*Kazakh National University of Arts
Nur-Sultan, Respublik of Kazakhstan
ORCID: 0000-0001-6239-7494,
ORCID: 0000-0002-2779-1362*

S. Prokofiev's Activities in Kazakhstan (1942–1943)

The central part of the article occupies Sergey Prokofiev's creative work in Kazakhstan evacuation. Its aim of the article is to enlarge the idea of the composer's activities due to the study of materials related to the period of his staying in Almaty during the Great Patriotic War; to determine some common aesthetic and methodological principles, which he relied on in his creative work.

The article discloses the peculiarities of S. Prokofiev's work with the director S. Eisenstein over the music for the film "Ivan the Terrible" (applying the storyboard method); attention is paid to S. Prokofiev's cooperation with Kazakhstan composer V. Velikanov, in particular, it is talking about his helping in arranging the opera score "War and Peace". The article touches upon the works by S. Prokofiev composed on the basis of Kazakh folklore. The history of appearing an unfinished opera "Khan Buzai" reveals S. Prokofiev's long-time interest to the Kazakh folk music.

By addressing to the collections of Kazakh folklore the composer made his own classification of songs for opera which he had chosen himself. Arranging by S. Prokofiev folklore theme to a particular group in most cases does not conflict with the remarks of the folk melodies collector A.V. Zataevich.

In the unfinished opera conception "Khan Buzai", based on the comic plot, are presented the steps of the composer, starting from the libretto plan to his verbal design and further to a musical solution.

The material for creating the article became archival sources firstly introduced into scientific field. The study of the chosen theme required a deep analysis of S. Prokofiev's Personal Fund in the Russian State Archive of Literature and Art (RSALA). These are they that determined the source-study profile of this article.

The invaluable documentary evidence was the correspondence of S. Prokofiev with many art workers (S. Eisenstein, V. Velikanov, N. Messkovsky) and his memories of working with S. Eisenstein over the film "Ivan the Terrible", as well as photo materials.

Keywords: Great Patriotic War, evacuation, Kazakhstan, S. Prokofiev, S. Aizenstein, V. Velikanov, film, opera, kazakh folklore.

Годы Великой Отечественной войны имели колоссальное значение для становления и расцвета культуры Казахстана. Алма-Ата – тогда столица республики – стала одним из крупнейших эвакуационных центров страны. Сюда прибыла большая группа работников искусств из различных городов Советского Союза. В Алма-Ате жили и работали ком-

позиторы С. Прокофьев и Г. Попов, С. Туликов и О. Строк, режиссёры М. Эйзенштейн и Ю. Завадский, балерина Г. Уланова, артисты Н. Мордвинов, Б. Бабочкин, Н. Крючков, М. Жаров и многие другие.

Волею судьбы сюда переехало множество известных коллективов: столичный театр имени Моссовета под управлением Ю. Завадского, Киевский театр оперетты,

часть труппы Белорусского оперного театра. Этот приток новых творческих сил – постановщиков, артистов балета, оперных певцов и композиторов – сыграл положительную роль в развитии казахстанского искусства.

На сцене Государственного академического театра оперы и балета имени Абая (ГАТОБ им. Абая) проходили блистательные выступления: совместно с белорусской певицей Ларисой Александровской пела казахская певица Куляш Байсеитова; несравненная Галина Уланова исполняла партии в «Лебедином озере» П. Чайковского, танцевала партию Марии в «Бахчисарайском фонтане» Б. Асафьева. Именно на сцене ГАТОБ им. Абая Г. Уланова впервые проявила себя в качестве балетмейстера, поставив балет «Жизель».

В тех условиях, подчеркнём, факт почти невероятный: в 1944 году была открыта Алма-Атинская государственная консерватория, получившая имя Курмангазы. Несмотря на трудности военных лет, государство находило возможность уделять

внимание вопросам строительства новых очагов культуры.

В октябре 1941 года в Алма-Ату направили эшелоны с работниками «Мосфильма» и «Ленфильма». Через месяц, в ноябре 1941-го, была организована Центральная объединённая киностудия художественных фильмов (ЦОКС) на базе эвакуированных киностудий «Мосфильм», «Ленфильм» и Алма-Атинской киностудии¹. Сама студия разместилась в здании городского театра, а её приезжие работники «жили в предоставленной им гостинице» [8, с. 166].

В Алма-Ату прибыл и советский кинорежиссёр Сергей Эйзенштейн. Перед самым началом войны он приступил к работе над исторической киноэпопеей «Иван Грозный». По приглашению режиссёра для создания музыки к кинофильму в Алма-Ату из Тбилиси 29 июня 1942 года приехал композитор Сергей Сергеевич Прокофьев. У них уже был опыт совместной работы при создании фильма «Александр Невский» (1938).



С. Прокофьев и С. Эйзенштейн на киностудии в Алма-Ате. 1943 год.
Источник: <https://www.pinterest.ru/pin/454933999858492658/>.



В условиях эвакуации в Алма-Ате были отсняты две серии фильма, однако в прокат вышла только первая серия². Она рассказывала о юности Ивана, его венчании на царство, о Казанском походе, смерти Анастасии; завершалась серия крестным ходом к Александровой слободе. Образ Ивана IV с редкостной силой был создан актёром Николаем Черкасовым. С. Эйзенштейну очень хотелось, чтобы роль царицы Анастасии исполнила выдающаяся балерина Галина Уланова. В Алма-Ате, на сцене ГАТОБ им. Абая, он увидел её в «Жизели». После очередного спектакля режиссёр встретился с балериной и поделился с ней своей идеей. Она увлеклась этой ролью. Но участие в фильме привязывало её к Алма-Ате, а у Галины Улановой на тот момент было запланировано много гастролей. В результате царицу сыграла Людмила Целиковская.

Первая серия имела стержневую идею «За русское царство великое» и вышла на

экраны 16 января 1945 года. В 1946 году режиссёр и съёмочная группа были удостоены Сталинской премии I степени³.

Содружество Прокофьева с Эйзенштейном было «и на этот раз увлекательно и плодотворно. Его конкретные и чёткие указания помогали создавать музыку в едином ключе с режиссёрским замыслом», отмечала Л. Данько [1, с. 69].

На Алма-Атинской киностудии Сергей Эйзенштейн прорисовывал каждый будущий кадр, продумывал движения героев, определял положение и образ каждой тени. Натурные съёмки проводил оператор Эдуард Тиссэ, а в павильоне снимал Андрей Москвин. Работать приходилось в основном ночью, так как днём всё электричество шло на нужды заводов, снабжавших фронт.

В киноэпопее «Иван Грозный» авторы впервые применили метод раскадровки, то есть музыка писалась композитором отдельно к каждому кадру и эпизоду. Причём



Фрагмент фильма «Иван Грозный».

Источник: <https://kinoart.ru/texts/otryvok-iz-knigi-ivan-groznuy-hroniki-eyzenshteyna-ya-dumayu-analogiya-analogiya-hozhu-analogiya-analogiya-smotryu-analogiya-analogiya>

Сергей Сергеевич использовал подсказки в виде художественных эскизов, которые ему рисовал Сергей Эйзенштейн⁴.

Именно так создавался первый музыкальный номер фильма – «Клятва опричников». Основой работы стали беседы с режиссёром. Во время одной из встреч Сергей Сергеевич объяснил, что не будет писать музыку без «шпаргалок» [9, с. 114], то есть без рисунков, так как в этом случае он не сможет уловить все нюансы эйзенштейновской мысли. Сергей Михайлович сделал целую серию рисунков, после чего была написана «Клятва». Такая система работы достигала удивительных результатов. Изображение и музыка сливались в единый образ и дополняли друг друга.

Уважение к музыке у режиссёра было настолько велико, что в иных случаях «он готов был “подтянуть” плёнку со зрительным изображением вперёд или назад, лишь бы не нарушить целостности музыкального отрывка» [10, с. 109].

В РГАЛИ сохранились документы, свидетельствующие о совместной работе двух великих мастеров.

Из воспоминаний С.С. Прокофьева:

«У нас с Эйзенштейном выработался такой метод работы: я просматривал в киностудии кусок фильма вместе с Эйзенштейном, он попутно высказывал свои пожелания по поводу музыки. Эти пожелания часто бывали очень образными. Например, – “вот здесь надо, чтобы звучало так, как будто у матери вырывают из рук ребенка”, а в другом месте – “сделай мне точно пробкой по стеклу”. Вернувшись домой, я пишу музыку, пользуясь точными разметками в секундах. Написанный материал я наигрываю для записи на плёнку. Когда дело касается хора, то я не только наигрываю, но и напеваю, что очень веселило Эйзенштейна, так как пою я неважно. Если изображение хорошо совпадает с музыкой и нет надобности в изменениях, я приступал к оркестровке этого куска и начинал писать»⁵.

Из воспоминаний С.М. Эйзенштейна:

«Меня интересует не результат, а процесс, путём которого достигаются подобные совпадения. Я с настойчивым любопытством стараюсь разгадать, как ухитряется С.С. с двух-трёх пробегов фильма схватить эмоциональность, ритм и строй сцены с тем, чтобы назавтра запечатлеть музыкальный эквивалент изображения в музыкальную партитуру. При этом при просмотре композитору были даны только хронометражи по секундам. Самое потрясающее – это то, что при монтаже внутри этих 60-ти метров плёнки не понадобилось ни единой “подтяжки” или подрезки монтажных кусков изображения, ибо все необходимые акцентные сочетания “сами собой” легли абсолютно безукоризненно»⁶.

С. Эйзенштейн отмечал не только удивительную точность и пунктуальность С. Прокофьева, но и то, каким образом композитору удавалось с невероятной скоростью создавать работы к его кинофильмам. Причина этого крылась в том, что С. Прокофьев обладал совершенно потрясающим мнемоническим приёмом в музыке, который позволял ему из, казалось бы, мощного нагромождения гармоний выстраивать готовую форму будущего музыкального произведения. В Эйзенштейне Прокофьев ценил не только блестящего режиссёра, но и «очень тонкого музыканта» [2, с. 259]. В свою очередь, режиссёру очень импонировала особая черта Сергея Сергеевича работать как часы, которые «не спешат и не запаздывают» [7].

Кинофильм «Иван Грозный» был создан при сотрудничестве равных по масштабу художников (ритм, строй каждого киноэпизода С. Прокофьев схватывал почти с двух-трёх просмотров). Очевидно, воздействие режиссёра и композитора друг на друга было обоюдным, творчески высокопродуктивным. Это был пример сотрудничества, принёсшего результат, далеко опередивший своё время.



С. Эйзенштейн был не единственной творческой личностью, с которой С. Прокофьев плодотворно сотрудничал в казахстанский период своей жизни. Он как-то очень быстро влился в коллектив ЦОКС, и пока шла работа по подготовке к съёмкам фильма «Иван Грозный», композитор активно сотрудничал в области создания музыки к другим кинолентам: «Котовский» (реж. А. Файнциммер), «Тоня» (реж. А. Роом) и др.

В эвакуации Прокофьев познакомился с Василием Васильевичем Великановым, выпускником Ленинградской консерватории, профессором Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы. Вместе с Е. Брусиловским В. Великанов был в числе первых приглашённых советских композиторов, которые стояли у истоков зарождения композиторской школы Казахстана.

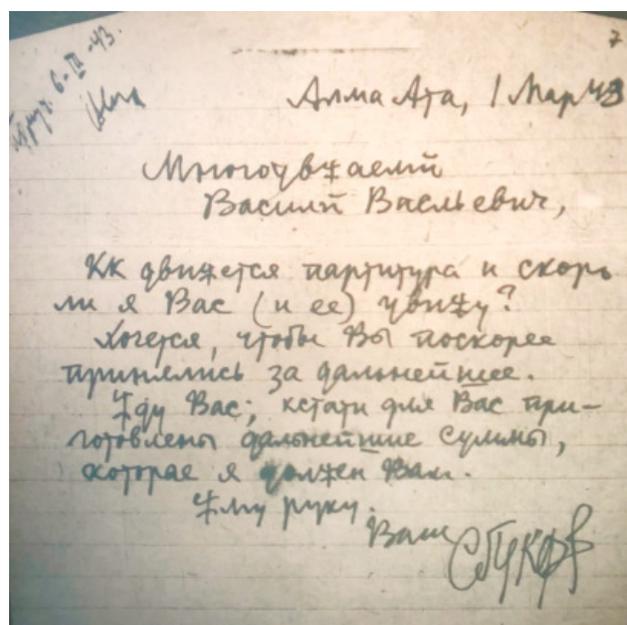
Как известно, в Алма-Ате С. Прокофьев продолжил работу над многими своими знаменитыми произведениями, среди которых балет «Золушка», опера «Война и мир». Недавно найденная в архиве РГАЛИ переписка между С. Прокофьевым и В. Великановым позволяет пролить свет не просто на их знакомство, но и на их плодотворное сотрудничество и на то, с каким огромным уважением С. Прокофьев относился к В. Великанову, доверял ему как истинному профессионалу.

Первым из документов, являющимся бесспорным доказательством их плодотворной работы, можно назвать письмо С. Прокофьева, датированное 9 февраля 1943 года: «Третьего дня я вернулся в Алма-Ата. Очень хочу просить Вас возобновить Вашу работу по «Войне и миру». Надеюсь, Вы не откажете, я очень на Вас рассчитываю. Шлю Вам сердечный привет. Ваш ПРКФВ»⁷.

В работе с В. Великановым С. Прокофьев не просто доверял ему техниче-

скую составляющую, под которой подразумевалась перепись партитуры на голоса, он доверял ему корректировку всей партитуры оперы «Война и мир», а также отдельных картин и эпизодов со своими правками и ремарками.

Оценив работу В. Великанова как безусловно талантливого и высокопрофессионального композитора, С. Прокофьев пригласил его в Москву для совместной работы над своей Шестой симфонией⁸.



Письмо С.С. Прокофьева В.В. Великанову.
Алма-Ата, 1943 год.

Источник: Письма и телеграммы Прокофьева С.С. Великанову Василию Васильевичу // РГАЛИ, ф. 1929, Оп.3, Ед. хр. 57, Об. 1, Л. 7.

Примечателен ещё один факт из жизни С. Прокофьева в Казахстане. Летом 1942 года дирекция оперного театра г. Алма-Ата обратилась к композитору с предложением написать балет. Но сам он был заинтересован в написании оперы, основанной на казахском музыкальном фольклоре [6, с. 475], знакомом ему по сборникам А.В. Затаевича ещё с 1927 года, в первый приезд из Парижа в Москву. Тогда Прокофьев встретился с А. Затаевичем, который подарил ему свой капитальный труд «1000 песен казахского народа».

Давней мечтой Сергея Сергеевича было творчески развить самобытную диатонику казахской народной песни. В том же 1927 году он создаёт вокальный цикл «Пять казахских пьес для голоса и фортепиано». В нём слышны интонации древних напевов («Канафия», «Манмангер», «Каре кыз», «Шама» и «Ек кугарай»).

Будучи в эвакуации в Алма-Ате, Прокофьев начал работу над оперой на казахские темы «Хан Бузай». Композитор знакомился с искусством этого народа, неоднократно бывая в театре казахской драмы. Его участие в работе Союза композиторов Казахстана, как и советы начинающим национальным авторам, «его интерес к казахской народной музыке и литературе нельзя недооценивать» [3, с. 505].

По плану работы 6 июля 1943 года должно было быть готово либретто, 15 сентября того же года – клавиш, а 1 ноября – партитура [5, с. 172]. Но занятость С. Прокофьева в работе над «Золушкой» и симфонической сюитой для большого оркестра «Семён Котко» значительно отодвинула эти сроки. Только в 1946 году Сергей Сергеевич приступает к работе над музыкой оперы. Дата 23 августа 1946 года стоит в верхнем правом углу первой страницы полного либретто оперы.

Опера получила условное название «А у шаха есть рога» (или «Хан Бузай»); она создавалась как комическая и была написана больше чем наполовину. Так, из пяти картин три были закончены композитором полностью. Сохранился план оставшихся двух картин с намеченным казахским фольклорным материалом.

В основу либретто были положены народные сказки, легенды и пословицы. Работа шла активно: были выписаны и реплики героев, и сценические положения; определено строение спектакля.

Для оперы «Хан Бузай» С.С. Прокофьевым было просмотрено примерно 190

народных мелодий. В либретто указано, что на протяжении оперы 27 тем повторяются (даже по три-четыре раза) [4, с. 162]. 23 апреля 1943 года С. Прокофьев писал Н. Мясковскому и В. Меньшиковой: «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море!» [цит. по: 6, с. 476].

Сергей Сергеевич чувствовал характер, заключённый в казахских музыкальных темах. Отмечая различные песни по ходу работы, он выделил их в несколько групп: «главная партия», различные «лирики», «танцы», «песня широкая», «марш», «сценическое действие» и другие [4, с. 162].



Первая страница либретто оперы «Хан Бузай» с выписанными народными темами.

Источник: Научный вестник Московской консерватории, 2010. – № 1. – С. 158

Будучи приверженцем принципа динамизации оперного действия, Прокофьев впервые в качестве эксперимента в своём оперном творчестве вводит целую картину («Сон хана Бузая»), которая не вносит в движение действия ничего нового. Вместе с тем её появление оправдано сюжетным контекстом: картина дополняет портрет хана и активизирует сказочную линию сюжета.



Особенностью работы над оперой «Хан Бузай» стало стремление С. Прокофьева использовать некоторые кинематографические приёмы. В частности, композитор собирался писать её по кадрам, что, видимо, было следствием совместной работы с режиссёром С. Эйзенштейном. Таким образом, кинематографичность как форма мышления оказалась врождённым качеством С. Прокофьева. Он обладал исключительно развитой способностью слышать в звуках пластическое изображение.

Опера «Хан Бузай» – замысел интересный, его оригинальность заключается в высоком качестве текста, оставшемся лишь на этапе музыкальных набросков. В незавершённом виде это сценическое произведение дополняет представление о музыкальном театре Прокофьева, выявляя

главные линии развития оперного стиля композитора.

Ныне волна интереса к творчеству русского гения С. Прокофьева стремительно нарастает. Для исследователя любой факт его творческой биографии очень важен. Казалось бы, незначительный по времени период пребывания композитора в Казахстане оказался весьма результативным. Прокофьев стал одним из ведущих композиторов объединённых киностудий (ЦОКС), работал над множеством собственных сочинений в разных жанрах, всячески способствовал становлению профессиональной композиторской школы Казахстана. В обращении к местному фольклору он смог «вживить» избранный материал (из книги «1000 песен казахского народа» А. Затаевича) в собственный музыкальный язык.

PRIMECHANIYA

¹ За два года на киностудии в Алма-Ате были выпущены 23 полнометражных картины. Вместе с С. Эйзенштейном работали такие выдающиеся мастера советского кино, как Л. Трауберг, С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Н. Черкасов, М. Жаров, Л. Орлова.

² Первая серия кинофильма «Иван Грозный» вышла в прокат 16 января 1945 года. За год её посмотрели 900 тысяч зрителей. Вторая серия была отснята одновременно с первой, но в прокат не вышла, потому что оказалась под запретом. Эта серия кинофильма «Иван Грозный» подверглась многочисленным нападкам: не была принята Сталиным из-за образа правителя-тирана, его отношений с народом, а также его политики насилия. Вторая серия попала в кинотеатры в 1958 году.

³ Сталинская премия I степени была вручена режиссёру Сергею Эйзенштейну, композитору Сергею Прокофьеву, актерам Николаю Черкасову, Серафиме Бирман, операторам

Андрею Москвину и Эдуарду Тиссэ. В картине снимались звёзды кинематографа тех лет. Однако премии не получили актёры Людмила Целиковская, Михаил Жаров, Павел Кадочников, Михаил Кузнецов и другие, а также оператор Игорь Домбровский.

⁴ Фотографии С.С. Прокофьева в группах с С.М. Эйзенштейном на киностудии в Алма-Ате // РГАЛИ, ф. 1929, Оп. 2, Ед. хр. 705, Л. 1.

⁵ Воспоминания С.С. Прокофьева о сотрудничестве с С.М. Эйзенштейном над фильмом «Иван Грозный» // РГАЛИ, ф. 1929, Оп. 3, Ед. хр. 32, Л. 2.

⁶ Эйзенштейн Сергей Михайлович «ПРК-ФВ» – заметки о С.С. Прокофьеве // РГАЛИ, ф. 1929, Оп. 1, Ед. хр. 1011, Л. 3.

⁷ Письма и телеграммы Прокофьева С.С. Великанову Василию Васильевичу // РГАЛИ, ф. 1929, Оп. 3, Ед. хр. 57, Об. 1, Л. 4.

⁸ Там же, Л. 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данько Л.Г. С.С. Прокофьев: Популярная монография. 2-е изд., испр. Л.: Музыка, 1983. 96 с.
2. Долинская Е. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2012. 376 с.
3. История музыки народов СССР. В 3 т. Т. 3. Казахская ССР. М.: Сов. композитор, 1972. С. 502–513.
4. Лобачева Н.А. Вариация на казахскую тему. О неосуществлённой опере С.С. Прокофьева «Хан Бузай» // Научный вестник Московской консерватории, 2010. № 1. С. 154–167.
5. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники. 1938–1967. М.: Композитор, 2012. 632 с.
6. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 655 с.
7. Прокофьев в квадрате. М.: Классика XXI, 2008. 96 с.
8. Розинер Ф.Я. Токката жизни. М.: Молодая гвардия, 1978. 208 с.
9. Савкина Н.П. Сергей Сергеевич Прокофьев. М.: Музыка, 1981. 144 с.
10. С.С. Прокофьев. М.: Музыка, 1990. 125 с.

Об авторах:

Капеу-Коханова Мадина Булатовна, старший преподаватель, докторант кафедры скрипки, Казахский национальный университет искусств (010000, Нур-Султан, Республика Казахстан), **ORCID: 0000-0001-6006-862X**, kapeu81@mail.ru

Жумабекова Дана Жунусбековна, доктор искусствоведения, профессор кафедры скрипки, Казахский национальный университет искусств (010000, Нур-Султан, Республика Казахстан), член Союза композиторов Казахстана, **ORCID: 0000-0002-2779-1362**, danazhumabekova@mail.ru

REFERENCES

1. Dan'ko L.G. S.S. *Prokof'ev: Populyarnaya monografiya* [S.S. Prokofiev: A Popular Monograph]. 2nd edition, revised. Leningrad: Muzyka, 1983. 96 p.
2. Dolinskaya E. *Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki* [Prokofiev's Theatre. Research Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 376 p.
3. *Istoriya muzyki narodov SSSR. V 3 tomakh. Tom 3. Kazakhskaya SSR* [History of Music of the Peoples of the USSR. In 3 volumes. Vol. 3. Kazakh SSR]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972, pp. 502–513.
4. Lobacheva N.A. *Variatsiya na kazakhskuyu temu. O neosushchestvlennoy opere S.S. Prokof'eva «Khan Buzay»* [Variation on a Kazakh Theme. On the unrealised opera “Khan Buzai” by S.S. Prokofiev]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Herald of the Moscow Conservatory]. 2010. No 1, pp. 154–167.
5. Mendel'son-Prokof'eva M. *O Sergee Sergeeviche Prokof'eva. Vospominaniya. Dnevnik. 1938–1967* [About Sergey Sergeevich Prokofiev. Memories. Diaries. 1938–1967]. Moscow: Kompozitor, 2012. 632 p.
6. Nest'ev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 655 p.
7. *Prokof'ev v kvadrate* [Prokofiev in the Square]. Moscow: Klassika XXI, 2008. 96 p.



8. Roziner F.Ya. Tokkata zhizni [Toccata of Life]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1978. 208 p.
9. Savkina N.P. *Sergey Sergeevich Prokof'ev* [Sergei Sergeyevich Prokofiev]. Moscow: Muzyka, 1981. 144 p.
10. *S.S. Prokof'ev* [S.S. Prokofiev]. Moscow: Muzyka, 1990. 125 p.

About the authors:

Madina B. Kapeu-Kokhanova, Senior Lecturer, PhD Student at the Violin Department, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), **ORCID: 0000-0001-6239-7494**, kapey81@mail.ru

Dana Zh. Zhumabekova, DrSci (Arts), Professor at the Violin Department, Kazakh National University of Arts (010000, Nur-Sultan, Kazakhstan), Member of the Composers Union of Kazakhstan, **ORCID: 0000-0002-2779-1362**, danazhumabekova@mail.ru



В.Б. ВАЛЬКОВА*Российская академия музыки имени Гнесиных
г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5858-0613*

Стравинский и Прокофьев: этапы пути к новой музыке

В статье выявляется глубинная общность начальных этапов композиторской карьеры И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева – двух смелых новаторов в русской музыке начала XX века. При всём очевидном различии индивидуальностей и судеб в их творчестве 1900–1910-х годов можно выделить несколько коротких периодов, совпадающих по времени (с учётом некоторой размытости хронологических границ), роли в карьере и общему направлению поисков. Первый этап – 1900-е годы – пора ученичества, когда оба композитора проявляют свой особый характер в рамках академической традиции. Вторым этапом – 1910–1912 годы – первые дерзкие выступления: для Стравинского это балеты «Жар-птица» и «Петрушка», для Прокофьева – Вторая соната для фортепиано и Первый фортепианный концерт. Третий этап на пути к новой музыке – 1912–1913 – громкие музыкальные скандалы на премьерах «Весны священной» Стравинского и Второго фортепианного концерта Прокофьева. Четвёртый этап – 1914–1917 – отказ от прямых вызовов, «разветвление» поисков с «оглядкой» на уходящие традиции, обращение к разным жанровым сферам: опере, камерной вокальной и инструментальной музыке. Пятый этап – конец 1910-х годов – вновь с оттенком вызова провозглашение «новой простоты» и «неоклассицизма» (Первая симфония Прокофьева, «Пульчинелла» Стравинского). Совпадение этапов карьеры молодых Стравинского и Прокофьева может рассматриваться как отражение неких важных общих закономерностей в развитии искусства первых двух десятилетий XX века.

Ключевые слова: Стравинский, Прокофьев, начало XX века, новая музыка, этапы карьеры.

Для цитирования / For citation: Валькова В.Б. Стравинский и Прокофьев: этапы пути к новой музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 28–37. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.028-037

VERA B. VAL'KOVA*Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5858-0613*

Stravinsky and Prokofiev: Stages of the Way to New Music

The article reveals a deep commonality between the initial stages of the composing career of I.F. Stravinsky and S.S. Prokofiev, the two audacious innovators in Russian music of the early XX century. With all the obvious differences in their personalities and destinies, several short periods can be distinguished in their work of the 1900–1910th, coinciding in the time (taking into account some blurring of chronological boundaries), their role in their careers and the general direction of their searches. The first stage is the 1900s, period spent as students, when both composers show their



individual character within the framework of the academic traditions. The second stage (1910–1912) brought first daring performances challenges: for Stravinsky these are the ballets “Firebird” and “Petrushka”, for Prokofiev – the Second Piano Sonata and the First Piano Concerto. The third stage on the way to new music (1912–1913) was the high-profile musical scandals at the premieres of Stravinsky’s “The Rite of Spring” and Prokofiev’s Second Piano Concerto. The fourth stage (1914–1917) is the rejection of direct challenges, the “branching” of searches with a “look-back” at the outgoing traditions, the appeal to different genre areas: opera, chamber vocal and instrumental music, and, finally, the fifth stage (the end of 1910s) – again with a touch of challenge – the proclamation of a “new simplicity” and “neoclassicism” (Prokofiev’s First Symphony, Stravinsky’s “Pulcinella”).

The coincidence of the career stages of young Stravinsky and Prokofiev can be seen as a reflection of certain important general patterns in the development of art in the first two decades of the 20th century.

Keywords: Stravinsky, Prokofiev, early 20th century, new music, career stages.

В исключительно ярком и разнообразном «музыкальном пейзаже» России начала XX века явно выделяются и притягиваются друг к другу две творческие фигуры музыкантов-новаторов – Стравинского и Прокофьева. Очевидна непохожесть и в чём-то даже полярность индивидуальностей этих музыкантов. Однако не менее очевидны и объединяющие композиторов черты. Оба петербуржцы, вскормленные школой Римского-Корсакова, оба не только обладали острым чувством современности, но проявляли волю к решительному её изменению, определяя пути не только русского, но и всего мирового искусства. Существенная разница в возрасте (9 лет: старший родился в 1882 году, младший – в 1891) не помешала им обоим вместе в своё время олицетворять одно музыкальное поколение.

Особый интерес представляет дополнительный аспект сходства, кажется, до сих пор не привлекавший специального внимания исследователей – некая глубинная общность начальных этапов композиторской карьеры Стравинского и Прокофьева.

В самом общем плане ясно выделяются следующие этапы. Начальный

этап – годы учения (1900-е), когда оба композитора проявляют свой особый характер в рамках академической традиции. Следующий (1910–1912 годы) – первые дерзкие вызовы, третий – открытый бунт и громкие музыкальные скандалы (1912–1913). Третий (1914–1917) – отказ от прямых вызовов, «разветвление» поисков с «оглядкой» на уходящие традиции, и четвёртый (конец 1910-х годов), вновь с оттенком вызова, – провозглашение «новой простоты» и «неоклассицизма».

Первый этап движения к новой музыке для обоих наших героев вместил в себя и годы учения, и первые творческие победы. Стравинский с 1903 по 1908 год берёт частные уроки у Н.А. Римского-Корсакова, а Прокофьев примерно в это же время (1904–1909) учится в Петербургской консерватории, где главные дисциплины тогда вели Римский-Корсаков (класс практического сочинения и инструментовки), А.К. Лядов (класс гармонии), Н.Н. Черепнин (класс дирижирования), И.И. Витоль (свободное сочинение).

На этом этапе видны скорее контрасты характеров и судеб обоих музыкантов. Общим остаётся одно – глубокий интерес к новым явлениям в музыкальном искус-

стве и упорство в достижении своих профессиональных целей.

Стравинский, связанный со своим учителем исключительно тёплыми, почти родственными по эмоциональному тону отношениями, испытывал к нему глубочайшее почтение, принимая безусловно все заветы возглавляемой им школы. Вместе с тем молодой музыкант с жадностью прислушивается к новинкам современной музыки. Некоторые из первых сочинений Стравинского исполнялись и благосклонно принимались публикой и критикой.

Годы учения Прокофьева были совершенно лишены «благостного» согласия с учителями. Он с самого начала проявлял скептическое отношение к консервативным традициям и всё же не менее, чем Стравинский, был усерден в постижении академических премудростей.

Прокофьев, начавший сочинять необычайно рано, в эти годы был уже автором нескольких опер, сохранившихся во фрагментах («Великан», «Пир во время чумы», «Ундина»), множества фортепианных пьес и сонат. Исполненные на экзамене 19 апреля/2 мая 1909 года произведения: новая версия оперы «Пир во время чумы» и так называемая «консерваторская» соната № 6 – вызвали негодование Лядова и других членов экзаменационной комиссии, молодого автора едва удостоили оценки «четыре с половиной» (см. об этом в «Дневнике» Прокофьева: [11, с. 73]).

Важным рубежом в деятельности Стравинского и Прокофьева стало начало следующего десятилетия. Наверное, не случайно именно в 1910 году два композитора познакомились. Знакомство произошло 10/23 апреля 1910 года в Петербурге на музыкальном вечере «Молодых русских композиторов» в зале редакции журнала «Аполлон».

Именно тогда начался переход ко *второму* из уже отмеченных *этапов* карьеры обоих музыкантов – этапу первых дерзких

вызовов и первых крупных успехов. Стравинский в это время, опережая своего «соперника», открывает миру новые грани русской музыки, «завоёвывая» Париж. 12/25 июня 1910 года на сцене Grand Opéra с успехом прошла премьера балета «Жар-птица» (балетмейстер М.М. Фокин, декорации А.Я. Головина, костюмы Л.С. Бакста и А.Я. Головина, дирижёр Г. Пернье).

Уже в следующем сезоне Дягилев и Стравинский представили Парижу принципиально иное музыкально-сценическое действо, кажется, ни в чём не похожее на «Жар-птицу». Это был балет «Петрушка». Премьера состоялась 31 мая (13 июня) 1911 года в театре Châtelet (балетмейстер Фокин, художник А.Н. Бенуа, дирижёр П. Монте). Парижская публика восторженно приняла новый балет с его «площадной», ярмарочной грубоватостью красок и музыки.

Прокофьев же активно готовился покорять Петербург и Москву. Он работает со свойственной ему жадной энергией, осуществляя разнообразные замыслы. Самым заметным итогом тогдашнего «марш-броска» в будущее стали законченные в 1912 году Вторая соната для фортепиано и Первый концерт для фортепиано с оркестром. Именно Фортепианный концерт стал началом громкой известности композитора, сыграв в его карьере примерно такую же роль, как «Жар-птица» и «Петрушка» для Стравинского.

Премьера концерта состоялась 25 июля / 7 августа 1912 года в Москве. Несмотря на разноречивые, порой резко отрицательные отзывы критиков, можно было говорить о несомненной творческой победе Прокофьева. Сам композитор в дневнике записал: «...я имел успех очень значительный, играл по два и по три раза на бис. Пресса тоже объявилась дюжиной рецензий... Некоторые ворчали, зато другие превозносили очень. Несомненно, что это



выступление сделало меня “настоящим” композитором с очень завидным местом в музыкальной толпе» [11, с. 174].

Настоящие «баталии» вокруг музыки обоих композиторов разыгрались позже: они приходится на 1913 год и обозначают *третий этап* на их пути к утверждению новой музыкальной реальности и яркому взлёту в карьере.

В 1913 году 16/29 мая в театре Елисейских полей (Théâtre des Champs-Élysées) состоялось одно из самых значительных событий в истории музыки XX века – первое исполнение нового балета Стравинского «Весна священная». Скандал на премьере вошёл в историю и многократно с разных точек зрения описан свидетелями и участниками события. Протесты публики были настолько яростными, что вынудили прервать спектакль. Однако широко известно и продолжение этой истории. Уже через год концертное исполнение «Весны священной» в том же Париже, в зале Casino de Paris, под управлением П. Монте принесло композитору безусловный успех и признание. Слушатели устроили автору овацию и вынесли его на руках как триумфатора. С этого момента музыка балета стала властно вторгаться в музыкальную современность и многое определять в ней.

В начале осени 1913 года (23 августа / 5 сентября), через несколько месяцев после «триумфального провала» балета Стравинского, в другой столице – в Петербурге – произошёл музыкальный скандал, в масштабах России вполне сопоставимый с недавним парижским. В концертном зале Павловского вокзала был впервые исполнен Второй концерт для фортепиано с оркестром Прокофьева (солист автор, дирижёр А.П. Асланов). Новый Концерт Прокофьева сильно шокировал публику.

Происшедшее на премьере Концерта выразительно описано в многократно цитированном газетном фельетоне (его с удовольствием приводит и сам Прокофьев в своем «Дневнике»): «На эстраде появляется юнец с лицом учащегося из Петер-шуле. Это – С. Прокофьев. Садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже. <...> В публике недоумение. Некоторые возмущаются. Встаёт пара и бежит к выходу: “Да от такой музыки с ума сойдёшь!” Места пустеют. <...> Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис. <...> Группа критиков-прогрессистов в восторге...» [5, с. 10].

Мнение «прогрессистов» резюмировал в своей рецензии известный критик В.Г. Каратыгин [7, с. 4]. Завершающие его отзыв слова оказались пророческими: «Публика шикала. Это ничего. Лет через 10 она искупит вчерашние свистки единодушными аплодисментами по адресу нового знаменитого композитора с европейским именем» [Там же]. Так и случилось – и даже раньше предсказанного срока¹. Появление этого сочинения многое изменило в творческой карьере Прокофьева. «Характерно, – писал И.В. Нестьев, – что именно Второй концерт оказался для Прокофьева “входным билетом” в высшие круги российского модернизма, завоевав ему признание у Дягилева и Стравинского» [10, с. 87].

На сходство скандальных опусов 1913 года косвенно указывает Р. Тарускин. Последовательно выводя замысел «Весны священной» из так называемого «скифства» в искусстве Серебряного века, исследователь утверждает: «Скифским композитором *par excellence*, безусловно признанным таковым его современниками, был, конечно, Прокофьев. Ещё до того, как он написал свою «Скифскую

сюиту»... в грубом и неуклюжем вундеркиндесизумлением видели черты настоящего «скифа» – и в самой его личности, и в творчестве» [14, р. 856]². Из этого следует, что «скифство» заявило о себе у Прокофьева гораздо раньше создания музыки к неосуществлённому балету «Ала и Лоллий», совпадая по времени с аналогичными поисками Стравинского в «Весне священной» и даже опережая их (например, в «Сарказмах», написанных в 1912–1914 годах).

Вслед за «футуристическими» скандалами в творчестве Стравинского и Прокофьева почти синхронно возникает интерес и к иным решениям, обозначая начало следующего, *четвёртого, этапа* в их движении к новым горизонтам современной музыки. 1914–1916 годы отмечены у обоих композиторов созданием крупных оперных произведений, которые выделяются на фоне их же экспериментов в других жанрах. В 1914 году Стравинский заканчивает оперу «Соловей», начатую еще в 1911 году. В 1915–1916 годах Прокофьев работает над оперой «Игрок» (в 4-х действиях и 6 картинах) по одноимённому роману Достоевского. Обе оперы создавались в трудное время (уже шла Первая мировая война) и имели сложную сценическую судьбу³.

Параллельно с этими замыслами и Стравинский, и Прокофьев ведут поиски и в иных направлениях. Композиторов во многом объединяют театральные инициативы Дягилева, к «команде» которого в 1914 году примыкает и Прокофьев, познакомившийся с Дягилевым во время зарубежной поездки в Скандинавию и Англию. Вскоре, после римской премьеры Второго концерта, начинается более тесное творческое общение Прокофьева со Стравинским. Во время их встречи в Милане Прокофьев играет партитуру «Весны священной» вместе с её автором, именно тогда по-настоящему оценив её.

Дягилев, воодушевлённый успехом музыки обоих молодых композиторов, настаивает на развитии «нового русского стиля», который так ярко заявил о себе в балетах Стравинского и, несомненно, оформился в концертных сочинениях Прокофьева. Под влиянием этих идей появляются написанные по заказу Дягилева оригинальные театральные опысы.

Прокофьеву ещё в 1914 году был заказан балет на «скифский» сюжет – «Ала и Лоллий». Однако сценическое воплощение замысла не состоялось (главной причиной этого было неприятие произведения Дягилевым), и на основе уже написанной музыки появилась ставшая знаменитой «Скифская сюита» для оркестра. Её премьера, прошедшая 16/29 января 1916 года в Мариинском театре под управлением автора, спровоцировала очередной музыкальный скандал. Глазунов во время исполнения демонстративно покинул зал, публика, дружно аплодировавшая первым трём частям, к финальной, четвёртой, части раскололась на два враждебных лагеря – сторонников и противников «дикой», «скифской» музыки. Отзывы прессы также разделились. Но всё же более убедительно и мощно звучали восторги «прогрессистов»: В.Г. Каратыгина [8, с. 4], Б.В. Асафьева (выступавшего под псевдонимом Игорь Глебов) [4, с. 167–172], Н.П. Малкова [9, с. 76] и др.

Прокофьева стали активно сравнивать со Стравинским. Практически все сравнения были в пользу «более подлинной» и «здоровой» архаики Прокофьева. Эта тема занимает видное место в переписке Б.В. Асафьева и Н.Я. Мясковского, ценивших достижения обоих композиторов, но единодушно отдававших предпочтение Прокофьеву: «...я ставлю его выше, нежели Стравинского...», – решительно заявляет Мясковский [1, с. 108].



«“Священная весна” <sic!> Стравинского, – писал Асафьев, – в сравнении с сюитой Прокофьева – просто экзотика: попытка любопытного, изнеженного, утончённого европейца получить неизведанные впечатления, заглянуть в бездну «панического»... Прокофьев же... не только красочно описал, а выразил, воплотил, выявил “эти силы, могущие расти и развиваться”, потому что в нём самом таятся неизведанные силы и возможности» [4, с. 249].

Какие резоны стоят за подобными предпочтениями – интересная, но отдельная тема для размышлений⁴.

Дягилев, отказавшийся в 1914 году ставить спектакль «Ала и Лоллий» (и тем самым со всей очевидностью упустивший громкий успех, доставшийся «Скифской сюите»), тогда же дал Прокофьеву другой заказ. Им стал балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» по мотивам сказок А.Н. Афанасьева, законченный в 1915 году. Музыка балета знаменует особый этап в становлении прокофьевского «нового русского стиля». В ней более активно, чем раньше, используются подлинные фольклорные мотивы, обработанные со свойственной композитору изобретательностью и театральной пластичностью.

Те же поиски коснулись и Стравинского. Они дали неожиданный результат в написанных после 1914 года сценических произведениях, где проявилось свойственное многим последующим opus’ам композитора смелое жанровое экспериментирование. По словам С.И. Савенко, у Стравинского «жанр... каждый раз сочинялся заново» [13, с. 328]. Особое отношение к жанру отражено в необычных авторских подзаголовках. Таковы «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» («Весёлое представление с пением и музыкой») на слова из русских народных сказок (1916), «Сказка о беглом солдате и чёрте,

читаемая, играемая и танцуемая» (1918), «Свадебка» («Русские хореографические сцены с пением и музыкой», 1923). В каждом из этих музыкально-сценических опытов разные искусства вступают в свободный, порой неожиданный диалог.

Здесь заявляет о себе ещё одна важная и для Стравинского, и для Прокофьева тема – новая трактовка звучащего слова.

Прокофьев отдаёт дань ей в иной жанровой сфере. В его небольших камерных вокальных циклах складывается новая «омузыкаленная пластика» слова. Первым обращением к вокальной лирике стал очень необычный замысел – вокальная поэма «Гадкий утёнок» по одноимённой сказке Х.К. Андерсена (1914). Она написана на прозаический текст и рассказывает сложную историю. Среди явных, хотя и творчески переосмысленных Прокофьевым прецедентов этой поэмы – театрализованные песни М.П. Мусоргского, Г. Вольфа, вокальный цикл М. Равеля «Естественные истории» на слова Ж. Ренара (1906), где аллегорическими персонажами также являются представители фауны.

Проникновенная лирика, романтико-символистские «обертоны», которыми окрашен «Гадкий утёнок», несомненно, присутствуют и в других вокальных опусах Прокофьева, близких актуальному тогда жанру «стихотворения с музыкой». Среди них Два стихотворения А.Н. Апухтина и К.Д. Бальмонта op. 9 (1911), Пять стихотворений op. 23 на стихи поэтов-современников (1915) и другие.

Эти произведения приоткрывают иную грань индивидуальности Прокофьева, порой неожиданную для современников, воспринимавших его в первую очередь как бунтаря и «музыкального грубияна» (такой репутации вполне соответствовала жестокая, устрашающая фантастика некоторых из пяти пьес фортепианного цикла под общим названием

«Сарказмы» – 1912–1914). О «другом» Прокофьеве заставил заговорить его фортепианный цикл «Мимолётности» (1915–1917). В 20 пьесах данного цикла можно найти и причудливую фантастику, и пугающие видения, и лирические зарисовки, и погружение в мистическое созерцание, что было замечено и оценено ещё современниками (см., например, [6, с. 4]).

Парадоксальным и в то же время закономерным стал в конце 1910-х годов поворот Прокофьева и Стравинского к идеям новой простоты и классицистской ясности. По известному «закону маятника» сторонники крайних дерзостей в определённый момент почувствовали тягу к противоположному эстетическому полюсу. Такой поворот был хорошо подготовлен и общим для искусства начала века интересом к старине, многочисленными экспериментами современных композиторов по моделированию жанров, форм и стиля музыки прошлых эпох.

Многое предвещало обращение к классицизму в творчестве самих наших героев. Стилизаторско-моделирующее начало как таковое проявлялось уже в «модернистских» балетах Стравинского (прямое воспроизведение «уличной» музыки в «Петрушке», стремление к точному моделированию шумов и зовов весенней природы в «Весне священной»)⁵. В свою очередь, Прокофьев отдал дань старинным жанрам в сюите из десяти фортепианных пьес op. 12 (1913), где, как известно, есть Гавот, Ригодон, Прелюд, Алеманда. Однако до поры подобные попытки не отличались радикальностью и имели эпизодический характер.

О решительном и последовательном возвращении к образцам старых мастеров раньше других заявил Прокофьев в своей Первой, «Классической», симфонии (1917). По признанию композитора, он решил представить, какую музыку написал бы «папаша Гайдн», если бы жил

в XX веке. Получилась классически ясная по своему строению, светлая, лаконичная и в то же время очень свежая и современная музыка. Симфония была с успехом исполнена в Петрограде под управлением автора.

Стравинский обратился к тому же кругу идей несколько позже, в балете «Пульчинелла» (авторский подзаголовок – «Балет с пением в одном действии на основе тем и фрагментов Дж.Б. Перголези»). Поставленный Дягилевым в Париже, на сцене Grand Opéra в 1920 году (балетмейстер Л. Мясин, художник П. Пикассо, дирижёр Э. Ансерме), новый опус вызвал почти такое же неприятие, как и многие «модернистские» дерзости композитора. Бывший новатор позволил себе обмануть ожидания публики и, как ей показалось, изменил себе, следуя духу и стилю музыки XVIII века. Балет «Пульчинелла», явившись предметом горячих обсуждений, дал начало одному из самых влиятельных движений в музыке XX века, получившему название «неоклассицизм». Новое направление практически целиком определило дальнейшие поиски Стравинского, хотя в начале 1920-х годов он возвращается к «новому русскому стилю» в упомянутой выше «Свадебке» (1923) и комической опере «Мавра» по поэме А.С. Пушкина «Домик в Коломне» (1922). Этими произведениями отмечен конец так называемого «русского» периода в творчестве Стравинского.

Для Прокофьева его «Классическая симфония» обозначила начало поисков «новой простоты» (об этом он сам заявил в «Дневнике» уже в 1920 году⁶), что в дальнейшем постепенно меняло его уже сложившийся индивидуальный стиль.

Рубеж 1910-х и 1920-х годов провёл резкую черту в эволюции творчества обоих музыкантов. Совпав с резким сломом в жизни всей послевоенной Европы и с политиче-



скими катаклизмами в России, это время отлучило Стравинского и Прокофьева от родины: Прокофьева более чем на 10 лет, Стравинского – навсегда⁷. Разошлись и художественные устремления обоих композиторов, к тому времени уже достаточно прочно утвердивших свой мировой авторитет и влияние. Каждый из них избрал собственный неповторимый путь, включившись в общую сложную судьбу искусства XX века.

Соотнесённые друг с другом и во многом совпадавшие в 1900–1910-е годы

этапы творческой эволюции Стравинского и Прокофьева провоцируют на размышления об истоках и причинах этих совпадений, об их связи с общими процессами в мировом искусстве. Однако это уже другой поворот темы, раскрывать которую не входит в наши задачи. Рискнём лишь утверждать, что глубинное единство этапов раннего творчества Стравинского и Прокофьева – один из знаков неизбежности «странного» мира новой музыки XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1923 году Прокофьев сделал новую редакцию партитуры Второго концерта. Именно эта редакция принята в современной исполнительской практике.

² Перевод автора статьи. В оригинале: "The Scythian composer par excellence, emphatically recognized as such his own day, was of course Prokofiev. Even before he wrote his Scythian Suite (1915)... the rude, gangling prodigy was looked upon with bemusement as a veritable Scyth in his person as well as in his work..." [14, p. 856].

³ Опера Стравинского с успехом прошла 13/26 мая 1914 года в театре Grand Opéra в рамках русского балетного сезона С. Дягилева (режиссёр А. Санин, хореограф Б. Романов, художник А. Бенуа, дирижёр П. Монте), но в дальнейшем её музыка получила признание в авторских концертных версиях (самая известная из них – симфоническая поэма «Песнь соловья», 1917). «Игрок» Прокофьева был принят к постановке в Мариинском театре, в 1916 году начались репетиции, но по разным причинам спектакль так и не увидел сцены.

⁴ Ей уделяет особое внимание И.Г. Вишневецкий (см.: [2, с. 142–146]).

⁵ Эти ранние стилизаторские опыты Стравинского были замечены и осмыслены Б.В. Асафьевым уже в 1914 году (см.: [3]).

⁶ Описывая в «Дневнике» беседу с Артуром Рубинштейном (запись от 1 марта 1920 года), Прокофьев утверждает: «...я кончил идти вперёд в смысле искания новых путей» [12, с. 83]. Это было сказано в ответ на восхищённое восклицание собеседника по поводу «Сказок старой бабушки»: «И как просто!» Заметный оттенок бравады и преувеличения в этом признании скрывает вполне серьёзные намерения.

⁷ Стравинский оказался отрезан от России военными действиями начавшейся в августе 1914 года Первой мировой войны. Осенью этого года он находился по творческим делам в Швейцарии, и все пути возвращения на родину были уже перекрыты. Прокофьев в 1918 году уехал из России (уже советской) в «творческую командировку», оформленную председателем Наркомпроса А.В. Луначарским. Возвратился в СССР в начале 1930-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Б.В. Асафьев – Н.Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы. Публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е.С. Власовой. М.: Композитор, 2020. 560 с.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Глебов Игорь. Петроградские куранты // Музыка. 1914. 27 декабря. № 203. С. 629–636.
4. Глебов И. Петроградские куранты. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Музыка. 1916. 12 марта, № 249. С. 167–172.
5. Заметки не-критика. На концерте фортепианного кубиста и футуриста в Павловске // Петербургская газета. 1913. 25 августа. № 232. С. 10.
6. Каратыгин В.Г. Концерты Прокофьева // Наш век. 1918. 19 (6) апреля, № 77. С. 4.
7. Каратыгин В.Г. Последний симфонический концерт в Павловске // Речь. 25 августа (7 сентября) 1913 г. № 231. С. 4.
8. Каратыгин В.Г. Театр и музыка. 7-й концерт А. Зилоти // Речь. 1916. 18 января, № 17. С. 4.
9. Малков Н.П. «Ала и Лоллий» С. Прокофьева и «Красная маска» Н. Черепнина // Театр и искусство. 1916, № 4. С. 76.
10. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 662 с.
11. Прокофьев С. Дневник. 1907–1918. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 813 с.
12. Прокофьев С. Дневник. 1919–1933 (часть вторая). Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 891 с.
13. Савенко С.И. Мир Стравинского. Монография. М.: Композитор, 2001. 328 с.
14. Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through “Mavra”. 2 vol. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.

Об авторе:

Валькова Вера Борисовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (121069, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru

REFERENCES

1. *B.V. Asaf'ev – N.Ya. Myaskovskiy. Perepiska. 1906–1945 gody. Publikatsiya, tekstologicheskaya podgotovka i nauchnoe kommentirovanie E.S. Vlasovoy* [B.V. Asafiev to N.Ya. Myaskovsky. Correspondence. 1906–1945. Publication, textological preparation and scientific commentary by E.S. Vlasova]. Moscow: Kompozitor, 2020. 560 p.
2. Vishnevetskiy I.G. *Sergey Prokof'ev* [Sergey Prokofiev]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2009. 703 p.
3. Glebov Igor'. Petrogradskie kuranty [Petrograd Chimes]. *Muzyka* [Music]. 1914. 27 December. No. 203, pp. 629–636.
4. Glebov I. Petrogradskie kuranty. Iz nedavno perezhitogo (Sergey Prokof'ev) [Petrograd chimes. From recent experiences (Sergei Prokofiev)]. *Muzyka* [Music]. 1916. 12 March, No. 249, pp. 167–172.
5. Zametki ne-kritika. Na kontserte fortepiannogo kubista i futurista v Pavlovsk [Notes of a Non-Critic. At a concert of the Piano Cubist and Futurist in Pavlovsk]. *Peterburgskaya gazeta* [Petrograd newspaper]. 1913. 25 August. No. 232, pp. 10.



6. Karatygin V.G. Kantserty Prokof'eva [Concerts of Prokofiev]. *Nash vek* [Our Century]. 1918. 19 (6) April. No. 77, pp. 4.
7. Karatygin V.G. Posledniy simfonicheskiy kontsert v Pavlovske [The Last Symphony Concert in Pavlovsk]. *Rech'* [Speech]. 25 August (7 September) 1913, No. 231, pp. 4.
8. Karatygin V.G. Teatr i muzyka. 7-y kontsert A.Ziloti [Theatre and music. The 7th Concert of A. Zilot]. *Rech'* [Speech]. 1916. 18 January, No. 17, pp. 4.
9. Malkov N.P. «Ala i Lolly» S. Prokof'eva i «Krasnaya maska» N. Cherepnina [“Ala and Lolly” by S. Prokofiev and “The Red Mask” by N. Cherepnin]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1916, No. 4, pp. 76.
10. Nest'ev I.V. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Life of Sergey Prokofiev]. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 662 p.
11. Prokof'ev S. *Dnevnik. 1907–1918* [Diary. 1907–1918]. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 813 p.
12. Prokof'ev S. *Dnevnik. 19017–1933. Chast' vtopaya* [Diary. 19019–1933. Second Part]. Paris: SPRKFV (Serge Prokofiev Estate), 2002. 891 p.
13. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo. Monografiya* [The World of Stravinsky. Monograph]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
14. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through “Mavra”*. 2 vol. Berkeley: University of California Press, 1996. 1757 p.

About the author:

Vera B. Valkova, DrSci (Arts), Professor, Music History Department, Gnesins Russian Academy of Music, State Institute of Art Studies Leading Researcher (121069, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5858-0613**, veraval@yandex.ru



Е. Р. СКУРКО

*Уфимский государственный институт искусств имени З. Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Роман Леденёв и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения

В статье рассматривается проблема влияния С. Прокофьева на процесс формирования художественного мира композитора Р. Леденёва, как и многие его современники, выросшего «под прокофьевским солнцем» (А. Шнитке). Рассматриваются сочинения раннего периода (конец 1940–рубеж 1950–1960-х годов). В поле зрения попадают первые инструментальные сочинения Леденёва (Соната для кларнета и фортепиано ор. 1, Соната памяти Сергея Прокофьева ор. 3, Сонатина для фортепиано ор. 4, Струнный квартет ор. 7, Скрипичный концерт ор. 12), кантатно-ораториальные («Слово о полку Игореве» ор. 2, «Ода партии» ор. 10) в их сопоставлении с музыкой Прокофьева. Параллели с Прокофьевым прослеживаются в произведениях Леденёва на уровне поэтики, драматургии, тематизма, формы. В то же время подчёркиваются проявившиеся уже на данном этапе индивидуальные свойства стиля композитора, которые станут определяющими в его творчестве на протяжении последующих десятилетий. Имеются в виду доминирующая в образно-поэтической системе Леденёва сфера лирики как картинно-живописного, так и монологического характера, драматургия экстенсивного типа, роль жанра микроминиатюры, объединённой в микроциклы. Речь также идёт об отражении в музыкальном языке типичных для творчества композиторов-«шестидесятников» принципов письма. Итогом художественных поисков Леденёва оказывается определяющий индивидуальность его стиля синтез интонационности, идущей от русской песенности, Прокофьева, «нововенцев», Шостаковича, а также от «свиридовского направления», к которому Леденёв приходит в конце 1970-х годов.

Ключевые слова: влияние Прокофьева, стиль Леденёва, поэтика, жанры, лирика, эпика, драматургия, тенденция монологичности.

Для цитирования / For citation: Скурко Е.Р. Роман Леденёв и Сергей Прокофьев: точки соприкосновения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 38–53. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.038-053

EVGENIYA R. SKURKO

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Roman Ledenev and Sergey Prokofiev: Points of Contact

The article deals with the problem of S. Prokofiev's influence on the process of the artistic world formation of the composer R. Ledenev, who like many of his contemporaries, grew up “under the Prokofiev sun” (A. Schnittke). The works of the early period (late 1940–the turn of the 1950s–1960s)



are considered. Ledenev's first instrumental compositions come into view (Sonata for Clarinet and Piano Op. 1, Sonata in Memory of Sergei Prokofiev Op. 3, Sonatina for Piano Op. 4, String Quartet Op. 7, Violin Concerto Op. 12), cantata and oratorio ("The Word about Igor's Regiment" Op. 2, "Ode to the Party" Op. 10) in their comparison with Prokofiev's music. Parallels with Prokofiev can be traced in Ledenev's works at the level of poetics, dramaturgy, thematism, form. At the same time, the individual properties of the composer's style that have already manifested at this stage are emphasized, which will become decisive in his work over the next decades. This refers to the dominant sphere of lyricism in Ledenev's figurative-poetic system, both of a pictorial and monological nature, an extensive type of dramaturgy, the role of the genre of microminiatures combined into microcycles. We are also talking about the reflection of the principles of writing typical for the work of composers of the "sixties" in the musical language. The result of Ledenev's artistic search is a synthesis of intonation that determines the individuality of his style, coming from Russian songwriting, Prokofiev, "New Vienna School", Shostakovich, as well as from the "Sviridov direction", to which Ledenev came in the late 1970s.

Keywords: Prokofiev's influence, Ledenev's style, poetics, genres, lyrics, epic, dramaturgy, monologue tendency.

Можно назвать несколько ключевых фигур, определивших пути развития мировой музыкальной культуры во второй половине XX века. Среди них, прежде всего, К. Дебюсси, И. Стравинский, А. Шёнберг и его школа, С. Прокофьев, Д. Шостакович. Стиль, поэтика каждого из названных классиков – в разных «пропорциях» – нашли отражение в творчестве отечественных композиторов-«шестидесятников». Так, о влиянии Прокофьева справедливо говорят в связи с сочинениями Р. Щедрина [18, с. 41, 52] и С. Слонимского [1, с. 158–160], Б. Тищенко [4, с. 10] и Н. Сидельникова [2, с. 15] и других авторов, созданными как в период становления творческой индивидуальности каждого (1950–1970-е годы), так и на последующих этапах. Как пишет С. Слонимский в очерке с примечательным названием «Трагическая судьба солнечного музыканта», «влияние ... музыки Прокофьева на послевоенное поколение русских композиторов в 50-е годы было почти преобладающим, особенно в Москве» [15, с. 122]. Важную роль играло творчество Прокофьева в процессе фор-

мирования и развития национальных культур бывшего СССР.

В этом контексте особый интерес представляет творчество Р. Леденёва (4 декабря 1930–15 августа 2019), в котором получают глубоко индивидуальное отражение разные стилевые тенденции, характерные для отечественной музыки обозначенного периода, в том числе и тесно связанные со стилем Прокофьева.

А. Шнитке в статье 1962 года о ранней фортепианной Сонате памяти С. Прокофьева (op. 3, 1953) писал: «Как и многие наши современники, Леденёв вырос под «прокофьевским солнцем» [20, с. 17]. И действительно, сочинения Прокофьева стали для Леденёва мощным творческим импульсом на раннем этапе – с конца 1940-х до рубежа 1950–1960-х годов¹. Об этом, казалось бы, уже достаточно много сказано в статьях С. Савенко [11], В. Хлоповой [18], а также автора настоящей работы [12, 13, 14]. Данный ряд дополняют размышления Леденёва, высказанные в разнообразных беседах и интервью, в мемуарных «Со своей колокольни» и «Чёрных тетрадах» [8], в многочислен-

ных статьях, эссе и т. д. Тем не менее сейчас, когда завершён жизненный и творческий путь Романа Семеновича и всё его творчество предстаёт как единый текст, на некоторых гранях проблемы Леденёв – Прокофьев хотелось бы сделать акцент и, в частности, ответить на два вопроса:

– в чём, на каких уровнях творчества в ранних сочинениях Леденёва проявляется влияние Прокофьева;

– какие черты прокофьевского стиля получают продолжение в сочинениях Леденёва последующих десятилетий, коррелируя как с другими стилевыми истоками, так и с его собственным авторским стилем.

Когда не стало Прокофьева, студенту Московской консерватории Леденёву было 23 года. Он никогда не встречался с Прокофьевым, объяснив это значительно позднее, в 1991 году в эссе «Его музыка живёт», посвящённом 100-летию со дня рождения великого композитора: «Мне как-то неважно было его хорошенько рассмотреть, знать о нём какие-то подробности. Достаточно было его музыки, её я хотел знать всю» [5, с. 232]. И далее: «В мои юные годы (учёба в ЦМШ после войны – Е.С.) музыка Прокофьева завладела мной целиком, заполнив всё пространство до горизонта. ... С того момента я начал слышать Прокофьева, понимать его, жадно поглощать эту удивительную музыку» [Там же, с. 231].

В эссе создаётся многогранный, ёмкий портрет композитора, и в то же время в музыке Прокофьева высвечиваются определённые черты, которые оказались созвучны и художественному миру Леденёва (о них – чуть позднее).

В контексте формирующегося стиля параллели с Прокофьевым проявляются в выборе жанров, в типах образов, особенностях драматургии, а также в тематизме, формообразовании, лексике. Впоследствии эти связи приобретают опосредо-

ванный характер, становятся одним из компонентов синтеза, лежащего в основе авторского «открыто ассоциативного», по терминологии Г.В. Григорьевой, стиля Леденёва 1970–2000-х годов.

Жанровыми ориентирами для Романа Леденёва на раннем этапе становятся сочинения Прокофьева, относящиеся к разным периодам творчества. Это наглядно иллюстрирует следующая таблица, в которой приводятся произведения Р. Леденёва и С. Прокофьева, сопоставимые по типам жанров и тематике.

С особенной наглядностью следование Прокофьеву раскрывается в первыхopusax 1950-х годов: Сонате для кларнета и фортепиано op. 1, Сонате памяти Сергея Прокофьева op. 3, Сонатине для фортепиано op. 4, Струнном квартете op. 7 и некоторых других, что вполне естественно для начинающего автора.

Впоследствии, вспоминая свои ранниеopus'ы, Леденёв писал: «Каждое его (Прокофьева – Е.С.) сочинение – старое и новое – пробуждало огромный интерес и звало к подражанию (курсив мой. – Е.С.)» [6, с. 5]. Так, сравнивая свой цикл «Русские песни (семь песен на народные тексты)» op. 5, написанный «по следам его (Прокофьева – Е.С.) замечательных, свежих «Русских песен»², Леденёв подчёркивает в них «нечто похожее (на прокофьевские – Е.С.)»: принцип «якобы обработки... Стиль и язык»» [Там же].

Принцип «подражания», точнее, намеренной стилизации, лежит в основе Фортепианной сонаты op. 3 (1953) памяти Прокофьева (см.: [18, с. 139]), которую А. Шнитке назвал «музыкальным памятником ушедшему композитору» [20, с. 18]. В Сонате Леденёв ориентируется на характерные свойства драматургии, темо- и формообразования, музыкального языка фортепианных сонат Прокофьева (гармония, интонационный строй мелодики и др.)³.



Р. ЛЕДЕНЁВ	С. ПРОКОФЬЕВ
Соната для фортепиано памяти Сергея Прокофьева ор. 3. 1953, Сонатина для фортепиано ор. 4. 1954;	Сонаты для фортепиано; Две сонатины для фортепиано ор. 54;
Детская сюита для малого симфонического оркестра ор. 6. 1957; Детский альбом для фортепиано» ор. 9. 1959–1961;	«Гадкий утёнок» (ор. 18); «Сказки старой бабушки» (ор. 31); Детская музыка (ор. 65); «Петя и волк» (ор. 68) и др.;
Музыкальные картинки ор. 26 (1962–1982);	Музыкальные картинки;
«Ода радости». Кантата для 4-х солистов и оркестра на стихи П. Неруды в пяти частях ор. 8 (1956–1958); «Ода партии» для симфонического оркестра ор. 10 (1961).	Кантата к 20-летию Октября ор. 74 на тексты из К. Маркса, Ф. Энгельса, В. Ленина, И. Сталина «Здравица» ор. 85. Слова народные; Праздничная поэма «Тридцать лет» ор. 113; Кантата «Расцветай, могучий край» ор. 114 и др.;
Оратория «Слово о полку Игореве» ор. 2 (1952–1954);	Кантата «Александр Невский» ор. 78;
Семь песен на народные тексты для голоса и фортепиано <i>Леденёва</i> ор. 5 (1953–1958).	Обработки русских народных песен в 2-х тетрадах ор. 104.

Впоследствии своеобразной аркой к этому *opus'у* и шире – ко всему «прокофьевскому» периоду творчества станут «Лирические вариации» на тему главной партии Девятой сонаты Прокофьева ор. 52 (1996), как писал Леденёв, стилистически «...около Прокофьева ... дань ... благодарности замечательному композитору» [6, посл. стр. обложки]. Более того, в разных вариациях этого сочинения, как и прежде, возникают аллюзии на тематизм и образы Прокофьева, например, на тарантелльные главные партии финалов Второй, Восьмой сонат, первых частей Шестой и Седьмой, на скерцозные, лирические, фантастические темы-образы, со «стучащим» остигнутым ритмом и т. д. В то же время в «Лирических вариациях» прослеживаются новые черты как отражение и синтез стилизованных «зигзагов» Леденёва 1960–1990-х годов⁴. Имеются в виду опора на краткие тематические образования, гармоническая, интонацион-

ная свобода (вплоть до элементов пуантилизма), а наряду с этим – характерная напевность, хоральность, опора на диатоническую трезвучную гармонию, усложнённую хроматическими неаккордовыми звуками. Однако главное – преобладание в цикле лирики. Таковы «задающая тон» тема Прокофьева, обрамляющая цикл из десяти вариаций, нечётные вариации (3-я, 5-я, 7-я, 9-я), выполняющие функцию лирического, напевного рефрена в рондо как «формы второго плана» (термин В. Протопопова).

Соната памяти Прокофьева с применённым в ней принципом стилизации открывает обширную область мемориальных сочинений Леденёва разных жанров, созданных в 1990–2000-е годы, большая часть которых была объединена в восемь «Тетрадей памяти» – своеобразный «музыкальный пантеон» ушедших друзей, коллег, кумиров. Среди них Д. Шостакович и Г. Свиридов, Э. Денисов и А. Шнитке,

В. Гаврилин и Б. Чайковский, Н. Каретников и многие другие. В сочинениях либо цитируются, либо, как в Сонате памяти Прокофьева, воссоздаются знаковые для стиля каждого адресата образные, лексические и другие элементы, входящие в интертекстуальное взаимодействие с авторским стилем Леденёва – проблема, требующая отдельного углублённого изучения.

Аналогии с Прокофьевым возникают и в обращении к темам Родины, партии, претворяемым в двух ракурсах: официальном и личностном.

В первом случае можно назвать типичные для советской идеологии и обязательные для творчества композитора той эпохи «Оду партии» Леденёва для симфонического оркестра ор. 10 (1961). У Прокофьева – это «Кантата к 20-летию Октября» ор. 74 (1937), «Праздничная поэма “Тридцать лет”» ор. 113 (1947), «Здравница» ор. 85 (1939), а также другие сочинения композитора (в том числе массовые песни), написанные и до, и после печально знаменитого Постановления 1948 года.

Однако даже в произведениях на такие, казалось бы, клишированные («канонизированные») темы и у зрелого Прокофьева, и у молодого Леденёва проявились индивидуальные черты, выделявшие их опусы из потока типичных «соцреалистических» творений тех лет. Так, в Кантате к 20-летию Октября ор. 74 Прокофьев в соответствии с требованием времени идёт по пути монументализации жанра, тем самым как бы подчёркивая значимость вербального ряда – текстов Маркса, Ленина, Сталина. Об этом, прежде всего, свидетельствует грандиозный исполнительский состав (500 человек)⁵, а также структура произведения, некоторые собственно исполнительские и другие приёмы, о которых, в частности, пишет в своей монографии И. Нестъев [8, с. 402–408]. Однако в то же время исследователь справедливо класси-

фицирует сочинение в качестве «одной из кульминаций в творческом развитии Прокофьева тридцатых годов, доминантой его новаторских исканий в русле современной тематики» ([Там же, с. 408] – Курсив мой. – Е.С.).

В кантате «Здравница» (1939) на народные слова, воспевающие роль и величие тов. Сталина, счастливую, радостную, жизнь в «свободной» советской стране, Г. Рождественский, исходя из музыкального материала, предполагает, что композитор «смеялся над народным текстом. Не верил в него внутренне» [9, с. 11]. При этом дирижёр отмечает поразительную мелодическую красоту произведения [Там же]. Эпико-жанровый тип драматургии, монтаж-«калейдоскоп» контрастных эпизодов эпического и торжественно-гимнического («славильного»), плясового (символ весёлой и радостной жизни), лирического (выражение любви к тов. Сталину) характера, составляющие основу художественного текста «Здравницы», в то же время вызывают ощущение иносказания, возможно, скрытой иронии.

Леденёв идёт иным путем, в чём-то более решительного переосмысления «славильной» темы как таковой. «Ода партии», название которой *a priori* настраивает на торжественно-патриотический лад в русле метода соцреализма, отличается от *opus’ов* советских композиторов, названных в своё время А. Райкиным «ураториями»⁶, своей лирической интонацией. Отсюда – нетрадиционная трактовка «канонизированной» темы и жанра в целом, исполнительского состава и т. д.

Композитор отказывается от вербального текста и хора, нарушая тем самым жанровый канон оды как произведения поэтического или музыкально-поэтического. Тем самым Леденёв обретает свободу выбора выразительных средств, а также возможность избежать пафоса и гимнично-



сти, чрезмерных в большинстве подобных случаев. Более того, обозначив жанр произведения как «ода» – изначально, торжественная песня⁷, – Леденёв стилистически подчёркивает слово песня, причём песня лирико-эпического типа, словно подхватывая линию подобных тем Прокофьева.

Такова лежащая в основе «Оды» напевная диатоническая кантилена, восходящая к русским песням. Отсюда – куплетно-вариантная основа формы трехчастной композиции с использованием подголовочной полифонии, фактурного варьирования, преимущественно тихая динамика (*p*, *pp*, *mf*) на протяжении первой и средней частей. Усиление «одических» свойств жанра, трансформация лирической песни в торжественно-эпический гимн, растворение темы в «колокольных» фигурациях *tutti* происходят лишь в репризе и коде.

Подобная направленность драматургического развития, в свою очередь, влечёт за собой нетрадиционность как исполнительского состава, так и трактовки оркестра. Партитура «Оды» включает 8 валторн, 2 тубы, литавры, 4 арфы, орган, расширенную группу струнных инструментов. Причём доминирующую роль играют струнные (в сочетании с четырьмя арфами), получающие хоровую трактовку на протяжении песенных разделов формы; валторны, впервые появившись в средней части, приносят пасторальный оттенок и используются чрезвычайно экономно. Лишь во вступлении и динамической репризе композитор обращается к динамике *ff* и *fff*, *tutti* оркестра с *divisi* всех струнных инструментов. В результате жанровая семантика оды получает опосредованное воплощение.

В «Оде партии» находит отражение ряд отличительных особенностей, которые станут чрезвычайно важными для стиля Леденёва последующих лет: тенденции лирической (лирико-эпической) трактовки

жанра, камерности, индивидуализации ансамбля⁸. Отдельно следует отметить предпосылки сонорики: применение микрополифонии в сочетании с полиостинатностью (обрамляющие разделы), *glissandi* четырёх арф как сквозной колористический приём и некоторые другие. Тип песенной (или романсовой) темы станет основой Концерта-романса, Концерта-поэмы, Симфонии в простых ладах и т. д.

Вместе с тем на раннем этапе творчества Леденёва ярко заявляет о себе героико-эпическая тема, связанная с историческим прошлым России, идущая от художественной традиции русской музыки XIX века (Глинка, Бородин, Глазунов, Прокофьев). Такова оратория «Слово о полку Игореве» ор. 2 (1952–1954 – 1-я редакция и 1977 – завершение 2-й) – дипломная работа Леденёва, отдельные страницы которой коррелируют с кантатой «Александр Невский», с Эпиграфом и тематизмом многих эпизодов оперы «Война и мир», Пятой симфонии⁹.

Параллели с Прокофьевым отчасти возникают и в судьбе леденёвского «Слова о полку Игореве», за которое композитор получил неудовлетворительную оценку на выпускном экзамене в Московской консерватории (1952 год). Поскольку в начале 1950-х годов были ещё особенно свежи призывы печально знаменитого Постановления 1948 года к искоренению «формализма», Леденёва, как, впрочем, в 1948 году и самого Прокофьева, «клеймили позором» на обсуждении в Союзе композиторов, обвиняя в «наивном перепевании азов формализма» (из беседы с композитором в 2006 году). Правда, следует заметить, что уже через год «ярлык» был снят (приближалась эпоха «оттепели»), и композитор успешно окончил консерваторию.

Продолжение героико-эпической линии можно обнаружить в Скрипичном концерте Леденёва. Итогом его художественной

концепции оказывается кода, утверждающая могучее, императивное начало, силу и величие духа человека (пример 1). Именно так в последних тактах воспринимается вариант изначально монологической, рефлексивной темы главной партии, о которой речь пойдёт далее.

В своём роде завершением данной линии творчества Леденёва оказывается

«богатырский» финал Симфонии в простых ладах.

Наибольший же интерес представляет другая грань трактовки образа России, не связанная с героикой, но приобретающая в музыке Леденёва, как и Прокофьева, Рахманинова, глубоко личностные смыслы.

Имеется в виду особый тип светлой, прозрачной лирики, часто с эпической

Пример 1.

Р. Леденёв. Скрипичный концерт

Poco piu sostenuto eroico

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a tempo marking of 'Poco piu sostenuto eroico'. The instruments listed on the left are Picc., Fl., Ob., Cl., Fg., C. fg., Cor., Tr-be, Tr-ni, Timp., Gr. C., M-b., P. no., V-no solo, I, II, V-le, V.c., and C.b. The score shows the initial measures of the piece, with various dynamic markings and performance instructions. The violin solo part is particularly prominent, starting with a forte (ff) dynamic and featuring a melodic line that is supported by the rest of the orchestra.



«подсветкой», во многом идущий от вступительных тем Третьего фортепианного концерта, Седьмой симфонии, побочных партий Третьей, Шестой, Седьмой сонат и других опусов Прокофьева.

Леденёв в своём эссе в целом справедливо подчёркивает объективный характер лирики Прокофьева, которой не свойственны «излишняя рафинированность, хрупкие, субъективистские настроения», отброшенные «здоровой натурой Прокофьева, напористой, спортивной» [5, с. 231–232].

Характерным свойством прокофьевской лирики такого типа, проявившимся

и в ранних сочинениях Леденёва, оказывается опора на русскую песенность, восходящую к протяжным, былинным напевам [18, с. 18]. Отсюда – преобладание диатоники с вкраплениями хроматизмов, привносящих характерную хрупкость в интонационный строй, подголосочной полифонии, что сочетается со сдержанностью в выражении чувства. Таковы напоминающие некоторые темы Золушки, Джульетты нежные темы побочной партии (пример 2) и эпизода в разработке (*dolce*) Сонаты, главной партии Сонатины.

Данный ряд дополняют поэтичный «пастьешеский наигрыш» побочной партии из Сонаты для кларнета и фортепиано ор. 1 (пример 3), напоминающая колыбельную побочная партия Скрипичного концерта (пример 4) и другие.

При этом в первых опусах Леденёва лирика подобного рода, как и у Прокофьева, возникает в окружении скерцозных, юмористических (Сонатина, 1 часть Квартета), скерцозно-гротесковых (Соната, 1 часть) или жёстких, агрес-

Пример 2. Р. Леденёв. Соната ор. 3, побочная партия

Пример 3. Р. Леденёв. Соната для кларнета и фортепиано ор. 1, побочная партия

Пример 4. Р. Леденёв. Концерт для скрипки с оркестром ор. 12, побочная партия.

сивно-токатных образов (финал Сонаты для кларнета и фортепиано, Скрипичный концерт и др.).

Впоследствии можно наблюдать две тенденции развития данной линии в разных жанрах творчества Леденёва: картинности, живописности – и монологичности.

Первая приводит к образованию особой области – «тихой» лирики, «тихой музыки», одному из важнейших направлений отечественной музыки последней трети минувшего столетия. Картинно-живописные свойства созерцательной лирики Прокофьева (некоторые «Мимолётности», светлые, с пасторальным оттенком побочные партии и темы эпизодов многих сонатных циклов), проявившиеся в сочинениях Леденёва 1950-х годов, оказываются доминирующими на протяжении всего его творчества и особенно – в последние десятилетия. Прежде всего, на это указывают поэтические названия сочинений и соответствующие им музыкальное содержание и лексика¹⁰. Тонкой акварельной звукописью проникнуты инструментальные, хоровые миниатюры, многочисленные медленные эпизоды концертов, часто введённые по принципу «стоп-кадра». В своём роде наиболее масштабной кульминацией картинности стала «Симфония в простых ладах “Русь зелёная и белоснежная”» (1991), названная Леденёвым в одной из бесед с автором статьи «симфонией-картиной» [14, с. 24].

Произошедшее в творчестве композитора к началу 1990-х годов окончательное смещение вектора поэтики в сторону «тихой лирики» подтверждается Эпилогом, введённым после упомянувшегося ранее «богатырского» финала. Такова «хрустально» звучащая в партии челесты диатоническая те-

ма-песня, которая воспринимается как выражение мечты, ностальгии, возможно, по тишине, красоте, гармонии в нашем дисгармоничном мире (пример 5).

Отмеченное свойство поэтики определяет экстенсивный тип драматургии и формы, не свойственный Прокофьеву, но характерный для музыки второй половины XX века. В творчестве Леденёва, помимо Симфонии, примерами могут служить Фортепианный Концерт-романс, монообразные миниатюры-зарисовки для разных составов (в своём роде «остановившиеся мгновения»).

Однако в то же время уже на раннем этапе (наиболее последовательно – в Скрипичном концерте) зарождается тенденция монологизации, не столь характерная для Прокофьева. Так, в цитируемом эссе Леденёв пишет: «По характеру своего гигантского дарования Прокофьев был больше склонен к картинности, чем к психологизации образов... Переживания его оперных персонажей объективизированы, театральны...» [5, с. 23]. Данное высказывание в определённой мере носит субъективный характер. В нём, как бы «за кадром», остались Симфония-концерт для виолончели с оркестром – концерт-монолог, концерт-драма, удивительные по своей силе монологические эпизоды Шестой симфонии и другие¹¹. Тем не менее можно предположить, что именно назван-

Пример 5.

Р. Леденёв. Симфония в простых ладах. Эпилог.



ные опусы Прокофьева (наряду с симфониями, концертами, камерными ансамблями Д. Шостаковича и других композиторов старшего поколения) послужили для Леденёва одним из истоков психологически глубокой, эмоционально насыщенной лирики.

С этой точки зрения особенно показателен Концерт для скрипки с оркестром оп. 12 (1961–1964), пограничное произведение, завершающее ранний этап творчества и открывающее новый.

Главная партия – тема-монолог в партии скрипки, звучащей в низком для инструмента регистре с «виолончельным» оттенком, и кларнета соло (авторская ремарка *cantabile*) – определяет характер всего произведения. Интонационное напряжение, возникающее благодаря опоре на краткие интонационные структуры декламационного характера, насыщенные хроматизмами, контрапунктическое соединение свободно развёртывающихся мелодических линий и сдерживающего мерного ритма «шага» в партии виолончелей и контрабасов передают углублённо-сосредоточенное состояние (пример 6).

В процессе развития тема утрачивает изначальные семантические свойства и

приобретает типичные для прокофьевской поэтики черты «колочей», «злой» или шутливой скерцозности, «адского пляса», грозной апокалиптической силы; как крик отчаяния, звучит в одной из кульминаций разработки. Это сопряжено с искажением интонационного строя. Изломанные интонационные ходы на тритоны, септимы, уменьшённые октавы, хроматизация всей ткани, постоянная ритмическая изменчивость попевок, жёсткие кластерные звучности, «рваные» ритмы в совокупности создают в отдельных эпизодах-«кадрах» картину адского пляса и ассоциируются с гротескными образами сонат и симфоний Прокофьева, симфоний и квартетов Шостаковича. При этом происходит дальнейшее (вслед за Прокофьевым) усиление свободы тональных отношений, хроматики, в отдельных случаях – выход за пределы ладотональности. Развитие данной тенденции приведёт в камерных сочинениях 1960–1970-х годов к атонализму и серийной организации музыкальной ткани.

Жанр монолога оказывается «общим знаменателем» для альтового Концерта-поэмы оп. 13 (1964), Концерта-элегии оп. 28 (1988) и Концертной речитации для виолончели с оркестром оп. 38 (1990) – тенденция, начало которой было положено ранними опусами [12, с. 322]¹².

Помимо лирики, эпика особый пласт ранних сочинений Леденёва, как упоминалось выше, образуют также идущие от Прокофьева скерцозность, моторность, токкатность, с характерной жёсткой динамикой остигатного ритма. Таковы «меркурианские» темы-образы побочной партии Сонатины, разработки в 1-й части и

Пример 6.

Р. Леденёв. Скрипичный концерт оп.12, главная партия.

финала (*Allegretto scherzando*) Квартета, гротесково-агрессивный токкатный тематизм финалов Сонаты, Квартета, многочисленных эпизодов-«кадров» Скрипичного концерта и т. д.

Как правило, именно эти типы моторных тем-образов, окружающие лирические эпизоды или вторгающиеся в них, оказываются едва ли не главным источником контрастной драматургии сочинений и Прокофьева, и Леденёва. Более того, принцип переключения, подчас неожиданного, из одной образной сферы в противоположную отчасти сохраняется и в ряде поздних сочинений. Имеются в виду Концерт-романс (1981), Симфония (1991), «Метаморфозы темы Баха» (1993), «Контрасты» для струнного квартета памяти Шостаковича» (2000) и некоторые другие. В этом проявляется основополагающий для Прокофьева тип монтажной драматургии, оказавший особое влияние на все рассмотренные выше инструментальные сочинения Леденёва раннего периода. Таковы, в частности, драматургия и композиция Скрипичного концерта, музыкальная ткань которого соткана из резко сменяющих друг друга ярко контрастных эпизодов-«кадров», в то же время образующих сквозную линию развития. Выразительный монолог главной партии трансформируется в гротесковом или остро-драматическом ключе. «Злая», или «игровая», скерцозность, жёсткие *ostinati*, токкатность чередуются с прозрачными по звучанию пасторальными «стоп-кадрами» на материале кантиленной побочной партии, грозное апокалиптическое звучание рассредоточенных кульминаций прерывается эпизодами, создающими поэтический «образ тишины». Последний, как отмечалось, станет чрезвычайно важным знаком поэтики Леденёва в более поздних сочинениях.

Примечательно: в крупных инструментальных сочинениях Леденёва, начиная с

1960-х годов, происходит снижение роли монтажной драматургии, что восполняется усилением сквозных вариантно-разработочных процессов и обусловлено, прежде всего, последовательной монологизацией жанров и как результат – экстенсивным типом драматургии.

О влиянии Прокофьева на уровне формообразования ранних опусов Леденёва можно говорить в связи с ролью полифонии, динамизацией формы, приводящей к репризе «продолжающегося действия» и, прежде всего, к трансформации главной партии. Так, типичное для Прокофьева контрапунктическое соединение главной и побочной партий в репризе обнаруживается в Сонатине, первых частях Кларнетовой сонаты, Квартета, Сонаты памяти Прокофьева; проведение лирической темы в увеличении – в репризе Сонатины. В этом же ряду и другие полифонические приёмы (фуга в *Allegretto scherzando* из Квартета, фугато в одном из скерцозных эпизодов разработки Скрипичного концерта – данный ряд можно продолжить). Впоследствии в «веберновский период» творчества композитора это приведёт к концентрации полифонических принципов письма в условиях жанра микроминиаютюры и получит продолжение в сочинениях последующих десятилетий.

Подводя итоги, хочется подчеркнуть многообразие форм прокофьевского влияния, проявившегося в ранних сочинениях Леденёва на уровне поэтики, жанровой системы, драматургии, тематизма, композиции. Многие свойства стиля, возникшие «в русле Прокофьева», стали импульсом к дальнейшим художественным поискам композитора. При этом связи с Прокофьевым приобретают значительно более опосредованный характер и прослеживаются в произведениях 1970–2000-х годов через призму сложных стиливых взаимодействий.



Леденёв – композитор новой эпохи, нового поколения, вобравший и пропустивший через себя, свою творческую индивидуальность, своё мировидение как традиции отечественной классики, так и новейшие тенденции музыки второй половины XX века, в эпицентре которых он находился.

В сочинениях Леденёва последующих десятилетий происходит как бы заострение и переосмысление стилевых находок раннего периода, связанных с Прокофьевым. Такова, прежде всего, судьба лирики в её разнообразных, тонких градациях, которая оказывается доминантой образно-поэтической системы Леденёва. В этом раскрываются черты неоромантизма, одной из важнейших стилевых тенденций и отечественной, и западноевропейской музыки 1970–1990-х годов. Отсюда монологизация всех жанров, экстенсивный тип драматургии, длительные угасающие завершения-многоточия, характерные для многих сочинений Леденёва, но не свойственные Прокофьеву и т. д.

Кроме того, несмотря на ярчайшее новаторство музыкального языка, стиля в целом, Прокофьев оставался в стороне от радикально-авангардных принципов письма композиторов «Нововенской школы». Леденёв же, как и его ближайшие современники, напротив, активно следует новейшим тенденциям, и в первую очередь Веберну, что наиболее последовательно раскрывается в тематизме сочинений 1960–первой половины 1970-х годов. Отсюда проистекают микроминиатюризмом форм (циклы микроминиатюр), тяготение к микротематическим структурам в условиях тотальной хроматики, атональности, серийности.

Проявившееся в ранних *opus'*ax внимание к тембру, применение сонорных приёмов письма станет важнейшим компонентом стиля Леденёва, как и в целом для композиторского мышления второй половины XX века.

Итогом «лабиринтов творчества» Леденёва (В. Холопова) оказывается определяющий индивидуальность стиля композитора синтез интонационности, идущей от русской песенности, Прокофьева, «нововенцев», Шостаковича, а также от «свиридовского направления», к которому Леденёв приходит в конце 1970-х годов¹³.

Изменения в стиле композитора и, соответственно, в судьбе «прокофьевского начала» также раскрываются на уровне формообразования. Если в типах тематизма, ясной структурной расчленённости формы, особенностях фактуры первых сочинений Леденёва отчётливо проявляется следование прокофьевскому неоклассицизму, то начиная со Скрипичного концерта, на первый план выступают признаки неоромантизма «русского» наклонения: кантиленность, поэдность и т. д.¹⁴

И последнее. В своём эссе о Прокофьеве Леденёв выражает надежду, что творчество «блестящего художника нашего века ... ещё долго будет чтить благодарное человечество» [5, с. 234]. Подтверждением пророческих слов Леденёва служат постановки оперных и балетных спектаклей на сценах мира, включение симфонических и камерных сочинений в исполнительский репертуар, в целом пути развития отечественной музыки XX–начала XXI столетия, национальных культур бывшего СССР, а также музыкальной науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данный период включает годы учёбы в Центральной музыкальной школе, Московской консерватории, а также начало самостоятельного творчества.

² Имеются в виду «Обработки русских народных песен в 2-х тетрадях» ор. 104 Прокофьева.

³ В свою очередь, в Сонатине Леденёв акцентирует неоклассические принципы языка, также идущие от ранних сочинений предшественника.

⁴ Как известно, за ранним, «прокофьевским», периодом последовал «вебернианский», который к концу 1970-х годов привёл к стиливой «модуляции» в русло «новой фольклорной волны», Г. Свиридова [11, 12], или, по словам В. Холоповой, «к стилистике, напоминающей “ретро”» ([18, с. 146]).

⁵ Имеются в виду академический и самодеятельный хоры, 4 оркестра: симфонический, военно-духовой, оркестр баянов и «особый шумовой ансамбль для батальных сцен» [8, с. 404].

⁶ И хотя этот сатирический «термин» относился к кантатно-ораториальным произведениям низкого художественного качества, его также можно распространить на многочисленные «Праздничные увертюры», симфонии (особенно в русле песенного симфонизма) патриотического характера, соответствующие требованиям идеологии того времени.

⁷ В литературном словаре ода – «поэтическое, а также музыкально-поэтическое произведение, отличающееся торжественностью и возвышенностью, посвящённое какому-нибудь событию или герою» [9].

⁸ С этой точки зрения показательно сопоставление исполнительского состава в двух кантатах: «Ода радости» Леденёва для четырёх солистов и оркестра на слова П. Неруды ор. 8 и «К 20-летию Октября» Прокофьева, о которой шла речь выше. Сопоставления подобного рода можно продолжить.

⁹ К сожалению, недоступность партитуры не позволяет остановиться подробнее на данном произведении.

¹⁰ В качестве примеров назову некоторые: «Четыре зарисовки для камерного ансамбля» ор. 23 («Рассвет», «Полдень», «Вечерние тени», «В лунном свете»); «Времена года». 24 поэмы-картины для камерного хора, большого хора и инструментального ансамбля в шести тетрадях ор. 39; «... на фоне русского пейзажа» (из цикла «Две пьесы в народном духе для баяна» ор. 50), хоровой цикл на слова русских поэтов «Русские картины» ор. 68 («Перед дождём», «Осень пришла», «Зимний пейзаж», «Роща зеленеет»); «Цветные открытки» («Розовые облака», «Белая ночь» и «Синее озеро» из «Сортавальского триптиха» для фортепиано и многие-многие другие.

¹¹ Причём в том же эссе Шестую симфонию вместе с Симфонией-концертом Леденёв отмечает отдельно как произведения, с его точки зрения, «вершинные, наиболее глубокие» и недооценённые [5, с. 233].

¹² Рассмотренные, а также многочисленные другие примеры леденёвской лирики служат в своём роде иллюстрацией к одному из важнейших творческих принципов, сформулированных композитором: «наполнить музыку лирическим содержанием», – который М. Катунян поместила в название своей статьи [3].

¹³ «Свиридовский» период творчества Леденёва открывается «Некрасовскими тетрадями» для голоса (бас) и фортепиано ор. 24 и Лирической поэмой «Родная сторона» для солистки (сопрано), хора и оркестра на стихи Н.А. Некрасова ор. 25, посвящённой Г. Свиридову [11, с. 34].

¹⁴ Масштабы статьи не позволяют подробнее остановиться на данной проблеме. Об этом речь идёт в статье: [12, с. 332–333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г.В. Николай Сидельников. М.: Сов. композитор, 1986. 136 с.
2. Зайцева Т.А. Сергей Слонимский // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 157–176.
3. Катунян М.И. «Наполнить музыку лирическим содержанием» // Музыкальная академия. 2006. № 1 (696). С. 16–17.
4. Кац Б.А. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 106 с.
5. Леденёв Р.С. Его музыка живет // Роман Леденёв. Статьи. Материалы. Исследования: монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М.И. Катунян. М., 2007. С. 230–234. (Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского).
6. Леденёв Р.С. Произведения для фортепиано. М.: «Дека-ВС»/Deka-BC Publishing House, 2009. 59 с.
7. Леденёв Р.С. Со своей колокольни. Чёрные тетради. М.: Композитор, 2010. 263 с.
8. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 662 с.
9. Ода // URL: <https://kartaslov.ru> (дата обращения 15.02.2022).
10. Прокофьев: размышления, свидетельства, Споры. Беседа с Геннадием Рождественским // Сов. музыка. 1991. С. 8–24.
11. Савенко С.И. О творчестве Романа Леденёва // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 33–51.
12. Скурко Е.Р. Леденёв и Г. Свиридов: параллели и пересечения // Музыкальная академия. 2012, № 1. С. 34–41.
13. Скурко Е.Р. «Он как художник максимально честен». Заметки о Симфонии Р. Леденёва // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 23–29.
14. Скурко Е.Р. Творчество Романа Леденёва: сб. статей. Вып. 5 / сост. В.И. Казенин. М.: Сов. композитор, 1994. С. 321–350.
15. Слонимский С.М. Трагическая судьба солнечного музыканта (О Прокофьеве) // Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. С. 120–128.
16. Сочинения профессоров Московской консерватории для голоса и фортепиано. Р. Леденёв. Ю. Буцко. А. Чайковский / сост. Г.Н. Брыкина. М.: Московская консерватория, 2008. 127 с.
17. Тараканов М.Е. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972. С. 7–36.
18. Холопова В.Н. Лабиринты творчества Романа Леденёва // Музыка из бывшего СССР: сб. статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 139–154.
19. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.
20. Шнитке А.Г. Навстречу слушателю // Сов. музыка. 1962. № 1. С. 16–20.

Об авторе:

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450068, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

REFERENCES

1. Grigor'eva G. *Nikolay Sidel'nikov* [Nikolai Sidelnikov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1986. 136 p.
2. Zaytseva T. Sergey Slonimskiy [Sergey Slonimsky]. *Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka* [History of Russian Music of the Second Half of XX Century]. Edited by T.N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005, pp. 157–176.
3. Katunyan M. «Napolnit' muzyku liricheskim soderzhaniiem» [“Fill music with lyrical content”]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006. No. 1 (696), pp. 16–17.
4. Kats B. *O muzyke Borisa Tishchenko. Opyt kriticheskogo issledovaniya* [On the music of Boris Tishchenko. Experience of critical study]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. 1986. 106 p.
5. Ledenev R. Ego muzyka zhivet [His Music Lives]. *Roman Ledenev. Stat'i. Materialy. Issledovaniya: monograficheskiy sbornik. Ocherki tvorchestva* [Roman Ledenev. Articles. Materials. Studies: monographic collection. Essays on Creation]. Edited by M.I. Katunyan. Moscow, 2007, pp. 230–234. (Nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni P.I. Chaykovskogo).
6. Ledenev R. *Proizvedeniya dlya fortepiano* [Works for Piano]. Moscow: «Deka-VS»/Deka-BC Publishing House, 2009. 59 p.
7. Ledenev R. *So svoey kolokol'ni. Chernye tetradi* [From His Bell Tower. Black Notebooks]. Moscow: Kompozitor, 2010. 263 p.
8. Nest'ev I. *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [Life of Sergey Prokofiev]. 2nd edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 662 p.
9. *Oda* [Ode]. URL: <https://kartaslov.ru> (15.02.2022).
10. Prokof'ev: razmyshleniya, svidetel'stva, Spory. Beseda s Gennadiem Rozhdestvenskim [Prokofiev: Reflections, Testimonies, Controversies. Conversation with Gennady Rozhdestvensky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, pp. 8–24.
11. Savenko S. O tvorchestve Romana Ledeneva [On the work of Roman Ledenev]. *Muzyka i sovremennost'. Vypusk 10* [Music and modernity. Issue 10]. Moscow: Muzyka, 1976, pp. 33–51.
12. Skurko E.R. Ledenev i G. Sviridov: paralleli i peresecheniya [Ledenev and G. Sviridov: parallels and intersections]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012, No. 1, pp. 34–41.
13. Skurko E.R. «On kak khudozhnik maksimal'no chesten». Zametki o Simfonii R. Ledeneva [“He's as honest as an artist.” Notes on R. Ledenev's Symphony]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1997. № 2, pp. 23–29.
14. Skurko E.R. *Tvorchestvo Romana Ledeneva: sbornik statey. Vypusk 5* [Creativity of Roman Ledenev: a collection of articles. Issue 5]. Compiled by V.I. Kazenin. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1994, pp. 321–350.
15. Slonimskiy S. Tragicheskaya sud'ba solnechnogo muzykanta (O Prokof'eve) [The tragic fate of the solar musician (About Prokofiev)]. *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free dissonance. Essays on Russian music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2004, pp. 120–128.
16. *Sochineniya professorov Moskovskoy konservatorii dlya golosa i fortepiano. R. Ledenev. Yu. Butsko. A. Chaykovskiy* [Works by professors of the Moscow Conservatory for voice and piano. R. Ledenev. Y. Butsko. A. Tchaikovsky]. Compiled by G.N. Brykin. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2008. 127 p.
17. Tarakanov M. Prokof'ev i nekotorye voprosy sovremennogo muzykal'nogo yazyka [Prokofiev and some questions of modern musical language]. *S.S. Prokof'ev. Stat'i i issledovaniya* [S.S. Prokofiev. Articles and research]. Moscow: Muzyka, 1972, pp. 7–36.



18. Kholopova V. Labirinty tvorchestva Romana Ledeneva [Labyrinths of Roman Ledenev's creativity]. *Muzyka iz byvshego SSSR: sbornik statey. Vypusk 1* [Music from the former USSR: a collection of articles. Issue 1]. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 139–154.

19. Kholopova V. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The path to the center. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

20. Shnitke A. Navstrechu slushatelyu [Towards the listener]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1962. No. 1, pp. 16–20.

About the author:

Evgeniya R. Skurko, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450068, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru





Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Клод Дебюсси

От редакции. В данном номере журнала продолжается публикация брошюры Л. Сабанеева «Клод Дебюсси», начатая в 4 выпуске «Проблем музыкальной науки» за 2021 год. Если в первой части, по выражению автора, рассматривалась «галерея духовных родоначальников Дебюсси, формировавших его творческий мир и облик» то во второй части исследования, публикуемой в данном выпуске, речь идет о стиле композитора. Выявляются характерные черты метроритмической организации, особенности гармонии, мелодики, формообразования, фактуры. Обусловленные живописностью, созерцательностью, импровизационностью художественного мышления Дебюсси, они порождают особую «монотонию» его музыки, соответствующую общей картине «полутонов, полусумраков медлительно... меняющихся образов».

Как и в предыдущем журнале, здесь так же полностью сохранены стилистика, пунктуация и орфография оригинала издания 1922 года.

Ключевые слова: мелос, ритм, тектоника, гармония, фактура, форма, импровизационность, живописность, монотония

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 54–61. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.054-061

LEONID. L. SABANEEV

Moscow, Russia

Claude Debussy

This issue continues publishing L. Sabaneyev's brochure "Claude Debussy", started in the journal Music Scholarship No. 4 for 2021. If in the first part, according to the author, "the gallery of Debussy's spiritual ancestors who shaped his creative world and appearance" was considered, then in the second part of the brochure published in this issue, Sabaneyev is writing about the composer's style. The characteristic features of the metro-rhythmic organization, peculiarities of harmony, melody, forms, texture are revealed. Conditioned by the picturesque, contemplative, improvisational artistic thinking of Debussy, they generate a special "monotony" of his music, corresponding to the general picture of "half-tones, half-shadows of slowly... changing images".

As in the previous magazine, the stylistics, punctuation and spelling of the original text (1922) are also fully preserved here.

Keywords: melos, rhythm, tectonics, harmony, texture, form, improvisation, picturesqueness, monotony.



II.

Мелос, ритм, гармония, тектоника – вот основные слагающие всякого музыкального явления. Дебюсси, при его постоянстве стиля, при его неизменности приемов, легко поддается анализу по этим основным разрезам.

Ритм – едва ли не наиболее четкий элемент музыкального образа. Не трудно ожидать, что эстетические предпосылки творчества Дебюсси, уже высказанные нами раньше, выльются в специальные контуры ритма. И мы действительно видим это. Его ритмы – неуловимые, зыбкие, трепещущие, как бы текучие. Он не любит постоянства звуковых очертаний. Вся его музыка – живое отрицание германской четкости ритмических контуров. *Ничего определенного* – вот его девиз. Дебюсси создает целый мир новых, свободных ритмических звукоощущений, меняющихся причудливо-капризно, как дымные контуры от ветра. В его музыке – вечная «агогика» – вечная борьба с тактовой чертой, с определительностью *метра*, постоянные зыбкие оттенки темпа, то ускоряющиеся, то замедлительные... В то же время это не *аритмия*, как думают о нем немцы.

Напротив, ритмический рисунок Дебюсси вечно неуловим, но глубоко органичен и художественен. Его пульсирующая, зыбкая жизнь не может уложиться в рамки квадратных построений, и он смело разрывает не только с квадратностью, но и часто с периодичностью вообще, которая в музыке часто считается ритмической жизнью. Одно ритмическое облако сменяется другим, иным, не похожим, иногда причудливо схожим.

Быть может, романская мягкость заставляет Дебюсси избегать ритмов острых, очень четких, еще реже – застревающих, как часто у Шумана. Только волнистые, журчащие фигурации жизненны

у него в качестве длительного звукового фона. Обычная же картина – ритмы округлые, мягкие, ничего от готики, ничего от точного распорядка. Почти никогда мы не встретим у Дебюсси строения двух почти тождественных, рядом стоящих фраз, аналогов. Но зато взор аналитика не может не заметить у Дебюсси частого распределения музыки как бы по *парным тактам*. Как будто композитор нанизывает эти пары на бесконечную нить, каждый раз забывая о прежнем. Это стоит в несомненной связи с его звукозрением. Каждый момент склонен восприниматься, как отдельное, изолированное ощущение, как фигуры в калейдоскопе. И эта нанизанность впечатления тем сильнее, чем крупнее самое произведение.

Нельзя отрицать того, что эти чисто *ритмо-тектонические* качества отражаются в общем восприятии творчества Дебюсси, как чего-то *безформенного*, не имеющего внутренней структуры. Это – не организм единого стройного плана, прочно спаянный во всех частях, каждая из которых есть следствие и причина всех остальных. Это – что-то как бы созданное в процессе импровизации, что-то такое, где часто конец не помнит, да и не хочет помнить о начале, а начало не знает, к какому придет концу. Бесконечные статичности возникают в самом процессе этого импровизационного творчества. Это не симфония Бетховена, вся музыка которой есть следствие ее первых тактов. Германскому музыкальному вкусу именно эта, по выражению Вейнгартнера, «моллюскообразность» ритмической структуры Дебюсси была особенно чужда и нестерпима; французская благожелательная критика, напротив, в этой свободной импровизационности видела род особого достоинства, как одно из выражений протеста против засилья формы, против граней симметрии, про-

тив немецкой «квадратности». Но дело в том, что наше художественное созерцание вообще так устроено, что такого рода импровизационность строения неминуемо ослабляет впечатление от отдельных частей целого. Вместо того, чтобы поддерживать друг друга в единстве плана, взаимно друг друга усиливать – отдельные, пусть гениальные моменты произведения, при такой нанизанности часто ослабляют взаимное и цельное впечатление, и даже его вовсе парализуют. Тут есть известная разница в самом методе слушания, в путях восприятия музыки. Один путь – целостного созерцания произведения – путь, неминуемо предполагающий ритмический и тектонический план. Другой – путь погружения и сменности волн ощущений. Он ничего не предполагает и его-то предполагал Дебюсси в соответствии с общим чувственно-психологическим подходом к его музыке как группе ощущений, звуковых ласканий.

Эта органическая безформенность, разрушающая форму даже тогда, когда она присутствует «формально», принципиально отлична и от кажущейся безформенности Вагнера, на самом деле являющейся непомерной грандиозностью формального замысла, и от робкого ученического «безформиничанья» некоторых новых музыкантов, которые в итоге все-таки очень формальны, но неудачно-формальны. Эти портят нарочито естественно слагающиеся в них формы, в Дебюсси же, в этом созерцателе звуковых сменностей, вовсе не жило чувство тектоники – он был со своей творческой психологией живым ее отрицанием. А тут еще погашенность контуров, сумеречные полутоны оттенков, постоянный полусвет, нечеткие грани, отсутствие ясных, резких кульминаций. Ведь форма *облегчает восприятие*, а аристократическая иерархия вкуса должна и без того уметь воспринять все гаммы ощу-

щений и все переливы нюансов. И мы видим, что Дебюсси умышленно и органически затушевывает контуры форм, даже когда они у него появляются.

Такова картина ритмической жизни. Миниатюрист ли он? Про Скрябина можно с достоверностью сказать, что он мыслил как миниатюрист, с наибольшей легкостью и свободой. Но лаконизм вовсе не свойственен Дебюсси. Напротив, он любит пребывать в тоне одних ощущений, пребывать длительно, упорно. Кратких произведений, подобных прелюдиям-афоризмам Скрябина или Грига, у него вовсе нет. Самые краткие его творения – всегда в несколько страниц. Иногда он представляется не только не лаконичным, но как бы растянутым, но это не «божественные длинноты» Шуберта, обусловленные вставкой целых форм, рожденные слишком интенсивно бьющим родником вдохновения. У Дебюсси длиннота – способ выражения. Он всегда выражается длительно – это как бы медлительная манера музыкальной речи. Быть может, в связи с этим находится и то преобладание медленных темпов, которые заполняют его творчество, придавая ему характер оцепеневшего сновидения. Даже быстрые его темпы – в существе *ложные ритмы*, только быстрые фигурации медлительной музыкальной речи, находящейся в такой прочной гармонии с его созерцательным, сонным мироощущением. В этом мире полумраков и притушенных светов все течет, но течет медлительной волной, как бы засыпая, как бы завершая некий огромный круг вековой культуры.

Известная «поэмность» вообще свойственна ему. Он пишет с наибольшей охотой картины средних размеров. Грандиозности тут нет. Быть может, она тоже – «дурной вкус» или, по крайней мере, не слишком хороший. Он не любит подавлять, а предпочитает баюкать и услаждать тонкими и острыми ласками. Даже крупные его соз-



дания не носят в себе *замысла* грандиозности («Пеллеас», “Le mer”, его оркестровые *вещи*) – всегда это поэмы или серии поэзных образований. Даже в оркестре он предпочитает быть интимным, *камерным*, микрокосмичным.

Безформенность, атектоника всегда органически связана с поэзностью и с *программностью*. В конечном счете Дебюсси «тонко-программен». Что это так, видно из названий его творений, никогда почти не носящих в себе голого наименования абстрактной музыкальной формы, а всегда дающих тот или иной поэтический намек, абрис, настроение, группу образов. Будь это “Children’s corner” или “Et la lune, qui descend sur le temple qui fût” или “Ibéria” – всегда ряд идей, образов или неуловимых групп представлений привносится в музыку через *слово*, именуемое творение. Безформенность чисто музыкального образа упирается в символ слова и его определенностью отчасти компенсируется. Это, конечно, программность более развитая, чем эмбрионы ее у Шопена или Шумана, и более тонкая, чем программность Берлиоза, почти протокольная. Самая манера именовать – типично импрессионистическая – носит на себе явные влияния словесной манеры символистов из салона Маллармэ. Болезненной, томительной и сладкой *лунностью*, маревом сомнамбулизма окрашены все эти намеки на неродившиеся сюжеты, а статическая живописность музыки подчеркивается этими подписями, почти всегда картинного, даже более – ландшафтного содержания. В них – всегда застывший момент, заснувшее движение и картина (“La cathédrale engloutie”, “Fêtes”, “Poissons d’or”), никогда – динамика действия, и музыка дает как бы звуковой резонанс на дремлющую живую картину.

Гармонические миры творчества Дебюсси, пожалуй, *самые* интересные в его творчестве. Что он создал совершенно

специфический стиль гармоний, подобных которым ранее не было, и которые, появляясь в творчестве иных композиторов, всегда невольно заставляют вспоминать имя Дебюсси, это факт, сомнению не подлежащий. Эмбрионы этих новых гармоний можно найти разве у Грига, быть может, у Ребикова, хотя влияние последнего на Дебюсси более нежели сомнительно.

Этот гармонический мир Дебюсси есть настоящая стихия *чистой гармонии*. Это, как сказал верно Lalou, «гармония прежде всего гармоническая». Она не обусловлена сплетением мелодических голосов, как у Баха, Брамса, Вагнера, она не есть плоскость, на которую проектируются голоса мелодий, как у Скрябина. Каждая его гармония – самодовлеющее впечатление, отдельная краска, свет, он составляет из этих светов оригинальные «гармонические мелодии»; его излюбленные гармонические параллелизмы – когда одна гармония как бы скользит, всеми частями своими описывая мелодический контур. Отсутствие контрапунктического, многоголосного звукоззерцания у Дебюсси ярче, чем у кого бы то ни было из других композиторов: он совсем не мыслит *полифонично*. Гармония для него не следствие, а замкнутый самоценный мир, культивируемый с особой любовью. Если гармонии Скрябина неизменно остры, нервны, исступленны в своей психологии, то у Дебюсси мы, напротив, имеем мир округлых, гладких созвучий, которые не теряют этой своей мягкой гладкости даже при очень большой сложности самих созвучий. В них нет экстаза, а есть сонное очарование и какая-то влажность, ощущение глубины водной. Дебюсси в общем разнообразен в гармонических ресурсах: он тут не монотонен и не узок – его палитра вообще шире, например, скрябинской. Он не чуждается чистого диатонизма. Более того – он более *диатоник* по при-

роде, чем хроматик. Подлинного внетонального хроматизма у него вовсе нет – он вновь «ладовой», и его гармонии всегда звучат не как проходящие, а как самобытные. Среди типов его гармоний можно выделить три главные.

Первый тип – это гладкая диатоника гармонии, часто не считающаяся с тональностью и дающая причудливые ладовые комбинации. Это – излюбленный его тип, это именно те влажные глубинные созвучия, которые действительно дают идеи о каких-то «затонувших соборах» или «исчезнувших храмах», об игре лунных лучей в водных зыбях, о каких-то мягких, заглушенных и отдаленных колоколах, звучащих не как призыв, а как заросшая мраком веков легенда

Второй тип – это сложные созвучия причудливого строения, быть может, родственные по генезису более позднему Скрябину. Теоретики бывали склонны тут видеть гармонии обертонов, художественное претворение акустических феноменов или искажения гармонических новизн по физическим путям. Мне представляется, что скорее это – естественное расширение понятия обычного «нонаккорда», который все комплицируется, пополняется новыми звуками. Произведения Дебюсси – это какие-то «страны наонаккордов», причудливых, как экзотические цветы и спокойных, ласкающих, как волны вод.

Третий тип – это производная от увеличенных трезвучий и от так называемой «целотонной» гаммы. Конечно, не Дебюсси изобрел *эти* области гармонии, они были и у кучкистов, и у Листа, и у Вагнера, и даже еще у Глинки. Но он сумел их как-то проводить с несравненно большим убеждением и последовательностью, чем до него. Той «целотонщины», которая такой широкой волной разлилась в дешевке «модернистов», у Дебюсси нет: он сдержан в своих средствах, и чистая целотонная гамма у

него встречается только оазисами, как острая гармоническая приправа к иной ладовой сущности. Все же эти оазисы у него бывают значительны и пространны, иногда заполняя даже цельные композиции.

Пользование всеми этими гармоническими красками в том эстетическом разрезе, как у Дебюсси, становится возможным только после известного *революционизирования* обычного отношения к диссонирующей гармонии как таковой. Классический канон, требующий разрешения диссонирующих гармоний, упраздняется: гармония не разрешается, а причудливо сменяется другой, такой же сложной, или же перемещается параллельно по мелодии, как краска по контуру. Особенность этого мира гармоний именно в том, что он никак не сопоставлен с обычным мажоро-минорным ладом, что он *не тяготеет* к прочным устоям в виде совершенного трезвучия, и все эти сложности не *воспринимаются*, как украшения, наросты и рельефы на теле трезвучных ходов, а ведут свою самостоятельную линию бытия. Ведь и у Вагнера его наонаккорд есть диссонанс в плане консонного лада, ведь и у Скрябина его гармония есть острое звукоощущение, рожденное выходом из того же лада. У Дебюсси же все это – плывущие краски, не желающие признавать и не «помнящие родства» с консонным ладом классической музыки. В этом отношении Дебюсси – как бы «не музыкант» в том смысле, как Скрябин или Вагнер. Его разрыв с прошлым полнее и существеннее, чем у других, и он более оторван от прежней музыки, чем Скрябин – даже в своих последних творениях.

Эти гармонии не подлежат быстрой смене. При общем медлительном темпе музыкальной речи Дебюсси этого надо было ожидать. Он меняет гармонические краски медленно, лениво и устало, как солнце заходящее медлительно сменяет



краски заката. Он склонен к стоячим глубоким гармониям, к органным пунктам, к каким-то quasi-колокольным созвучиям. И они всегда в высшей степени колоритны и притушенно-живописны – эти глубокие, водянистые, гулко-колокольные, затаенной жизнью живущие созвучия. Если вообще новая музыка склонна к преобладанию гармонии над мелосом и ритмикой, если вообще в ней жизненно-творческий пульс перенесен в этот мир, то по отношению к Дебюсси это особенно ясно. Магический мир гармоний – этот аналог краски в живописи, эта стихия гипнотического воздействия на психику – в творчестве великого музыканта-импрессиониста занимает почти весь кругозор творчества, оставляя лишь слабые пульсации в областях ритма и мелоса. Дебюсси преимущественно *композитор гармонии*.

Мелодия Дебюсси неуловимо абстрактна. В ней есть, пожалуй, даже что-то *бескровное* сравнительно с пышной лирикой романтиков, или с четкой стройностью классицизма, или с земляным, солнечным блеском национальных школ. Но это не бескровность, а опять та же аристократическая притушенность, как и в других областях, только здесь она более рельефна и бросается в глаза. Живописец-импрессионист не может быть в сущности настоящим мелодистом – мелодистом лирики, страсти, эмоции.

И в мелодиях Дебюсси страсть если и говорит, то погашенным, полупшепотным языком. Эмоция почти молчит. Вкус композитора не позволяет эмоции показаться из его целомудренных одеяний. Те драматические интонации, та яркость чувства, к которым приучило нас германское великое искусство со времени Бетховена, эти крупные скачки голосов, эти диссонирующие интервалы в темах – все это у Дебюсси отсутствует. Ровная, почти

без утолщений, без надрывов и разрывов линия звуков. Полный контраст с иступленностью мелодий Вагнера и Скрябина. У этих авторов музыкальная стихия стремится выразить себя до конца, «иссказать» себя до дна, освободиться от давящих напором эмоций и чувств. У Дебюсси нет этого напора чувств. Ему не нужны выкрики, истерия, драматические, нервные интонации. Он презирает это провинциальное «высказывание» себя до конца презрением умного скептика-аристократа. Интимное – бог ведает, какое оно, дремлет где-то в глубине его психики, он позволяет о нем догадываться, но никогда не выскажет его до конца. Конечно, ни «Кармен», ни «Изольда» у него немислимы, как немислим ни героизм, ни темперамент. Есть неуловимое сходство в мелосе Дебюсси, в этих сериях размеренных, медлительных звуков, никогда не делающих больших шагов, почти всегда либо целотонных, либо диатоничных, с сонной созерцательностью *русского* мелоса народной песни. Есть ли тут влияние Мусоргского? Это заключение напрашивается само собой, особенно если сравнивать квартовые мелодические ходы из «Pelleas'a» с совершенно подобными из «Бориса». Влияние мелодики великого русского новатора на Дебюсси несомненно, но не менее несомненно и то, что звукозосерцание последнего *совершенно иное*, что не то, что Мусоргский, чувствовал и ощущал он в этих мелодических образованиях. Это – внешний импульс, сдвиг, давший ему возможность найти в своем мире что-то аналогичное, но не тождественное. От чего же это глубокое единение мелосов, откуда это глубинное сходство, невольно заставляющее предполагать какой-то странный контакт мелодических созерцаний крайнего востока Европы и крайнего запада? И ведь действительно народные песни, старые напевы

Нормандии и Бретани, как оказывается, обнаруживают очень большое родство с русскими напевами. Дебюсси нашел в Мусоргском только то, что он мог бы найти и в своей стране, в своих народных песнях. Это – спокойная лирика народа созерцателя, народа-землепашца, привыкшего к растворенности в ощущении природы, еще не пронизавшего своей души ритмами более четких, более «городских» эмоций.

Но этим не исчерпывается влияние Востока. В этом культе созерцательностей Дебюсси не мог не натолкнуться на дремлющие культуры Востока, уже музыкально отраженные именно в творчестве русских авторов. Зачем ходить далеко – ведь Испания в своих колоритах не так далеко отстоит от знойно-застывших, оцепенелых и томных настроений Кавказа и Турции. Ведь мавры, наложившие на культуру Испании и южной Франции свой вековой отпечаток, сами были сынами восточной культуры.

Несомненно, однако, что без Бородина и Римского-Корсакова тут дело не обошлось. Приоритет перенесения ритмов и настроений Востока в европейскую музыку остается за нашими русскими композиторами. Эти томления, эти звуковые знойности, этот кипучий и вместе сонный ритм жизнеощущения – все это *уже* было выражено у русских авторов раньше, чем Дебюсси в своих “*Soirée au Grenade*” или “*Nocturnes*”, или “*Pagodes*” нашел для них же еще более истонченные, еще более *усталые* формы выражения. Но Дебюсси никогда не был тем, чем, в сущности, всегда были русские авторы – *этнографом*. Ассонанс его истомленного мироощущения с усталой культурой Востока – вот что вызывает его интерес и его импульс к творчеству в этих сферах, а не любопытство пред экзотической необычностью иной культуры. А иногда мне кажется, что и в крови самого Дебюсси есть что-то от

Востока – эта усталая томность, эта созерцательность, правда, объясняемая и сумерками французской культуры, но, быть может, имеющая, помимо того, и родовое обоснование.

Целомудренная мелодия Дебюсси всегда остается у него, как и гармония, *культот звука*. Иногда представляется, что мелодия его – редуцированная гармония, как бы гармония, сведенная до одной ноты. Он любит унисоны и пользуется ими мастерски, как великим ресурсом экономии средств. Его мелодия всегда ощущается *каждым звуком*, а не слитностью их.

Динамические взрывы вообще чужды ему; можно сказать, что у Дебюсси во всем его творчестве нет ни одного настоящего *fortissimo* – все время только полу-*forte*, и то никогда не продолжающееся долго, как бы стесняясь резкой звучности. Большая часть его мелодий тоже лишены динамического нерва – они ровны и *не певучи* в то же время. Отдельные звуки мало разнятся в длительности и в силе, и вся мелодическая линия тонет в океане захлестнувшей, топящей ее гармонии.

Вот из каких слагающих составляется лик творчества Дебюсси. Эта общая картина – необычайной цельности, но и значительной *монотонии*. И ритм, и мелос, и гармония, и форма сливаются в общую картину полутонов, полусумраков, медлительно, утомленно, с бесконечным *избытком* вкуса меняющихся образов. Дебюсси очень мало прогрессирует и изменяет стиль на протяжении от “*Damoiselle elue*” и до последних творений – его приемы, сразу становящиеся зрелыми и мастерскими, проводятся с той несокрушимой уверенностью, которая есть достояние только первостепенных мастеров. Его круг настроений не обширен, замкнут, монотонен, но удивительно устойчив. Он не выходит и не желает выходить из вполне осознанной сферы своего совершенного



мастерства. Дебюсси знает свои средства, знает свои границы и мудро остерегается выходить за их пределы. И если можно иногда не согласиться с общим тоном его творчества, не сочувствовать его сумеречной и скептической эстетике, то нельзя не признать всегда, что все, что вышло из-под его пера, отмечено печатью полного

преизбыточного *совершенства* в своей области.

Текст подготовлен к публикации А.О. Максименко, г. Санкт-Петербург, Россия, saniasoone@icloud.com

Окончание следует

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 47–57.

Об авторе:

Сабанеев Леонид Леонидович (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

REFERENCES

1. Sabaneev L. Klod Debyussi [Claude Debussy] Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 47–57.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. He is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Section of the Academy of Art Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor of the Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.





И.В. ГЕРАСИМОВА

*Псковский государственный университет, г. Псков, Россия
ORCID: 0000-0003-4740-4750*

Рукописное наследие русской хоровой музыки эпохи барокко: концерты на три-шесть голосов

*Статья написана при поддержке фонда РФФИ, проект № 19-012-00174 А
«Русская духовная музыка эпохи барокко: инципитный каталог».*

В статье впервые осмысливается рукописное наследие русской хоровой партесной музыки второй половины XVII–XVIII веков, написанной для малого состава – на три-шесть голосов. Собранный по русским и зарубежным хранилищам источниковая база, включающая восемьдесят шесть комплектов партесных партий, анализируется и типологизируется. Рассматриваются следующие типы хоровых комплектов: моножанровые и полижанровые, моноголосные и полиголосные, типовые рукописи и уникальные, содержащие редкие, выявленные по единичным спискам произведения.

В процессе исследования было установлено, что тип сборника сложился для трёх-, четырёх- и пятиголосных концертов, шестиголосные произведения, за редким исключением, входили в полиголосные партии. Уникальные произведения содержатся в конволютах – подшивках нотных тетрадей и отдельных листочках разного времени. В них встречаем концерты композиторов Киевской митрополии 2-й половины XVII века: Яна Календы, Елисеуша Бродовского, Ливерева, Михайлы Заславского, Замаревича, Томаша Шеверовского и Арсения Цыбульского, а также регента польской капеллы Яцека Ружицкого. В работе прослеживается эволюция репертуара, его обновление и связанные с этим исторические и музыкальные процессы. Рукописи последней четверти XVII – первой половины XVIII века являются наиболее типовыми, их основу составляют произведения Николая Дилецкого и Василия Титова. Отмечается, что со второй четверти и до середины XVIII века происходит процесс обновления репертуара в комплектах концертов на три-шесть голосов за счёт появления новых музыкальных центров и композиторских имён, таких как ростовский протодиакон Андрей Гаврилович и Фёдор Редриков. В то же время концерты предыдущего поколения композиторов активно редактируются и творчески перерабатываются.

Ключевые слова: партесный концерт, эпоха барокко, певческое наследие Киевской митрополии, репертуар, хоровые партии на 3-6 голосов.

Для цитирования / For citation: Герасимова И.В. Рукописное наследие русской хоровой музыки эпохи барокко: концерты на три-шесть голосов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 62–70. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.062-070



IRINA V. GERASIMOVA

Pskov State University, Pskov, Russia

ORCID: 0000-0003-4740-4750

The Manuscript Legacy of Russian Choral Baroque Music: Concertos for 3–6 Parts

The article firstly comprehends the manuscript heritage of Russian choral polyphonic music of the second half of the XVII–XVIII centuries, written for a small composition for three-six parts. The source database, that is collected from Russian and foreign libraries and archives and is included eighty six sets of polyphonic parts, is analyzed and typologized. The article considers next types of choral sets: mono-genre and multi-genre, monophonic and polyphonic, standard manuscripts and unique ones, which contain rare, identified by single copies of works. In the process of studying, it was found out that the type of the collection was formed from three, four and five-parts concertos; six-parts works, with rare exceptions, were included into the polyphonic parts. Unique works are contained in convolutes. They are music notebooks and different time separate sheets of papers. In them we meet concertos of composers of the Kiev Metropolia of the 2nd half of the XVII century: Jan Kalenda, Eliseusz Brodowski, Liverev, Mikhail Zaslavsky, Zamarevich, Tomasz Sheverowski and Arseny Cybulsky, as well as Jacek Ruzhicki, the regent of the Polish chapel. The work traces the repertoire evolution, its renewal and related historical and musical activities. The manuscripts of the last quarter of the XVII – the first half of the XVIII centuries are the most typical, they are based on Nikolai Diletsky's and Vasily Titov's works. From the second quarter of the XVIII century to the middle one, the process of updating the repertoire in sets of concertos for three – six parts takes place due to the appearance of new music centers and new composer names, such as Rostov protodeacon Andrei Gavrilovich and Fyodor Redrikov. At the same time, the concertos of the previous generation composers are actively edited and creatively reworked.

Keywords: polyphonic concertos, Baroque era, singing heritage of the Kiev metropolis, repertoire, choral parts for 3–6 voices.

Партесный концерт второй половины XVII–XVIII веков в истории русской музыкальной культуры – жанр пока малоизученный, в первую очередь, вследствие неполноты наших знаний о рукописном наследии эпохи русского, украинского и белорусского барокко. Первое осмысление партесного хорового концерта как жанра было предпринято в монографии Н.А. Герасимовой-Персидской [3] в 1983 году, когда источниковая база только начинала собираться музыковедами по русским и украинским архивам. Прежде всего, ею было описано Киевское собрание би-

блиотеки им. Вернадского, которое легло в основу работы, а также привлекались концерты из отдельных комплектов московских и ленинградских собраний. Выбранные исследовательницей ракурсы: по периодам и по теоретическим проблемам – позволили сосредоточиться на собранных ею произведениях. В настоящее время круг композиторов эпохи барокко значительно расширился, всё больше становится атрибутированных произведений, поскольку в рукописях находятся новые указания на создавшего их партесного мастера. И если Герасимовой-Персидской

рассматривались только несколько Служб Божиих и один четырёхголосный концерт Николая Дилецкого, то сейчас известно уже не менее ста произведений композитора для трёх, четырёх и восьми голосов [7, 9]. Значительно обогатилось наше знание о сочинениях Василия Титова благодаря обнаружению ранее неизвестных Вечерен и Служб Божиих на три-пять, восемь и двенадцать голосов, а также многочисленных хоровых концертов [4]. Автором данной статьи найдены произведения композиторов середины XVII века [8]. Новое обобщающее исследование по эволюции партесного концерта уже назрело, однако ему должна предшествовать долгая и кропотливая работа по собиранию источниковой базы и учёту всех выявленных на данный момент партесных партий. Такая работа по каталогизации барочных хоровых концертов, записанных в русских церковно-певческих партиях второй половины XVII–XVIII веков, ведётся в настоящее время научной группой музыковедов. Она позволяет впервые в истории русской музыки охватить сохранившееся на данный момент наследие, обобщить материал и сделать первые выводы об этапах развития русского духовного концерта эпохи барокко.

Полученные данные помогают оценить общий масштаб партесного репертуара, выявить основные типы сборников, уточнить границы их распространения, атрибутировать новые произведения и открыть ранее неизвестные фамилии мастеров партесного стиля. Рассмотрим эволюцию партесных духовных концертов малых форм на три-шесть голосов и обобщим отдельные наблюдения по рукописному наследию концертного жанра в России.

В настоящее время, в результате проведённого мною исследования, каталогизировано восемьдесят шесть полных и неполных комплектов, содержащих кон-

церты на три-шесть голосов: обнаружены партии из 26-ти трёхголосных, 30-ти четырёхголосных, 16-ти пятиголосных и 14-ти шестиголосных комплектов. Учтены партесные комплекты и отдельные партии, хранящиеся в музеях и архивах России, Украины, Литвы, Польши, Сербии, Финляндии, Швеции и Франции¹. Удалось идентифицировать партии из одних и тех же комплектов, ныне находящихся по отдельности, в том числе и в разных городах². Рассредоточенным оказалось хранение партий, происходящих из одного комплекта, в Российском национальном музее музыки и Государственном историческом музее вследствие расформирования фонда, собранного С.В. Смоленским в Московском Синодальном училище³.

Изучение рукописей на три-шесть голосов выявило существование *различных типов сборников* внутри партесной традиции. Известно три вида произведений, формирующих тип сборника – концерты, партесные гармонизации и канты. Для ранних трёх- и четырёхголосных рукописей 1660–1680 годов, содержащих концерты, характерно смешение всех видов партесного многоголосия в одном сборнике⁴.

Другой важный критерий анализа сборников партесных концертов – это количество голосов. Здесь выделяются моноставные или моноголосные партии – для одного количества голосов и полиголосные партии – для нескольких вариантов голосов внутри одного комплекта. Исследование показало, что моноставные комплекты как тип сформировались для трёх-, четырёх- и пятиголосия в последней четверти XVII века. Рукописная партия, как правило, состояла из двух разделов. Первый раздел включал циклы Всенощного бдения или Вечерни и Литургии («Службы Божией»). Далее шёл второй раздел, часто с собственной нумерацией,



образованный из отдельных концертов. Свои подразделы могли иметь Каноны, Задостойники господским праздникам и циклы причастнов.

Шестиголосные концерты, главным образом, записывались в полиголосных партиях, имевших в своём составе концерты на пять, шесть и восемь голосов⁵. Это не характерно для других типов книг, несмотря на то, что единичные записи концертов на пять голосов можно найти в четырёхголосных рукописях⁶. Тип шестиголосной моносоставной рукописи, сложившийся к середине XVIII века, представлен четырьмя комплектами⁷.

Особый тип – полиголосные сборники, охватывающие произведения от трёх до восьми голосов в одном комплекте⁸. Такие рукописи единичны. Сохранившаяся партия концертов Киевской митрополии⁹ содержит как анонимные концерты, так и два атрибутированных произведения: трёхголосный концерт [Серапиона] Замаевича «Сию ризу обретохом» и шестиголосную Литанию Томаша Шеверовского¹⁰. В русской традиции комплект с таким же принципом создания книги принадлежал в XVIII веке Новгородской архиерейской кафедре¹¹. Он включает восьмиголосные атрибутированные циклы Вечерни Томаша Шеверовского, Литургию «Слеза» [Арсения] Цыбульского, произведения Николая Дилецкого, а также анонимные шестиголосные концерты на тексты тропарей из чина Венчания и шестиголосную Литургию, озаглавленную «Органка». Возможно, что это название произошло от фамилии композитора Оргацкого, известного по описаниям партий Львовского ставропигиального братства 1697 года (в описании “Liturgia Orgacka”) [2].

По репертуару сборники можно классифицировать как *уникальные*, содержащие нигде больше не фигурирующие произведения (наряду с распространёнными),

и *типовые*, составленные в основном из копий известных по другим книгам произведений. Уникальные сборники, как правило, являются конволютами, собранными из партий сочинений композиторов разного времени и различных композиторских школ.

Самые ранние комплекты в истории партесного стиля – два четырёхголосных конволюта, в которых представлены нотные партии, начиная от 1660-х годов и до конца XVII века¹². Вероятнее всего, они были созданы в Москве при царском дворе. Эти полные комплекты идентичны по оформлению и крайне близки по содержанию. В них мы находим редко встречающиеся концерты композиторов Киевской митрополии середины XVII века: Яна Календы, Елисеуша Бродовского, Михайлы Заславского, Ливерева, а также сочинения анонимных авторов, включающие циклы «Патриаршей» и «Акселлентовой» Литургий, двух Вечерен, канонов на Рождество Христово, Благовещение, в Неделю Ваий и службы Погребению. К ним примыкает неполный четырёхголосный комплект времени Алексея Михайловича, пересекающийся по репертуару и содержащий атрибуцию композиторов-партесников третьей четверти XVII века: Михайлы Заславского, Федорина Чекаловского и Каплинского¹³. Данные рукописи представляют исключительную значимость для понимания начального этапа развития партесного стиля в России и путей его трансмиссии из Киевской митрополии.

Среди трёхголосных рукописей выделяется комплект партий – конволют конца XVII – начала XVIII века, – содержащий уникальные концерты, привезённые музыкантами Киевской митрополии из Речи Посполитой, в том числе Литургию и концерт Замаевича «Сию ризу обретохом», концерт «Эсперит благая изыди» регента польской королевской капеллы Яцека

Ружицкого и другие сочинения анонимных авторов¹⁴. В процессе анализа отрывков из Литургии [Серапиона?] Замаревича в трактате Н. Дилецкого и Литургии из трёхголосных партий была установлена атрибуция цикла Замаревичу [1]. Это единственный комплект, коррелирующий с упоминавшейся выше партией Киевской митрополии¹⁵, что наряду с четырёхголосными ранними образцами свидетельствует о фиксации в России церковно-певческого наследия композиторов Речи Посполитой.

Репертуар типовых партесных сборников крайне устойчив для периода последней трети XVII – первых десятилетий XVIII века. Наиболее популярными композиторами в сборниках этого времени являются Николай Дилецкий и Василий Титов (среди часто встречающихся сочинений можно назвать циклы Всенощного бдения Литургий В. Титова и Н. Дилецкого на три и четыре голоса, три Литургии В. Титова на пять голосов). Стабильностью состава партесных комплектов обуславливается небольшое количество циклов, переходящих из сборника в сборник. Так, для трёхголосных сборников характерным становится наличие двух циклов, занимающих до половины сборника: канона на Плач Богородицы на распятие Господа Иисуса Христа, состоящего из тридцати двух концертов и Трипеснца в Великий пяток, содержащего пятнадцать концертов¹⁶. Репертуарный пласт четырёхголосных концертов последней трети XVII–начала XVIII века охватывает большой массив полных и неполных комплектов, в основе которых лежат крупные подборки концертов и служб Н. Дилецкого и В. Титова, от репертуара предыдущего периода остаются только единичные концерты¹⁷. Присутствуют в четырёхголосных партиях атрибутированные Литургии Ильи Нестерова и Ивана Игнатьева¹⁸.

На данный момент в музыковедении известно о пяти полных пятиголосных комплектах, три из которых созданы в конце XVII – начале XVIII века¹⁹. Два позднейших полиголосных комплекта на пять и шесть голосов, принадлежащие эпохе второй половины XVIII века, приносят мало нового в концертное наследие²⁰. Во всех партиях имеются атрибутированные произведения Василия Титова.

В сборниках, начиная со второй трети XVIII века, происходит активное обновление репертуара: состав концертов меняется, появляются новые циклы и авторы, например, ростовский протодиакон Андрей Гаврилович и Федор Редриков²¹. Позднейшие трёхголосные партии из скриптория Ивашевых были сформированы в 1763–1764 годах, после времени смены репертуара²² [5]. Они включают пятьдесят три уникальных концерта, встречающихся только в одном этом списке из ста тридцати имеющихся в комплекте концертов, и это не считая новых редакций уже известных произведений. Около середины XVIII века происходит смена репертуара в четырёхголосных партиях: рукописи данного времени обнаруживают новые концерты и иные редакции популярных произведений Н. Дилецкого и В. Титова²³.

Наибольший вклад в расширение пятиголосного репертуара вносят рукописи второй четверти XVIII века, созданные музыкантами дворянина А.Г. Загряжского²⁴. В партиях было обнаружено около шестидесяти новых концертов [6, с. 153]. Полная рукопись шестиголосных концертов конца XVIII века демонстрирует особенность создания репертуара: тридцать шесть концертов из ста пяти представляют собой сокращённые редакции восьми- и двенадцатиголосных концертов, что было установлено А.В. Булычёвой²⁵.

Таким образом, изучение партесного рукописного наследия эпохи барокко по-



казало доминирование в нём трёх- и четырёхголосных партитур. Если в трёхголосии выявились два этапа смены репертуара, то в четырёхголосии – три. Первый этап представлен только четырёхголосными комплектами, демонстрирующими нам ранее неизвестные произведения композиторов – выходцев из белорусско-украинских земель. Второй и третий, охватывающие последнюю треть XVII века и далее вторую четверть и середину XVIII века, – стадияльно совпадают по смене репертуара в трёх-, четырёх- и пятиголосии.

Большинство партесных концертов, зафиксированных в русских рукописях, было создано в России. Певческое наследие Киевской митрополии представлено в единичных книгах, резко выделя-

ющихся своим репертуаром в сравнении с типовыми певческими барочными партиями. К концу XVII века складывается тип партесной партии для трёх-, четырёх- и пятиголосия, имевшей, как правило, два раздела – циклов и концертов. Интерес к шестиголосным концертам проявляется позднее – ближе к середине XVIII века.

Сведение партитур и анализ барочных концертов для трёх–шести голосов позволит в дальнейшем в деталях проследить пути эволюции этого жанра в России, истоки творчества композиторов и их преемственность, а также приступить к решению проблемы атрибуции концертов, основной массив которых до сих пор остаётся анонимным.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БМС – Библиотека Матице Српске (Новий Сад, Сербия)

ГВСИАиХМЗ – Государственный Владимир-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ГИМ – Государственный Исторический Музей (Москва)

Епарх. певч. – Епархиальное певческое собрание (ГИМ, Москва)

ИРЛИ – Институт русской литературы (Пушкинский дом, Санкт-Петербург)

Кап. – собрание Придворной певческой капеллы (РНБ, Санкт-Петербург)

Никиф. – собрание П.П. Никифорова

ОЛДП – Общество любителей древней письменности

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РГБ – Российская государственная библиотека (Москва)

РНБ – Российская национальная библиотека (Санкт-Петербург)

РНММ – Российский национальный музей музыки (Москва)

Син. певч. – Синодальное певческое собрание (ГИМ, Москва)

Тит. – собрание А.А. Титова (РНБ, Санкт-Петербург)

LMABV – Lietuvos mokslų akademijos Vrublevskių biblioteka (Вильнюс, Литва)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Партесные комплекты и отдельные партии были выявлены в библиотеках и музеях Москвы (Государственном историческом музее, Русском национальном музее музыки, Российской государственной библиотеке, Российском государственном архиве лите-

ратуры и искусства, Московской духовной семинарии и академии), Санкт-Петербурга (Российской национальной библиотеке, Санкт-Петербургской духовной академии и семинарии, Российском государственном историческом архиве, библиотеке Академии наук,

Древлехранилище Института русской литературы, Русском музее), научно-технической библиотеке Новосибирска, Государственном архиве Тобольска, Владимиро-Суздальском музее-заповеднике, Музее «Куликово поле» (Тульская обл.), Национальной библиотеке Украины (Киев, Украина), Львовском национальном музее (Украина), библиотеке Ново-Валаамского монастыря (Финляндия, Хейнавеси), Упсальского университета (Швеция), библиотеке Литовской академии наук (Вильнюс, Литва), Матице Српске (Новый сад, Сербия) и в библиотеке Арсенала (Париж, Франция).

² Четырехголосный комплект РНБ, Q I 503 и ГИМ, Син. певч. 860/1–3.

³ Комплект 5-ти и 6-голосных концертов ГИМ, Син. певч. 1319/1–5 и РНММ, ф. 283, № 149.

⁴ РГБ, ф. 37, № 383, ГИМ Син. певч. 1417/1–4, ГВСИАиХМЗ В–21652–21655, Ново-Вал. м-рь, Val. 103, РГБ, ф. 379, № 113.

⁵ ГИМ, Син. певч. 944/ 1–6, ГИМ, Син. певч. 1319/1–5 и РНММ, ф. 283, № 149, ГИМ, Син. певч. 360/1–8.

⁶ РНБ Тит. 932–935, Ново-Вал. м-рь, Val. 103.

⁷ ГИМ, Син. певч. 330/1–6, БМС, МР4/1–6, ГИМ, Син. певч. 465/1–6, ГИМ, Син. певч. 248/1–6.

⁸ ГИМ, Син. певч. 110/1–7.

⁹ Киевская митрополия – под этим названием понимаются одноимённые митрополии

православной и униатской церковью Речи Посполитой и Гетманской Украины, церковно-певческая культура которых в XVII–XVIII веках была едина.

¹⁰ LMAV, F. 19–72.

¹¹ ГИМ, Син. певч. 360/1–8

¹² ГВСИАиХМЗ В–21652–21655, Син. певч. 1417/1–4.

¹³ ГИМ, Син. певч. 114/1–3.

¹⁴ ГИМ, Епарх. певч. 6.

¹⁵ LMAV F. 19–72.

¹⁶ Епарх. певч. 10/1–3, Син. певч. 1045/1–3, ГИМ, Син. певч. 886/1–3.

¹⁷ РНБ, Тит. 932–935, ГИМ, Син. певч. 665/1–3, ГИМ, Син. певч. 860/1 – 3 и РНБ Q I 503, РНБ, ОЛДП Q 653–654.

¹⁸ ГИМ, Син. певч. 665/1–3, Библио. Ново-Валаамского м-ря, Val. 103, РНБ, Тит. 932–935.

¹⁹ ГИМ, Син. певч. 663/1–5, ГИМ, Син. певч. 977/1–5 и БМС, М.Р. I 3/1–5.

²⁰ ГИМ, Син. певч. 1319/1–5 и РНММ, ф. 283, № 149, ГИМ, Син. певч. 944/1–6.

²¹ РНБ, Кап. Q 61–62, РНММ, ф. 283, № 745, ГИМ Син. певч. 248/1–6.

²² РГБ, ф. 379 № 115–117.

²³ ГИМ, Син. певч. 854/1–4, РНБ, Кап. Q 61–62, РНММ, ф. 283 № 745, ИРЛИ, Перетц 335 и другие.

²⁴ РГБ, Никиф. 102 и 302 и РГАЛИ, ф. 995, оп. 2, № 24, 25 и 27.

²⁵ Син. певч. 248/1–6.

ЛИТЕРАТУРА

1. Герасімава І.В. Цытаванне як спосаб атрыбуцыі трохгалосных канцэртаў Міколы Дылецакага // Белорусский сборник. Статьи и материалы по истории и культуре Белоруссии. Вып. 7 / ред. В.В. Антонов, сост. Н.В. Николаев. СПб.: Изд-во РНБ, 2018. С. 15–28.

2. Герасимова И.В. Служба Божия «Органна» на шесть голосов (1660–1670-е гг.): проблемы атрибуции и исполнения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 93–99.

3. Герасимова-Персидская Н.А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.

4. Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – первой половины XVIII века. Службы Божии Василия Титова: исследование и публикация. М.: ПСТГУ, 2016. 264 с.

5. Плотникова Н.Ю. Семейный скрипторий Николая и Петра Ивашевых и его роль в истории партесного многоголосия // Гимнология. Вып. 7: Музыкальная письменность христианского мира: Книги. Нотация. Проблемы интерпретации. М.: МГК, 2017. С. 435–450.



6. Плотникова Н.Ю. Творчество мастеров партесного стиля Василия Титова и Николая Дилецкого: новые открытия и перспективы изучения // Русское музыкальное барокко: тенденции и перспективы исследования. Материалы Международной научной конференции. 24–26 октября 2016 г. Вып. 1 / ред.-сост. Н.Ю. Плотникова. М.: ГИИ, 2016. С. 144–154.

7. Плотникова Н.Ю. Творчество Николая Дилецкого: новые открытия // Музыкальная академия. 2013. № 2. С. 77–82.

8. Gerasimova I. Four-voice partes concerts by Kievan metropolitanate composers // The history of their transmission in the third quarter of the seventeenth century, in *Liturgy and Music Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music University of Joensuu, Finland 10–16 June, 2017*. Joensuu: ISOCM, 2019, pp. 263–283.

9. Gerasimova I. The “Requiem” Liturgy by Nikolai Dilecki: Questions of Reconstruction, in: *Unity and Variety in // Orthodox Music: Theory and Practice: The Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 6–12 June 2011*. Joensuu: ISOCM, 2013, pp. 370–378.

Об авторе:

Герасимова Ирина Валерьевна, кандидат искусствоведения, кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и теологии исторического факультета, Псковский государственный университет (180000, Псков, Россия), **ORCID: 0000-0003-4740-4750**, bazylek@yandex.ru

REFERENCES

1. Gerasimava I.V. Tsytavanne yak sposab atrybutsiy trokhgalosnykh kantsertaŭ Mikoly Dyletskaga [Citavannie as a way of acquiring three-phrase opinions of Mikola Dyletskaja]. *Belorusskiy sbornik. Stat'i i materialy po istorii i kul'ture Belorussii Vypusk 7* [Belarusian Collection. Articles and materials on the history and culture of Belarus, Vol. 7]. Edited by V.V. Antonov, compiled by N.V. Nikolaev. St. Petersburg: Izdatel'stvo RNB, 2018, pp. 15–28.

2. Gerasimova I.V. Sluzhba Bozhiya «Organna» na shest' golosov (1660–1670-e goda): problemy atributsii i ispolneniya [Service of God “Organna” for six voices (1660–1670s): problems of attribution and performance]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2020. № 4, pp. 93–99.

3. Gerasimova-Persidskaya N.A. *Partesnyy kontsert v istorii muzykal'noy kul'tury* [The Parthenon Concerto in the History of Musical Culture]. Moscow: Muzyka, 1983. 288 p.

4. Plotnikova N.Yu. *Russkoe partesnoe mnogogolosie kontsa XVII – pervoy poloviny XVIII veka. Sluzhby Bozhii Vasiliya Titova: issledovanie i publikatsiya* [Russian partet polyphony at the end of XVII – first half of XVIII centuries. Services of God by Vasiliy Titov: research and publication]. Moscow: Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy gumanitarnyy universitet, 2016. 264 p.

5. Plotnikova N.Yu. Semeynyy skriptoriy Nikolaya i Petra Ivashevykh i ego rol' v istorii partesnogo mnogogolosiya [Family Scriptorium of Nikolai and Peter Ivashev and its role in the history of parthenon polyphony]. *Gimnologiya. Vypusk 7: Muzykal'naya pis'mennost' khristianskogo mira: Knigi. Notatsiya. Problemy interpretatsii* [Hymnology. Vol. 7: Musical writing of the Christian world: Books. Notation. Problems of Interpretation]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2017, pp. 435–450.

6. Plotnikova N.Yu. Tvorchestvo masterov partesnogo stilya Vasiliya Titova i Nikolaya Diletskogo: novye otkrytiya i perspektivy izucheniya [The Works of the Masters of Parthenon Style

Vasily Titov and Nikolai Diletsky: New Discoveries and Prospects of Research]. *Russkoe muzykal'noe barokko: tendentsii i perspektivy issledovaniya. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 24–26 oktyabrya 2016 goda. Vypusk 1* [Russian Musical Baroque: Trends and Prospects of Research. Materials of the International Scientific Conference. 24–26 October 2016. Vol. 1]. Editor-compiler by N.Y. Plotnikova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2016, pp. 144–154.

7. Plotnikova N.Yu. Tvorchestvo Nikolaya Diletskogo: novye otkrytiya [The creativity of Nikolai Diletsky: new discoveries]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013. № 2, pp. 77–82.

8. Gerasimova I. Four-voice partes concerts by Kievan metropolitanate composers. *The history of their transmission in the third quarter of the seventeenth century, in Liturgy and Music Proceedings of the Seventh International Conference on Orthodox Church Music University of Joensuu, Finland 10–16 June, 2017*. Joensuu: ISOCM, 2019, pp. 263–283.

9. Gerasimova I. The “Requiem” Liturgy by Nikolai Dilecki: Questions of Reconstruction, in: Unity and Variety in. *Orthodox Music: Theory and Practice: The Proceedings of the Fourth International Conference on Orthodox Church Music, University of Joensuu, Finland, 6–12 June 2011*. Joensuu: ISOCM, 2013, pp. 370–378.

About the author:

Irina V. Gerasimova, PhD (Arts), PhD (History), Associate Professor at the Philosophy and Theology Department of the Historical Faculty, Pskov State University (180000, Pskov, Russia), **ORCID: 0000-0003-4740-4750**, bazylek@yandex.ru





Н.В. ПАРФЕНТЬЕВА, Н.П. ПАРФЕНТЬЕВ

Южно-Уральский государственный университет, г. Челябинск, Россия

ORCID: 0000-0003-1136-0493

ORCID: 0000-0001-6982-6554

Источники музыкально-гимнографического творчества царя Ивана Грозного (на примере «самогласных» стихир св. Петру, митрополиту всея Руси)

Авторами предпринято определение источников для песнопений Ивана IV Грозного, посвящённых святителю Петру, митрополиту всея Руси. Изучение проблемы основано на материалах рукописей XII–XVII веков. Актуальность и новизна исследования обусловлены тем, что в трудах, касающихся произведений царя, эти источники не были выявлены. Без решения данной проблемы невозможно раскрыть авторские принципы музыкально-гимнографического творчества Ивана Грозного. Понимание их основ даёт ключ не только к творческой лаборатории царя и его окружения, состоявшего из лучших мастеров церковного пения, но и в целом – к решению сложнейшей проблемы авторства в русском средневековом музыкальном искусстве. В статье впервые особое внимание уделяется исследованию цикла «самогласных» стихир царя Ивана «Отче преблаженне» в честь святителя Петра на основе единственного списка, сохранившегося в певческом Стихираре выдающегося распевщика Логина Шишелова. Применяется авторский метод структурно-формульного анализа произведений. Важным также является междисциплинарный подход в проблемном поле музыковедения, истории, источниковедения, текстологии, филологии.

Ключевые слова: древнерусское церковно-певческое искусство, Знаменный распев, авторское творчество, гимнография, стихиры митрополиту всея Руси Петру, царь Иван Грозный.

Для цитирования / For citation: Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Источники музыкально-гимнографического творчества царя Ивана Грозного (на примере «самогласных» стихир св. Петру, митрополиту всея Руси) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 71–86. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.071-086

NATALIA V. PARFENTIEVA, NIKOLAI P. PARFENTIEV

South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation

ORCID: 0000-0003-1136-0493

ORCID: 0000-0001-6982-6554

The Tsar Ivan the Terrible's Musical and Hymnographic Creativity Sources (By the Example of Sticherons to St. Peter the Metropolitan of All Russia)

The authors of the article solve the problem of identifying sources for the chants of Ivan IV the Terrible, dedicated to St. Peter, Metropolitan of All Russia. The research is based on materials from manuscripts of the 12th–17th centuries. The relevance and novelty of the study are due to the

fact that these sources have not been identified in the scientific works relating to the chants of the tsar. Without solving this problem, it is impossible to reveal the author's principles of musical and hymnographical creativity. Understanding of their foundations gives the key to the creative laboratory not only of tsar Ivan and his entourage, which consisted of the best masters of church singing, but in general – to solving the most difficult problem of authorship in medieval Russian musical art. For the first time, the researchers have paid particular attention to the study of the chanting cycle “Most Blessed Father Saint Peter” to Peter, Metropolitan of All Russia, on base of the unique record of its text in Sticherar (Musical Collections of Sticherons) written by outstanding raspevshchik (church chant master) Login Shishelov. The researchers conducted the study based on author's method of structural formulae analysis, worked out by them. An interdisciplinary approach is also important in the problematic field of musicology, history, source studies, textual criticism, philology.

Keywords: Old Russian church singing art, Znamenny chant, creativity of authorship, musical hymnographical art, sticherons to Peter, Metropolitan of All Russia, Tsar Ivan the Terrible.

Песнопения с указанием на их принадлежность творчеству царя Ивана IV Грозного входят в состав двух певческих Стихирарей, которые написаны рукой выдающегося мастера древнерусского церковно-певческого искусства Логина Шишелова¹. Описание одной из этих рукописей, хранившихся в библиотеке Троице-Сергиевой лавры, впервые было опубликовано в 1878 году Автор иеромонах Арсений отметил, что в манускрипте (№ 428) содержатся стихиры святителю Петру «творения Иоанна Грозного» [1, с. 146]. Позже архимандритом лавры Леонидом (Кавелиным) в той же рукописи были обнаружены стихиры царя в честь праздника Сретения Владимирской иконы Божией Матери [5]². В книгохранилище лавры был открыт и второй Стихирарь Логина Шишелова. Леонид представил его описание с указанием песнопений Грозного и с воспроизведением записи о создании рукописи Логином [4, с. 333–334].

Эти публикации не остались без внимания исследователей. Ряд учёных, как и архимандрит Леонид, полагали, что Ивану Грозному принадлежат и музыкальный, и поэтический тексты песнопений. Однако Н.В. Финдейзен предположил, что ука-

зания «творение» в рукописях «обычно относятся к сочинению данного литургического текста» и что текст царя Ивана могли распеть «близкие» ему придворные распевщики Фёдор Крестьянин и Иван Нос [14, с. 246–247]. Ю.В. Келдыш указывал, что стихиры царя созданы «на подобен» (по образцу-модели), поэтому музыкальный текст неоригинален и авторство Грозного можно отнести лишь к области литургической поэзии [2, с. 183–184]. Со времени введения в научный оборот Стихирарей с песнопениями Грозного и до настоящего времени в науке сохраняется интерес к изучению творчества царя, вводятся новые списки стихир, обозначенные его именем [12, с. 198]. Однако отметим, что все предпринятые учёными исследования базируются лишь на одной из рукописей.

Этой рукописью является первый из указанных Стихирарей, написанный Логином Шишеловым в середине 1580-х годов как бы «для себя», когда он был «клириком» московского Чудова монастыря. Вероятно, молодой Логин имел список песнопений царя Ивана, что позволяло ему создать к ним *свой* певческий вариант в стиле нового для того времени *путевого распева*³. И действительно, сборник



состоит из песнопений, которые мастер «перевёл» и изложил в новом стиле (причём многие знаки нотации имеют авторские особенности и вызывают трудности при прочтении)⁴. Рукопись Логин хранит у себя, а после его смерти в Троице-Сергиевой обители она поступила в монастырскую библиотеку. Путевые распевы стихир на гимнографические тексты государя отличаются от распевов, атрибутированных Грозному во второй рукописи Логина, где они записаны другой – обычной знаменной (столповой) нотацией. В последнем варианте именно они получили известность и были включены в другие рукописи.

Второй Стихирарь, содержащий циклы знаменных стихир царя Ивана, создан выдающимся распевщиком в последний период жизни – в Троице-Сергиевом монастыре. Рукопись датируется 1619–1624 годами и является образцовой книгой как по полноте состава песнопений, так и по искусству оформления [7, с. 54]. К сожалению, Стихирарь на длительный период времени выпал из поля зрения учёных.

Как отмечалось, сведения о рукописи опубликовал архимандрит Леонид (Кавелин). Он представил описание Стихираря, воспроизвёл запись о его создании Логиним и опубликовал *словесный* текст первой стихир Ивана Грозного из цикла «Отче преблаженне», посвящённого св. Петру. Этот цикл отсутствует в ранней чудовской рукописи Логина (№ 428). Музыкальное содержание песнопений осталось нераскрытым.

В послереволюционный период данный Стихирарь Логина был изъят из собрания Троице-Сергиевой лавры, которое было передано в Российскую государственную библиотеку. Многие годы он оставался вне поля зрения учёных, считался утраченным. Всё это время рукопись оставалась в монастыре, где была помещена

в экспозицию государственного музея-заповедника. Только в середине 1990-х годов она фактически заново была введена в науку [13, с. 159–168]. Но песнопения авторства Грозного, открытые ещё в XIX веке, так и оставались неизученными. Выводы научных изысканий о его циклах стихир из этой рукописи основывались не на обращении к подлиннику, а лишь на кратких материалах его описания, выполненного архимандритом Леонидом, что неизбежно приводило к ошибкам [9, с. 85–94]. Нами впервые предпринимается исследование, основанное на изучении возвращённой в научный оборот знаменной рукописи Логина. Источниками для данной работы также послужили русские музыкально-певческие рукописи XII–XVII веков.

Известно, что профессиональное развитие церковно-певческого искусства на Руси началось с принятия христианства и освоения византийских песнопений русскими мастерами. Со временем они начали создавать собственные распевы, прежде всего, по образцу уже существовавших («на подобен»), а затем – авторские «самогласные» произведения. Первоначальный пласт древнерусских песнопений сохранился в рукописях XII–XIV веков.

Как государственный деятель Иван Грозный заботился о церковном пении. На «Стоглавом» соборе 1551 года, обращаясь к церковным иерархам, он призвал рассмотреть вопросы о содержании и состоянии певческого искусства. Царь не только знал музыкальную грамоту и пел вместе с придворным хором, но и возродил традиции византийских василевсов по созданию циклов песнопений.

Из множества русских церковных иерархов Грозный не случайно воспел митрополита Петра, причисленного к лику святых ещё при московском князе Иване Калите (годы правления 1325–1340). Первосвященитель Пётр, способствовавший становлению

Москвы как духовного и политического центра государства, особо почитался при царе Иване. Пётр был писателем, иконописцем. Он принадлежал к числу подвижников, которые возглавляли Русскую церковь в тяжёлый период монголо-татарского ига. Во время соперничества Москвы и Твери иерарх активно поддерживал московских князей. В 1325 году из Владимира он переехал в Москву, способствовав её возвышению. В 1326 году участвовал в закладке Успенского собора Московского Кремля, который и стал местом его упокоения.

Как сообщают летописи, когда после пожара 1547 г. Успенский собор был восстановлен, Иван Грозный повелел установить в нём золотую раку для мощей св. Петра, временно пребывающих в Чудовом монастыре. Эти и многие другие факты свидетельствуют, что царь испытывал особенно глубокие религиозные чувства к святителю. Грозный выразил их в двух циклах песнопений, которыми дополнил Службу на преставление Петра, совершавшуюся ежегодно 21 декабря. Саму эту Службу, Житие, Похвальное слово и Канон митрополиту Петру задолго до царя Ивана Грозного, в 1380–1381 годах, создал другой митрополит всея Руси – Киприан, который управлял духовной жизнью страны до 1406 года. Он оказал огромное влияние на сложные процессы жизни Московской Руси в области политики, церковного строительства, литературы. В своём творчестве Киприан раскрыл роль святителя Петра как борца за единение Руси и как защитника Москвы от врагов.

При создании своих музыкально-гимнографических циклов св. Петру Грозный твердо следовал каноническим традициям. Царь отдал дань уважения наследию митрополита Киприана, опираясь на его Житие и Службу святителю. Глубокое знание царём этих источников не вызывает сомнения. В состав Службы Кипри-

ана вошёл и цикл стихир на древнейший *подобен* «Кыми похвалеными», воспевающий апостола Петра, соимённого московскому святому. Цикл царя на этот *подобен* состоит из трёх стихир «на Господи воззвах» 2-го гласа для Великой вечерни, в службе они являются дополнительными («ины стихирь»), а в рукописи Логина следуют сразу за циклом митрополита Киприана⁵.

Как показало специальное исследование, песнопения царского цикла воспроизводят музыкально-невменное содержание исходного образца – «подобна» (древнейшая запись относится к XII веку⁶) в его оформившейся на рубеже XV–XVI столетий *типовой* «раздельноречной» редакции⁷. Следование *подобну* не исключало элементов творчества, особенно с точки зрения средневекового искусства. И всё же степень художественной свободы здесь была ограничена жёсткими рамками канонического образца. Значительные отличия от исходной модели наблюдаем не в музыкальных, а в гимнографических решениях Грозного [10].

Творчество царя Ивана «на подобен» при создании стихир святителю Петру основывалось на фундаментальном правиле канонического искусства – уподоблении архетипу, следовании образцу, освящённому церковью. Традиции и новизна представляли единство, позволяя сформировать новые по смыслу гимнографические произведения. Иной творческий подход применён в отношении второго цикла песнопений в честь св. Петра – «Отче преблаженне», который состоит из четырёх стихир. Первая из них чётко атрибутируется Логиним творчеству царя: «Творение царя и великого князя Иванна»⁸. Создание Грозным трёх других также вполне вероятно, но требует тщательного изучения и обоснования. Пока мы будем относить эти стихиры к творчеству царя с некоторой долей условности.



В поисках исходных материалов для создания цикла «Отче преблаженне» мы вновь обратились к наследию митрополита Киприана. Однако в созданной им Службе данного цикла нет, и включена другая последовательность из трёх стихир (на 8 глас): «Преподобне отче Петре», «Преподобне святителю Петре» и «Преподобне отче богомудре Петре». В рукописи рубежа XV–XVI веков св. Петру содержится ещё один цикл из трёх стихир, но на *подобен* «О преславное чудо»: «Преподобне отце Петре», «Преподобне отце, богомудре Петре», «Радуйся всекрасне Петре» [11, с. 242]. Ни один из этих циклов песнопений периода, предшествующего творческой деятельности Грозного, не стал образцом для его творчества. «Творение царя Иванны» выделяется на фоне всех ранее созданных циклов стихир св. Петру прежде всего кардинальным изменением начального обращения-эпитета, сопровождающего имя святого, – агиоантропонима: «*Преподобне отче Петре*» (Киприан) на «*Отче преблаженне святителю Петре*». И это несёт большую смысловую нагрузку.

Православие имеет особую систему святости, в которую наряду с другими входит чин (лик) *святителей*. К нему причисляются архиереи, угодившие Господу праведной жизнью. Ещё один чин – *преподобных* – включает более широкий круг канонизированных лиц: его мог быть удостоен инок (как правило, основатель монастыря), почитаемый за монашескую подвижническую жизнь. Митрополит Пётр в Службе Киприана именован как святитель, имевший самый высокий в то время на Руси церковный сан и прославившийся праведной жизнью и пастырской деятельностью. Но он также назван и «преподобным» (вспомним, что Пётр ушёл в монастырь, будучи отроком). Он исполнял тяжёлые работы,

обрабатывал землю, изучал иконопись. Поселившись на берегу реки Рать как пустынный, он основал монастырь. Киприан в песнях канона своей Службы именуется Петра ещё и «преблаженным»: «Храни град свои, святителю Петре *преблаженне*»; «Отъверзи ми двери покаяния, *преблаженный* святителю»; «Молением Господа поить и превозносить молитвы *преблаженне*» [11, с. 244]. Иногда он именуется святителя и «блаженным» (кондак «Явился днесь пресветлая память твоя, святителю Петре *блаженный*») и «*присноблаженным*» (седален «Милостивому бо угоднику») [11, с. 241, 234]. Важно отметить, что на Руси эти именованья (блаженный, преблаженный) с XII века относились к святителю Николаю Мирликийскому⁹. Эта традиция сохранялась. Например, в рукописи начала XVI века мы встречаемся с определением «преблаженный» в славнике Николаю 6-го гласа «Святителемо удобрение» («и ныне *преблаженне* Николае») ¹⁰.

Итак, Иван Грозный изменяет первую часть киприановского агиоантропонима Петра («*Преподобне отче Петре*»), воспринимая эпитет «преблаженный» как из наследия Киприана, так и из стихир св. Николаю: «*Отче преблаженне святителю Петре*». Более того, он, в отличие от своих предшественников, впервые акцентирует на нём внимание: в начальных строках первых трёх стихир цикла дано именно такое обращение к первосвященнику. В результате понятийное ядро святости митрополита Петра наполняется новыми смыслами. Очевидно, что царь, трижды применяя этот агиоантропоним, выделяет первосвятителя из многочисленного ряда преподобных святых-монахов, возвышает его до уровня великого святителя св. Николая, особо почитаемого на Руси, идентифицируя Петра как святого, *преблаженного*.

Проведённые исследования рукописных источников XII–первой половины

XVI века показали, что царь при создании цикла воспринял из наследия Киприана историческую канву деяний митрополита Петра, высокий литературно-молитвословный стиль. Он избрал агиоантропоним «преблаженный» из нескольких песнопений. Однако в гимнографическом наследии конкретных источников *прямых образцов* для создания песнопений цикла «Отче преблаженне» обнаружить не удалось. Исходя из результатов многолетнего текстологического поиска авторов статьи, можно с большой долей уверенности констатировать их отсутствие.

Отправной точкой создания цикла царя послужили литийные стихирь из службы на преставление св. Николая, наиболее ранние из которых в древнерусских певческих источниках датируются XII веком. Исследователи считают, что эти стихирь являются переводными. Служба св. Николаю (6 декабря) была закончена византийскими гимнографами не позднее X века. Точных сведений об авторах не сохранилось. Отметим, что исследователь службы св. Николаю В.И. Легких, не обращаясь к древнерусским певческим Стихиарям XII века, ошибочно относит к XIV столетию появление стихирь, которые определены нами в качестве архетипических источников к циклу Ивана Грозного. Приводя списки в составе Миней и Уставов, автор связывает включение в службу этих стихирь с введением Иерусалимского устава и предлагает отнести их к Иерусалимской редакции [3, с. 42–47, 75].

При изучении певческих произведений в данной статье мы будем использовать устоявшуюся в музыковедении терминологию: древнейшие тексты XII–XIV веков определяются как староистинноречные, а более поздние – XV–середины XVII века – как раздельноречные. В случае с циклом «Отче преблаженне» *архетипами* для стихирь царя стали староис-

тинноречные тексты стихирь св. Николаю XII столетия. На протяжении веков они претерпели изменения и обрели новую раздельноречную редакцию XIV–первой половины XVI века, которую мы определяем как *типовую* и производную от архетипической¹¹. Устаревшие слова были заменены другими, отвечающими запросам развития языка. Именно на основе этой редакции и родились новые, но также раздельноречные тексты песнопений цикла «Отче преблаженне».

Итак, на базе источниковедческого анализа рукописей установлено, что одним из самых ранних древнерусских источников, имеющих связь с циклом царя, стала последовательность стихирь в составе певческого Стихиаря, датируемого XII веком¹². Их поэтические тексты относятся к типу свободного силлабического стиха. Среди других текстов песнопений они выделяются (как и некоторые другие в этой рукописи) отсутствием над ними певческих знамен. Возможно, писцы заготовили гимнографические тексты, но на начальном этапе ещё не располагали записями устоявшихся распевов, а затем знаменную строку так и не вписали. В источнике указано, что эти древнейшие стихирь созданы на 2-й глас; они начинаются единообразным обращением «Отче Николае»:

1. «Отче Николае, мироположьниче мощи твоихъ»;
- 2 «Отче Николае, аще и Мира молчат»;
3. «Отче Николае, пресвятаго духа миру вълагалище сыи».

Соотнесение песнопений Стихиаря с произведениями из цикла Ивана Грозного показало следующее. В основу создания первой и второй стихирь царя – «Отче преблаженне святителю Петре, аще и гробо твой молчите» и «Отче преблаженне святителю Петре, пресвятаго Духа мироположеница сыи» – легли фрагменты второй



и третьей стихир древнего цикла. В третьей и четвертой стихирах царя – «Отче преблаженне, святителю Петре, кто бо слыша безмерное твое смирение» и «Небеснаго селения свеща светлая было еси» – существуют параллели с другими стихирами св. Николаю: «Доблести твои преподобене отече» (8 глас) и «Благыи рабе верене» (6 глас), которые также присутствуют в указанном Стихираре XII века и представляют собой полноценные записи песнопений, изложенные невменной нотацией¹³. Как видим, древние стихиры ещё не оформлены в цикл, это случится позже. Лишь в более поздних рукописях они предстают как цикл литийных песнопений на Преставление св. Николая. Однако их музыкальное содержание не стало основой для творчества царя: его стихиры относятся к другим гласам (1, 3, 7, 8).

Что же послужило причиной обращения царя к этим древним произведениям при создании песнопений митрополиту Петру? Во-первых, оба цикла исполнялись на литии во время вечерней службы, когда священники выходили в притвор храма и пели «стихиры храма» и стихиры празднику или тому святому, которому служба посвящалась. Таким образом, они близки функционально по месту в службе. Во-вторых, оба цикла исполнялись достаточно близко по времени в годовом круге церковных праздников и помещались в едином разделе месячного Стихираря: соответственно на 6 декабря (Преставлению св. Николая) и на 21 декабря (Преставлению св. Петра). В-третьих, важнейшим фактором было осознанное обращение царя к аналогичной службе именно Николаю Мирликийскому, особо почитаемому на Руси. Взаимосвязь циклов песнопений, посвящённых обоим святым, глубоко символична. Этим Иван Грозный определил место московского митрополита в иерархии святителей, приближая его к ве-

ликому чудотворцу Николаю. Вспомним, что в случае с его циклом «Кыми» эта взаимосвязь проступает явственно. В цикле «Отче преблаженне» она проявляется гораздо сложнее.

Первая стихира – это своеобразный пролог цикла¹⁴.

Отче преблаженне, святителю Петре.

Аще и гробо твои молчите,

Но болши чюдеса истекающе.

[Ф1.1]Проповедаюте

Благодате всемо

Притекающимо с верою.

Исцеление приемлюще.

Смирения выотою

Обогатился еси.

Ею же востекло [Ф1.2] еси

На небесная [Ф1.1] селения.

Отнюду же чада своя.

Насо со выше назираи.

Моли спастися душамо нашимо.

Повествуя о чудесах после кончины митрополита Петра, песнопение раскрывает явления, отражающиеся в жанре святительских стихир: успение, мироточение, чудеса исцеления при гробе, восхождение в «Небесные селения» и моление святому о помощи «верным». Отсылка к конкретным историческим событиям из жизни святителя, присущая другим песнопениям Грозного (из циклов «Кыми» и «Отче преблаженне»), в первой стихире отсутствует, в ней превалирует обобщённая строгая риторика догматического характера. Из первоисточника (стихиры св. Николаю) воспринят высокий стиль и ритмизованность молитвословного стиха, а также литературная форма – антитеза, части которой начинаются единообразно в первой строфе обеих сравниваемых стихир.

Также из первоисточника заимствована последняя, финальная строка. Такой творческий подход назовём аллюзией на ука-

занный литературный приём и прямым цитированием строки источника.

Вторая стихира наиболее зависима от первоисточника.

[Ф2.1] *Отче* преблаженне святителю Петре.

Пресвятаго Духа

Мироположеница сый.

Весемо бо яко шипок мироуханено благоухаеши.

Источающе чудеса притекающим независтено.

Христовымо бо апостоломо подобник быво.

Всю Русскую землю обходиши,

Словесо учении своихо.

[Ф2.1] *Тем же*

И далним яко близ суци.

Иже Андрея епископа Тверьскаго буяя

Словеса обличил еси.

И милостивно поучил еси.

Смирению Христову Ревнителе быво,

И обидимымо заступнико.

[Ф2.1] *Тем же и насо,*

От находящих лют свободи твоими молитвами.

Родство чётко проступает в первой части, где внесены едва заметные отступления, добавления. Одно из них, например, определяет Петра как русского святителя: «Всю Русскую землю обиходиши» (Николаю – «Вселенную обиходити»). Вторая часть демонстрирует отступление от первоисточника и введение нового эпизода из Жития Московского митрополита, когда он вынужден был предстать перед судом. Обвинение против него выдвинул Тверской епископ Андрей, но святитель был оправдан: «Иже Андрея епископа Тверьскаго буяя словеса обличил еси. И милостивно поучил еси». Если в первой стихире воспринята и сохранена финальная строка, то во второй – цитатность нарас-

тает: сохранена вся завершающая строфа. Принцип творчества царя определим как прямое и вариантное цитирование источника, а также – значительное расширение композиционного строения за счёт введения нового гимнографического материала.

В третьей стихире демонстрируется большее, по сравнению со второй, отступление от источника, но цитатность присутствует в её первой части, хотя в значительно меньшем объеме.

Отче преблаженне святителю Петре.

[Л3.1] *Кото бо слыша безмерное твое смирение*

[Л3.2] *И терпение не удивитесь.*

Пустынное пребывание,

[Л3.1] *И еже к нищимо тихосте.*

[Л3.1] *Весемо образо и начало*

Быво добродетели.

И святителем повинуюся.

Пиша образ Божия слов

И того Всенепорочныя Матере

И святых его.

[Л3.3] *И от того ум возводя*

К вышнему Богоразумию.

[Ф3.1] *Отнюду же архиереиства саномо. Осенением Пресвятаго Духа почтен быво.*

[Ф3.2] *Проречениеме*

иконы Божия [Ф3.3] Матери.

Юже ты сам написало еси.

[Л3.4] *И сие тебе*

Воздание даровавоши.

Из стихир св. Николаю заимствована строфа, в которой повествуется о смирении и терпении чудотворца, его к «нищим тихость». Описание этих христианских качеств святого, их перечисление дословно воспринято из источника и отнесено к личности Московского митрополита. Добавлено еще и «пустынное пребывание», что отсылает к его монашескому подвигу. Во второй части третьей стихир, как и второй, демонстрируется введение новых



поэтических построений, при этом происходит их масштабное разрастание. Так, данная часть третьей стихир не опирается на источник и повествует о иконописном таланте Петра, который «пиша образ Божия слова и того Всенепорочныя Матере и святых его, и от того ум возводя к вышнему Богоразумию» и о чуде «проречения» Петровской иконы Божией Матери.

Четвёртая, завершающая цикл стихира превосходит по масштабу все предыдущие и совершенно оторвана от первоисточника.

Небеснаго селения, свеща светлая было *еси*.

Церкове непорочену сохранил *еси*.

И стадо добре упасло *еси*.

И храм Пресвятыя Божия Матери

В славу воздвигл *еси*.

Великому же [Ф4.1] князю

Иванну Даниловичю

Миро и благословение

Даровало *еси*,

И многолетствие [Л4.1] роду,

И на врагы победы и одоление.

И по святем своеме преставлении.

Яко жив [Ф4.2] *сыи*

Духом благословяше князя

И окрестныя народы.

[Ф4.3] *Тем же* и ныне молимо тя

Яко же тогда тако и ныне

В твою священную память.

Невидимо [Л4.1] *насо* духовне свыше назираи.

Царя же и первосвятителя

И весе верных особоро.

Иже верою, к честным мощем твоимо притекающимо.

Напастей и бедо и искушении.

Но то весехо люто избавитися

И греховных страстей свободитися.

И небеснаго царствия наследити.

Молимо тя,

Помиловатися рабомо твоимо

Связующим элементом с первоисточником можно определить аллюзию на литературный прием – эпифору («еси»). В источнике она присутствует фрагментарно: в первой части дважды маркирует завершение строф ритмом перечисления. В стихире же св. Петру эпифора завершает пять начальных строк. Это создаёт ритм перечисления великих деяний Московского митрополита: он сохранил церковь в эпоху монголо-татарского ига, «воздвигл храм Пресвятыя Божия Матери» и, что особенно важно в глазах царя Ивана и его окружения, – «Великому же князю Иванну Даниловичю мир и благословение даровал еси и многолетствие роду, и на врагы победы и одоление». В четвёртой стихире наблюдаем наибольшее отступление от стихир св. Николаю, по сути это совершенно новое масштабное литургическое произведение. Здесь представлен высший уровень творческой работы – создание песнопения, музыкально-гимнографическое и композиционное решение которого не имеет аналогов в прошлом.

Как видим, каждая из стихир решена на основе применения различных творческих подходов: прямого или вариантного цитирования (1–3), аллюзии на литературные приёмы (1, 4), введения новых построений с целью расширения формы (1–4). На первый взгляд, их разнородность создаёт впечатление, что песнопения цикла – творения различных авторов. Однако установленные творческие приёмы являются общими при создании гимнографических текстов. Они выработаны на протяжении веков и в целом составляют основу творчества в рамках канонического искусства. Выявляя семантику стихир цикла, нельзя не почувствовать некий общий замысел создания многочастной композиции. Первая стихира – пролог цикла, последняя – его кульминационное завершение,

к которому стянуты семантические узлы. Все песнопения пронизаны единой идеей прославления Петра как русского первоверховного святого, вознесённого на Небеса за духовный подвиг во благо Московского царства, его единства и защиты от врагов. Его служение приравнено к деяниям апостолов: «Христовым бо апостолам подобник быв». Определено место русского митрополита в церковной иерархии святых, приближенное к особо почитаемому на Руси св. Николаю Мирликийскому. Решена единая задача раскрыть наиболее значимые события святой жизни московского иерарха в сжатой, концентрированной форме. И, наконец, во всех стихирах присутствуют пронизывающие их сквозные темы: чудотворение, олицетворение Петра с рекой чудес, служение «Русской земле». Эти темы присутствуют и в цикле «Кыми», что свидетельствует о едином подходе к художественному раскрытию образа первоверховного святого в обоих посвящённых ему циклах к утверждению его роли как основоположника духовного возвышения Московского царства.

Если в цикле «Кыми» находим обращение к таким эпизодам Жития св. Петра, как «посрамление» еретика Сеита или «чудо предсказания» написанной им иконы Божией Матери, то в цикле «Отче преблаженне» раскрываются новые сюжеты: чудотворение у гроба святого, возведение Успенского собора, победа в суде над тверским епископом Андреем, чудесное благословение рода Ивана Калиты. Возможно сравнить эти эпизоды с клеймами на иконах, повествующих о событиях в жизни святого. Сюжет «чудопророчения» Петровской иконы Богородицы – единственный, который присутствует в обоих циклах царя. Предположим, что столь настойчивое к нему обращение, раскрывающее дар святого-иконописца, может быть связано с личностью митропо-

лита Макария. Именно он оказал огромное влияние на становление царя Ивана, по сути, заложив идейно-теологические основы мировоззрения монарха. По свидетельству летописей, Макарий был и «иконному писанию научен», что сближало его с образом святого. Позволим выдвинуть предположение, что пример высокоодарённой личности Макария, вероятно, послужил для указания в обоих певческих циклах царя о художественном даре св. Петра, вызывающем ассоциации с почитаемым им митрополитом Макарием.

Ещё одним фактором, способствующим объединению стихир в цикл «Отче преблаженне», стало то, что в нём раскрывается теологическая основа духовного образа Петра. Он не только преблаженный, но и *смиранный*. Именно этим стержневым определением христианской духовности в цикле государя обобщено множество эпитетов, которыми ранее наделил Петра митрополит Киприан, например, в своём первом каноне святому: «милостив быв убогим», «житие еси целомудрено священоявлено свершив», «Божественные воли Христова явися угодник» и др. [11, с. 244]. Последнее определение – это и есть объяснение *смирания* как высочайшей добродетели христианина: святой тот, кто выбрал путь следовать (угождать) воле Христа. Грозный избирает «высоту смирания» в качестве обобщающего определения святости Петра:

стихира 1: *Смирания* высотой обогатился еси;

стихира 2: *Смиранию* Христову ревнителе быво;

стихира 3: *Кто бо слыша безмерное твое смирение.*

Отметим, что в послании князю А. Курбскому царь Иван и себя называет *смиранным* скипетродержателем Российского царства. Вспыльчивый, неукротимый в гневе, Грозный как никто другой



знал цену подвигу смирения, подчинения своенравия и гордыни воле Божией.

В целом отметим, что циклы стихир царя святителю Петру отличаются возвышенной красотой слога, выразительностью словесного ритма и торжественностью звучания. Их автор владел литературной отделкой и применял такие приёмы, как антитеза, эпифора, синтаксический параллелизм, перекличка однокорневых слов, глагольных форм и т. д. Иван Грозный в новых условиях Московской Руси продолжил дело митрополита Киприана в сфере высокой литургической поэзии. Однако его мастерство в данном случае не ограничилось только литературной работой. Царь проявил себя как художественно мыслящая личность и в области музыкального представления гимнографических текстов.

Полученные к настоящему времени наблюдения позволяют выявить особенности музыкальных связей стихир святителям Петру и Николаю.

Исходные четыре стихир цикла «Отче Николае» относятся к чётным гласам – 2, 2, 8 и 6-му. Оставшиеся, нечётные, гласы образуют последовательность: 1, 3, 7 и 5-й. К трем первым из этих гласов (1, 3, 7) и принадлежат первые три стихир Грозного, которым соответствуют исходные стихир св. Николаю на 2, 2 и 8-й гласы. Следовательно, при определении гласов для создания первых трех песнопений «Отче преблаженне» был осуществлен выбор нечётных гласов, параллельных чётным гласам из источника. Последняя стихира царя относится к 8-му гласу, то есть к чётному, как и в цикле св. Николаю.

В знаменном распеве нечётные гласы – более редкое явление, чем чётные, они не столь богаты мелодически развитыми попевками, лицами и фитами. Завершение цикла самым пространственным песнопением на 8-й глас, который не согласуется с пре-

дыдущими нечётными, говорит о желании обогатить музыкальную составляющую цикла. Избранный и введённый независимо от первоисточника, этот глас, самый богатый в музыкальном отношении, вбирает многообразие формул чётных гласов, во многом совпадая с 4-м и 6-м гласами. Сопоставление в цикле «Отче преблаженне» двух ладовых систем – менее развитой нечётных гласов и обобщающей 8-го гласа – дает возможность представить формульно-ладовое богатство знаменного распева, развить музыкальное содержание цикла, придать финальной стихире характер соборного моления.

Таким образом, цикл распет в стиле знаменного распева силлабо-мелизматического типа, который, как никакой другой, способен передать религиозный смысл повествования, его семантику. При создании музыкального содержания стихир их творец опирался на уже существующие до него знаменные формулы-попевки, лица и фиты. Они прошли многовековое испытание временем, закрепились в певческой практике как знаки «сакрального», отражающие глубинный архетип «священного» в церковной музыке русского народа. Знамена древней нотации, воспринятые из Византии и прошедшие русификацию и в написании, и в звучании, имманентно содержат в себе символы духовности. Записанная ими возвышенная, отрешённая от всего земного музыка наполняет словесный текст особой духовной силой. Порой она воспаряет над ним, передавая «неизречённые» трансцендентные образы и идеи.

Эту функцию отражения в мелодии содержания текста, акцентирования длительными внутрислоговыми распевками ключевых слов, разделов формы и кульминационных зон, прежде всего, выполняют особые формулы – лица и фиты. Они присутствуют в песнопениях как

св. Николаю, так и св. Петру. Например, в наиболее близких друг другу вторых стихирах фитами маркируются одни и те же слова, что свидетельствует о влиянии первоисточника. В третьих стихирах проявляется интересная закономерность. Песнопение св. Николаю насыщено лицевыми формулами – их восемь, что выделяет её в цикле. В стихире же царя лицевых формул шесть, фитных – три. Обилие этих формул свидетельствует о влиянии первоисточника и в то же время – о собственном творческом подходе Грозного к их отбору. В целом, исходные стихиры не являются прямым образцом для создания музыкального текста цикла царя. Но их опосредованное воздействие отразилось в выборе силлабо-мелизматического типа знаменного стиля, украшенного лицевыми и фитными формулами.

Итак, в результате исследования установлены источники для создания царём Иваном Грозным циклов св. Петру, архетипы которых обнаружены в древнерусском певческом Стихираре XII века. При работе над собственно авторскими циклами была использована более поздняя раздельноречная редакция песнопений, выявленная в певческих рукописях XIV–первой половины XVI столетия. В цикле Грозного «Кыми» мы встретились с фундаментальным принципом творчества «на подобен». Его песнопения следуют гимнографическим и музыкальным параметрам заданного образца. Степень отступления от него заметна при работе над поэтическим текстом и основана на прямом и вариантном цитировании, а также на полном обновлении ряда строк, но в пределах заданного построчного строения. Музыкальное же содержание строк полностью подчинено «подобну».

Цикл «Отче преблаженне» представляет пример создания «самогласных» стихир. В них происходит отказ от прямого следования образцу. Так, в авторском гимнографическом тексте полностью изменяется количество строк, каждая из стихир демонстрирует различный уровень родства с первоисточником, начальные и завершающее цикл песнопения связаны с ним минимально, на уровне аллюзий. Во второй и третьей стихирах, образующих композиционное ядро цикла, применены приёмы прямого и вариантного цитирования, а также создания нового контента, объём которого нарастает от стихир к стихире.

Музыкальное содержание цикла «Отче преблаженне» не имеет музыкальных аналогов, его создание – пример творчества, наиболее свободного от следования образцу. В то же время оно канонически ограничено. Автор обращается к кругу типовых музыкальных формул, применяя их согласно правилам функционирования в композиции и в зависимости от гласовой принадлежности в рамках знаменного стиля. Можно говорить о свободном музыкальном моделировании композиции, но на основе установленных церковью правил.

Творчество державного гимнографа уходит корнями в культуру Византии и Древней Руси, его интересовал не поиск новых средств художественной выразительности, а искусное владение укорёнными и освящёнными церковью принципами и приёмами создания певческих циклов. Теоцентричность, каноничность, регламентированность и иерархичность, религиозный символизм его творчества были освящены учениями древнецерковных философов-богословов. Благодаря мастерству Ивана Грозного циклы митрополиту Петру стали образцом сотворения новых смыслов на основе традиций.

ПРИЛОЖЕНИЕ

О- тче пре- бла- же- ние Свя- ти- те- лю Пе- тре.
 А ще и гро- бо тво- и мо- лчи- те,
 Но бо- лши чу- де- са и- сте- ка- ю- ше.
 Про- по- ве- да- ю- те.
 Бла- го- да- те ве- се- мо, При- те- ка- ю- щим о све- ро- ю,
 И- сце- ле- ни- е при- е- млю- ше. Сми- ре- ни- я вы- со- то- ю.
 О- бо- га- ти- лся е- си. Е- ю же во- сте- кло е-
 си
 На не- бе- сна- я се- ле- ни- я.
 О- то- ню- ду же ча- до сво- я. На- со со- вы- ше на- зи- ра- и.
 Мо- ли спа- сти- ся ду- ша- мо на- ши- мо.

Царь Иван IV Грозный
Стихиря на Преставление св. Петра, митрополита всея Руси
 (СПМЗ. № 274. Л. 125–125 об.)¹⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее о жизни и деятельности мастера см.: [8].

² Ныне рукопись хранится в Отделе рукописей РГБ: Ф. 304. № 428.

³ РГБ. Ф. 304. № 428. Л. 98, 100 об., 222 об.

⁴ Исследователь А.А. Лукашевич посвятил специальное исследование этому певческому Стихирарю и убедительно подтвердил мне-

ние, сложившееся ранее в научном мире, что Логин зафиксировал здесь распевы именно в путевой нотации [6, с. 402–428].

⁵ СПМЗ. № 274. Л. 124–125.

⁶ ГИМ. Синод. № 572. Л. 137 об.

⁷ «Раздельноречие» сложилось в результате озвучивания полугласных ъ и ь и замены их при пении соответственно на е и о.

⁸ СПМЗ. № 274. Л. 125–125 об.

⁹ ГИМ. Синод. № 162. Л. 34 об., 36.

¹⁰ РГБ. Ф. 304. № 410 (1510-е гг.). Л. 163 об.; Ф. 304. № 411 (нач. XVI в.). Л. 51–51 об.

¹¹ Например, список в рукописи владыки Досифея 1510-х гг.: РГБ. Ф. 304. № 411. Л. 51 об. –52.

¹² ГИМ. Синод. № 279. Л. 72 об.–73.

¹³ ГИМ. Синод. № 279. Л. 76–76 об., 77.

¹⁴ СПМЗ. № 274. Л. 125–125 об. Здесь и далее в тексте стихир курсивом выделены фрагменты, заимствованные царем из источника – стихир св. Николаю. Обозначенные в тексте лицевые [Л] и фитные [Ф] формулы, проставлены перед распетыми этими формулами словами. Разделение текста на строки обусловлено музыкально-формульной структурой.

¹⁵ Расшифровка Н.В. Парфентьевой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арсений, иер. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. Ч. 2. М., 1878. 240 с.
2. Келдыш Ю.В. Ренессансные тенденции в русской музыке XVI в. // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 174–199.
3. Легких В.И. Развитие гимнографии в славянском мире. Служба на преставление святителя Николая Мирликийского и на перенесение мощей свт. Николая из Мир Ликийских в Бари в славянской рукописной традиции XII–начала XVII вв. М.; СПб., 2010. 221 с.
4. Леонид, архим. Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища Свято-Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 г. М., 1887. 375 с.
5. Леонид, архим. Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна, деспота Российского. По рукописи Троице-Сергиевой лавры № 428. СПб., 1886. 64 с.
6. Лукашевич А.А. К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/1 № 428 // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика. Гимнология. Вып. 6. М., 2011. С. 402–428.
7. Парфентьев Н.П. Музыкально-гимнографическое творчество царя Ивана Грозного // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. Т. 14. № 1. С. 51–59.
8. Парфентьев Н.П., Парфентьева Н.В. «Преславный певец» и распевщик Логин Шишелов (ум. 1624) и его произведения // Традиции и новации в отечественной духовной культуре: сб. материалов науч.-практ. конф. Челябинск: ЮУрГУ, 2006. С. 15–32.
9. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. К проблеме атрибуции цикла стихир «Отче преблаженне» в честь митрополита всея Руси Петра музыкально-гимнографическому творчеству царя Ивана Грозного // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences, 2022. Т. 15. Вып. 1. С. 85–94.
10. Парфентьева Н.В., Парфентьев Н.П. Стихиры «на подобен» царя Ивана Грозного в честь святителя Петра, митрополита всея Руси // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки, 2014. Т. 14. № 1. С. 60–73.
11. Седова Р.А. Служба митрополиту Петру // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Т. 45. СПб., 1992. С. 231–248.
12. Серёгина Н.С. Песнопения русским святым. СПб., 1994. 469 с.
13. Спирина Л.М. Малоизвестная певческая рукопись XVII в. из собрания Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник, 1995. М., 1996. С. 159–168.
14. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII в. М.; Л., 1928. 364 с.

Об авторе:

Парфентьева Наталья Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, заведующий кафедрой теологии, культуры и искусства, Южно-Уральский государственный университет (454080, Челябинск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1136-0493**, parfentevanv@susu.ru

Парфентьев Николай Павлович, доктор искусствоведения, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, директор Научно-образовательного центра «Актуальные проблемы истории и теории культуры», Южно-Уральский государственный университет (454080, Челябинск, Россия), **ORCID: 0000-0001-6982-6554**, parfentevnp@susu.ru

REFERENCES

1. Arseniy, ierey. *Opisanie slavyanskikh rukopisey biblioteki Svyato-Troitskoy Sergievoy lavry. Chast' 2* [Description of the Slavonic manuscripts in the library of the Holy Trinity Sergius Lavra. Part 2]. Moscow, 1878. 240 p.
2. Keldysh Yu.V. *Renessansnye tendentsii v russkoy muzyke XVI veka* [Renaissance Tendencies in Russian Music of the 16th Century]. *Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki* [Theoretical Observations on the History of Music]. Moscow: Muzyka, 1978, pp. 174–199.
3. Legkikh V.I. *Razvitie gimnografii v slavyanskom mire. Sluzhba na prestavlenie svyatitelya Nikolaya Mirlikiyskogo i na perenesenie moshchey svt. Nikolaya iz Mir Likiyskikh v Bari v slavyanskoy rukopisnoy traditsii XII–nachala XVII vekov* [The Development of Hymnography in the Slavic World. For the Service to the Transfiguration of St. Nicholas of Myra and the Transfer of St. Nicholas' Relics from Myra in Bari, in the Slavonic Manuscript Tradition of the XII–early XVII Centuries]. Moscow; St. Petersburg, 2010. 221 p.
4. Leonid, arkhimandrit. *Svedeniya o slavyanskikh rukopisyakh, postupivshikh iz knigokhranilishcha Svyato-Troitskoy Sergievoi lavry v biblioteku Troitskoy dukhovnoy seminarii v 1747 godu* [Information on Slavic manuscripts, received from the depository of Holy Trinity Laura of St. Sergius to the library of Trinity Theological Seminary in 1747]. Moscow, 1887. 375 p.
5. Leonid, arkhimandrit. *Stikhiry, polozhennyye nakryukovyye noty. Tvorenie tsarya Ioanna, despota Rossiyskogo. Po rukopisi Troitse-Sergievoy lavry № 428* [Verses put on hook notes. The Creation of Tsar John the Despot of Russia. On the manuscript of the Trinity Sergius Lavra No. 428]. St. Petersburg, 1886. 64 p.
6. Lukashevich A.A. *K prochteniyu notatsii rukopisi Rossiyskoy gosudarstvennoy biblioteki. Fond 304/I № 428* [To the reading of manuscript notation of the Russian State Library. Fond 304/I No. 428]. *Aktual'nye problemi izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka I praktika. Gimnologiya. Vypusk 6* [Actual problems of church singing art studies: science and practice. Hymnology. Issue 6]. Moscow, 2011, pp. 402–428.
7. Parfent'ev N.P. *Muzykal'no-gimnograficheskoe tvorchestvo tsarya Ivana Groznogo* [Musical and hymnographic works of tsar Ivan the Terrible]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki* [Bulletin of South Ural State University. Series: Social and Humanitarian Sciences]. 2014. Vol. 14. No. 1, pp. 51–59.
8. Parfent'ev N.P., Parfent'eva N.V. «Preslavny pevets» I raspevshchik Login Shishelov (um. 1624) i ego proizvedeniya [The “Praiseworthy Singer” and the Chanting Master Shishelov (died 1624) and his works]. *Traditsii i novatsii v otechestvennoy dukhovnoy kul'ture: sbornik materialov nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Traditions and innovations in national spiritual culture: collection

of materials of scientific and practical conference]. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skiy gosudarstvennyy universitet, 2006, pp. 15–32.

9. Parfent'eva N.V., Parfent'ev N.P. K probleme atributsii tsikla stikhir «Otche preblazhenne» v chest' mitropolita vseya Rusi Petra muzykal'no-gimnograficheskomu tvorchestvu tsarya Ivana Groznogo [To the problem of attribution of sticherons “Otche preblozhenne” in honour of Metropolitan of All Russia Peter to musical-hymnographic composition of tsar Ivan the Terrible]. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 2022. Vol. 15. Release 1, pp. 85–94.

10. Parfent'eva N.V., Parfent'ev N.P. Stikhiry «na podobn» tsarya Ivana Groznogo v chest' svyatitelya Petra, mitropolita vseya Rusi [Sticherons “on the podobn” of Tsar Ivan the Terrible in honour of St. Peter, Metropolitan of All Russia]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnye nauki* [Bulletin of South Ural State University. Series: Social Sciences and Humanities], 2014. Vol. 14. No. 1, pp. 60–73.

11. Sedova R.A. Sluzhba mitropolitu Petru [Service to Metropolitan Peter]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury Instituta russkoy literatury (Pushkinskiy Dom) Rossiysko yakademi inauk. Tom 45* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. Vol. 45]. St. Petersburg, 1992, pp. 231–248.

12. Seregina N.S. *Pesnopeniya russkim svyatym* [Hymns to the Russian saints]. St. Petersburg, 1994. 469 p.

13. Spirina L.M. Maloizvestnaya pevcheskaya rukopis' XVII v. iz sobraniya Sergievo-Posadskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya-zapovednika [Little-known singing manuscript of the 17th c. from the collection of the Sergiev Posad Historical and Art Museum-Reserve]. *Pamyatniki kul'tury. Nove otkrytiya. Ezhegodnik, 1995* [Cultural Monuments. New discoveries. Yearbook, 1995]. Moscow, 1996, pp. 159–168.

14. Findeyzen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the 18th Century]. Moscow; Leningrad, 1928. 364 p.

About the author:

Natalya V. Parfentieva, DrSci (Arts), Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Head at the Theology, Culture and Arts Department, South Ural State University (454080, Chelyabinsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1136-0493**, parfentevanv@susu.ru

Nikolai P. Parfentiev, DrSci (Arts), DrSci (History), Professor, Honored Science Worker of the Russian Federation, Director of the Scientific and Educational Center “Actual Problems of the History and Theory of Culture”, South Ural State University (454080, Chelyabinsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-6982-6554**, parfentevnp@susu.ru





Т.Н. ЛЕВАЯ

*Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0002-1871-0444*

«Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации?

Статья представляет собой попытку раскрыть смысл понятия «современничество», вошедшее в культурный обиход XX века вместе с деятельностью Ассоциации современной музыки (1924–1931). Ссылаясь на программные документы Ассоциации, автор комментирует направление деятельности её членов и стилистический «срез» творчества композиторов, демонстрирующий обобщённый образ молодого советского авангарда. В статье говорится также о судьбе этого объединения, вынужденного прекратить свою деятельность в начале 1930-х годов в ситуации жёсткого идеологического диктата и смены курса в области государственной культурной политики. Дух «современничества» возродился десятилетия спустя, когда в эпоху «перестройки» на месте разгромленной АСМ возник новый вариант композиторского объединения – АСМ-2. Новая АСМ унаследовала главные лозунги предыдущей, преследуя при этом цель восстановить связь времён и восполнить случившийся в отечественной культурной истории «провал памяти». В стилистическом смысле АСМ-2 развивала как принципы раннего советского авангарда, так и опыт «оттепельных» и позднесоветских лет, накопив к моменту своего официального оформления внушительный творческий багаж. В последние годы ассоциация больше заявляла о себе как основной очаг композиторского профессионализма, нежели как сугубо новаторский, «альтернативный» проект. Соответственно этому и лозунг «современничества» утрачивал прежнюю актуальность, оставаясь для творцов музыки лишь внутренней страховкой против «консерватизма и академизма».

Ключевые слова: «современничество», «новое звукоозерцание», Ассоциация современной музыки, АСМ-2, провал исторической памяти, авангард как традиция.

Для цитирования / For citation: Левая Т.Н. «Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 87–96. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.087-096

TAMARA N. LEVAYA

*Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0002-1871-0444*

“Contemporariety”: A Label or an Experience of Self-Identification?

The article is an attempt to reveal the meaning of the concept “Contemporaneity”, which entered the cultural usage of the twentieth century together with the activities of the Contemporary Music Association (1924–1931). Referring to the Association program documents, the author comments

on the direction of its members' activities and the stylistic "slice" of the composers' creativity, demonstrating a generalized image of the young Soviet avant-garde. The article also talks about the fate of this association, which was forced to cease its activities in the early 1930s in a situation of harsh ideological dictates and a change of course in the field of state cultural policy. The spirit of "Contemporaneity" was revived decades later, when in the era of "perestroika" a new version of the composer's association – ACM-2 appeared instead of the defeated ACM. The new ACM inherited the main slogans of the previous one, while pursuing the goal of restoring the connection of times and making up for the "memory failure" that happened in the national cultural history.

In the stylistic sense, ACM-2 developed both the principles of the early Soviet avant-garde and the experience of the "thaw" and late Soviet years, having accumulated an impressive creative store by the time of its official formation.

Last years, the Association made itself known more as the main center of composer professionalism than as a purely innovative, "alternative" project. Accordingly, the slogan of "contemporaneity" was losing its former relevance, remaining for the music creators only an internal insurance against "conservatism and academism".

Keywords: "modernism", "new sound perception", Association of Contemporary Music, ACM-2, failure of historical memory, avant-garde as a tradition.

За последние сто с лишним лет появляющаяся на свет академическая музыка проходит путь самых разных дефиниций – будь то «новая», «современная», «актуальная» или «авангардная». Несомненно близость этих понятий, хотя не все из них удостоивались звания термина и получали соответствующее словарное оформление. Это неудивительно, если учесть оттенки смысловых различий между ними, обусловленные «временем и местом» подобных словоупотреблений.

Исследователи уже неоднократно подчёркивали словарный смысл понятия «новая музыка», утвердившегося в 1910–1920-е годы прошлого столетия в немецкоязычном музыкознании и занявшего лидирующие позиции в музыковедческом дискурсе [4]. Косвенным свидетельством его европейской распространённости может служить в том числе отечественная музыкальная практика (ей будет уделено в этом очерке преимущественное внимание). Наиболее показательной в данном отношении явилась деятельность Ленинградского отделения ассоциации современной музыки

(ЛАСМ), сборники которой, публикуемые в издательстве «Тритон», выходили под общей рубрикой «Новая музыка». Возможно, это обстоятельство было связано с ярко выраженной западнической ориентацией ленинградского музыкантского сообщества. Напомним в связи с этим о постановках в МАЛЕГОТе новейших зарубежных опер, концертной практике Кружка новой музыки, сопоставимой по своему характеру с шенберговским Обществом закрытых исполнений [5, с. 115], о сотрудничестве с венским издательством Universal Edition, наконец, оживившихся в то время взаимных международных культурных контактах в целом.

Тем не менее на русско-советской почве термин «новая музыка» просуществовал сравнительно недолго, ограничивая сферу своего использования публикациями ЛАСМ и в конечном счёте уступая место словарно не обозначенной «современной музыке». Это словоупотребление, равно как и сопутствующее ему выражение «современничество», вошло в постоянный обиход вместе с образованием в 1924 году



«заглавной» Ассоциации современной музыки (АСМ)¹. Впрочем, латентно оно возникло ещё на заре русского музыкального модернизма и этимологически воспринималось синонимом этого понятия: вспомним петербургские «Вечера современной музыки», организованные в 1900 году. Как лаборатория новаторски ориентированного композиторского творчества, кружок занимался пропагандой отечественных и западных музыкальных новинок – «в противовес одностороннему увлечению заигранными пьесами и модными виртуозами» [11, с. 474–475].

Направление деятельности Ассоциации современной музыки во многом определялось культурными завоеваниями Серебряного века и новой музыки Запада. Это отразилось в программной статье Л. Сабанеева, напечатанной в ежемесячнике «Музыкальная культура» [13]. Рассуждая о «критериях современности», автор выдвигал на первый план «новизну звукового выражения», то есть новый язык, что вполне согласуется с «новым звукозерцанием», провозглашённым ещё в досоветские времена. При этом в рассуждениях автора сказываются новые политические реалии, а именно – попытка противостоять идеологическому давлению со стороны адептов так называемой пролетарской музыки, видящих свою цель главным образом в пропаганде революционной тематики (в этом случае современность понималась исключительно в сюжетном ракурсе). Отстаивая свой взгляд на истинно современную музыку, Сабанеев замечает, что «никогда старомодная музыка, заимствованная из стиля обывательски-опереточных ли, или этнографически-народных, или просто из прошлых эпигонических элементов с прилаженным к ней, независимым от самой музыки текстом самого наисовременнейшего содержания, не может нами квалифицироваться как музыка

современности – она всё-таки не такова, и чем современнее текст, тем ярче выступает несовременность самой музыки, никак не претворённой под влиянием новых настроений и идей» [13, с. 17]. Сходные взгляды высказывал и такой лидер АСМ, как Н. Рославец, заявлявший о себе: «Конечно, я не “пролетарский композитор“ в том смысле, что не пишу „для масс“ скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи...» [12, с. 137]. Приведённые цитаты говорят как минимум о том, что лозунг «пролетарского искусства» и создания музыки «для масс», при всей его политической актуальности, был чреват глубоким провинциализмом и отсутствием подлинно творческого импульса.

Какой же представлялась «асмовцам» истинно современная музыка и что из звуковой атмосферы эпохи казалось им актуальным? М. Друскин, вспоминая 1920-е годы и интерес «современников» к западным композиторским течениям, пишет, что последние расширили «художественные горизонты советской музыки и, в частности, способствовали преодолению изживающего себя эпигонства петербургского «академизма» или московского «скрябинизма» [5, с. 121]. Подчёркивая роль в этом процессе Стравинского и Прокофьева, Друскин замечает, что композиторов привлекали тогда «не романтические томления, истерические взлёты, не омрачённые страданием душевные исповеди, а жизненно-полнокровная сила, динамичный напор, энергия, душевное здоровье» [5, с. 121]. По его словам, композиторы бросали вызов вагнерианству и штраусианству, а экспрессионизму предпочитали неоклассицизм. Добавим к этим характеристикам влияние на музыкантов конструктивистских идей и всего того, что нёс с собой образ современного города – будь то «музыка машин», джазовая импровизация или практика мюзик-холла.

Из этих компонентов, собственно, и складывался музыкальный язык молодого советского авангарда. Хотя новаторские амбиции «асмовцев» и не носили столь радикальный, как у представителей нововенской школы, характер, они вполне отвечали тем «критериям современности», о которых рассуждал в своей статье Сабанеев. Творчество В. Дешевова, А. Мосолова, Л. Половинкина Г. Попова, Н. Рославца, В. Шебалина, Д. Шостаковича, В. Щербачёва и ряда других композиторов являлось наглядным тому свидетельством.

Возвращаясь к программному эссе Л. Сабанеева, следует заметить, что его полемический тон кажется вполне мотивированным на фоне усиливающегося демарша рапмовских критиков, в лексиконе которых слова «современники» и «современничество» приобретали бранный смысл. Так, Л. Лебединский писал, что «идеология... “современников” – плоть от плоти и кровь от крови чистейшего махрово-контрреволюционного меньшевизма» [8, с. 23]. Критический настрой в отношении АСМ лишь усилился в последующее время, когда партийным постановлением 1932 года враждующие группировки были упразднены и прекратили своё официальное существование.

Попытку относительной реабилитации АСМ предпринял в начале 1940-х годов Д. Житомирский в своей статье «К истории “современничества”». «Музыкальный модернизм, – пишет он, – оставался, в известном смысле, объединённым фронтом борьбы за “современную музыку”, противопоставлявшим себя эпитонству и рутине» [6, с. 41]. Вместе с тем негативные коннотации применительно к «современничеству» в какой-то мере сохраняют свою силу и в этой статье: объектом критики Житомирского выступают всё те же западнические увлечения членов АСМ и

их позиция якобы «нейтралитета» в отношении нового, революционного содержания в музыкальном искусстве (впрочем, последний недостаток, по мысли автора, был в конечном счёте преодолен, что иллюстрируется внушительным списком «асмовских» опусов с революционными сюжетами).

Как бы то ни было, АСМ прекратила свою жизнь. После творческого взлёта молодых лет ушли с публичной сцены и были преданы забвению многие представители композиторского поколения 1920-х годов, став жертвой жёсткого идеологического диктата. Судьба раннесоветского авангарда была предрешена. Поворотным пунктом в истории АСМ стали упомянутые события начала 30-х годов, когда само слово «современный» надолго и бесповоротно заменилось словом «советский». В итоге на смену еженедельнику «Современная музыка», с его серьёзным научным весом и одновременно – молниеносной реакцией на музыкальные события дня, пришёл статусный «толстый» журнал «Советская музыка», ставший главным рупором официальной идеологии в сфере музыкального творчества.

Происшедшие изменения сигнализировали о новом отношении к искусству и о формировании новой художественной доктрины – соцреализма. Было бы неправильным отказывать ей в претензиях на «современность». Напротив, призывы соответствовать «требованиям эпохи», стремление ускорить ход событий, «догнать и перегнать», а также другие приметы «панибратского» обращения с концептом «Время» отличали советскую культуру во все периоды её существования². Вместе с тем то настоящее, которое культивировалось в «золотую пору» соцреализма, было вымышленным, мифологизированным настоящим. Отражая жизнь «в её революционном развитии» и



наследуя в этом смысле утопиям рапмовского толка, оно в большей степени отвечало критериям «советского», нежели «современного». Неудивительно поэтому, что второй критерий, с его идеологической нейтральностью и нежелательными модернистскими ассоциациями, вообще уходит в эти годы с авансцены, сохраняя лишь свой узкоприкладной, хронологический смысл.

Какова же была его судьба в дальнейшем? Свойственные советской системе консерватизм и изоляционизм, обусловленные политикой «железного занавеса», не могли существовать бесконечно. Культ современного возрождался к жизни в те моменты отечественной истории, когда груз накопленных заостренных догм требовал прорыва к относительным свободам. Так случилось во времена «оттепели»: символами подобного прорыва выступили тогда и сборник «Музыка и современность», выдержавший одиннадцать выпусков, и труды Ю.Н. Холопова с красноречивыми названиями «Очерки современной гармонии» [17] или «Современные черты гармонии С. Прокофьева» [18]. Эпитет «современный», производимый в эти годы почти как заклинание, словно навёрстывает упущенное частотой своего употребления. В то же время жёсткая официальная критика, развернувшаяся вокруг второй книги Ю. Холопова, свидетельствовала о том, что и в 1960-е годы «современная музыка» продолжала оставаться на правах аутсайера. Отказ от этих догм произошёл лишь с окончанием советского периода отечественной истории. Среди прочего, он выразился в полной реабилитации АСМ и создании на основе её опыта нового композиторского объединения – АСМ-2.

Это произошло на рубеже 1980–1990-х годов, в эпоху «перестройки». Новые «асмовцы», как и их предшественники,

выступали против музыкального консерватизма, застывшего академизма, «за нестандартное композиторское мышление, творческий поиск и эксперимент» (девиз, провозглашённый в Декларации объединения [14, с. 50]). Здесь они впрямую наследовали опыту западноевропейского авангарда 1950–1960-х годов – неслучайно председателем новой АСМ был избран Э. Денисов. Главный же костяк, наряду с собственно лидерами нового авангарда – А. Волконским, А. Шнитке, С. Губайдулиной, – составили более молодые композиторы в основном денисовской школы: А. Вустин, Ф. Караев, В. Шуть, Н. Корндорф, Д. Смирнов, Е. Фирсова, А. Раскатов, В. Тарнопольский, Ю. Каспаров и др.

О характере творческих устремлений новых «асмовцев» может свидетельствовать тот факт, что в советские времена они не раз удостоивались высочайшей брани, а некоторые из них были заклеены в составе пресловутой «хрениковской семёрки»³, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Так что организационный демарш московских композиторов, случившийся в январе 1990 года после очередного «наезда» официальной критики⁴, оказался вполне мотивированным. Как свидетельствует Ю. Каспаров, новая АСМ явилась для него спасительным ориентиром, «своего рода нитью Ариадны в пугающих своими количественными масштабами и дезориентирующих своей пустотой и лжепафосностью завалах отечественного соцреалистического мусора» [1].

Что представляла собой музыка членов нового объединения в стилистическом смысле? По замечанию С. Савенко, «первое десятилетие постсоветской музыки, формально начавшееся в 1991 году, стилистических сюрпризов не принесло – художественные процессы в очередной раз обнаружили свою независимость от политических катаклизмов» [14, с. 50]. Ещё

категоричнее звучит резюме П. Поспелова о том, что «1990-е годы не принесли значимых композиторских идей. Все они – авангард Денисова, полистилистика Шнитке, концептуализм Мартынова, минимализм Пярта, слабый стиль Сильвестрова, отделение стиля от автора Екимовского и даже иронический маньеризм Десятникова – утвердились раньше» [9].

Приведённые высказывания в большей степени обращены к политическому фону композиторского творчества. Что же касается «художественных процессов» как таковых, то к моменту своего официального объединения поколение новой АСМ уже накопило внушительный творческий багаж, базируясь на опыте предыдущих – «оттепельных» и позднесоветских – лет. Происходящие «эпохальные события» не нарушили перманентности этого опыта. Да и сами композиторы, по их собственному признанию, сформировались ещё в советские времена, создав, например, такие капитальнейшие опусы, как «Влюблённый дьявол» А. Вустина. Правда, свет рампы подобные сочинения смогли увидеть значительно позже, когда был, наконец, официально узаконен в правах и по достоинству оценён новый тип композиторского мышления⁵. Тогда же знаком времени выступили возникшие на рубеже столетий разного рода музыкальные проекты, такие как «Альтернатива», «Другое пространство», а кроме того – исполнительские коллективы Студия новой музыки и Московский ансамбль современной музыки (МАСМ, непосредственное детище АСМ-2), которые, кажется, окончательно вызволили «современную музыку» из недр её прежнего полукатакомбного бытия⁶.

В манифестах второй АСМ было немало общего с АСМ 1920-х годов: это и идея прогресса, движения «к новым берегам», и возобновлённый интерес к музы-

кально-футуристическим идеям. Главным же побуждением «нового современничества» было стремление реабилитировать музыку забытых авторов, восстановить связь времён и восполнить случившийся в отечественной культурной истории «провал памяти» [2]. Возрожденческий дух объединения дал о себе знать, в частности, в программах Московского форума, руководимого Вл. Тарнопольским, где образцам раннего советского авангарда отводилось весьма значительное место⁷. Несомненной является и чисто художественная и гуманитарно-просветительская миссия подобных акций, направленных на восстановление прерванной традиции новаторски ориентированной русской музыки.

Обобщая, можно сказать, что для зрелых «асмовцев» важным явился опыт обоих авангардов. «Авангард как традиция» – эта внешне парадоксальная формула оказалась вполне адекватной для их творческих установок (да и тридцатилетний возраст объединения вроде бы даёт право на такое словоупотребление). Принадлежность этой традиции, превратившая позднейшую АСМ в «респектабельный мейнстрим», по замечанию С. Савенко, одновременно ощущалась «как некая гарантия профессионализма, композиторской умелости – на фоне дилетантизма минималистов и рискованных предприятий адептов концептуального искусства» [14, с. 51]. Действительно, новая АСМ, подобно своей предшественнице, стала главным очагом профессионального творчества, несмотря на перманентно меняющиеся географические и поколенчески-возрастные её границы⁸.

На фоне сегодняшнего стилистического пейзажа иначе выглядит «современнический» посыл музыкальных высказываний. Ф. Караев в одном из своих интервью призывает композиторов «более чётко выступать против засилья так называемого актуального искусства, навязываемого



обывателю разного рода конъюнктурщиками, кичащегося своим нигилизмом и отличающегося «новизной» мышления, что на поверку зачастую оборачивается дилетантизмом и отсутствием композиторского мастерства» [1].

Если на первых порах нынешним «асмовцам», по свидетельству Екимовского, доводилось слышать упрёки в узурпации термина «современный» [1], то ныне «современничество» как девиз и как программно выраженный культ новизны, похоже, утрачивает прежнюю актуальность. Да и сам концепт «современной музыки» в эпоху постмодерна, с которой хронологически совпали искания новых «асмовцев», мог звучать анахронизмом. Как отмечает Р. Фархадов, «сегодняшняя АСМ-2 – не столько новаторский (или альтернативный) проект... сколько элитное подразделение современных мастеров, объединённых общими задачами, пониманием теперешней композиторской ситуации, стремлениями найти в своих творческих поисках единомышленников... В опре-

делённом смысле нынешняя Ассоциация – сообщество для коммуникаций, со-размышлений и со-мыслей» [16].

Подобным образом характеризуют Ассоциацию и другие её деятели. В их позднейших интервью протест против «консерватизма и академизма» звучит с явной поправкой на большую толерантность художественных пристрастий⁹. Заметна и их склонность высказываться на общечеловеческие и экзистенциальные темы. Последнее кажется особенно актуальным в «годину утрат». Весной 2020 года пространство интернета обошёл двойной фотопортрет друзей-композиторов – А. Вустина и Д. Смирнова, едва ли не одновременно, хотя и на разных географических широтах, покинувших сей мир. А потому закончим этот очерк словами Александра Вустина, сказанными ещё до наступления пандемической эры: «Для меня АСМ сейчас – это, прежде всего, дружба на фоне стужающейся темноты» [1]. Хочется верить, что свет этой дружбы не померкнет для нас ещё многие годы...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Важно напомнить, что обе ассоциации позиционировали себя как отделения ИОСМ – Интернационального общества современной музыки (которое было учреждено в августе 1922 года на фестивале современной камерной музыки в Зальцбурге, первом после мировой войны международном фестивале).

² Об этом пишет, в частности, Т. Науменко [9, с. 37], ссылаясь на публикацию Ю. Степанова [15].

³ Так называют группу из семи композиторов, осуждённых в 1979 году на Шестом съезде Союза композиторов его тогдашним руководителем Т.Н. Хренниковым за несанкционированное участие в некоторых фестивалях советской музыки на Западе. В результате в «чёрный список» неисполняемых и неиздаваемых попали Е. Фирсова, Д. Смир-

нов, В. Суслин, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Артёмов и А. Кнайфель [16].

⁴ См. об этом в воспоминаниях Ю. Каспарова [7, с. 24].

⁵ Так, премьера оперы Вустина «Влюблённый дьявол», завершённой в 1989 году, состоялась лишь 17 февраля 2019 года на сцене Московского академического театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

⁶ Напомним, что фестиваль «Альтернатива», вдохновителем и организатором которого являлся Алексей Любимов, возник в 1988 году и с перерывами существовал все последующие годы, вплоть до наших дней. В 1990 году по инициативе и под руководством Ю. Каспарова возник Московский ансамбль современной музыки (МАСМ), а в 1993-м

– ансамбль Студия новой музыки, руководимый Вл. Тарнопольским и И. Дроновым. С 2009 года организуется фестиваль актуальной музыки «Другое пространство». Возглавляемый с 2014 года Вл. Юровским, он вскоре обрёл статус международного.

⁷ Международный фестиваль современной музыки «Московский форум», тесно связанный с деятельностью Центра современной музыки Московской консерватории, функционирует с начала 1990-х годов.

⁸ В первом случае имеется в виду «территориальная экспансия» АСМ-2: не в пример

предшественникам, многие её члены живут и работают за рубежом страны, что не могло не способствовать расширению стилистических границ их творчества. Во втором случае вопросы может вызывать композиторская поросль нового столетия, эстетически не столь близкая старшим коллегам, да и не всегда связывающая себя с ними в чисто формальном смысле.

⁹ См., например, высказывания В. Екимовского, Вл. Николаева, К. Уманского и других композиторов по случаю юбилея АСМ-2 [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. АСМ сегодня и вчера // Играем с начала. 28 февраля. 2015 // <https://gazetaigraem.ru/article/5714> (дата обращения 10.01.2022).
2. Барсова И.А. Провал памяти. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. С. 26–45.
3. Великолепная Хренниковская семерка // URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5df0f5b65d6c4b00af860efa/velikolepnaia-hrennikovskaia-semerka-5eedb903d219d50372989e26> (дата обращения 10.01.2022).
4. Дальхаус К. «Новая музыка» как историческая категория /пер. с немецкого Н.О. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258.
5. Друскин М.С. Из хроники музыкальной жизни Ленинграда 20-х годов // Советская музыка. 1974. № 9. С. 113–122.
6. Житомирский Д.В. К истории «современничества» // Советская музыка. 1940. № 9. С. 31–48.
7. Каспаров Ю. О Дмитрие Смирнове в прошедшем времени // Музыкальная академия. 2020 (770). № 2. С. 19–26.
8. Лебединский Л. Восемь лет борьбы за пролетарскую музыку. М., 1931. 136 с.
9. Между АСМ и «Альтернативой» // Colta.ru. 17 сентября. 2015: https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy (дата обращения 10.01.2022).
10. Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М., 2013. 584 с.
11. Нестьев И.В. Музыкальные кружки // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908–1917). Кн. 3. М., 1977. С. 474–475.
12. Рославец Н. О себе и своём творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
13. Сабанеев Л.Л. Современная музыка // Музыкальная культура. № 1. М., 1924.
14. Савенко С.И. Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве. Нижний Новгород, 2001. С. 39–53.
15. Степанов Ю.С. Панибратское обращение с концептом «Время» в культуре советского периода // Константы. Словарь русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 989 с.
16. Тридцать лет спустя // Играем с начала. 6 мая. 2020: <https://www.facebook.com/gazetaigraem.ru/posts/3124526584232993> (дата обращения 10.01.2022).
17. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 286 с.
18. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии С. Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 478 с.

Об авторе:

Левая Тамара Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Нижегородская государственная консерватория и м. М.И. Глинки (603005, г. Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-1871-0444**, levgez@mail.ru.

REFERENCES

1. Assotsiatsiya sovremennoy muzyki segodnya i vchera [The Association of contemporary music today and yesterday]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 28 fevralya. 2015. URL: <https://gazetaigraem.ru/article/5714> (дата обращения 10.01.2022).
2. Barsova I.A. Proval pamyati. Sud'ba Pervoy simfonii Gavriila Popova [Failure of Memory. The Fate of First Symphony by Gavriil Popov]. *Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretatsii* [The 20th Century Art as Art of Interpretation]. Nizhny Novgorod, 2006, pp. 26–45.
3. Velikolepnaya Khrennikovskaya semerka [The Magnificent Seven by Khrennikov]. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5df0f5b65d6c4b00af860efa/velikolepnaia-hrennikovskaia-semerka-5eedb903d219d50372989e26> (10.01.2022).
4. Dal'khaus K. «Novaya muzyka» kak istoricheskaya kategoriya [“New Music” as a Historical Category]. Translated from German by N.O. Vlasova. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1996. No. 3–4, pp. 253–258.
5. Druskin M.S. Iz khroniki muzykal'noy zhizni Leningrada 20-kh godov [From the Chronicle of Musical Life in Leningrad in 20-s]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 9. pp. 113–122.
6. Zhitomirskiy D.V. K istorii «sovremennichestva» [To the History of “Contemporaneity”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1940. No. 9, pp. 31–48.
7. Kasparov Yu. O Dmitrii Smirnovе v proshedshem vremeni [About Dmitry Smirnov in the past tense]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020 (770). No. 2. pp. 19–26.
8. Lebedinskiy L. *Vosem' let bor'by za proletarskuyu muzyku* [Eight years of struggle for proletarian music]. Moscow, 1931. 136 p.
9. Mezhdru Assotsiatsiey sovremennoy muzyki i «Al'ternativoy» [Between the Association of Contemporary Music and Alternative]. *Colta.ru*. 17 sentyabrya. 2015. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/8560-mezhdu-asm-i-alternativoy. (10.01.2022).
10. Naumenko T.I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of Music Science]. Moscow, 2013. 584 p.
11. Nest'ev I.V. Muzykal'nye kruzhki [Musical circles]. *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura kontsa XIX – nachala XX veka (1908–1917). Kniga 3* [Russian art culture of the late nineteenth – early twentieth century (1908-1917). Book 3]. Moscow, 1977, pp. 474–475.
12. Roslavets N. O sebe i svoem tvorchestve [About himself and his art]. *Sovremennaya muzyka* [Sovremennaya muzyka]. 1924. No. 5, pp. 132–138.
13. Sabaneev L.L. Sovremennaya muzyka [Modern Music]. *Muzykal'naya kul'tura* [Musical Culture]. No 1. Moscow, 1924, pp. 8–20.
14. Savenko S.I. Avangard i sovetskaya muzyka [Avant-garde and Soviet Music]. *Muzyka v postsovetskom prostranstve* [Music in the Post-Soviet Space]. Nizhniy Novgorod, 2001, pp. 39–53.
15. Stepanov Yu.S. Panibratskoe obrashchenie s kontseptom «Vremya» v kul'ture sovetskogo perioda [Panorabolic treatment of concept “Time” in culture of the Soviet period]. *Konstanty. Slovar' russkoy kul'tury* [Constants. Dictionary of Russian Culture]. Moscow: Yazyki russkoy kul'tury, 1997. 989 p.

16. Tridsat' let spustya [Thirty Years Later]. *Igraem s nachala* [Playing from the Beginning]. 6 maya. 2020.

17. Kholopov Yu.N. Ocherki sovremennoy garmonii [Essays on Modern Harmony]. Moscow: Muzyka, 1974. 286 p.

18. Kholopov Yu.N. Sovremennye cherty garmonii S. Prokof'eva [Modern Features of S. Prokofiev Harmony]. Moscow: Muzyka, 1967. 478 p.

About the author:

Tamara N. Levaya, DrSci (Arts), Professor, Head of Music History Department, Nizhny Novgorod State M.I. Glinka Conservatory (603005, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0000-0002-1871-0444**, levgez@mail.ru.





А.М. ЦУКЕР

*Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-9634-6203*

Об «оперности» драматургии Пушкина

Судьба драматургического наследия Пушкина складывалась парадоксально. Все его шесть больших и маленьких трагедий на русской драматической сцене XIX века успеха не имели, ставились редко и неудачно, закрепляя распространённое мнение о принципиальной непригодности пушкинской драматургии для сцены. В то же время русский музыкальный театр принял драматические творения поэта с восторгом. Все пьесы усилиями выдающихся оперных композиторов получили блистательное воплощение, причём каждое из этих воплощений открывало новые пути в русском оперном искусстве. Автор статьи стремится разобраться в глубинных причинах этого парадокса, тотальной невосприимчивости к пушкинским трагедиям драматического театра XIX столетия, а, с другой стороны, – абсолютной предрасположенности к ним театра оперного. В поисках ответа он приходит к выводу о том, что эти причины были во многом общими. Напряжённая концентрация и компактность, сжатость и плотность содержания, смысловая насыщенность каждого слова требовали особой постановочной эстетики, какой русский драматический театр ещё не владел. По-видимому, силой своего гения Пушкин предвосхищал некий гипотетический театр будущего. Но именно такой литературный материал всегда искали оперные композиторы, расценивая его как высшее достоинство, и не случайно ни один из них при обращении к пушкинской драматургии не прибегал к помощи либреттистов. В статье раскрываются те качества драм, которые открывали для музыкального воплощения огромные пространства, исподволь направляя руку композиторов. Автор показывает, как лексическая и интонационная характерность пушкинских текстов инициировала открытия композиторов в сфере музыкальной декламации, как богато и разнообразно в них были заложены предпосылки для построения завершённых оперных форм.

Ключевые слова: драматургия Пушкина, русский драматический театр, русская опера, либретто, музыкальная декламация, оперные формы.

Для цитирования / For citation: Цукер А.М. Об «оперности» драматургии Пушкина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 97–107. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.097-107

ANATOLY M. ZUCKER

Rostov State Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-9634-6203

About the “Operatic Qualities” of Pushkin`s Dramaturgy

The fate of Pushkin`s drama heritage was paradoxical. All of his six big and small tragedies were not a success on the Russian drama stage of the 19th century. They were rarely on and the lack of success reinforced the widespread opinion about the fundamental unsuitability of Pushkin`s dramaturgy for the stage. At the same time, the Russian Musical Theatre enthusiastically received the poet`s dramatic works. Through the efforts of outstanding opera composers, all works were vividly embodied, and each of these embodiments opened up new paths in Russian operatic art. The author of the article seeks to understand the deep reasons for this paradox, the total immunity of the 19th century drama theatre to Pushkin`s tragedies and, on the other hand, the absolute inclination of the operatic theatre to them. In his search for an answer, he concludes that these reasons were largely general. The intense concentration and compactness, the laconicism and density of the content, the semantic richness of each word demanded a special theatrical aesthetics, which the Russian drama theater had not mastered yet. Apparently, by the power of his genius, Pushkin anticipated a certain hypothetical theatre of the future. But it is precisely such literary material that opera composers have always looked for, considering it the highest merit, and it is no coincidence that none of them, speaking about Pushkin`s drama, resorted to the help of librettists. The article reveals the qualities of the drama that have opened up vast spaces for musical embodiment, gradually guiding the hand of composers. The author shows how the lexical and intonational characteristics of Pushkin`s texts laid the foundation for the discoveries of composers in the field of musical declamation, how richly and varied they laid the prerequisites for the construction of complete operatic forms.

Keywords: Pushkin`s dramaturgy, Russian Drama Theatre, Russian Opera, libretto, musical declamation, operatic forms.

Как известно, все драматические произведения Пушкина (а их сравнительно немного – всего шесть, включая незавершённую «Русалку») нашли своё воплощение в русском оперном театре. Причём каждое из этих воплощений оказалось знаковым, сыграло судьбоносную роль в творчестве их создателей и, более того, в истории отечественной оперы. «Русалка» Даргомыжского стала первой русской лирико-психологической драмой. Значение «Бориса Годунова» Мусоргского для мирового оперного театра не нуждается в комментариях. Даже куда более скромные «Маленькие трагедии» явились важными, узловыми сочинениями

в творческой судьбе их авторов и не только. «Каменный гость» Даргомыжского открыл путь национальной речитативной камерной опере, и путь этот был прочерчен вплоть до наших дней. Не могу не вспомнить, что писал Стасов о лаконичной одноактной опере Римского-Корсакова «Мозарт и Сальери»: «Из Ваших опер я ведь всегда считал эту вещь самую высокую, самую необычайную, самую оригинальную, самую беспримерную, самую глубокую и самую поэтическую, наравне со “Снегурочкой”... Наверное, то же самое будут чувствовать и сознавать ВСЕ, сначала мы, русские, а потом и все остальные в Европе, рано или поздно. Иначе быть не



должно. Ваша эта опера – *chef d'ouvre*» [16, с. 436–437]. «Скупой рыцарь» Рахманинова также оказался произведением, свидетельствующим о существенном повороте в художественном мышлении композитора, началом нового этапа его композиторской биографии. Но он ещё явно наметил пути в будущее, открывал новые рубежи в развитии жанра в XX столетии. Ни в одной опере ранее, как в русской, так и в западноевропейской, не проявили себя в такой мере черты монодрамы – жанра, рождённого XX столетием, а именно, как подлинную монодраму можно представить центральную картину оперы. Заметим, что и «Пир во время чумы» Кюи, если и уступает названным выше сочинениям в своём художественном совершенстве, но и он внёс свою весомую лепту в поиски нового типа камерной оперы, или, по-иному, оперы малой формы, а для самого композитора составил, наряду с его пушкинскими романсами, лучшие страницы его творчества.

Столь блистательная жизнь Пушкинской драматургии в отечественной опере особенно впечатляет на фоне её незавидной судьбы на русской драматической сцене XIX века. При жизни поэта была поставлена только одна маленькая трагедия – «Моцарт и Сальери». Она всего дважды прошла на петербургской сцене в 1832 году и, по свидетельству современников, успеха не имела. Последующие постановки этой и других «Маленьких трагедий» носили единичный характер, чаще избирались известными актёрами для своих бенефисов и, как целостное театральное явление, серьёзного интереса не представляли. Критика зафиксировала лишь один большой успех – спектакль Малого театра 1853 года «Скупой рыцарь» с М. Щепкиным в главной роли. Самой печальной была сценическая история «Пира во время чумы». Первая её поста-

новка – малоудачная, судя по отзывам в прессе, – состоялась спустя 69 лет после написания – в 1899 году в дни празднования юбилея поэта и к тому же с сильно сокращённым гимном Вальсингама. «Борис Годунов» увидел свет рампы только в 1870 году, когда с трагедии был снят цензурный запрет. Постановка на сцене Мариинского театра (силами Александринки), значительно урезанная, оказалась нежизнеспособной. Неудачной была признана и постановка в петербургском Малом театре в 1880 году, давшая дополнительные основания говорить о принципиальной непригодности «Бориса Годунова» и шире – пушкинской драматургии для сцены¹. Попытки постановки «Русалки», за исключением единичных исполнений фрагментов (драматических отрывков), по причине незавершённости пьесы вообще не предпринимались.

Все исследователи, писавшие раньше и пишущие сегодня о жизни произведений Пушкина в русском театре XIX века, абсолютно единодушны в констатации несостоятельности их воплощения на сцене. Вполне справедливо суждение Д. Благого: «В этом направлении делались неоднократные попытки, но чаще всего, несмотря на блистательную порой игру отдельных исполнителей, малопродуктивные» [3, с. 671]. Драматические трагедии, созданные поэтом, без сомнения, прежде всего для театра, оставались чисто литературными сочинениями. «Читательское восприятие (рецепция режиссёров, актёров, критиков, зрителей), как кажется, вытесняло драматургию Пушкина из театрального пространства, оставляя эти литературные тексты существовать только лишь в литературном поле» [4, с. 10].

Если же говорить об оперных претворениях, то нужно прежде всего обратить внимание на один знаменательный факт: ни в одном из них композиторы не обра-

щались к помощи либреттистов, либо, как в операх – «Маленьких трагедиях», оставляя пушкинский текст в почти неизменном виде, либо, как в «Русалке» и в «Борисе Годунове», стремясь максимально сохранить поэтико-драматургическую первооснову пьес. Таким образом, пушкинские драматические произведения, вопреки намерениям их автора, утверждали себя на русской сцене в новом для себя качестве – оперных либретто, хотя известно, что к этому роду деятельности поэт относился с большой долей скепсиса. Он понимал, что либретто не может быть полноценным литературным произведением, а либреттист всегда находится в положении, зависимом от композитора. Именно поэтому Пушкин писал П. Вяземскому, работавшему над текстом для оперы А. Верстовского: «Что тебе пришло в голову писать оперу и подчинить поэта музыканту? Чин чина почитай. Я бы и для Россини не пошевелился» [14, с. 409].

Действительно, как правило, либретто являет собой прикладной тип творчества, не предполагающий самостоятельной художественной жизни, а потому и не обладающий совершенством с чисто литературной, поэтической точки зрения. Опера и не требует от него такого совершенства. Главное – то, в какой мере либретто отвечает музыкально-драматургическим задачам, решаемым композитором. Тем более удивительно, насколько самоценная драматургия Пушкина оказалась столь богатным материалом для оперы, при этом не принося ей в жертву свои высочайшие художественные достоинства.

Чем же объяснить тотальную невосприимчивость к пушкинским трагедиям драматического театра XIX века и в то же время абсолютную предрасположенность театра оперного? В поисках ответов на эти два, казалось бы, разных вопроса приходишь к выводу, что причины здесь во многом общие. Одни и те же особенности

больших и «Маленьких трагедий» поэта, которые препятствовали их воплощению на драматической сцене, в полной мере отвечали природе оперы, представляя для неё огромную ценность. Остановимся на этих особенностях подробнее.

Главную из них отмечают все пишущие о драматических произведениях Пушкина: это повышенная концентрированность действия, сжатость характеристик персонажей, лаконизм театральных форм [7, с. 641; 4, с. 265]. Указанные качества присущи прежде всего «Маленьким трагедиям». Пушкин стремится к предельной краткости, компактности в раскрытии сложных психологических коллизий. Сами же эти коллизии по содержательной насыщенности и многомерности, богатству историко-культурных ассоциаций и параллелей, образной ёмкости и глубине вполне могли бы «потянуть» на полнометражные, многоактные драмы. В монологах Барона и Дон Гуана, Сальери и Вальсингама заключены наполненные драматическими событиями биографии героев, возникает множество действующих лиц. Но все эти события и лица остаются за рамками сценического действия. Пушкин задерживает наше внимание лишь на кульминационных и итоговых его этапах, а всё предшествующее развитие происходит до открытия занавеса.

«Борис Годунов» в сравнении с болдинскими сценическими миниатюрами представляет собой монументальную трагедию с большим количеством участников-персонажей. Казалось бы, в ней действуют иные драматургические законы: здесь не место тотальной лаконичности «Маленьких трагедий». Однако и в «Борисе» со всей очевидностью проявляется стремление всё к той же концентрированной компактности и немногословию. Прежде всего обращает на себя внимание общая структура трагедии. Она делится не



на развёрнутые акты, а на короткие сцены. В их quasi спонтанном чередовании происходит стремительная смена сценических обстоятельств, места и участников действия. Образуется драматургическое целое, сотканное из отдельных фрагментов, многие из которых предельно сжаты и замкнуты в себе.

Напряжённая концентрация и компактность, присущие пушкинской драматургии, сжатость и плотность заключённого в ней содержания, смысловая насыщенность каждого слова, каждой реплики требовали особой постановочной эстетики, специфических приёмов исполнения, которые театром ещё не были осознаны. Для создания полнокровных образов актёрам не хватало сценического времени и драматургического материала. Эскизность, экономность текста представляла непреодолимые трудности для психологического развертывания характеров.

Но все указанные выше качества, перед которыми пасовал русский драматический театр XIX века, оказались более чем желанными для оперы. Именно такой литературный материал всегда искали оперные композиторы, расценивая лаконичную немногословность текста как высшее достоинство. Развивая эту мысль в статье о «Русалке» Даргомыжского, Кюи объяснял природу требований, предъявляемых оперой к драме-либретто: «Длинноты текста особенно чувствительны в музыке, так как текст поётся значительно медленнее, чем он читается, и длинноты текста вызывают длинноты и водянистость в музыке. Краткое выражение мысли очень важно в тексте, предназначенном для музыки. А кто же более Пушкина отличался сжатостью формы?» [9, с. 391]. Опытные либреттисты и композиторы, работавшие в оперном жанре, высоко ценили экономное отношение к слову, хорошо знали, что «не словом единым» жив музыкальный

театр, что значительная, самая глубинная часть его художественного содержания выражается невербально. Поэтому они стремились отсекать в тексте всё лишнее, избыточное, уводящее от основной линии драматургического развития. Кроме того, не нуждалось в словесном выражении и все то, что могло быть раскрыто музыкальными средствами, причём с несравнимо большей результативностью. В силу этого либретто и отличалось от «литературной» драмы большей сжатостью и концентрированностью. В нём всегда должен был присутствовать необходимый простор для развёртывания семантически наполненной музыкальной ткани.

Какое это имеет отношение к Пушкину? Как будто бы никакого. Он писал с расчётом на сценическое воплощение своих пьес в *драматическом* театре. Но, осознанно или нет, он имел в виду не современный ему театр, который нередко подвергал весьма едкой критике, а некий гипотетический театр будущего. Не случайно он считал, что для постановки его народной трагедии «надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий» [14, с. 170]. Поэт опережал время, что нередко случается с гениями. Гипотетический театр Пушкина – это театр новых, может быть, условных сценических форм, смелой актёрской и режиссёрской интерпретации. Драматург оставлял огромное незаполненное поле для такой интерпретации, для рождения сложных ассоциаций, обнаружения тайных значений, лежащих за пределами слова. В ходе постановочной реализации пушкинских пьес должно было происходить, используя выражение Е. Эткинда, «приращение смысла» [18, с. 16]. Но такого драматического театра и такой режиссуры в России XIX столетия не существовало. Зато была опера – «один из самых условных видов

искусства» [13, с. 25], были гениальные русские композиторы, которые и стали превосходными интерпретаторами пушкинской драматургии. Они средствами музыки вносили в пушкинский текст именно то, на что рассчитывал поэт, когда оставлял для исполнителей-интерпретаторов «бездну пространства» (Гоголь): полнокровность образов, эмоциональную атмосферу действия, смысловую полифоничность.

Отмечу еще ряд факторов, создающих особую предрасположенность драматургии Пушкина к её претворению в опере. И не просто предрасположенность. Она стала толчком к созданию композиторами опер нового типа, новых жанровых разновидностей, которых не знала до этого русская оперная классика. Уже первая из них, «Русалка» Даргомыжского, открыла путь русской психологической музыкальной драме, в которой смело утверждались ранее неизвестные в отечественном музыкальном театре оперные формы. Прежде всего, они были связаны с открытиями композиторов в сфере музыкальной декламации, которая составляла стиливую сердцевину всех опер, написанных на текст пушкинских драматических произведений. Ц. Кюи, называя Даргомыжского «великим, вдохновенным декламатором», писал: «Для него речитатив музыкальный, выразительный, мелодический – главная суть дела. Лучшая музыка в «Русалке» заключается в её речитативах» [8, с. 194–195]. «Каменный гость» в этом отношении вообще дал принципиально новую модель оперы. «Декламация в «Каменном госте» – верх совершенства от начала до конца; это – кодекс, который вокальным композиторам следует изучать постоянно и с величайшим тщанием» [8, с. 205]. Действительно, обращаясь к драматургии Пушкина, и Мусоргский, и Римский-Корсаков, и Рахманинов, и сам Кюи брали

за образец в значительной степени именно эту модель, конечно, интерпретируя её каждый по-своему. При этом, «переводя» пушкинскую литературную речь на речь музыкально интонируемую, композиторы не ограничивались каким-то одним типом речитатива. Они гибко и многопланово сочетали самые разные приёмы музыкального претворения литературного текста: от последовательной конкретизации речевых интонаций в мелодии до создания обобщающих музыкальных построений ариозного типа, от подчёркивания его прозаического, разговорного звучания до музыкально-поэтической, художественно-одухотворённой декламации. И «инициатором» этой гибкости в значительной степени оказывалась поэтика пушкинских драматических произведений.

Ю. Орлицкий, размышляя об оппозиции «стих – проза», выделяет «единственный сквозной признак, отличающий *все* стихотворные тексты от *всех* прозаических: стихотворный текст принудительно членится автором на небольшие отрезки (стихи), реально сопоставимые по размеру друг с другом и сопоставимые в процессе чтения по вертикали, которые могут совпадать, а могут и не совпадать с границами фраз, что создает потенциальную возможность конфликта ритма и смысла; в прозаическом же тексте такое членение отсутствует, что позволяет тексту свободно и плавно развёртываться по горизонтали, а автору – завершать абзац-строфу там и только там, где этого требует смысловая логика развёртывания текста» [12, с. 16–17]. Трагедии Пушкина написаны в стихотворной форме, но смысловая (синтаксическая) и метрическая организации текста в них преимущественно нетождественны. Если брать за основу не метрическое, а синтаксическое деление, то есть смысловую логику, и к тому же, следуя ей, расположить текст



«по горизонтали», то его стиховая структура, тем более при отсутствии рифмы, будет максимально приближаться к прозе. Например, в «Каменном госте» (Дон Гуан об Инезе):

«Виоле... ночью. Странную приятность я находил в её печальном взоре и помертвевших губах. Это странно. Ты, кажется, её не находил красавицей. И точно, мало было в ней истинно прекрасного. Глаза, одни глаза. Да взгляд... такого взгляда уж никогда я не встречал. А голос у неё был тих и слаб – как у больной. Муж у неё был негодяй суровый, узнал я поздно...» [15, с. 299].

Именно такая, прозаизированная, манера была характерна для некоторых постановок в русском театре рубежа XIX–XX веков. В. Жирмунский пишет об этом: «Традиционная для конца XIX века реалистическая театральная декламация делит стихи «по смыслу», стараясь придать им «естественную», т. е. прозаически разговорную интонацию. Крайний пример этой манеры представляет исполнение драм Пушкина в Художественном театре» [6, с. 256].

Применительно к оперному театру указанная особенность поэтического стиля трагедий открывала для композиторов возможность гибко балансировать между сухим разговорным речитативом (при опоре на синтаксис) и поэтизированной ариозностью (при опоре на метрику), достигая в этих пределах богатого многообразия приёмов музыкального интонирования. Конечной целью такого многообразия была интонационная индивидуализация музыкально-сценических образов, истоки которой композиторы также находили в литературной первооснове опер.

Рассчитывая на последующую сценическую интерпретацию, Пушкин закладывал в диалоги, монологи своих пьес лексическую и интонационную характеристичность персонажей. Тем самым он давал некий ключ актёрам в воплощении того

или иного образа, предопределяя его интонационную палитру. Совершенно очевидно, что не менее важным это качество пушкинского текста оказывалось и для его музыкального прочтения средствами вокальной декламации. Оно давало композиторам много «подсказок» и, в определенной степени, направляло их руку в музыкальном решении образов. Они отталкивались от пушкинской интонации, которая становилась для них ориентиром и одновременно богатым источником для собственных поисков музыкально-речевой выразительности.

В «Борисе Годунове», например, Пушкин чётко дифференцировал интонационно-речевые характеристики всех основных героев, исходя как из субъективных факторов: личных человеческих качеств, психологических особенностей, характера чувствования, – так и из факторов объективных, детерминированных принадлежностью к определённом социальному и культурному слою. Как непохожи друг на друга выдержанная от первого до последнего слова лапидарно-величавая манера речи Годунова, льстиво-лицемерные, вкрадчивые речевые обороты Шуйского, эпически-мерное, близкое к языку русских летописей повествование Пимена, острохарактерный, основанный на чередовании прибауток и церковных текстов говор Варлаама, нервная, сбивчивая речь Юродивого, сочная бабья болтовня Хозяйки корчмы, «высокая», аристократически-салонная речь Марины Мнишек. Нетрудно заметить, что именно в этом направлении шёл Мусоргский в опере «Борис Годунов», добываясь декламационной характерности образов, их интонационной персонификации.

Но не только в декламационной сфере композиторы черпали материал для своих опер. Пьесы-трагедии, и в этом плане напоминая оперные либретто, содержали

в себе также и основу для завершённых оперных форм номерного типа с ярко выраженной музыкальной жанровостью.

В «Борисе Годунове» их диапазон простирается от русских народно-песенных жанров до аристократических образцов европейской ренессансной музыки. Здесь и причет Ксении об умершем женихе («Милый мой жених, прекрасный королевич, не мне ты достался, не своей невесте – а тёмной могилке, на чужой сторонке») [15, с. 216], и песня-плач Юродивого («Месяц светит, котёнок плачет, Юродивый, вставай, Богу помолись!») [Там же, с. 248], и разухабистая хороводная песня Варлаама «Как во городе было во Казани...» [15, с. 204]. А на другом полюсе – музыка польского бала: прежде всего, конечно, полонез (ремарка Пушкина «Музыка играет польский») [15, с. 228], но возможны и другие танцы, а в Сцене у фонтана (объяснение Самозванца и Марины) слышны отзвуки любовных серенад, упоительных канцон и ласкающих пасторалей.

Пожалуй, ещё большей музыкальной насыщенностью отличается «Русалка». По меткому замечанию Н. Берковского, «"Русалка" Пушкина – особое явление: "опера без музыки"» [2, с. 83–111]. Точнее было бы сказать, без реальной, но с подразумеваемой музыкой. Причём этой подразумеваемой музыки много, и она выполняет самые разные функции. С её помощью Пушкин вносит в драму элемент «волшебности», фантастический колорит. Таковы два хора русалок: «Весёлой толпою с глубокого дна мы ночью всплываем...» и «Что, сестрицы? в поле чистом не догнать ли их скорей?» [15], которые Белинский считал типично оперными и сравнивал с хорами из оперы Мейербера «Роберт Дьявол» [1, с. 491]. Музыкальные «номера» или характерные их элементы используются поэтом и в характеристике

действующих лиц. Так, в речи Княгини явно слышны обороты сентиментального бытового романса. Музыкально окрашен и монолог Князя «Неволью к этим грустным берегам меня влечёт неведомая сила» [Там же]. Мотивы любви и смерти, печальных воспоминаний об ушедшем счастье вкупе с общим лирико-скорбным настроением – это типичные признаки жанра элегии, широко разрабатываемой во времена Пушкина русской вокальной лирикой, а затем и русской оперой. Но, пожалуй, самая характерная с точки зрения музыкально-оперной специфики – большая сцена свадебного пира в княжеском тереме. Она становится «поводом» для введения народных песен и, по-видимому, игр и плясок. Хотя ремарки, указывающей на это, в пушкинском тексте нет, но, учитывая шуточный характер хора «Сватушка» [15, с. 347–348], такая ремарка вполне могла бы иметь место. Любопытно, что обозначая действующих лиц в этой сцене, Пушкин пишет не «Девушки» (с ремаркой «поют»), а конкретно указывает: «Хор» [Там же]. А сразу следом за хоровой песней «Сватушка» вступает сольная партия – «Один голос» (обозначение Пушкина) – мельничихи-утопленницы, исполняющей песню «По камушкам, по жёлтому песочку» [15, с. 348].

Немало завершённых оперно-вокальных форм и в «Маленьких трагедиях». В «Пире во время чумы» они являются центром драматургии (Песня Мери, Гимн Вальсингама), в «Каменном госте» несут одну из основных тем – тему искусства (романсы Лауры, написанные на стихи «импровизатора любовной песни» Дон Гуана). Особо важную роль они играют в трагедии «Моцарт и Сальери». Это и понятно: герои её – композиторы, и не просто композиторы, а оперные композиторы. Музыка – объект их раздумий, сомнений, комментариев, обсуждений.



Они ею живут. Она наполняет собой словесную ткань произведения, на равных с ней участвуя в развёртывании драмы. По ходу пьесы она непосредственно «звучит» трижды: когда Моцарт приводит в дом Сальери слепого скрипача, который фальшиво играет арию из «Дон Жуана»; когда Моцарт в той же сцене исполняет сочинённую наперед ночью «безделицу»; и, наконец, когда Моцарт в трактире «Золотого льва» знакомит своего друга с неоконченным Реквиемом. Обратим внимание, что все музыкальные «номера» принадлежат исключительно Моцарту (опера «Тарар» Сальери лишь упоминается), являясь его самораскрытием, помогая глубже и полнее обрисовать его образ и тем самым восполняя отсутствие в его роли развёрнутых монологов.

Указанными тремя номерами не исчерпывается музыкальное наполнение трагедии. Она вся пронизана духом моцартовской музыки, отмечена поразительно тонким проникновением в глубины глубин моцартовского стиля. Что было тому причиной: тончайший ли внутренний слух Пушкина, или поэт угадал в композиторе родственную душу? Возможно, был прав Л. Сабанев, когда писал: «Вкус Пушкина – Моцарт и преимущественно “Дон Жуан”; Моцарт для него – гений музыки, её олицетворение. И в этом нет случайности: Пушкин сам был одним из тех светлых гениев, к которым относятся и Моцарт, и Рафаэль, которых появление ещё было возможно на рубеже XVIII века в запоздавшей России, но которых потом уже не могло рождаться...» [11, с. 77].

Конечно, «Пушкин – Моцарт», в том числе «Пушкин – оперный Моцарт» – это увлекательнейшая тема, позволяющая проникнуть в один из истоков «оперности» пушкинской драматургии. Но она требует отдельного неспешного разговора. Равно как и жизнь пушкинской драматургии в XX–XXI столетии. Наступивший XX век революционно видоизменил отечественную драматическую сцену, родился новый, режиссёрский театр, в котором состоялись постановки всех трагедий Пушкина. Стало очевидно, что мнения об их несценичности были актуальны только для театра, не знавшего подлинной режиссуры. Масштабы сценических открытий Пушкина, пожалуй, одним из первых оценил В. Мейерхольд и прочел «Бориса Годунова» как опередившую время гипотезу, а в «Маленьких трагедиях», не востребованных в своё время, увидел грандиозный сценический эксперимент, предвосхищающий театральные концепции будущего.

Можно вспомнить и выдающееся кинематографически-музыкальное решение М. Швейцера – А. Шнитке, трактующее «Маленькие трагедии» как единое целое и реализующее заложенный в болдинском цикле симфонизм². Не следует забывать и о новых оперных интерпретациях пушкинской драматургии, увлекающих оригинальностью и глубиной её трактовки, таких, например, как замечательно талантливый триптих В. Кобекина «Пророк». Но всё это – предмет самостоятельных исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта точка зрения, возникшая в XIX веке, бытует и в XX-м. Подтверждений тому немало. Так, Д. Тальников, полагая, что «преобразование драмы есть границы, за которыми

она превращается в отрицание самого жанра, объективных законов его», утверждает: «Особенности пушкинской драматургической поэтики фактически и означают её несце-

ничность» [17, с. 177–180]. Ещё более категорично высказывается по этому поводу Ю. Левин. Задаваясь вопросом, «можно ли признать сценичной трагедию, требующую для своего раскрытия особого «ключа», над поисками которого театры безуспешно бьются уже до-

брую сотню лет», он заключает: пушкинская драматургическая система «всё же была лишена достоинства сценичности» [10, с. 70].

² Подробнее об этом идёт речь в статье: Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина [18, с. 70–80].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. М.: Художественная литература, 1985. 560 с.
2. Берковский Н.Я. Народно-лирическая трагедия Пушкина («Русалка») // Русская литература. 1958. № 1. С. 83–111.
3. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина. М.: Сов. писатель, 1967. 713 с.
4. Бонди С. О Пушкине: статьи и исследования. М.: Художественная литература, 1978. 477 с.
5. Денисенко С.В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века. автореф. дис. ... докт. филолог. наук. Тверь, 2008. 34 с.
6. Жирмунский В.М. Теория стиха. Л.: Сов. писатель, 1925. 664 с.
7. Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // Литературное наследство. Т. 16/18. М.: Жур.-газ. объединение, 1934. 1179 с.
8. Кюи Ц.А. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского // Кюи Ц.А. Избр. ст. Л.: Музгиз, 1952. С. 194–206.
9. Кюи Ц. А. «Русалка», опера А.С. Даргомыжского // Кюи Ц.А. Избр. ст. Л.: Музгиз, 1952. С. 390–404.
10. Левин Ю.И. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 7. Л.: Изд. АН СССР, 1974. С. 69–85.
11. Мысли о Моцарте. М.: Классика-XXI, 2004. 218 с.
12. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. 680 с.
13. Покровский Б. Размышления об опере. М.: Сов. композитор, 1979. 279 с.
14. Пушкин А.С. Мысли о литературе. М.: Современник, 1988. 640 с.
15. Пушкин А.С. Собр. соч. В 10 т. Т. IV. М.: Правда. 1981. 430 с.
16. Римский-Корсаков Н.А. Полн. собр. соч. Т. 5: Литературные произведения и переписка. М.: Музгиз, 1963. 591 с.
17. Тальников Д.Л. Театральная эстетика Белинского. М.: Искусство, 1962. 414 с.
18. Цукер А.М. О симфонизме «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2021. №1 (42). С. 70–80.
19. Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб.: Гуманит. союз, 1998. 506 с.

Об авторе:

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

REFERENCES

1. Belinskiy V.G. *Sochineniya Aleksandra Pushkina* [The Works of Alexander Pushkin]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. 560 p.
2. Berkovskiy N.Ya. Narodno-liricheskaya tragediya Pushkina («Rusalka») [Pushkin's folk lyrical tragedy ("Rusalka")]. *Russkaya literatura* [Russian Literature]. 1958. No. 1, pp. 83–111.
3. Blagoy D.D. *Tvorcheskiy put' Pushkina* [The Creative Way of Pushkin]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1967. 713 p.
4. Bondi S. *O Pushkine: stat'i i issledovaniya* [About Pushkin: articles and researches]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978. 477 p.
5. Denisenko S.V. *Pushkinskiy tekst v teatral'nom diskurse XIX veka. avtoreferat dissertatsii ... doktora filologicheskikh nauk* [Pushkin's text in the theatrical discourse of the XIX century. Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Tver, 2008. 34 p.
6. Zhirmunskiy V.M. *Teoriya stikha* [Theory of Verse]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1925. 664 p.
7. Katenin P.A. Vospominaniya o Pushkine [Memories of Pushkin]. *Literaturnoe nasledstvo. Tom 16/18* [Literary Heritage. Vol. 16/18]. Moscow: Zhurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, 1934. 1179 p.
8. Kyui Ts.A. «Kamenny gost'» Pushkina i Dargomyzhskogo ["The Stone Guest" by Pushkin and Dargomyzhsky]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Cui C.A. Selected Articles]. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 194–206.
9. Kyui Ts.A. «Rusalka», opera A.S. Dargomyzhskogo ["Rusalka", an opera by A.S. Dargomyzhsky]. Kyui Ts.A. *Izbrannye stat'i* [Cui C.A. Selected Articles]. Leningrad: Muzgiz, 1952, pp. 390–404.
10. Levin Yu.I. Nekotorye voprosy shekspirizma Pushkina [Some questions about Pushkin's Shakespearianism]. *Pushkin. Issledovaniya i materialy. Tom 7* [Pushkin. Studies and materials. Vol. 7]. Leningrad: Izdanie Akademii nauk SSSR, 1974, pp. 69–85.
11. *Mysli o Motsarte* [Thoughts on Mozart]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 218 p.
12. Orlitskiy Yu.B. *Stikh i proza v russkoy literature* [Verse and Prose in Russian Literature]. Moscow: Rossiyskiy gosudarstvennyy gumanitarnyy universitet, 2002. 680 p.
13. Pokrovskiy B. *Razmyshleniya ob opere* [Reflections on Opera]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 279 p.
14. Pushkin A.S. *Mysli o literature* [Thoughts on Literature]. Moscow: Sovremennik, 1988. 640 p.
15. Pushkin A.S. *Sobranie sochineniy. V 10 tomakh. Tom IV* [Collected Works. In 10 volumes. Vol. IV]. Moscow: Pravda. 1981. 430 s.
16. Rimskiy-Korsakov N.A. *Polnoe sobranie sochineniy. T. 5: Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Complete Works. Volume 5: Literary Works and Correspondence]. Moscow: Muzgiz, 1963. 591 p.
17. Tal'nikov D.L. *Teatral'naya estetika Belinskogo* [Belinsky's Theatrical Aesthetics]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 414 p.
18. Cuker A.M. O simfonizme «Malen'kih tragedij» A.S. Pushkina [On Symphonism of "The Little Tragedies" by A.S. Pushkin]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2021. No. 1 (42), pp. 70–80.
19. Etkind E.G. *Materiya stikha* [The Matter of Verse]. St. Petersburg: Gumanitarnyy soyuz, 1998. 506 p.

About the author:

Anatoly M. Zucker, DrSci (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru

Л.В. ГАВРИЛОВА

*Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского
г. Красноярск, Россия
ORCID: 0000-0003-1095-154X*

**«И(з) бездны мрачной на краю»:
некоторые размышления над оперой
«Пир во время чумы» А. Маноцкова**

Статья посвящена опере Александра Маноцкова «Пир во время чумы», премьера которой состоялась осенью 2019 года в Красноярске. Отмечается новизна трактовки пушкинского сюжета в опере. Показательна история её создания: первая получасовая версия была написана в 1996 году, вторую (красноярскую) композитор определил как «рекомпозицию», дополнив либретто латинскими строфами заупокойной мессы, строками 129 псалма, стихотворением О. Мандельштама, а исполнительский состав – хором. Анализ композиции и образной структуры позволил выстроить жанровую параллель с античной трагедией и выявить важную роль хора в развитии обобщённо-символического плана действия. Подчёркивается, что данная особенность предопределила использование приёмов хорового театра в постановочном решении режиссёра Елены Павловой. Тем самым красноярский спектакль вписался в русло одной из ведущих тенденций современного музыкального театра. Отдельное внимание уделяется музыкальной драматургии оперы, и конкретно – теме Чумы, представляющей собой цитату индонезийского гамелана. Акцентируется её значение в качестве сквозной тематической идеи, что подтверждает господствующее положение в опере образа Чумы и ставит под сомнение наличие образа Пира. В результате делается вывод, что композитор и режиссёр в своей постановке обнажают одну из актуальных проблем современного мира, связанную с утратой в обществе духовно-нравственных ориентиров: чума трактуется как символ бедствия, ведущего к духовной смерти человечества.

Ключевые слова: Александр Маноцков, А.С. Пушкин, опера «Пир во время чумы», либретто, музыкальная драматургия.

Для цитирования / For citation: Гаврилова Л.В. «И(з) бездны мрачной на краю»: некоторые размышления над оперой «Пир во время чумы» А. Маноцкова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 108–121. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.108-121



LIUDMILA V. GAVRILOVA

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, Krasnoyarsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1095-154X

"Upon the Brink of the Abyss": Some Thoughts on the Opera Feast in Time of Plague by A. Manotskov

The article is dedicated to Alexander Manotskov's opera "Feast in Time of Plague", which took place in autumn 2019 in Krasnoyarsk. It is noted the novelty of interpreting Pushkin's plot in the opera. It is illustrative the history of its creating: the first half-hour version was written in 1996, the second (Krasnoyarsk) one the composer defined as a "recomposition" by supplementing the libretto with Latin stanzas of the funeral mass, with lines from Psalm 129, with a poem by O. Mandelstam, but the performing staff – with a chorus. The analysis of the composition and figurative structure made possible to build a genre parallel with an ancient tragedy and to emphasize the important role of the chorus in developing a generalized symbolic plan of the action. The article notes that this feature predetermined the use of the choral theatre techniques in the staging decision of the director Elena Pavlova. Thereby the Krasnoyarsk performance inscribed into the mainstream of the leading trends of modern musical theatre. Special attention is paid to musical drama of the opera and, specifically, to the theme of Plague, which is presented as a quote from an Indonesian gamelan. It is emphasized its importance as a cross-cutting thematic idea, what confirms the dominant position of Plague in the opera and prejudices the Feast presence.

As a result, it is drawn a conclusion that the composer and the director in their play reveal one of a relevant problems of the modern world that is associated with the loss of spiritual and moral guidelines in the society: Plague is interpreted as a symbol of a disaster leading to the spiritual death of mankind.

Keywords: Alexander Manotskov, A.S. Pushkin, opera "Feast in Time of Plague", libretto, musical dramaturgy.

Осенью 2019 года в Красноярске в рамках проекта «Искусство в Квадрате» состоялась премьера оперы Александра Маноцкова, которая стала самым ярким событием театрального сезона. Идея оперы возникла у композитора в середине 90-х годов прошлого века в диалогах с художником Тимуром Новиковым (основателем «Новой академии изящных искусств» в Петербурге). Как вспоминает Маноцков, «атмосфера «Пира» вообще как-то подходила общей атмосфере компании Новикова – наша первая с ним встреча состоялась в некрополе Александро-Невской Лавры, он на-

значил мне встречу у какого-то композиторского склепа и пришёл в окружении соратников в сюртуках»¹.

Напомним, «Пир во время чумы», как завершающая часть «Опытов драматических изучений» (именно так поэт определял свои пьесы, известные всем как «Маленькие трагедии»), была написана А. Пушкиным осенью 1830 года в Болдино, где он находился во время эпидемии холеры в Москве. Как установлено, «Пир» является переводом (исследователи пишут о гениальной переработке [1; 5]) 4-й сцены из первого акта поэмы английского драматурга Джона Вильсона

«Город чумы». Однако нужно добавить и ещё один важный источник – это «История великой лондонской чумы 1665 г.» Даниеля Дефо. Именно она оказала влияние на Джона Вильсона, но также и на Пушкина, так как её издание находилось в библиотеке поэта.

Не менее привлекательным оказался сюжет и для композиторов: информация о его музыкальной жизни систематизирована в статье М. Холодовой и Е. Семенцовой «"Пир во время чумы" А. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI вв.» [3]. Там приводятся имена Ц. Кюи, С. Прокофьева, А. Лурье, В. Тарнопольского (Владимира Мойсеевича Тарнопольского, погибшего в 1942 году), А. Гондельвейзера, Н. Корндорфа, В. Кобекина, упоминаются наброски Г. Свиридова, симфонии С. Губайдулиной (2005) и А. Журбина (2010). Этот список дополняет опера Александра Маноцкова.

Первая её версия (30-минутный формат, без хора) была написана в 1996 году, и тогда же осуществлена студийная запись для предполагаемого телефильма, который намеревался снять друг А. Маноцкова теледокументалист Игорь Шадхан. Однако «ни сценического воплощения, ни кино, ни даже концертного исполнения тогда не состоялось, – вспоминает композитор, – тогдашняя академическая среда в Петербурге была совершенно непроницаема для чужаков вроде меня». Это может показаться странным, потому что Александр Маноцков – уроженец Ленинграда (в 2022 году ему исполняется 50 лет). Но если учесть, что он не имел в то время (да и сейчас) консерваторского образования, то многое становится понятным. За его плечами была учёба в университете, в театральной академии, служба на флоте, а композиции он обучался частным образом – сначала у Абрама Григорьевича Юсфина, затем у Вячеслава Борисовича Гайворонского. Может

быть, поэтому у него было в те годы ощущение чужака².

Итак, партитура оказалась «в столе». Спустя более двух десятков лет в разговоре с художественным руководителем Красноярского театра оперы и балета Сергеем Бобровым Александр Маноцков упомянул об этом сочинении, ибо ему казалось, что в нём «есть что поправить, и есть потенциальные зоны разрастания материала». Он показал запись, рассказал, что можно доработать, и Сергей Бобров заинтересовался идеей постановки оперы, инициировав тем самым появление новой версии. «Я отнёсся к старой партитуре (в которой было много удачного, но всё же её писал уже практически другой человек – так это было давно) как к материалу для рекомпозиции и использовал в новой партитуре свои нынешние технические приёмы».

На наш взгляд, результат оказался необычайно интересным, самобытным и достойным специального рассмотрения в рамках научной статьи. Учитывая ограниченные рамки подобного рода материала, привлечём внимание к наиболее важным особенностям либретто и композиционно-драматургическим закономерностям партитуры оперы «Пир во время чумы», оказавшим значительное влияние на концептуальное прочтение пушкинской трагедии и постановочное решение красноярского спектакля.

Исходным моментом для наших размышлений является одна деталь, нашедшая отражение в названии статьи, которая входит в противоречие с пушкинской строкой из Гимна в честь чумы, который поёт Председатель:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

Замена союза «и» на предлог «из» далеко не случайна, ибо, с одной стороны, ярко отражает образно-художественную



суть замысла Александра Маноцкова, а с другой – направляет движение исследовательской мысли к главному вопросу, на который в результате хочется найти ответ: а есть ли Пир?

Начнём с того, что общий характер постановки оперы, который определяется изменённой пушкинской строкой «Из бездны мрачной на краю», задают лофт-пространство одного из цехов бывшего завода «Квант» и режиссёрское решение спектакля: удлинённое помещение бывшего цеха, на невысокой сцене размещены оркестр и хор, спускающийся на просцениум. За ними на стене, на общем тёмном фоне, в центре, находится проекция светящегося круга, достаточно интересно обыгрываемого различного рода тенями и цветом в течение спектакля (Рис. 1). Думается, что в данном случае можно использовать платоновскую характеристику круга как образа вечности. Под ним – в глубине нижней части сценической площадки за оркестром – располагается скрытое от глаз пространство,

откуда в начале оперы появляются главные действующие лица. Туда же все персонажи и хор уходят в финале (!), многократно повторяя две строки из 129 псалма “De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam... / Из глубины возвах к Тебе, Господи, Господи, услышь голос мой...”³. Согласно толкованию, это молитва людей, отверженных от Бога, взывающих из глубины бедствий, полных отчаяния. И именно она ставит завершающую точку в трагической картине, воссозданной на сцене. Тем самым словно устанавливается прямая связь с пушкинской строкой – «И бездны мрачной на краю...».

Введение латинского текста в Эпilog оперы видится закономерным. С одной стороны, А. Маноцков, будучи автором либретто, вносит определённые коррективы в пушкинский текст: в первую очередь это касается сокращения ряда строк и реплик. Можно отметить пропуск некоторых слов либо их замену (например, вместо расстоналась – раскричалась, прошед-

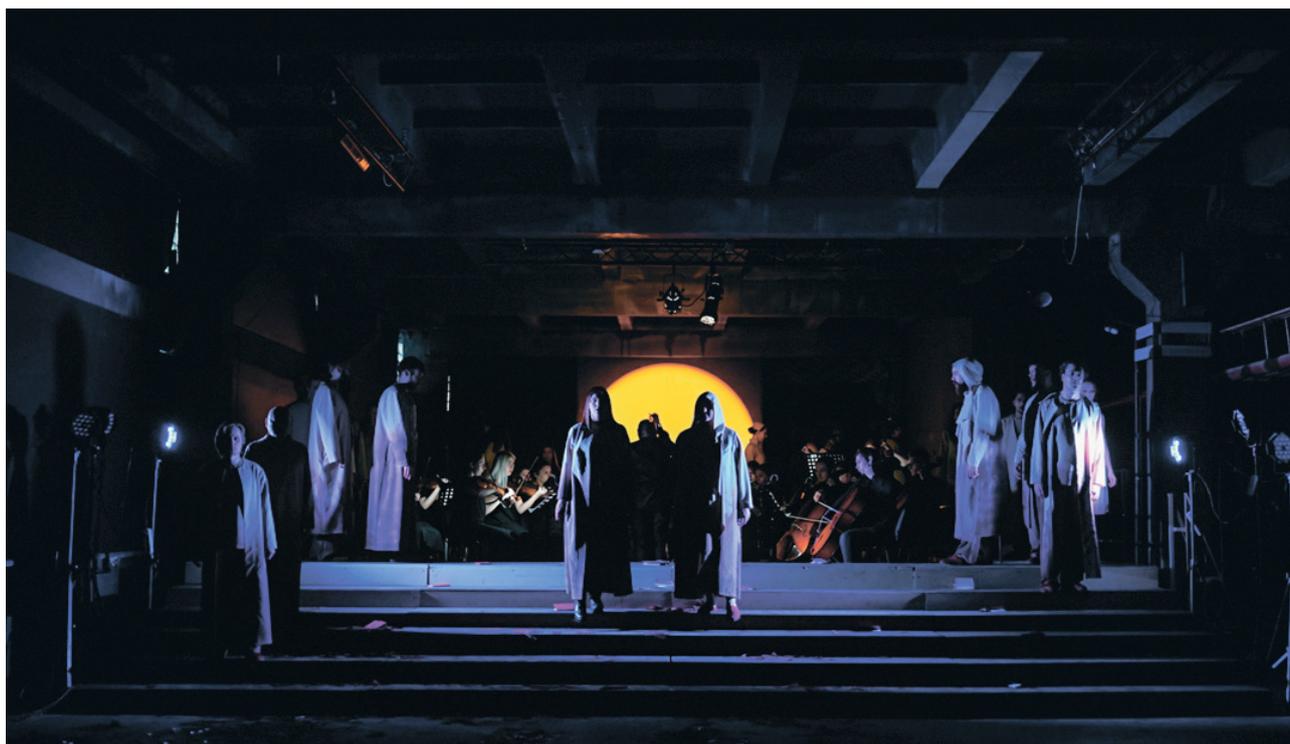


Рис.1. Фото спектакля «Пир во время чумы», Красноярск, 2019

шей – минувшей), а также перестановку текстового фрагмента у Священника в последнем эпизоде. С другой стороны, он дополняет либретто стихотворением О. Мандельштама, написанным в 1913 году и весьма органично вписывающимся в тему пушкинской трагедии⁴:

От лёгкой жизни мы сошли с ума.
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о пьяная чума?

Но наиболее значительное вмешательство в оригинал – это использование латинских строк заукойной мессы (от *Requiem aeternam* до *Recordare*), звучанием которых открывается опера, сопровождаясь авторской ремаркой «*мертвецы хоронят своих мертвецов*». Тем самым Реквием в Прологе и многократный повтор двух строк 129 псалма в Эпизоде образуют композиционную арку-портал, обрамляя всю оперу. Сам композитор отмечает: «Текст именно Реквиема тут не столько моё “концептуальное решение”, сколько просто очевидный выбор: что же ещё петь оплакивающим покойников, как не заукойную мессу? А о “молениях” над “смертной ямой” прямо и говорится в тексте пьесы, так что я просто иду за текстом Пушкина».

Тем не менее ремарка Маноцкова и трактовка участников спектакля как хора мертвецов, напротив, отдаляет нас от обстановки, в которой развивается действие у Пушкина согласно указанию в тексте трагедии: «Улица. Накрытый стол. Несколько пирующих мужчин и женщин»⁵. Таким образом, и композитор, и режиссёр фиксируют внимание зрителей только на страшных последствиях чумы: всё действие происходит на фоне хора мертвецов. Персонажи оперы – часть этого хора, они одеты в аналогичную одежду (!), чем

подчёркивается обречённость их существования. Тем самым изначально акцентируется трагический характер происходящего.

И веским аргументом в пользу жанрового определения спектакля в данном ключе может служить образная структура оперы, которая позволяет говорить о следовании традициям античной трагедии: задействованы три певца (на 5 ролей) и хор. Всё действие выстраивается вокруг главного персонажа: по аналогии с античной драмой его можно назвать протагонистом – это Председатель (бас-баритон). Девтерагонист исполняет роли Молодого человека и Священника (тенор), тритагонист – Мэри и Луизы (колоратурное меццо-сопрано). Обращает на себя внимание сочетание в одном исполнителе героев, обладающих противоположными этическими качествами⁶.



Таблица 1. Образная структура оперы

Интересно, что подобно античной трагедии, внешнее сценически-действенное начало в опере выявлено весьма слабо. К «событиям» можно отнести разве что появление проезжающей мимо телеги с мертвецами, повергающей в жуткое состояние Луизу. У А. Пушкина – это лишь ремарка, в опере Ц. Кюи – траурный марш, изображающий приближающуюся и удаляющуюся процессию. У А. Маноцкова воссоздаётся яркий, почти зримо-изобразительный образ скрипящей телеги с мертвецами, который становится центральным эпизодом в драматургии оперы⁷. С одной стороны, этот эпизод от-



ражает реальное событие драматического действия, с другой – благодаря специфике избранных музыкально-выразительных средств выводит его далеко за пределы

конкретно-событийного плана и соединяет с логикой развёртывания второго, не менее значимого для оперы обобщённо-символического плана (см. Таблицу 2).

Таблица 2. Композиция оперы

Пролог	Эпизод 1	Эпизод 2	Эпизод 3	Эпизод 4	Эпизод 5	Эпилог
Реквием	Молодой человек/ Председатель	Председатель/ Песня Мэри/ Председатель/ Луиза	Мэри Луиза Председатель	Гимн чуме Председатель	Священник/ Председатель	De profundis clamavi ad te 2 строки 129 псалма (хор, оркестр)
Увертюра (хор, оркестр)			Телега с мертвецами (хор, оркестр)			
			Луиза Мол. человек Председатель			

Перед нами словно три этапа развития этого композиционного плана: Пролог – мёртвые хоронят/отпевают своих мертвецов, далее центральный раздел Эпизода 3 – проезжает телега с мёртвыми телами, и, наконец, Эпилог – мёртвые из глубины взывают к Господу.

Фактически, подобно античной трагедии, хор в опере выполняет важную драматургическую функцию идейно-образного обобщения и комментария происходящего. Поэтому далеко не случайным можно считать стремление режиссёра Елены Павловой в сценическом решении реализовать приёмы хорового театра: на протяжении всего спектакля хор является активным действующим лицом, а герои, как уже отмечалось, становятся частью этого коллективного персонажа, символически воплощая всех жертв эпидемии чумы. Расстановка, перемещения и жесты хора подчиняются строго продуманной логике. Данная особенность постановки позволяет встраивать красноярский спектакль в контекст одной из актуальных тенденций современной музыкально-теа-

тральной практики – хорового театра, наиболее интересно реализующегося сегодня в спектаклях Ромео Кастеллуччи⁸.

Если обратиться непосредственно к музыкальной драматургии, то её анализ также приводит нас к выводу о самоудовлетворяющей роли образа Чумы в опере. Интонационная драматургия прорастает из темы-цитаты – композитор использует фрагмент из музыки индонезийского гамелана, вводя его, по выражению автора, в условия европейской температуры⁹. С полным основанием можно говорить, что это тема Чумы, которая в партитуре приобретает сквозное значение. Она проводится на протяжении оперы 10 раз (!) – ц. 2, 3, 4, 14, 37, 39, 40, 4 такта до 43 и 46, в одних случаях звучит как целостная тема, в иных – возникают её варианты.

Но одновременно тема является и своего рода интонационно-интервальной средой (термин С. Слонимского/А. Климовицкого), порождающей другие тематические элементы (композитор называет их «резонансами темы»), которые играют важную роль в драматургии (пример № 1).

Среди них:

А – нисходящая кварта – инициальная интонация гамелана;

В – секундовая интонация;

С – мелодическое опевание опорного тона;

Д – трихордовый мотив.

Пример 1.

Музыка индонезийского гамелана.
Запись А. Маноцкова



Впервые тема Чумы в своём исходном облике проводится в хоровом разделе Пролога и, что необычайно показательно, – в *Dies Irae* (ц. 2), затем в увертюре (ц. 3, т. 136). Соединение в голосах, аккомпанирующих теме гамелана, свёрнутых в вертикаль элементов А и В, создаёт эффект раскачки, ассоциативно связывае-

мый с колокольным звоном, что усиливается в дальнейшем квартовыми ходами в басовой партии (пример № 2).

Однако если обратиться к первым тактам партитуры, то и там в мелодической линии голосов диссонирующей аккордовой вертикали обнаружим те же элементы гамелана (пример № 3).

Подобные примеры не единичны, их можно умножить, что подчёркивает всепроникающий характер темы Чумы в музыкальную ткань и господствующее положение этого образа в опере.

Казалось бы, именно Молодой человек должен быть носителем того самого «весёлого пированья». Однако и в его сольном эпизоде, основанном на использовании «жанровых ритмов» (выражение Е. Ручьевской), с очевидным маршево-танцевальным оттенком благодаря активной квартовой интонации в басу, на кульминации

Пример 2.

А. Маноцков. Пир во время чумы.
Пролог, раздел *Dies irae*, ц. 2



Пример 3.

А. Маноцков. Пир во время чумы. Пролог

Мёртвые хоронят своих мертвецов
♩ = 60

Мэри/
Луиза

Молодой человек/
священник

Председатель

Soprano
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

Alto
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

choir
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

Tenor
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

Bass
Re-qui-em ae-ter-nam do-na e-is, Do-mi-ne, do-na e-is, Do-mi-ne, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

«Мы смерти ждём, как сказочного волка» в мелодии акцентируется секундовая интонация *B* из гамелана. В аккомпанирующих голосах появляется тематический материал из *Dies Irae*. А вслед за этим звучит тема Чумы сначала в основном виде, затем в триольном ритмическом варианте (пример № 4).

Закономерно, что и в Гимне Председателя в партии низких струнных обнаруживаем маршеобразный квартовый оборот (наряду с ощутимым ритмом тарантеллы в небольшом вступлении у скрипок), а завершается он инструментальным фрагментом, построенном сначала на варианте темы гамелана, а затем её основном виде.

Ещё больший интерес в этом отношении представляет Песня Мэри «Было время, процветала / В мире наша сторона...». Композитор использует только

две первые пушкинские восьмистрочные строфы, далее к четырём строкам третьей добавляет 6 строк из фольклорного источника, запись которого в начале 1990-х годов он скопировал в архиве Пушкинского Дома¹⁰. Мелодию этой песни А. Маноцков и цитирует в сольной сцене Мэри:

На кладбище я взойду
Свойво дружка побожу.
Я заплачу, затужу,
Вдоль деревенки пройду.
Голова моя болит,
Не могу я в горе жить.

Стихосложение первоисточника нарушается за счёт повторения каждой второй строки, в результате чего текст разбивается на более мелкие, трёхстрочные (семисложные) строфы. С одной стороны, повтор является одной из характерных

Пример 4

А. Маноцков. Пир во время чумы
Монолог Молодого человека

Музыкальный театр

2022, 1

Пример 4

А. Маноцков. Пир во время чумы
Монолог Молодого человека

М/Л

М ч/св

Пр

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Div. алоо

Div.

тэ - же-ле-ют стру-и и фо-на-ри, как фа-ке-лы го-рат, мы смер-ти ждём, как ска-зоч-но-го вол-ка, но я бо-юсь, что преж-де всех ум-рёт

тот, у ко-го тре-вож-но-крас-ный рот и на гла-за-сла-да-ю-ща-я чел-ка

Div.



черт целого ряда народно-песенных жанров, поэтому очевидной становится связь с фольклорной традицией. Нельзя не вспомнить, что Александр Маноцков, будучи участником ансамбля древнерусской музыки «Сирин», можно сказать, пропитан фольклорной ритмоинтонационной средой. Этим объясняется и ритмическая организация, отличающаяся подвижностью смены метра: $3/4 - 2/4 - 3/4 - 2/4 - 3/8 - 2/4 - 3/4$. С другой – благодаря использованию данного приёма композитор добивается необычайно важного эффекта эмоционального воздействия, ибо с каждой строфой происходит повышение тесситуры на полтона именно в момент повтора строки. Заметим, что при интонировании некоторых жанров фольклорной традиции (к примеру, похоронных причитаний и старины) народные исполнители часто осознанно повышают тесситуру для усиления эмоциональной экспрессии. Композитор об этом осведомлён, о чём пишет в одном из своих писем: «...в русском пении часто бывает ощущение “завышения”, особенно в финальном кадансе формулы... я как практик знаю это по своему опыту». Поэтому он «прячет» полутоновую модуляцию («меньше, опять же, чисто технически было бы нереализуемо») внутри мелодии благодаря текстовому повтору (пример № 5).

Пример 5.

А. Маноцков. Пир во время чумы Песня Мэри

Весьма интересны в этом отношении пояснения Александра Маноцкова:

«Такого рода краткосрочные модуляции у меня вообще рассыпаны по всем партиям оперы – они устроены в моей личной технике, которую я для себя называю “темпоральная тональность”. Вообще, связывание ритма и звуковысот в единое целое – не моё “ноу-хау”, разумеется, но лично у меня один из способов такого связывания выглядит так: представьте, что есть некое “ур-время” течения мелодии. В этом времени, в этой мензуре вся мелодия находится в некоем исходном метроритмическом “агрегатном состоянии”. Теперь представим, что мы начинаем играть самой мелодией как тоном – менять скорость течения этого общего времени. Например, какой-то фрагмент мелодии мы ускоряем – отнимаем от “ур-времени” кусочки, а в оставшееся укороченное время играем тот же материал, который в нём был, но, поскольку время сжалось, то есть ускорилось, пропорционально этому сжатию ускоряются, то есть повышаются и звуковысоты. Например, отняв от четырёхчетвертного такта восьмушку, я этот такт повышаю на полтона. Добавив восьмушку – понижаю. То есть у меня возникает как бы двойная тональность, некое подобие фрактала. И вот в песне Мэри модуляция как раз и происходит за счёт того, что ритм фразы из ровного четного сжимается в более короткий нечётный, и это сжатие как бы само выталкивает звуковысотность вверх. Это всё основано на естественных вещах – ну как если пластинку начать крутить быстрее, то будет же не только быстрее, но и выше. Так что в момент, когда происходит это сжатие/повышение,

интуитивно оно воспринимается как нечто естественное. Переход же на новый куплет происходит на той же высоте,

к которой приходит финальный каданс, так что неискущённое ухо не понимает, каким образом тесситура всё время повышается – обычно-то такие повышения происходят как раз как сопоставления – в момент начала нового повтора. Ну и разместил я весь этот процесс в конкретном тесситурном диапазоне, имея в виду разные меццо-сопрановые краски этого спектра. Очень важно в этой песне петь, не размазывая ритм, абсолютно без рубато, потому что ритм здесь сам как звуковысота – чуть не туда – и уже как бы фальшиво. Тут, в общем, стандарт тот же, что и в фольклорном первоисточнике».

Добавим к этому некоторые интонационные и ладовые особенности песни: сочетание двух ладовых красок – мелодического *g moll* в первой фразе и гармонического во второй¹¹, модальный принцип организации с переменностью опорных тонов, наличие в басу тонического органного пункта *g moll*, выдержанного на протяжении всей песни, невзирая на изменение звуковысотного положения мелодии. Но главное, в её основе лежит трихордовая попевка в объёме кварты, представляющая собой обращённый вариант инициального оборота из гамелана. В результате композитору удаётся создать впечатление от этой песни на уровне трагического потрясения – настолько мощно накапливается энергия звукового напряжения с каждым повышением тесситуры!

Думается, даже этих примеров достаточно, чтобы убедиться в господствующем положении в драматургии музыкального образа Чумы, что ставит под сомнение наличие собственно образа Пира. Весьма любопытно в этом отношении наблюдение А. Селицкого касательно оперы Ц. Кюи: «У Кюи “чумы”, так сказать, гораздо больше, чем “пира”. Как бы противореча сам себе, композитор уходит от развёрнутого и акцентированного му-

зыкального воплощения образа веселья... Возможно, Кюи посчитал достаточным обрисовать пир преимущественно действием на сцене, высвободив музыку для решения других задач» [3, с. 299]. Как раз атмосферу пира, в своё время, необычайно мощно подчеркнул Михаил Швейцер в фильме «Маленькие трагедии» (1979), разместив героев вокруг огромного стола, наполненного яствами. Но в опере А. Маноцкова в постановке Елены Павловой даже намёка на это нет, соответственно, нет и трагического противостояния жизни и смерти, о чём пишут все исследователи пушкинского «Пира»! Эта антиномия нивелируется. Более того, можно сказать, что всё происходит в городе мёртвых – напомним первую ремарку: «мёртвые хоронят своих мертвецов».

На наш взгляд, далеко не случайно в хоровой части Пролога, в разделе *Dies irae* у сопрано, теноров и басов, появляется приём интонирования только гласных «о» и «е» (в дальнейшем – в эпизоде с проезжающей мимо телегой с мертвецами). А у альтов в это время на теме гамелана звучит текст:

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
*Будет прочитана книга,
в которой записано всё,
по ней мир будет судим.*

Словно моделируется ситуация Страшного суда! А от завершающей этот раздел строфы “Rex **tremenda** emajestatis, qui **salvandos** salvas **gratis**, **salva** me, fons pietatis” остаются только отдельные слоги (выделены жирным шрифтом). А. Маноцков в одном из писем говорил о своём приёме расщепления темы на отдельные фрагменты, который он применяет в эпизоде с телегой¹². Здесь обнаруживается аналогичный приём расщепления – только текста:



«Целое подразумевается интуитивно, хотя оно не предьявлено целиком – как бывает, нам понятен смысл разговора, который нам слышен обрывками», – поясняет композитор. Обращение к Царю о спасении поэтому получается полувнятным, робким, практически без надежды... Завершающую точку ставит и финал спектакля с молитвой «Из глубины взываю...».

Итак, если трагического противостояния жизни и смерти в опере нет, образ Пира практически нивелирован господством Чумы, что же тогда определяет идейную концепцию данного сочинения и его постановки? Вероятно, суть в самом понятии: если рассматривать чуму не только как болезнь, физическую смерть, но как смерть духовную, как потерю важнейших общественных ценностей, то в концептуальном решении оперы А. Маноцкова можно усмотреть стремление обнажить одну из актуальных проблем современного мира: утрату духовно-нравственных ориентиров. Чума становится в опере сим-

волом всепоглощающего бедствия, ведущего к духовной смерти человечества!

Интересно, что ещё в 1922 году Н. Яковлев в своей статье отмечал, что А. Пушкина в момент создания «Пира» чрезвычайно занимала тема «нравственного равнодушия современного поколения» [5, с. 129]. И вот спустя почти два столетия в творчестве другого автора она обрела ещё более обострённое звучание. Потому-то столь убедительными видятся сценическое и световое оформление спектакля, режиссёрский ход через посредство приёмов хорового театра, что оказалось возможным благодаря введению в либретто латиноязычных текстов Реквиема и 129 псалма. Это, в свою очередь, обусловило обращение к традициям античного театра и появление обобщённо-символического плана, воплощающего коллективное начало. И, наконец, ведущая роль в интонационной драматургии темы Чумы / гамелана позволяет определить её в качестве главного смыслообразующего концепта оперы.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее цитируются фрагменты из личной переписки автора статьи с А. Маноцковым.

² Вероятно, с этим связан и последующий переезд композитора в Москву. Очень показательна в этом отношении его фраза: «Консерваторская корочка сама по себе не делает человека композитором» [2, с. 271]. Тем не менее сегодня А. Маноцков – один из востребованных и исполняемых авторов, чья жанровая палитра творчества необычайно многолика (в том числе свыше десятка опер).

³ Финальные строки Пушкина копируются:

Председатель:

Отец мой, ради бога, Оставь меня!

Священник:

Спаси тебя господь! Прости, мой сын.

⁴ В этом отношении Маноцков следует по пути Пушкина, который, осуществляя

перевод, внёс серьёзные изменения в песню Мэри, а также в текст гимна Председателя (у Вильсона 5 шестнадцатистрочных строф с хоровым припевом, у Пушкина 6 шестистрочных строф).

⁵ Можно вспомнить оперу Ц. Кюи, который первым обратился к пушкинскому тексту в качестве оперного либретто, где композитор следует за Пушкиным.

⁶ Кстати, у Ц. Кюи сохранены все персонажи, и они разведены по тесситуре – баритон, тенор, бас, меццо-сопрано, сопрано.

⁷ Он решается в форме диалога оркестра и хора, где хор поёт только гласные, затем проносит их приёмом штробасс, («такой специальный тембр, хрустящий, который образуется при полностью расслабленных связках» – комментарий А. Маноцкова). Таким образом, на первый план выводится не слово, а сонорная

выразительность звучания гласных.

⁸ Достаточно назвать «Реквием» Моцарта на фестивале в Экс-ан-Провансе (2019) и оперу «Дон Жуан» на Зальцбургском фестивале (2021).

⁹ Композитор ездил в Индию, изучал традиционную музыку, индийские раги и талы, там же проявился и интерес к гамелану. Сам композитор отмечал, что «эта микротемка (мелодия и кусочек характерного ритмического каданса) взята из гамелана», который был записан на одной из привезённых кассет «с разными индонезийскими музыками». Подобное соединение различных по своей сути профессиональных музыкальных традиций можно считать одним из парадоксов авторского решения, однако в этом можно усмотреть и определённый момент универсализации самого понятия страшной болезни – чумы, которая преодолевает все границы при своём распространении.

¹⁰ К сожалению, конкретных данных: где, кем записано, в каком регионе – Александр Маноцков не помнит.

¹¹ Здесь можно говорить о звуковысотной вариантности ступеней диатоники – высокая и низкая VI ступень, что заставляет вспомнить творчество С. Слонимского.

¹² «В сцене с телегой сделано следующее. В первом варианте там у меня была некая чакона, какие-то патетические мелодии на псевдобаховском таком, в духе *crusifixus*, остигном басу. Я, в итоге, сделал так – написал на эту сцену новую (хоровую) музыку, а потом положил одно на другое, как палимпсест, и “прорвал” в одном слое фрагменты, сквозь эти дыры проглядывает другой слой. То есть как бы такая полифония, в которой мы слышим то одно, то другое, оба слоя текут насквозь, но рубильник как бы переключается между ними туда-сюда. Я в нескольких своих сочинениях последнего времени так делаю, чтобы что-то проглядывало как через облупившуюся штукатурку, или, наоборот, куски оставались, а что-то обвалилось – целое подразумевается и интуитивно подразумевается...».

ЛИТЕРАТУРА

1. Згурская О.Г. Из опыта сравнительного анализа «Пира во время чумы» А.С. Пушкина и “The city of the Plague” («Город чумы») Дж. Вильсона: о формах «сгущения» действительности в драматическом произведении // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 2. 2016. С. 14–19.
2. Мунипов А.Ю. Александр Маноцков // Фермата. Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. С. 271–298.
3. Селицкий А.Я. В ситуации нравственного пугцванга. Опера Цезаря Кюи «Пир во время чумы» // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 294–311.
4. Холодова М.В., Семенцова Е.Д. «Пир во время чумы» А. Пушкина в отечественной музыке XX–XXI вв. // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 61–67.
5. Яковлев Н.В. Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинский сборник памяти профессора Семена Афанасьевича Венгерова. М.; Петроград: Госиздат, 1922. С. 93–170.

Об авторе:

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (660049, Красноярск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com

 REFERENCES 

1. Zgurskaya O.G. Iz opyta sravnitel'nogo analiza «Pira vo vremya chumy» A.S. Pushkina i «The city of the Plague» («Gorod chumy») Dzh. Vil'sona: o formakh «sgushcheniya» deystvitel'nosti v dramaticheskom proizvedenii [From the Experience of Comparative Analysis of A.S. Pushkin's "A Feast in the Plague" and J. Wilson's "The City of the Plague": On the Forms of 'Condensing' Reality in a Dramatic Work]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika. Vypusk 2* [Vestnik of St. Petersburg State University. Series 9. Philology. Oriental Studies. Journalism. Issue 2]. 2016, pp. 14–19.
2. Munipov A.Yu. Aleksandr Manotskov [Alexander Manotskov]. *Fermata. Razgovory s kompozitorami* [Fermata. Conversations with composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019, pp. 271–298.
3. Selitskiy A.Ya. V situatsii npravstvennogo tsugtsvanga. Opera Tsezarya Kyui «Pir vo vremya chumy» [In a situation of moral zugzwang. Cesar Cui's opera "A Feast during the Plague"]. *Voprosy literatury* [Voprosy literatury]. 2010. No. 6, pp. 294–311.
4. Kholodova M.V., Sementsova E.D. «Pir vo vremya chumy» A. Pushkina v otechestvennoy muzyke XX–XXI vekov [Pushkin's "Feast during the Plague" in Russian music of XX–XXI centuries]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science.]. 2020. Vol. 8, No. 1, pp. 61–67.
5. Yakovlev N.V. Ob istochnikakh «Pira vo vremya chumy» (materialy i nablyudeniya) [About the sources of "A Feast during the Plague" (materials and observations)]. *Pushkinskiy sbornik pamyati professora Semena Afanas'evicha Vengerova* [Pushkin's collection in memory of Professor Semen Afanasyevich Vengerov]. Moscow; Petrograd: Gosizdat, 1922, pp. 93–170.

About the author:

Liudmila V. Gavrilova, DrSci (Arts), Professor, Head at the History of Music Department, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (660049, Krasnoyarsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1095-154X**, mgavrilova55@gmail.com



О.В. БОЧКАРЕВА

*Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского,
г. Ярославль, Россия
ORCID: 0000-0003-3616-8545*

Диалогическая природа исполнительской деятельности Л. В. Собинова

Историко-диалогический метод исследования позволяет осмыслить социокультурный контекст деятельности великого исполнителя Л.В. Собинова. Цель исследования: рассмотреть исполнительскую деятельность Л.В. Собинова с позиции диалогического взаимодействия артиста оперного театра с партнёрами, режиссёром, с публикой в спектакле. Процесс работы Л.В. Собинова над ролью состоял из трёх компонентов: разнообразие возможного исполнения в пределах нотного текста той или иной арии; продумывание музыкальных, сценических средств выражения содержания оперной партии; преодоление литературных текстовых ограничений на основе гибкости музыкального языка и точности перевода. В статье автор выделяет основные этапы исполнительского творческого процесса: процесс интерпретации художественного образа на основе внутреннего диалога «я» – «я-персонаж»; раскрытие ценностных смыслов, воплощённых композитором в арии. Л.В. Собинов достиг вершин исполнительского искусства, совершенного владения певческим голосом, приёмами бельканто, точности и выразительности интонации. Великий певец утверждал, что голос неотделим от духовного «я» личности. В партиях Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лоэнгина, Альфреда, Фауста, Вертера и др. проявилось исполнительское мастерство Л.В. Собинова, его виртуозность, глубокая погружённость в спектакль, передача психологических особенностей персонажа, тонкое умение чувствовать партнёра по сцене и др.

Ключевые слова: Л.В. Собинов, выдающийся певец, исполнительская деятельность, опера, диалог, сцена, художественный образ, интерпретация, режиссёр, слушатель.

Для цитирования / For citation: О.В. Бочкарева Диалогическая природа исполнительской деятельности Л.В. Собинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 122–133. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.122-133

OLGA V. BOCHKAREVA

*Yaroslavl State Pedagogical University named after K. D. Ushinsky, Yaroslavl, Russia
ORCID: 0000-0003-3616-8545*

Dialogical Nature of L.V. Sobinov's Performing Activity

The historical and dialogical method of research makes possible to comprehend the socio-cultural context of the great performer L.V. Sobinov activities. The purpose of the study is to consider L.V. Sobinov's performing activities from the standpoint of the dialogic interaction of an opera house artist with partners, a director, and the audience in a performance. The process of L.V. Sobinov's work over the role consisted of three components: the variety of possible performance within the musical text of one or another aria;



thinking over musical, scenic means of expressing the content of the opera part; overcoming literary textual limitations based on the flexibility of the musical language and the accuracy of interpretation. In the article, the author identifies the main stages of the performing creative process: the process of interpreting the artistic image on the basis of the internal dialogue “I” – “I am a character”; discovering the value meanings embodied by the composer in the aria. L.V. Sobinov reached the performing arts tops, singing voice perfect mastery, bel canto techniques, intonation accuracy and expressiveness. The great singer claimed that the voice is inseparable from the spiritual “I” of the individual. In the roles of Lensky, Levko, Berendey, Orpheus, Lohengrin, Alfred, Faust, Werther, etc., were shown L.V. Sobinov’s performing skills, his virtuosity, deep immersion in the performance, the transfer of the psychological characteristics of the character, the subtle ability to feel a stage partner and other.

Keywords: L.V. Sobinov, outstanding singer, performing activity, opera, dialogue, stage, artistic image, interpretation, director, listener.

В оперном искусстве проблема исполнительского мастерства приобретает особый характер, так как оживить нотные знаки, привести их в жизненное динамическое состояние может только исполнитель, сделав их музыкальным событием для публики. Проблема интерпретации оперного текста не может существовать обособленно от проблемы понимания художественного образа, так как воплощение оперной партии певцом имеет диалогический характер. Осознание роли направлено на понимание своего «я» в исполняемой партии, обусловлено своим видением авторского образа. Интерпретация, как способ существования художественно-музыкальной композиции, требует от музыканта важных профессиональных качеств: богатой музыкальной и общей эрудиции, эмоциональной восприимчивости, позволяющей исполнителю воплощать тонкие градации эмоционального содержания музыки, умение анализировать музыкальный текст, чувствовать форму и темпо-ритм исполняемого произведения, обладать способностью к импровизации [4, с. 88]. Не каждому современному певцу удаётся создать убедительный художественный образ, который выявлял бы, с одной стороны, композиторский замысел, с другой стороны, отражал бы индивидуальность исполни-

теля и веяния современной эпохи. Вместе с тем история отечественного вокального искусства хранит немало имён великих исполнителей: Ф.И. Шаляпина, А.В. Неждановой, С.Я. Лемешева, И.С. Козловского, И.К. Архиповой, Е.В. Образцовой, З.А. Долухановой, Г.П. Вишневской, Д.А. Хворостовского и др. Среди них Л.В. Собинов занимает особое место, так как ему присуще сочетание высших артистических и высших человеческих качеств. Лирический тенор, «певец весны и любви» добился всемирного признания и утвердил на сцене новые эстетические принципы: сочетание высокой общей и исполнительской культуры, отсутствие самолюбования голосом, создание незабываемых образов лучезарной красоты во всей живости характеров и полнокровности воплощения.

Цель исследования: рассмотреть исполнительскую деятельность Л.В. Собинова с позиции диалогического взаимодействия артиста оперного театра с партнёрами, режиссёром, публикой в спектакле.

Исполнительское мастерство Л.В. Собинова формировалось на рубеже XIX–XX вв., это эпоха ярких звёзд на небосклоне Серебряного века в истории русской культуры. Философия В.С. Соловьёва с его проповеднической миссией Красоты, Добра и Истины, размышлениями о понятиях «София», «Душа мира», «Всеобщая

женственность» питала многие художественные течения, например, символизм. Музыка как камертон творчества задавала законы красоты литераторам, живописцам, театральным деятелям того времени. В искусстве наблюдается взлёт творческой энергии, период духовного и художественного подъёма, но в ситуации предчувствия надвигающейся катастрофы. А. Скрябин с обострённой нервной пульсацией мелодий-всполохов в надежде преобразования мира силой искусства, С. Рахманинов с весенним обновлением растекающегося мелодизма в преддверии будущих грозных бурь – каждый по-своему воплощал в звуковых образах своё мироощущение на границе веков.

Русская вокальная школа, представленная такими выдающимися певцами, как Л.В. Собинов, Ф.И. Шаляпин, Н.В. Нежданова, с триумфом утверждала себя не только в России, но и за рубежом. М.Н. Ермолова назвала Л.В. Собинова «верным рыцарем Грааля», который своим исполнительским искусством дарил солнечный свет, радость, красоту людям и вносил гармонию своим искусством в жизнь. Певец и сам, понимая особенности своего голоса, его лиричность, проникновенность, отмечал при этом: «тенор сам просится в душу» [15, с. 67]. Все, кто был знаком с исполнителем, отмечали удивительный сплав высшей степени артистических (лиричности, мастерства фразировки, сочетания итальянской манеры пения – *bel canto* – с русской вокальной школой) и человеческих качеств (доброты, сердечности, открытости, деликатности).

Историко-диалогический метод исследования позволяет осмыслить социокультурный контекст деятельности великого исполнителя Л.В. Собинова. Немало научных трудов посвящено изучению жизни и творчества выдающегося исполнителя [2, 9, 17], проблемам оперного театра [6, 8,

18, 20], рассмотрению диалогической природы искусства [2], вопросам музыкальной интерпретации [4, 5, 7, 13, 19]. Особенную память о великом певце хранят жители Ярославля, его малой родины, где находится дом-музей В этом году, 7 июня, мы отмечаем важную дату – 150-летие со дня рождения Л.В. Собинова.

В своей сценической деятельности Л.В. Собинов следовал совету В.И. Немировича-Данченко, известного режиссёра МХАТа: «в каждой роли исходить из самого себя, искать себя в каждом характере, в каждом герое» [16, с. 23]. Эмоциональный характер, конкретизирующий тот или иной образ в исполнении великого певца, вырос из ассоциативного сопряжения смыслов в опоре на верную художественную интонацию. Найти индивидуальные черты характера, воплотить его в сценическом образе, «примерить» роль на себя, опираясь на своё понимание персонажа – вот что было главным для певца. Л.В. Собинов находил художественный образ в каждой исполняемой партии, соотнося его со своей органикой и индивидуальностью: «Я всю жизнь артистическую шёл своей дорогой, никому не подражал. Своё индивидуальное „я“ я донёс чистым и цельным...» [курсив автора, 15, с. 539]. Л.В. Собинов никак не мог согласиться с мнением В.П. Коломийцова, который в статье «Музыкальная жизнь» (журнал искусства и сцены «Студия», 1912) назвал его «Мазини в миниатюре». Отдавая дань уважения великому итальянцу, певец написал в ответном письме, что «не хочет быть ни звездой, ни даже Мазини в его натуральную величину» [15, с. 539].

На протяжении творческого пути Л.В. Собинов записал 40 произведений: среди них арии (31), оперные дуэты (2), народная песня с хором «Последний ношенный денёчек».

Дебютировал певец 24 апреля 1897 г. в Большом театре в партии Синодала в



опере «Демон» А.Г. Рубинштейна. Композитор стремился запечатлеть национальный колорит лермонтовской поэмы, обращаясь к сборнику грузинских мелодий, изучая напевы Баяты-Ширази. Исполнение Л.В. Собиновым ариозо князя Синодала «Обернувшись соколом» поразило слушателей: изумительная кантилена, точная интонация в прихотливых узорах восточных мотивов, свободное широкое дыхание в проведении фраз, осложнённых многочисленными внутрислоговыми распевами, ясная дикция, позволяющая услышать каждое слово, тонкое чувство национального колорита [14]. Лирический тембр голоса, передающий чувственный, нежный характер ариозо, артистичность, лёгкость в движениях, изящность манер, обаятельная внешность подкупили публику с первых минут выступления, и ариозо Синодала «Обернувшись соколом» было повторено на премьере по настоятельному требованию слушателей.

Партия Ленского из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» поистине стала визитной карточкой певца, эталонным исполнением, именно она всегда вызывала восторженные отзывы публики и прессы. Известный критик Э.А. Старк утверждал, что «Собинов – Ленский стал культурной потребностью общества, определив тем самым глобальное значение артистической трактовки персонажа оперы для умонастроения целых поколений» [цит. по 3, с. 137]. Партия Ленского была любимой партией Л.В. Собинова. В 1929 году певец посетил музей П.И. Чайковского в Клину, где и родились вдохновенные строки, как дань поклонения великому композитору:

*«Я имя скромное моё с твоим великим,
Весь мир объёмлющим и многоликим
Игрой судьбы лишь Ленским я связал.*

«Прости», – со смелой гордостью об этом я сказал».

В архиве существует пять вариантов исполнения арии Ленского (записи с разницей в 3-4 года), которые позволяют проследить, как совершенствовалась интерпретация оперной партии, происходил процесс углубления и понимания художественного образа, роста художественного мастерства великого артиста. Анализ архивных записей показывает, как изменялась фразировка, появлялись иные динамические нюансы, различалось акцентирование и разделение слогов, происходило усиление эмоциональных переходов внутри основных разделов арии, обновление тембровых красок при интонировании мелодической линии, направленных на углубление художественного образа, раскрытие его выразительности. Музыковед С.И. Махней справедливо подчёркивает, что «представление о личности художника» связано с пониманием его своеобразного творческого почерка, чертами стиля, которые во многом определяются «духом времени, мировоззренческими идеями» [10, с. 66]. Л.В. Собинов, изучая литературный и музыкальный источники, прекрасно понимал, что Ленский из поэмы «Евгений Онегин» А.С. Пушкина и Ленский из оперы П.И. Чайковского – это разные герои, так как с 1833 до 1887 года прошло более 50 лет, и те трагические события, которые случились в этот период, не могли не сохраниться в культурно-исторической памяти: дуэль А.С. Пушкина с Ж. Дантесом, появление стихотворения М.Ю. Лермонтова «На смерть поэта», а затем и его смерть на дуэли с Н. Мартыновым. Пушкинский Ленский близок Л.В. Собинову своим трепетным любовным чувством к Ольге, ранимостью, добротой, некоторой наивностью, открытостью миру, а Ленский П.И. Чайковского несёт в себе черты трагедийности, из-за события, которое невозможно понять:

противоестественно, что «во цвете лет» погибает «младой певец» [17].

Арии и речитативу «Куда, куда, куда вы удалились?» из второй картины (по сквозной нумерации пятой) второго действия оперы П.И. Чайковского предшествует развёрнутое оркестровое вступление, которое рисует сумрачный зимний пейзаж; должна состояться дуэль Ленского и Онегина, возникает ощущение приближения смерти за счёт использования композитором минорной тональности (*e moll*), диссонирующих аккордов, нисходящего баса, жанрово-интонационной формулы похоронного марша и др. В записи этой партии Л.В. Собиновым данное вступление отсутствует, и она начинается сразу с речитатива «Куда, куда, куда вы удалились?» [14]. Задумчивый, несколько меланхоличный, отрешённый характер героя певец создаёт, применяя разнообразные вокальные средства: точное и осмысленное интонирование мелодической линии, *legato* как способ звуковедения, фразировку с использованием пауз, акцентирование важных в смысловом отношении звуков, отчётливость дикции, агогику и др. Н.А. Мещерякова отмечает, что «Собинов превращал интонирование в универсальный инструмент, позволявший не только раскрыть эмоциональное содержание музыки, но и управлять исполнительской формой, посредством агогических приёмов, смысловых акцентов и тембровых красок, внося в оперную постановку, по сути, режиссёрские коррективы» [11, с. 62]. Сама ария «Что день грядущий мне готовит?» – это размышление героя о жизни и смерти, о судьбе, воспоминание о любви к Ольге, так рано и нелепо закончившейся. Л.В. Собинов, подчёркивая вопросительный характер начальной фразы, акцентирует первый звук нисходящей мелодии. Во втором разделе арии «Блеснёт завтра луч денницы» певцу удаётся найти

более светлые тембровые краски голоса, он звучит более лирично по сравнению с первым разделом, окутанным в трагические тона. Певец мастерски варьирует тембровые краски голоса, добиваясь плавных регистровых переходов, применяет очень трудный эффект *decrescendo* на выдержанной ноте, особенно на *piano* («угасание звука»). Яркой экспрессией голоса, усилением его динамичности наполнены фразы, обращённые к Ольге: «Я жду тебя, желанный друг...» Ситуацией обречённости, принятия неизбежности конца, усиливающимся драматизмом голоса певца заканчивается ария. Л.В. Собинов считал, что «всякая пропетая со сцены фраза, кроме свойственного музыкального акцента, должна носить и логический акцент, то есть драматический... В голосе... заложено богатство тембров, богатейшая палитра красок, которыми и надо широко пользоваться в интересах художественной выразительности» [16, с. 70]. Принимая во внимание всё несовершенство аудиозаписи данной арии в исполнении Л.В. Собинова, можно услышать мягкость тембра, его особую лиричность, в отдельных местах экспрессию и драматизм, проистекающие из выразительности интонирования мелодической линии, правильной фразировки и распределения дыхания, позволяющих певцу доносить до слушателей художественный образ с особой убедительностью и совершенством, «правдиво раскрывать мир героя, его эмоциональное состояние» [9, с. 88].

Партия Лоэнгина была одной из удивительных находок творческого гения Л.В. Собинова. В ней певцу удалось убедительно соединить реализм и фантастическое начало, заложенные в этом образе. В письме к В.П. Коломийцову, переводчику либретто оперы Р. Вагнера, Л.В. Собинов выразил удовлетворение переводом, отметив при этом своё пони-



мание роли: «В словах много реального чувства, а Лоэнгрин мне именно таким и представляется во всех сценах с Эльзой, где он так ярко рассказывает ей о своей чудной поэтической, но непременно земной любви, стремящейся к обладанию, сильному, здоровому и чуждому фальши сентимента» [15, с. 420]. Перечитав литературный источник, Л.В. Собинов отказался от традиционного представления Лоэнгрин: брутального, воинственного, а усилил черты лирики в образе лучезарно-прекрасного юноши, «носителя света и добра». Певцом было продумано всё, даже детали костюма (серебряный голубь на груди). Ценность интерпретации образа Лоэнгрин выражалась в стремлении Л.В. Собинова понять замысел автора и воплотить его в органике своей личности как исполнителя. Артур Никиш не смог скрыть слёз в процессе дирижирования спектаклем и назвал «носителя света и добра» Собинова–Лоэнгрин «небесным видением», а голос его сравнил со звучанием на небесах [15, с. 742].

Механизм «воссоздания» оперного текста осуществлялся на диалогической основе, и певец сохранял бережное отношение к авторскому тексту, следовал указаниям композитора, анализируя его ремарки, пометки и пр. Качественная интерпретация, по мнению педагога-музыканта А.В. Смирнова, «это не прямое воспроизведение, но создание выражений как можно более близких к оригинальным», в этом случае она «не только обладает ценностью подлинного художественного произведения, но и имеет самостоятельное значение» [13, с. 77]. Добиваясь свободы и выразительности звучания голоса в работе над партией Орфея из одноимённой оперы Х.В. Глюка, Л.В. Собинов просил дирижёра А. Направника транспонировать некоторые номера, считая, что «...простота и естественность исполне-

ния, которых требовал Глюк, возможны только при удобствах для голоса. И прежде чем остановиться на той или иной тональности, я перепробовал их все и выбрал ту, где моё исполнение может быть спокойным и естественным» [16, с. 936]. Известная балерина В.А. Каралли, побывав на постановке оперы, не скрывая своего восторга от исполнительского искусства Л.В. Собинова, сравнила его с ожившей античной статуей: «Собинов-Орфей являл собой поистине великолепное воплощение мифического певца... В Элизиуме на полях, залитых ярким солнцем, Собинов казался ожившей античной статуей, красота его голоса ещё раз подчёркивала свет и покой этой замечательной картины» [16, с. 248]. Классическая манера звучания голоса как нельзя кстати соответствовала классической музыке Х.В. Глюка. Режиссёр спектакля Вс. Мейерхольд и балетмейстер М. Фокин, пытаясь оживить действие, ввели в постановку балетные сцены, а также работали с певцами над выразительностью пластики движений, добиваясь правдивости и убедительности образов. Спектакль был оформлен прекрасными декорациями, выполненными художником А.Я. Головиным.

Воплощение художественного образа происходит на основе понимания оперного спектакля в целом, своей роли в развитии действия, узнавания в себе чувств и мыслей героя, идентификации с событиями, происходящими на сцене. Работая над партией Левко оперы Н.А. Римского-Корсакова «Майская ночь», Л.В. Собинов ставил задачи по воплощению её двойственного характера в сочетании лирического и фантастического: лирический персонаж «необходимо сделать наивным и в глубине души верящим в то, что он называет бабьими сказками. Тогда вторая, фантастическая половина приобретает определённый смысл. И можно будет всю

сцену провести, как сон... в действии» [16, с. 507]. Вступление к песне Левко «Спи, моя красавица» из оперы «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова имитирует звучание бандуры и звучит в темпе *allegretto*. Легко и лирично льётся голос певца, свободно и ярко, в высокой позиции берётся верхний звук «ля» на начальный слог фразы «радостный светлый сон на тебя слети». Удивительной красоты фальцетное звучание использует Л.В. Собинов в заключительной фразе «О, моя красавица», три верхних «ля» в сочетании с *tenuto* производят эффект таяния и растворения, как будто бы «сон завлакивает очи» [14]. Певцу удалось создать «эмоциональный лейттон своего героя, рельефно обозначая его и насыщая сквозной динамикой линию индивидуального сценического действия» [11, с. 63].

Важным условием становления оперного певца, развития его музыкальности, артистичности является диалог с партнёрами по сцене, изучение их мастерства. Так, Л.В. Собинину был интересен талант Ф.И. Шаляпина, которого он ставил «выше всех певцов и артистов», называя его «колоссальным гением», его всегда поражало мастерство в драматической стороне передачи роли [16, с. 20]. Неоднократно посещая спектакли с его участием, а позднее общаясь лично и выступая на одной сцене, Леонид Витальевич пытался разгадать «секрет его творчества – упорная ли это работа или вдохновение» [15, с. 64]. Грандиозный успех сопутствовал постановке оперы Арриго Бойто «Мефистофель» в Монте-Карло, в которой участвовали партнёрами по сцене Ф.И. Шаляпин в роли Мефистофеля и Л.В. Собинов в роли Фауста. В статье «Мефистофель» критик Ж. Мишель отмечал совершенство постановки и в подборе артистов, и в режиссуре, и в ансамблевых сценах. Исполнителя главной роли оперы – Гения

Зла – Ф.И. Шаляпина он называет «удивительным и большим артистом», о Л.В. Собинове – Фаусте критик пишет: «Певец с чудесным тембром голоса, тонко, умно и свободно держит себя на сцене; это искусный и очаровательный артист...» [15, с. 724]. Восторженными отзывами сопровождалась гастроль певца и в Испании. Критик мадридской газеты “El Mundo” Manuel Manrique de Lara 25 января 1908 года написал: «Собинов спел... с таким оттенком грусти, поэтического таинственного проникновения, что великие стихи, в которые итальянский поэт перевёл мысли Гёте, изливались из его уст, как горькое прощание с жизнью, в которой только скорбь реальна, и как светлое предвидение царства любви и света» [15, с. 453]. Успеху исполнения партии Фауста способствовало глубокое размышление певца о характере исполняемого персонажа, обуреваемого разными, порой противоречивыми мотивами, постоянной борьбой «двух начал – высокого духовного и земного – неизменно плотского». «Разве в либретто есть хотя бы намёк на ту трагедию духа, – критикуя литературный текст оперы, отмечает Л.В. Собинов, – какую переживает вечно волнуемый, пылающий, стремящийся к познанию истин и вечно томящийся сознанием своего земного несовершенства Фауст?» [16, с. 26]. С успехом прошла постановка оперы и в Германии, её высоко оценил Kaizer император Вильгельм, распорядившись о том, чтобы был дан дополнительный спектакль. В разговоре с артистами он высказал сожаление о том, что Гёте, автор «Фауста», не может видеть этот спектакль [15, с. 410].

Долгие годы работы в Большом театре, искренняя сердечность в общении, общность взглядов на природу и мастерство вокального искусства связывали Л.В. Собинова и А.В. Нежданову, искусство



которой певец сравнивал с «роскошным цветком, благоухающим красотой своего голоса и своей вечно незабываемой кантилены» [16, с. 65]. Архивная запись этих великих артистов в дуэте Эльзы и Лоэнгрин из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин» свидетельствует о тщательной работе по выравниванию тембров, достижению единства фразировки и исполнительских намерений, динамического равновесия в ансамблевом звучании голосов [14]. Актриса Е.М. Садовская отмечает родственные качества голосов этих выдающихся исполнителей, позволяющие им звучать так слитно и мягко в дуэте: «чистота», «серебристость», «теплота звука», «поэзия в голосе» [16, с. 88].

По-разному выстраивались отношения певца с режиссёрами оперных постановок. Л.В. Собинов ценил такие режиссёрские находки, которые способствовали раскрытию замысла спектакля, объединяя и наполняя сценическим движением отдельные номера. Некоторые вольности, которые позволяли себе отдельные режиссёры, не принимались оперным певцом, так как он был убеждён, что необходимо бережно относиться к авторскому тексту. Режиссёр оперы «Евгений Онегин» С.Д. Масловская выделила в отдельную сцену арию «Куда, куда вы удалились», и сцена дуэли шла без этой арии. Узнав об этом, Л.В. Собинов, не лишённый чувство юмора, в письме Н.Н. Качалову от 13 марта 1930 г. написал ироничную эпиграмму:

*«Устроила она Чайковскому погром,
Что было спереди, – идет концовкой,
Гусиным Ленский арию поёт пером,
Но Ленский сам доволен постановкой»*
[15, с. 624].

Однако постановка оперы, процесс функционирования спектакля детерминруется не только авторским текстом и его творческой интерпретацией, но и способностью публики реагировать, вступать в

диалог с художественным явлением [2]. Л.В. Собинов утверждал, что артисты театра являются проводниками «мысли и переживаний автора в массу слушателей и зрителей...» [16, с. 64]. Эстетический вкус, опыт общения с искусством и жизненный опыт являются движущей силой художественного диалога слушателей, зрителей с оперным спектаклем. Яркость, динамичность, глубина спектакля, способность артистов разбудить внутренние размышления, донести до аудитории невыразимые и невербальные аспекты человеческого опыта, оживляемые поэтикой музыкального представления, нацелены на со-творчество с публикой [21]. К.В. Зенкин рассматривает возможность вариантного, самовозрастающего движения музыкального образа в пространстве и времени: «Специфичность эпохи музыкального произведения – только в наличии пределов варьирования смысла» [7, с. 129]. Постановка оперы каждый раз способствует новому прочтению, обновлённому смысловому «проживанию», так как устанавливаются новые диалогические взаимосвязи с публикой.

Выдающийся певец, на сцене Л.В. Собинов создавал художественный образ, видимую красоту, которая не была отождествлена с самой жизнью, но делала её прекрасной. Исполнение музыкального произведения одухотворяло личность персонаж, и он становился для публики любимым и востребованным.

Таким образом, можно обобщить содержание представленного в статье анализа в следующих выводах.

1. Осмысление социокультурного контекста исполнительской деятельности великого певца Л.В. Собинова опирается на историко-диалогический метод исследования.

2. Раскрыты основные этапы исполнительского творческого процесса Л.В. Со-

бинова: процесс интерпретации художественного образа на основе внутреннего диалога «я» – «я-персонаж»; раскрытие ценностных смыслов, воплощённых композитором в арии, ансамблевых сценах; нахождение способов диалогического взаимодействия с партнёрами, режиссёром, с публикой в спектакле.

3. Процесс работы Л.В. Собинова над ролью сопровождался осознанием трёх компонентов, влияющих на конечный результат: разнообразие возможного исполнения в пределах нотного текста арии; продумывание музыкальных, сценических

средств выражения содержания оперной партии; преодоление литературных текстовых ограничений на основе гибкости музыкального языка и точности перевода.

4. Содержательный материал музыкальной партии давал возможность выдающемуся певцу XX века Л.В. Собинову всё время находить новые грани художественного воплощения образов, достигая совершенства исполнения в партиях Ленского, Левко, Берендея, Орфея, Лоэнгина, Альфреда, Вертера, Фауста и др., тем самым духовно расти вместе с персонажем и публикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева О.В. Диалогическая природа искусства: монография. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2019. 155 с.
2. Бочкарева О.В. Синестетическая природа оперного искусства (на примере творческой исполнительской деятельности Л.В. Собинова) // Ярославский педагогический вестник. 2019. № 5. С. 180–187.
3. Виноградова А.С. Э.А. Старк и его музыкально-театральные труды // Искусство музыки: теория и история. № 19. 2019. С. 125–142.
4. Гвоздев А.В. Некоторые вопросы интерпретации музыки // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1(10). С. 88–92.
5. Гринёв С.С. Об оперной режиссуре современного оперного театра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 3. С. 114–119.
6. Густякова Д.Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2017. 411 с.
7. Зенкин К.В. Музыкальное произведение: проблемы текста и смыслового инварианта // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 3. С. 122–131.
8. Злотникова Т.С., Ерохина Т.И. Номо Extremis русской культуры (семантика «пограничности») // Ярославский педагогический вестник. 2016. № 3. С. 238–245.
9. Кизин М.М. Характерные черты русской певческой школы в мастерстве Леонида Собинова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. В 3-х ч. Ч. III. 2012. № 12 (26). С. 87–89.
10. Махней С.И. «Методика преподавания мировой художественной культуры» как предмет по выбору в системе подготовки учителя музыки // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сб. науч. тр. Вып. 3. Вологда: Русь. 2007. С. 64–68.
11. Мещерякова Н.А. Воспитание певца-актёра на перекрестье учебных дисциплин // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3(20). С. 58–65.
12. Наумов А.В. Несколько штрихов к портрету Л.В. Собинова, солиста Его Императорского величества // MUSICUS. 2018. № 3 (55). С. 31–36.
13. Смирнов А.В. Интерпретация в музыке: исторический аспект // Научные исследования: от теории к практике. Т. 1. 2015. № 4 (5). С. 75–78.



14. Собинов Л.В. Искусство Л.В. Собинова. Грп. 1 [Звукозапись]. М.: Мелодия, б.г. 2 грп. в папке: 33 об/мин., моно.
15. Собинов Л.В. Письма, статьи, воспоминания. Т. 1: Письма / сост. К.Н. Кириленко; ред. Е.М. Гордеева; вступ. ст. В.М. Богданова-Березовского; коммент. Т.И. Карышевой, В.А. Киселева. М.: Искусство, 1970. 791 с.
16. Собинов Л.В. Письма, статьи, воспоминания. Т. 2: Статьи, речи, высказывания. Письма к Л.В. Собинову. Воспоминания о Л.В. Собинове / сост. К.Н. Кириленко; ред. Е.М. Гордеева. М.: Искусство, 1970. 550 с.
17. Степанидина О.Д. Трансформация исполнительских подходов к образу Ленского в «Евгении Онегине» Чайковского как тенденция изменения эстетических критериев оперной культуры России в XIX–XX вв. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 1. С. 143–150.
18. Шапинская Е.Н. Опера на экране // Ярославский педагогический вестник. 2017. № 1. С. 265–270.
19. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. № 2. С. 27–33.
20. Яркова Е.Н. Певческая интонация и физическое действие оперного артиста: междисциплинарный анализ // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 176–185.
21. Marie Carniche S., Rosen D. The routledge companion to Stanislavsky // A singer prepares Stanislavsky and opera. Taylor and Francis / Edited by Andrew White. London, 2013, pp. 120–138 // URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203112304/routledge-companion-stanislavsky-andrew-white> (10.12.2021).

Об авторе:

Ольга Васильевна Бочкарева, доктор педагогических наук, доцент кафедры теории и методики музыкально-художественного воспитания, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского (150000, г. Ярославль, Россия), **ORCID: 0000-0003-3616-8545**, OVBochkareva@yandex.ru

REFERENCES

1. Bochkareva O.V. *Dialogicheskaya priroda iskusstva: monografiya* [Dialogic Nature of Art: Monograph]. Yaroslavl: Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni K.D. Ushinskogo, 2019. 155 p.
2. Bochkareva O.V. Sinesteticheskaya priroda opernogo iskusstva (na primere tvorcheskoy ispolnitel'skoy deyatel'nosti L.V. Sobinova) [Synaesthetic nature of opera art (on the example of creative performing activity of L.V. Sobinov)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2019. No. 5, pp. 180–187.
3. Vinogradova A.S. E.A. Stark i ego muzykal'no-teatral'nye trudy [E.A. Stark and his musical and theatrical works]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History]. No. 19. 2019, pp. 125–142.
4. Gvozdev A.V. Nekotorye voprosy interpretatsii muzyki [Some questions of music interpretation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 1(10), pp. 88–92.
5. Grinev S.S. Ob opernoy rezhissure sovremennogo opernogo teatra [On opera direction of modern opera theatre]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2017. No. 3, pp. 114–119.
6. Gustyakova D.Yu. Reprezentatsiya russkoy klassicheskoy opery v prostranstve massovoy kul'tury [Representation of Russian classical opera in the space of mass culture]. Yaroslavl: Yaroslavskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet imeni K.D. Ushinskogo, 2017. 411 p.

7. Zenkin K.V. Muzykal'noe proizvedenie: problemy teksta i smyslovogo invarianta [Musical work: the problems of text and semantic invariant]. *Vestnik Akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova]. 2021. No. 3, pp. 122–131.
8. Zlotnikova T.S., Erokhina T.I. Homo Extremis russkoy kul'tury (semantika «pogranichnosti») [Homo Extremis of Russian culture (semantics of “borderland”)]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2016. No. 3, pp. 238–245.
9. Kizin M.M. Kharakternye cherty russkoy pevcheskoy shkoly v masterstve Leonida Sobinova [Characteristic features of the Russian singing school in the mastery of Leonid Sobinov]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki. V 3-kh chastyakh. Chast' III* [Historical, philosophical, political and Law Sciences, culturology and art history. Issues of Theory and practice. In 3 parts. Part III]. 2012. No. 12 (26), pp. 87–89.
10. Makhney S.I. «Metodika prepodavaniya mirovoy khudozhestvennoy kul'tury» kak predmet po vyboru v sisteme podgotovki uchitelya muzyki [“Methods of teaching world artistic culture” as a subject of choice in the training of music teacher]. *Voprosy muzykoznaniiya i muzykal'nogo obrazovaniya: sbornik nauchnykh trudov. Vypusk 3* [Problems of musicology and music education: collection of scientific papers. Issue 3]. Vologda: Rus'. 20076 pp. 64–68.
11. Meshcheryakova N.A. Vospitanie pevtsa-aktera na perekrest'e uchebnykh distsiplin [Education of singer-actor at the crossroads of academic disciplines]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2015. No. 3(20), pp. 58–65.
12. Naumov A.V. Neskol'ko shtrikhov k portretu L.V. Sobinova, solista Ego Imperatorskogo velichestva [Several touches to the portrait of L.V. Sobinov, the soloist of His Imperial Majesty]. *MUSICUS*. 2018. No. 3 (55), pp. 31–36.
13. Smirnov A.V. Interpretatsiya v muzyke: istoricheskiy aspekt [Interpretation in music: a historical aspect]. *Nauchnye issledovaniya: ot teorii k praktike. Tom 1* [Scientific research: from theory to practice. Vol. 1]. 2015. No. 4 (5), pp. 75–78.
14. Sobinov L.V. *Iskusstvo L.V. Sobinova. Gramplastinka 1. Zvukozapis'* [The Art of L.V. Sobinov. Gramophone 1. Sound recording]. Moscow: Melodiya, bez goda, 2 gramplastinki v papke: 33 oborota/ minuty, mono.
15. Sobinov L.V. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. Tom 1: Pis'ma* [Letters, articles, memoirs. Vol. 1: Letters]. Compiled by K.N. Kirilenko; editor E.M. Gordeeva; introductory article by V.M. Bogdanov-Berezovsky; comments by T.I. Karysheva, V.A. Kiselev. Moscow: Iskusstvo, 1970. 791 p.
16. Sobinov L.V. *Pis'ma, stat'i, vospominaniya. T. 2: Stat'i, rechi, vyskazyvaniya. Pis'ma k L.V. Sobinovu. Vospominaniya o L.V. Sobinove* [Letters, articles, memoirs. T. 2: Articles, speeches, sayings. Letters to L.V. Sobinov. Memoirs of L.V. Sobinov]. Compiled by K.N. Kirilenko; editor E.M. Gordeeva. Moscow: Iskusstvo, 1970. 550 p.
17. Stepanidina O.D. Transformatsiya ispolnitel'skikh podkhodov k obrazu Lenskogo v «Evgenii Onegine» Chaykovskogo kak tendentsiya izmeneniya esteticheskikh kriteriev opernoy kul'tury Rossii v XIX–XX vekakh [Transformation of Performing Approaches to Lensky's Image in Tchaikovsky's “Eugene Onegin” as Tendency of Changes in Aesthetic Criteria of Russian Opera Culture in XIX–XX Centuries]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, culturology and Art History. Issues of Theory and Practice.]. 2018. No. 1, pp. 143–150.
18. Shapinskaya E.N. Opera na ekrane [Opera on the screen]. *Yaroslavskiy pedagogicheskiy vestnik* [Yaroslavl Pedagogical Newsletter]. 2017. No. 1, pp. 265–270.



19. Yakupov A.N. Muzykal'naya kommunikatsiya kak universum iskusstva [Musical Communication as Universe of Art]. *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural Heritage of Russia]. 2016. No. 2, pp. 27–33.

20. Yarkova E.N. Pevcheskaya intonatsiya i fizicheskoe deystvie opernogo artista: mezhdistsiplinarnyy analiz [Singing intonation and physical action of an opera artist: an interdisciplinary analysis]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2020. No. 2. 176–185.

21. Marie Carniche S., Rosen D. The routledge companion to Stanislavsky. A singe prepares Stanislavsky and opera. Taylor and Francis. Edited by Andrew White. London, 2013, pp. 120–138. URL: <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9780203112304/routledge-companion-stanislavsky-andrew-white> (10.12.2021).

About the author:

Olga V. Bochkareva, DrSic (Pedagogical), associate Professor of the Theory and Ways of Training Musical and Art Education Department, “Yaroslavl State Pedagogical University named after K.D. Ushinsky” (150000, Yaroslavl, Russia), **ORCID: 0000-0003-3616-8545**, OVBoshkareva@yandex.ru





А.В. ГУЧЕВА

Институт гуманитарных исследований – филиал Кабардино-Балкарского научного центра Российской академии наук, г. Нальчик, Россия
ORCID: 0000-0001-8683-9189

Семантика архаичной музыки черкесов (адыгов): звуковые и цветовые «преамбулы»

В статье исследуется роль и место архаичной музыки в оформлении этноментальной картины мира черкесов (адыгов). Рассмотрена трансдискурсивная интуиция человека, позволившая отобразить уникальный момент создания музыкального инструмента – камыля, чтобы воздействовать на природу и её стихии, оформляя мировоззренческий, психологический и ментальный миропорядок, включая законы взаимодействия между человеком и природой при помощи калокагатических элементов мифа – музыки и музыкального инструмента.

Детально изучены аутентичные образцы адыгской музыкальной традиции, связанные с пастушескими ритуалами выгона отар овец на пастбище «Мэлегъажь» и отхождения ко сну «Мэлгъэжей», которые озвучивали одноимённые действия наигрыши, исполняемые на камыле. На основе дескриптивного анализа указанных музыкальных образцов выявлены устойчивые звукокомплексы, смысло-коды и семантические «формулы», выступающие, по существу, яркой метафорой жизни и сакральной смерти.

Изучение ритуальных наигрышей позволило раскрыть: генезис и концепции музыкальной семантики, принципы элиминации как текста традиции через смысло-код и образ-код. Рассмотрен феномен семантической многозначности и метаморфозы музыкального языка ритуальных наигрышей в оформлении музыкальной картины мира черкесов (адыгов).

Ключевые слова: черкесы, адыги, архаичная музыка, ритуальный наигрыш, «Мэлегъажь», «Мэлгъэжей», камыль, сакральный звук, день, ночь.

Для цитирования / For citation: Гучева А.В. Семантика архаичной музыки черкесов (адыгов): звуковые и цветовые «преамбулы» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 134–141. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.134-141

ANDZHELA V. GUCHEVA

The Institute for the Humanities Research – Filial of the Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Nalchik, Russia
ORCID: 0000-0001-8683-9189

Semantic of archaic Circassians (Adyghes) music: sound and color «preambles»

The article explores the role and place of archaic music in the design of an ethnomental picture of the Circassian (Adyghes) world. The transdiscursive human intuition is a person was considered, which made it possible to reflect the unique moment of the creating a musical instrument – kamyly', in



order to affect nature and its elements, framing the worldview, psychological and mental world order, including the laws of interaction between man and nature using calocagatic elements of myth – music and a musical instrument.

Authentic examples of the Adyghe musical tradition associated with the shepherd rituals of the pasture of sheep in the «Meleg''azh'e» pasture and the retreat to sleep of the «Melg''ezhej», which voiced the games of the same name performed on stone, were studied in detail. Based on a descriptive analysis of these musical samples, stable sound complexes, sense codes and semantic «formulas» were identified, acting, in fact, as a bright metaphor for life and sacred death

The analysis of ritual tunes made it possible to disclose: the genesis and concepts of musical semantics, the principles of elimination as a text of tradition through a sense-code and an image-code. The phenomenon of semantic polysemy and metamorphosis of the musical language of ritual tunes in the design of the musical picture of the world of the Circassians (Adyghe) is considered.

Keywords: Circassians, Circassians, archaic music, ritual tunes, «Meleg''azh'e», «Melg''ezhej», kamył', sacred sound, day, night.

Начало XXI века ознаменовано особым вниманием к архаичной музыкальной традиции, где в целом музыка – это, прежде всего, философская категория. Она представлена в контексте многообразных связей Человека, Мира и Природы и, в частности, – своеобразная порождающая модель, продуцирующая смыслы, образы и смыслопорождающие коды культуры, отсылающие к определённому пространству и времени. Одним из первых незримый диалог человека и природы был представлен в концепции *Zwischenwelt* («посредующий мир») выдающегося немецкого мыслителя Вильгельма фон Гумбольта. В работе “On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind” (О языке: многообразии человеческого языка как системы и его влияние на умственное развитие человечества) [6, с. 157] он выделил основные принципы и основополагающие типы философских интерпретаций чувства природы и природного, а также музыки как особого эмоционально-духовного явления. Человек, совершив, по мнению Т.В. Топоровой, «важнейшую космогоническую операцию отделения, равно-

ценную уничтожению хаотического начала и способствующую космоизации вселенной» [3, с. 20], сформировал собственное представление о явлениях природы, зарождении жизни и её обновлении после эсхатологического кризиса, которые им ассоциировались с небом, солнцем, плодоносящей землёй и т. д.

Сакрализация музыкального мышления связана, в первую очередь, с концептуальным единством архаичной музыки и мифа, их мистическим сопереживанием акта создания порядка и Вечности, которое было ограничено и, в тоже время, естественно в оформлении музыки в вербальный язык традиции, наделённой собственной семантикой и символикой. В этой связи целью данной статьи является исследование семиотики и семантики архаичной музыки: её вербализация как перевод и интерпретация/дешифровка в смысло-код и образ-код. На примере вербального перевода архаичных инструментальных наигрышей в смысло-код и смысло-образ нами будут выявлены причины их сакрально-аудиального присутствия в мифе, а в определённый момент – функционирования в роли мифа, в силу чего адекватность семантико-

семиотического перевода носит исключительно вероятностный характер.

В адыгской музыкальной картине мира тема плодородия и изобилия связана с Небом и Землёй, окультуриванием природно-растительного мира и запечатлена в уникальном моменте создания первого музыкального инструмента – *камыля*¹ (къамыл – камыш (общеадыг.)) [1, с. 52–55], ставшего олицетворением зарождения жизни, её обновления и сакральной смерти благодаря не только своему божественно-сакральному чёрно-белому колористическому облику, но и определённым звуковым коннотациям [1, с. 47–76; 160–174]. Как повествует «Адыгский героический эпос»: «...свирель у Ашамаза была не простая. То была свирель Тхаголеджа, бога плодородия. Один конец у свирели был белый, другой – чёрный. Песня, что лилась через белый конец, не похожа на ту, что лилась через чёрный. Дует Ашамаз в белый конец, и жизнь становится цветущей, изобильной, а подул бы в чёрный – исчезла бы радость на земле, повяли бы травы, погибли бы люди и животные» [2, с. 259]. Игра на контрастах способствовала тому, что с помощью синтеза добра и зла, дня и ночи сформировалась благоприятная среда для рождения последующих образов и смыслов. Именно изготовление первого музыкального инструмента стало для человека одним из важных шагов в познании окружающего мира и природы, а стремление создавать и «реабилитировать» сотворённый звук потребовало воспринимать его не только как материал для познания природы и общения с миром божеств, но и как феномен, способный вмещать множество смыслов.

Культ Неба (Уафэ), Солнца (Дыгъэ) и Луны (Мазэ) свойственен большинству народов мира. Человек – живое воплощение Неба и Земли, а смерть, хотя и сакральная, – это разъединение этих компонентов.

Согласно космологическим воззрениям черкесов (адыгов), жизнь ассоциировалась с солнцем и небом как гармоническим космическим порядком в пространстве мифа, а понятие время связывалось с представлениями о смене дня и ночи. Небо – Высшее архаичное божество, не наделённое персонифицированным началом; Уафэ – творец и создатель неба, место обитания космогонических божеств, Солнца, Луны и Звёзд (вагъуэ) [4, 25–39], а также воплощение космического верха. К Небу обращались с различными просьбами, и общение с ним могло одарить различными благами, здоровьем, силой, властью, победой над врагом, удачей в промысле и на охоте, но оно могло и покарать за неблагоприятные проступки.

Культ Неба наделён множеством семантико-символических интерпретаций и связей в мифологической и музыкальной картинах мира черкесов (адыгов). Он соотносится с философским понятием время и с такими элементами вселенной, как день и ночь. В адыгской музыкальной традиции осмысление понятий ночь и день как действующих элементов мифотворчества, существующих в реальном времени и пространстве мифа, можно рассмотреть на примере сохранившихся аутентичных инструментальных наигрышей, которые озвучивали два древних пастушеских ритуала – выгона овец на пастбище «Мэлегъажэ» и отхождения отар ко сну «Мэлегъэжей». До настоящего времени не было собрано достаточное количество музыкально-этнографических материалов, которое позволило бы составить какое-либо семиотико-символическое представление и о действиях, и о наигрышах. На сегодняшний день нет опубликованных теоретических работ по этой проблеме. Дошедшие до нас сведения о данных ритуалах весьма скудны. Мифологические представления, а также функции божеств и покровите-



лей указанных ритуалов рассматриваются только в монографии А.Т. Шортанова «Адыгская мифология» [4], где отмечается, что оба действия озвучивали одноимённые им наигрыши, традиционно исполняемые на камыле [4, с. 93], сохранившие до настоящего времени своё аутентичное название. Обозначенные наигрыши связаны со скотоводческим циклом и посвящениями антропоморфному богу – покровителю мелкого рогатого скота Амышу (Амышц).

Впервые мелодия ритуального наигрыша «Мэлегъажьэ» была записана членами экспедиции в 1949 году в селе Заюково Баксанского района Кабардинской Республики в исполнении Батитова Андулаха Гулевича (1890–1971). Позднее, в 1971 году, а затем в 1972 и 1977 были сделаны записи обоих ритуальных наигрышей «Мэлегъажьэ» и «Мэлгъэжей» в исполнении Алисага Кушхова (1894–1989), а также «Мэлыхъуэ мэкъамэ» (Мелодия чабана)², которые вошли в золотой фонд музыкальной культуры черкесов (адыгов) и хранятся в фоноархиве КБИГИ.

Мы не случайно остановились на ритуальном наигрыше «Мэлгъэжей», звучание которого отождествляют с ночью. Здесь

ночь мыслится позитивно, как воскрешение, воссоздание, но всё-таки её главной функцией остаётся умение создать нейтральное время – полночь (жэщ ныкьуэ). Это самый магический и мистический час суток – олицетворение призрачного сумрака, когда стираются и разрушаются все видимые и невидимые границы между мирами. В мифологической картине ночь – завершение, конец, рубеж, символическая смерть/гибель, за которой следует рождение нового или преобразование старого. Подобная природная и мифологическая смерть связана с полночью, процессом рождения и, как отмечает М.Н. Эпштейн, «напоминает зерно, которое погибает, попадая в землю, чтобы стать из неё в новом цвете» [5, с. 197].

Тихая спокойная мелодия наигрыша «Мэлгъэжей», приглушённый тембр свирели, медленный темп – всё это передаёт состояние умиротворения и покоя. Мелодическая линия основана на сцеплении варьированных повторов терцовой попежки, выполняющей функцию мысле-образа, создавая тем самым собственную структуру в структуре мифа. Звучание наигрыша, с одной стороны, является олицетворением картины ночи, с

с другой – отражением мифа о дремоте, а, значит, музыка участвует в процессе создания «нового» мифа. Миф о дремоте раскрывается через восприятие наигрыша как тембромотива, и с его помощью создаётся особый звуковой колорит всего ритуала, рождающий слуховую иллюзию образа-картины, которая визуально оформляется в музыкальную картину через образ-ощущение «ночного».

Звучание мелодии в низком регистре не требует осо-

Пример 1.

«Мэлгъэжей» (ритуальный наигрыш отхождения отар овец ко сну) (кабардинский).
Звукозапись З.П. Кардангушева (1971) в селе Заюково КБР от исполнителя Алисага Кушхова (камыль)³.
Нотация А.В. Гучевой



бых усилий и рефлексий, вследствие чего внимание слушателя остаётся рассеянным и беспредметным. Но на самом деле, игра в низком регистре сложна как технически, так и эмоционально. Множественные трели на звуках f^1 , g^1 и a^1 передают нарождающееся стремление подняться над собой в высь, к свету из глубины раздумий, но не разрешившийся полёт вновь возвращает к основному устою – ноте c^1 . Интенциональность наигрыша раскрывает амбивалентность главной идеи одноимённого ритуала «Мэ-лгъажей»: отрицание умирания и в то же время возможность символической смерти. Данная мелодия выступает как некая константа элементарных и неявных форм веры, тоны которой благодаря звучанию в нейтральном времени начинают отождествляться с вербальным языком в мифе.

Колоритное звучание камыля в низком тембре – своего рода криптограмма, требующая философской интерпретации и расшифровки. Вызвано это, в первую очередь, эстетико-звуковыми задачами наполнения пространства, а также выявлением всего потенциала и средств выразительности музыки как языка и, наконец, необходимостью смоделировать момент «перетекания» из одного пространства в другое для передачи сакральной идеи – момента творения/создания мифа в нейтрально-промежуточном пространстве с сохранением собственного пульса и темпа.

Звучание в мифологической картине мира ритуального наигрыша «Мэлегъажьэ», сопровождающего выгон отар овец на пастбище, вероятнее всего, связано с логикой и глубокой верой человеческой сущности в мифологический порядок, заключённый в

бинарно-дуалистической оппозиции образов и символов – день/ночь, жизнь/смерть и т. д. Связь эта отнюдь неочевидна, но о ней можно догадываться по сохранившемуся музыкальному образцу в рамках бесписьменной традиции адыгов. «Мэлегъажьэ» исполняется «обыкновенно на бжьями (вид свирели из камыша или ружейного ствола)» [4, с. 93]. И далее, как подчёркивает А.Т Шортанов: «что стоит только начать наигрыш, как тут же, с первыми его звуками отара трогается без каких-либо окриков или других действий [4, с. 93]. Возможно, этот наигрыш имел «магическое значение для чабанов и он, по-видимому, связывался с именем Амышша» [4, с. 93].

Сочетание лёгкости, свободы и полётности мелодии «Мэлегъажьэ» создаётся при помощи звучания яркого наигрыша на камыле в высоком регистре с причудливым ритмом и за счёт её диапазона в полторы октавы.

Пример 2.

«Мэлегъажьэ» (Наигрыш вывода отар овец на пастбище) (кабардинский).

Звукозапись А. Шортанова (1949) в селе Заюково КБР от исполнителя Батитова Андулаха Гулевича (1890–1970; камыль)⁴

Нотация А.В. Гучевой



Первые две строфы начинаются за-тактовым ассонансом \underline{f}^1 , стремящимся ввысь к кульминационной ноте – устою a^2 . Он и является важным средством выражения и передачи экспрессии полёта. С поразительной ясностью вырисовывается изумительная мелодия, полная контрастирующих элементов, из которых и складывается её внутренняя философия,



подчинённая мифу. Наполненность мелодии октавой на устойчивых звуках a^1 и a^2 играет первостепенную формообразующую роль в наигрыше. Звучание октавы определяет звуковысотные границы регистров, которые становятся олицетворением верхнего, среднего и нижнего миров мифа. Нижний регистр перекликается с философской и тембральной направленностью предыдущего наигрыша, тогда как средний – выступает нейтральной границей между крайними, где верхний регистр передаёт связь с сакральным миром божеств. Кроме того, средний регистр дифференцирует фактуру, выделяя «фон» и «рельеф». Таким образом, звуковысотные грани звучания октавы становятся значимым драматургическим фактором, а также структурирующим элементом наигрыша и действия.

Важную роль играет и направленность восходящего и нисходящего движения внутри октавы. Использование нисходящего октавного звука в конце мелодии выполняет функцию замыкания и подчёркивает окончание раздела или мелодии целиком, в то время как восходящее движение приводит к кульминационной точке наигрыша. Возникновение рассредоточенной скрытой октавы на устойчивых звуках передаёт такое физическое явление, как «октавное эхо», главная цель которого – обозначить пространственные координаты не только наигрыша в ритуале, но и в мифе. «Октавное эхо» в сочетании с его звучанием на сильную или слабую долю выступает ещё одним важным средством выразительности наигрыша. Переход $a^1 - a^2$ с четвертого такта в пятый придаёт мелодии дополнительную энергию движения ввысь и воспринимается слушателем как импульс движения вперёд. Обогатившись дополнительным звуковым эффектом «расслоения» в крайних точках наигрыша, он тем самым ещё

раз подчёркивает координаты в пространстве. Зеркальный ход «октавного эха» от $a^2 - a^1$ в конце наигрыша создаёт обратный эффект, обозначая полное понимание достижения поставленной цели перед мелодией – завершение, конец, а значит возможное начало рождения нового мифа.

При рассмотрении двух ритуальных наигрышей «Мэлгъэжей» и «Мэлегъажьэ» следует отметить, что они контрастируют, хотя и постулируют одну идею – познание и постижение природы. Прежде всего, не трудно заметить, что мелодическое движение наигрыша «Мэлегъажьэ» ритмически гораздо свободнее и парит в высоком регистре, оно более упруго и «пружинисто»: устойчивая повторяющаяся восходящая интонация $e^2 - a^2 - d^3$, которая в данном случае «подталкивает» мелодическое движение вверх, создаёт эффект полёта, ощущение звуковой перспективы и включает один из важнейших мифологических мотивов – мистицизм звука. Однако мистицизм претворён в природе самого камыля и иррациональном отношении к звучанию мелодии за счёт её сквозного развития и максимального охвата всего пространства.

Что же касается собственно ритуалов «Мэлегъажьэ» и «Мэлгъэжей», то их «религиозную музыкальность» (М. Вебер) невозможно понять без проникновения в язык ритуалов и связанной с ними символики, и они, безусловно, являются ярчайшими образцами «полисемичной» символики мифологической и музыкальной картин мира черкесов (адыгов). Оба действия, как и одноимённые им наигрыши «Мэлегъажьэ» и «Мэлгъэжей», имеют собственную цветосимволику и соотносятся с такими концептами как жизнь и сакральная смерть. Ассоциативно ритуал «Мэлегъажьэ» связан с белым цветом и символизирует день, в то время как «Мэлгъэжей» образует антитетическую пару

и является символикой чёрного цвета и ночи, соответственно, такая же цветовая градация выдержана по отношению и к наигрышам.

Таким образом, обобщая наш анализ и визуализацию музыкальных образов, мы приходим к следующим выводам: оба архаичных наигрыша являются предельно ёмкими в семантическом и символическом значении единицами музыкальной картины мира черкесов (адыгов), которые функционально выступают как «готовые формулы разрешения» и универсальный образ-код мифа. Их исполняют в определённое время и при конкретных обстоятельствах, и они выполняют функцию смыслокода (рождение/сакральная смерть), образокода (день/ночь) и тембромотива музыкальной картины мира черкесов (адыгов). Формально оба архаичных наигрыша выступают вербальным текстом мифа, однако мы можем предположить, что он является идеальным

и, в свою очередь, отображает семиотический и семантический способ активации мифа с помощью музыки и, наоборот, оживляет музыку внутри мифа, но при условии отказа, как от имплицитной, так и эксплицитной логики.

В условиях глобализации, характеризующих современную культурную ситуацию, происходит разрушение локальных музыкальных систем, которое стремительно выводит из бытования и из поля зрения исследователей всё большее количество образцов инструментальной традиции, а также музыкально-этнографических комплексов как явления. Это обстоятельство коснулось обоих наигрышей и ритуально-обрядовых действий, в связи с чем изучение указанных архаичных образцов представляется чрезвычайно важным, поскольку даёт возможность сохранения их в памяти и осмысления в контексте музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Камыль (къамыл – каб.-черк.; *Scirpus lacustris* – камыш озёрный) – старинная адыгская свирель, изготавливаемая из камыша, а в более позднее время – из ружейного ствола. Ствол камыля – цилиндрический или чаще конусообразный, несколько сужающийся к нижнему концу в зависимости от материала, из которого он сделан. У нижнего конца традиционно располагаются два-три игровых отверстия.

² «Мэлыхъуэ мэкъамэ» – мелодия, которую исполнял чабан во время пастбы отары (кабардинская). Звукозапись З.П. Кардангушева (1971) в селе Заюково КБР от исполни-

теля Алисага Кушхова (1894–1989; камыль). Фонотека КБИГИ № 124/18.

³ «Мэлгъэжей» – ритуальный наигрыш отхождения отар овец ко сну (кабардинская). Звукозапись З.П. Кардангушева (1971) в селе Заюково КБР от исполнителя Алисага Кушхова (1894–1989; камыль). Фонотека КБИГИ № 124/16.

⁴ «Мэлегъажъэ» – ритуальный наигрыш вывода отар овец на пастбище (кабардинская). Звукозапись А. Шортанова (1949) в селе Заюково КБР от исполнителя Батитова Андулаха Гулевича (1890–1970; камыль). Фонотека КБИГИ № 12/1.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гучева А.В. Картины мира черкесов (адыгов): музыка, танец, слово. М.: Научтехлитиздат, 2020. 216 с.
2. Нартхэр. Адыгэ лыхъужь эпос. Нарты. Адыгский героический эпос. М.: 1974. 415 с.



3. Топорова Т.В. Семантическая структура древнегерманской модели мира. М.: Радикс, 1994. 191 с.
4. Шортанов А.Т. Адыгская мифология / под ред. А.И. Алиевой. Нальчик: Эльбрус, 1982. 194 с.
5. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной...: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. 302 с.
6. Humboldt W. *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*. Cambridge: University Press, 1988. 296 p.

Об авторе:

Гучева Анджела Вячеславовна, кандидат исторических наук, доцент, старший научный сотрудник сектора этнологии и этнографии ИГИ КБНЦ РАН, Институт гуманитарных исследований – филиал Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Федеральный научный центр «Кабардино-Балкарский научный центр Российской академии наук» (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, anggucheva@mail.ru

REFERENCES

1. Gucheva A.V. *Kartiny mira cherkesov (adygov): muzyka, tanec, slovo* [Pictures of the world of the Circassians (Circassians): music, dance, word]. Moscow: Nauchtekhlitizdat, 2020. 216 p.
2. *Narther. Adyge Ilyh'uzh' epos. Narty. Adygskij geroicheskiy epos* [Narthar. Adyghe heroic epic]. Moscow: Nauka, 1974. 415 p.
3. Toporova T.V. *Semanticheskaya struktura drevnegermanskoj modeli mira* [Semantic structure of the ancient Germanic model of the world]. Moscow: Radiks, 1994. 191 p.
4. Shortanov A.T. *Adygskaya mifologiya* [Adyg mythology]. Edited by A.I. Alieva. Nalchik: El'brus, 1982. 194 p.
5. Epshtejn M.N. *Priroda, mir, tajnik vselennoj...: Sistema pejzazhnyh obrazov v russkoj poezii* [Nature, the world, the secret of the universe ...: The system of landscape images in Russian poetry]. Moscow: Vysshaya shkola, 1990. 302 p.
6. Humboldt W. *On Language: The Diversity of Human Language-Structure and its Influence on the Mental Development of Mankind*. Cambridge: University Press, 1988. 296 p.

About the author:

Andzhela V. Gucheva, Candidate of Historical Sciences (PhD), assistant professor, Senior Researcher of the Ethnology and Ethnography Sector of the IGI KBNC RAS, The Institute for the Humanities Research – Filial of the Federal State Budgetary Scientific Establishment «Federal Scientific Center «Kabardian-Balkarian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences», (360000, Nalchik, Russia), **ORCID: 0000-0001-8683-9189**, anggucheva@mail.ru





И.Р. ХАНАНОВ

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки
г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0002-1027-9303*

Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op.16 № 4 С.В. Рахманинова

В статье освещены некоторые особенности фортепианной фактуры С.В. Рахманинова, выявляемые на основании различия в восприятии фактуры слушателем и пианистом-практиком. Для характеристики специфически исполнительского видения фактурных формул текста впервые употребляется термин «телесно-сенсорные коды». Фактурный рисунок понимается не в графическом, а в действенном ключе как совершенно конкретный сигнал к выполнению соответствующих игровых движений (на основании эмпирико-психологических связей, существующих в сознании пианиста-исполнителя). Таким образом, в тексте музыкального сочинения субстратно возникает двигательный, осязательный план, обладающий в своём развитии чертами стадиальности.

Наблюдения над фортепианной фактурой Рахманинова основываются на анализе авторских указаний в тексте, в связи с чем акцентируется внимание на тождественной значимости двух ипостасей творческой личности Рахманинова – пианиста и композитора. Анализ фактурных формул, понятых в виде телесно-сенсорных кодов, выявляет определённую композиторскую логику в постановке игровых, пианистических задач.

На примере Музыкального момента op. 16 № 4 рассмотрен важнейший телесно-сенсорный код, являющийся закономерным итогом развития «словаря» романтического пианизма, и предложена предварительная историческая модель его развития.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, фортепианная фактура, романтический пианизм, телесно-сенсорные коды.

Для цитирования / For citation: Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op. 16 № 4 С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 142–151. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.142-151

ILYAS R. KHANANOV

*M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0002-1027-9303*

Bodily-Sensory Codes in the Texture of S.V. Rachmaninoff's Musical Movement op. 16 №4

The article is focused on some of S.V. Rachmaninoff's piano texture peculiarities, which are based on a difference between two types of its perception – by a listener and by an actual piano player. In order to characterize the specifically pianistic sight of a texture units, the new term, “bodily-sensory codes”



is originally used. Figures of texture are not interpreted as pictures, but with an actionable slant, so they are considered to be (based on a whole complex of empirical and psychological connectivity, existing in a pianist's conscious) signals for the relevant movements. Thus, in the text of a musical composition, a motional, tactile plan substratively arises, which in its development has the features of a staginess.

Observing the Rachmaninoff's piano texture is based on the analysis of his own remarks in the text, therefore the attention focuses on the equality between the two identities of Rachmaninoff as an artist – a pianist and a composer. The analysis of texture units considered as a bodily-sensory codes, reveals a certain logic of a composer in realizing pianism tasks.

By the example of the op. 16 № 4 it is analyzed the most important bodily-sensory code, which occurs to be a legitimate result of a romantic pianism “vocabulary”, and it is proposed a preliminary historical model of its development.

Keywords: S.V. Rachmaninoff, piano texture, romantic pianism, bodily-sensory codes, Musical Movement, piano technique.

Ф ортепианная фактура представляет собой интереснейшее для современного музыковедческого исследования явление. Замечательной особенностью фактуры как теоретической категории является её, до некоторой степени, рубежное положение: на стыке теоретической мысли и практики музицирования.

Едва ли может подлежать сомнению тот факт, что восприятие фортепианной фактуры слушателем (разной степени активности: «чистым» слушателем или «заинтересованным» – музыковедом-исследователем / композитором¹) и исполнителем-пианистом неодинаково. Это различие, заключающее в себе значительный исследовательский интерес, коренится, с нашей точки зрения, в присутствующем в сознании пианиста *комплексе эмпирико-психологических связей*², обусловленном конкретными³ формами взаимодействия с инструментом и опосредствующим всякое интонирование на уровне двигательного воплощения. Таким образом, характер восприятия фактуры пианистом определяется, прежде всего, фортепианной *техникой*.

Понятие техники в европейской философской традиции имеет длинную историю. В контексте данной статьи ближе её хайдеггеровское понимание как «вида

раскрытия потаённости» [10, с. 225]. Этот подход, прямо наследующий аристотелевской традиции, понимающей технику как «совокупность действий, <...> направленных на господство над природой» [10, с. 420], на наш взгляд, с наибольшей ясностью выявляет тот действенный аспект техники, который составляет сущность исполнительского понимания фортепианной фактуры⁴. Продолжая рассуждать по-хайдеггериански, можем констатировать, что *в фактуре, определяющей исполнение, происходит производство музыкальной вещи в действительности*⁵, *сочинение выводится в полноту своего бытия, выходит из потаённости*⁶.

Соответственно, фортепианная фактура понимается нами в специальном, отличном от графического, ключе⁷, а те или иные фактурные формулы становятся своего рода условными кодами⁸, «заражающими» восприятие пианиста характером движений, необходимых для их исполнения. В этом смысле исторический процесс развития фортепианной фактуры (достигший высшей точки в позднем романтизме) и усовершенствование исполнительства предстают как два обоюдостимулирующих фактора в эволюции фортепианного искусства. Такие выявляемые

при исполнительски-креативном⁹ анализе фактурных формул текста условные коды мы предлагаем именовать *телесно-сенсорными кодами*.

Прежде чем перейти к анализу телесно-сенсорных кодов в Музыкальном моменте *e-moll* С.В. Рахманинова, необходимо сделать ещё одно важное замечание. Исследование телесно-сенсорных кодов фортепианной фактуры находится в тесной связи с феноменом *медленной игры* и в значительной мере порождается ею.

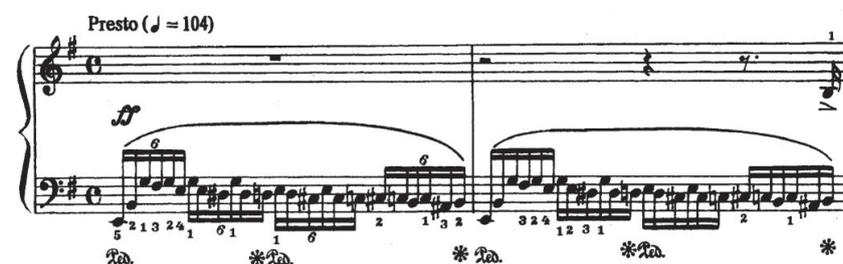
Приведём ряд высказываний о важности медленной игры в работе пианиста. К. Сен-Санс, по словам М. Лонг, говорил: «Работайте медленно, затем очень медленно, а затем ещё более медленно» [5, с. 83]. Г.М. Коган о Рахманинове: «Когда один из преподавателей консерватории привёл к Рахманинову своего ученика, отличавшегося большими техническими способностями, и тот заиграл какую-то пьесу в очень быстром темпе, то Рахманинов, остановив его, попросил сыграть то же самое гораздо медленнее. Тот не сумел этого сделать, и тогда Рахманинов отказался его слушать, сказав, что вся его техника – “фальшивая монета”» (цит. по: [4, с. 137]). К.Н. Игумнов, по словам Я.И. Мильштейна, признавал медленную игру «как средство “особого проявления” музыкальных и пианистических намерений» [7, с. 79–80]. Рассматриваемые нами телесно-сенсорные коды как раз можно отнести к сфере этих намерений, для выявления которых медленная игра становится как бы «увеличительным стеклом, лупой» [там же, с. 80]¹⁰.

Настроив таким образом восприятие, рассмотрим особенности фактуры Музыкального момента *e-moll* op. 16 С.В. Рахма-

нинова. Внешняя структура основной фактурной ячейки партии левой руки, изложенная в первых двух тактах пьесы (пример 1).

С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e-moll* op. 16



– в указанном темпе (Presto, ♩ = 104) выглядит как череда единых волн¹¹, обладающих громкостным графиком:

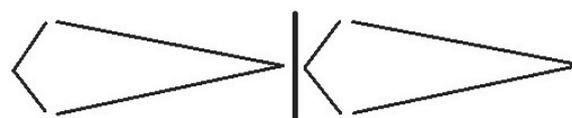


Рисунок 1.

При действительно медленной игре (М.М. ♩ ≈ 58, замедление в 4 раза относительно указаний метронома на последней странице, *Prestissimo*, ♩ = 116), однако, выявляется слой более мелкой пульсации¹², организующей сенсорную структуру такта как *чередой движений от первого пальца* (они нам ещё пригодятся), и громкостный график тогда можно представить так:

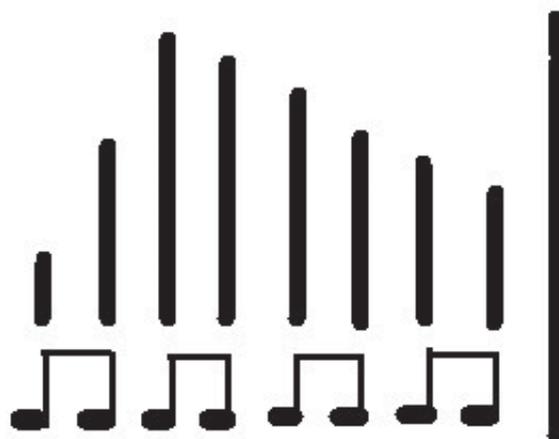


Рисунок 2.



Такая организация, на первый взгляд кажущаяся теоретизированием, на практике оказывается необходимой технической адаптацией текста, с одной стороны, выступая как средство сдерживания темпа внутри такта («обуздания стихии»), с другой – помогая рельефнее выстроить описанный громкостный график.

Приведём в пользу такой трактовки дополнительный, может быть, несколько менее объективный довод. Поскольку статья преследует цель обнажить пианистическую «кухню» рассматриваемого сочинения – в этом смысле несколько обратную установку К.Н. Игумнова [7, с. 100], – нами был предпринят отчасти формальный эксперимент. Имеется в виду искусственное замедление в видеоредакторе до указанного в предыдущем абзаце темпа видеозаписи исполнения Музыкального момента Н. Луганским, в результате чего цепь движений от первого пальца проступила достаточно ясно.

Более объективными, однако, являются собственные указания композитора в тексте сочинения. Так, в 5-м такте Музыкального момента общие на весь такт лиги уступают место лигам по четвертям, обозначая наглядно отдельное движение для группы микромотивов от первого пальца на второй доле такта.

Ещё убедительнее выглядят дополнения ко второму предложению, построенные на развитии начальной фактурной ячейки (пример 2).

В музыкальной ткани, изначально достаточно мелодизированной (в соответствии с принципами романтического фортепианного письма¹³), Рахманинов выписывает надрывные нисходящие секундовые интонации, событийная значи-

Пример 2.

С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e-moll* op. 16

мость которых диктует необходимость отдельных артикуляционных лиг над ними в партиях обеих рук (первая переключка мотивов обозначена на примере), двигательно утверждая заявленную нами идею микроорганизации на уровне осевого пульса восьмых. Особое значение здесь принадлежит секундовым интонациям в левой руке, на незаинтересованный слух менее заметным (как вследствие тесситурного положения, так и меньшей плотности в сравнении с октавами в правой). В рассматриваемых тактах последование микромотивов от первого пальца превращается в его полноправное соло, для технического обеспечения которого как нельзя лучше подходят вышеозначенные движения¹⁴. Обращаем внимание также и на то, что в фактурном облике второго дополнения (такт 4 примера и далее по тексту) сняты не только октавы, но и отдельные штили верхнего голоса, а соло первого пальца сохранено полностью. В результате предписанное автором *diminuendo*, благодаря уменьшению плотности (звуковой и событийной) в партии правой руки, обеспечивается почти само собой. Это равно свидетельствует как о высочайшем совершенстве рахманиновской фактуры, так и о необходимости её внимательного изучения.

Констатируя тот факт, что сам по себе феномен соло первого пальца в фортепианной литературе мог бы стать объектом отдельного исследования, всё же отметим попутно несколько моментов, с ним связанных.

Тот эксплицитный характер использования первого пальца, который мы видим в рассматриваемом Музыкальном моменте, в первом приближении представляется заключительным этапом в развитии своего рода *топоса первого пальца* в европейской фортепианной литературе:

1. Собственно введение первого пальца в практику клавирного искусства XVI–XVII веков, по существу, ставшее началом большинства современных аппликатурных принципов.

2. Заход (допуск) первого пальца вглубь клавиатуры:

а) освоение «чёрных» тональностей, с большим количеством знаков, связанное с температурой клавира;

б) первые ростки сольных линий в творчестве представителей раннего романтизма (например, во Втором концерте ор. 85 *a-moll* И.Н. Гуммеля¹⁵) как результат общей тенденции мелодизации фортепианной фактуры;

в) наконец, полноценное и неограниченное применение первого пальца зрелыми романтиками:

в¹) Шопеном (в контексте статьи, в первую очередь, – в гениально с фактурно-сенсорной точки зрения решённом этюде ор. 25 № 2 (пример 3).

Сольная линия образуется ввиду тесситурной обособленности выделенных нот и, как следствие, их

вынужденно конфликтующего взаимодействия с метрическими опорами верхнего голоса, что и составляет значительную координационную трудность. Отметим также и то, что ритмокоординационная идея «6 на 3», с сохранением самостоятельной триоли и двух опорных звуков в шестёрке, идентична в этом этюде и в рассматриваемом нами Музыкальном моменте Рахманинова, для которого она является вторым по значимости телесно-сенсорным кодом (пример 4).

Пример 3.

Ф. Шопен. Этюд ор. 25 № 2

Пример 4.

С.В. Рахманинов. Музыкальный момент *e-moll* ор. 16



Такая лексема – весьма распространённое явление в романтическом пианизме, например, ту же фактурно-координационную задачу ставит А.Н. Скрябин в этюде ор. 8 № 2. В этом можно видеть одну из связующих нитей между Шопеном и поздними романтиками. Однако в 14-м этюде Шопена данный фактурный принцип гипертрофирован: всё сочинение выдержано в одном изложении);

в²) Листом (в числе прочих нововведений реализовавшим первые пальцы в виде «третьей руки» – например, в Концертном этюде «Un sospiro»).

3. Наконец, поздние романтики, в том числе Рахманинов и Скрябин (у последнего, кроме вышеназванного этюда, конечно, Прелюдия и Ноктюрн ор. 9, Этюд ор. 42 № 5¹⁶).

Возвращаясь к рассмотрению фактуры Музыкального момента, отметим трактовку утверждаемого нами телесно-сенсорного кода, основанного на пульсации восьмых, в репризе пьесы (пример 5).

Движения от первого пальца (и, соответственно, от пятого в правой руке) отмечены артикуляционными лигами и выписанными акцентами над звуками октавы g^1-g^2 . Так телесно-сенсорный потенциал, заложенный в инициальной фактурной формуле пьесы, раскрывается колокольными ударами (во втором предложении репризы – двойными октавами!), столь органичными для рахманиновской музыки. В связи с этим весьма простой в контексте творчества композитора текст демонстрирует изумительное богатство тонких подробностей, сви-

детельствующих о глубочайшем понимании Рахманиновым-композитором¹⁷ пианистических задач.

Как послесловие отметим ещё одну, может быть, несколько менее значительную деталь. Первое дополнение к репризе, перенесённое на октаву вверх относительно исходного варианта, содержит, кроме того, новую басовую линию, ввести которую Рахманинову позволило освободившееся пространство в середине клавиатуры (пример 6).

В итоге, с одной стороны, композитор избегает буквального повтора, с другой – продолжает процесс мелодизации ткани, вводя в дополнение к соло первого пальца вместо событийно статичного¹⁸ тонического органного пункта басовую линию в полном функциональном обороте.

Таким образом, две равно великие составляющие творческой личности С.В. Рахманинова – пианист и композитор – позволили ему создать сочинение непреходящей художественной ценности

Пример 5.

С.В. Рахманинов.

Музыкальный момент *e*-moll op. 16

Пример 6.

С.В. Рахманинов. Музыкальный момент *e*-moll op. 16

путём раскрытия единственной фактурной формулы в многообразии телесно-сенсорных кодов. Потому несомненно, что исполнительское видение фортепианной фактуры как хайдеггера, призывающего к действию, способно раскрыть

в ней бесконечно интересные особенности, а одним из ключей к её подлинному постижению является медленная игра. И бесконечно прав был Лист, говоря: «Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть её медленно».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Разумеется, представленное деление абсолютно условно. Активность воспринимающего слушателя зависит от множества факторов, которые необходимо снять при построении модели.

² Такие связи, безусловно, присутствуют и у представителей иных исполнительских специальностей, в каждом отдельном случае – свои.

³ Категория конкретности присутствует в нескольких основополагающих определениях музыкальной фактуры в отечественном музыкознании: Л.А. Мазеля и В.А. Цуккермана (Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм: Учебник. М.: Музыка, 1967. С. 332), Т.С. Бершадской, связывающей фактуру именно с чувственно-конкретным уровнем музыкальной ткани [2, с. 17].

⁴ Ещё одним важным основанием для применения методологии Хайдеггера к анализу музыкального творчества может служить особо трепетное отношение философа к роли руки в процессе мышления, что особенно близко к практике пианизма. Например, в лекционном курсе зимнего семестра 1951–1952 годов, прочитанном во Фрайбургском университете, сказано: «Каждое движение руки в каждой из её работ пронесёт себя сквозь стихию мышления, как-то себя подаёт в стихии мышления. Всякая работа руки покоится в мышлении» [11, с. 96].

⁵ Деление составных частей слов даётся по: [10, с. 225].

⁶ Согласно изложенной мысли, следовало бы строго различать понятия музыкального произведения и музыкального сочинения. Сочинение – это идеальный инвариант, произведение же рождается в звучании.

⁷ В наследии непосредственного наставника Хайдеггера Э. Гуссерля содержится весьма конкретное разделение актов сознания на акты придания (или интенции) значения и на акты осуществления, реализации значения. Соответственно этому происходит различение зрительного облика слова (адекватного графическому рисунку в музыкальной фактуре) и значения, которое посредством него выражается (адекватного реализации фактурного рисунка в живом музицировании): «...В то время как мы растворяемся в реализации интенции значения, а иногда в её осуществлении, весь наш интерес направлен на интендированные в ней и посредством неё названные предметы <...> Функция слова (или, скорее, созерцательного представления слова) заключается как раз в том, чтобы возбуждать в нас смыслопридающий акт и указывать на то, что (курсив мой. – И. Х.) в нём интендировано и, возможно, дано в осуществляющем [интенцию] созерцании» [3, с. 42].

⁸ Ввиду явной принадлежности предлагаемого в статье взгляда на фортепианную фактуру к области «вариантной “периферии”» в художественно-звуковом тексте музыкального произведения [6, с. 19], отмечаемой А.Ю. Кудряшовым, считаем возможным применять к рассматриваемым нами явлениям и кудряшовское понятие условных кодов [там же, с. 13].

⁹ Понятие принадлежит М.А. Аркадьеву [1, с. 152].

¹⁰ Другой пример приходит с неожиданной стороны – из области современной художественной литературы. Эпизод с описанием как важности и долговременности двигательных ощущений, так и применения метода искусственного замедления темпа при разучивании



присутствует в романе С. Кинга «11/22/63» (С. Кинг. 11/22/63: [роман]. М.: АСТ, 2017. С. 132–141). И хотя речь в романе идёт о спортивном танце, суть явления, включаемого Кингом в общую канву повествования, где главной темой является время и его способность к взаимодействию с главными героями, коррелятивна феномену медленной игры в фортепианном искусстве.

¹¹ Употребление слова «волна» и сравнение бурлящей фактуры Музыкального момента с бушующей, величественной водной стихией согласуется с характерной для Рахманинова образной сферой. Так, «океаническую» стихию усматривает М.А. Аркадьев в Элегии ор. 3 № 1 («Мастеркласс online Рахманинов Элегия ор. 3 Rachmaninov Elegie ор. 3 Разночтения, педаль, стереофония» //URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XsItGKOYwME&t=1645s> дата обращения: 29.11.2021). К.Н. Игумнов также отмечает в Прелюдии c-moll ор. 23: «Это скорее какая-то бушующая стихия: ворчит море, бурлит, журчит по камням река, а не плескание в пруду» [7, с. 66].

¹² О многопорядковой метрической организации фортепианной фактуры романтизма см.: [8, с. 100–103].

¹³ В этом смысле Рахманинов очень близок Шопену, о роли мелодизации в фактуре которого см.: [8, с. 99–100].

¹⁴ Исключительно трудную пианистическую задачу составляет в данном месте сохранение хореического характера лиг, обеспечиваемого за счёт выверенной разницы в глубине движений при опускании первого пальца на клавишу.

¹⁵ В концерте Гуммеля соло первого пальца выписано в партии правой руки.

¹⁶ Особенности фактуры рассматриваемого этюда, в частности, роль соло первого пальца в побочной теме, были освещены автором статьи в рамках доклада на XIV Всероссийской научной конференции студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» в 2021 году в Москве.

¹⁷ Музыкальные моменты ор. 16 опубликованы в 1896 году, когда Рахманинову было всего 23 года!

¹⁸ Многократно употреблённое на страницах статьи понятие событийности сформулировано нами исходя из положения Е.М. Тимакина: «С точки зрения исполнительского (курсив автора) слушания нет незначительных элементов – для уха все составные части музыкальной ткани имеют равные права. Во многих случаях для более глубокого и тонкого выражения музыки решающей является способность услышать мельчайшие (как бы “второстепенные”) детали» [9, с. 48]. С нашей точки зрения, всё, что нарушает инерцию восприятия при чтении нотного текста, можно называть событием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М.А. Музыкальное время и опыт Ничто // Бах И.С. Гольдберг-вариации. Синтетический уртекст. Концепция и комментарии Михаила Аркадьева. М.: Композитор, 2002. С. 151–175.
2. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1985. 238 с.
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания. М.: Академический проект, 2011. 565 с.
4. Карпычев М.Г. Как нужно играть на рояле. Введение. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2021. 327 с.
5. Коган Г.М. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 204 с.
6. Кудряшов А.Ю. Исполнительская интерпретация музыкального произведения в историко-стилевой эволюции. Теория вопроса и анализ исполнений «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1995. 26 с.
7. Мастера советской пианистической школы. Очерки / под ред. А. Николаева. М.: Музгиз, 1961. 240 с.

8. Светлова О.А., Хананов И.Р. Некоторые особенности фортепианного письма Фредерика Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 98–108.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М.: Сов. композитор, 1984. 128 с.
10. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 447 с.
11. Хайдеггер М. Что зовётся мышлением? М.: Территория будущего, 2006. 320 с.

Об авторе:

Хананов Ильяс Рашидович, студент 4 курса теоретико-композиторского факультета (музыковедение), Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (630099, Новосибирск, Россия), преподаватель Новосибирского музыкального колледжа им. А.Ф. Муро́ва; научный руководитель – Е.К. Карелина, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. **ORCID: 0000-0002-1027-9303**, auditore96@list.ru

REFERENCES

1. Arkad'ev M.A. Muzykal'noe vremya i opyt Nichto [Musical time and experience of Nothing]. *Bakh I.S. Gol'dberg-variatsii. Sinteticheskiy urtekst. Kontseptsiya i kommentarii Mikhaila Arkad'eva* [Goldberg-variations. "Synthetic urtext"]. Moscow: Kompozitor, 2002, pp. 151–175.
2. Bershadskaya T.S. *Leksii po garmonii* [Lectures on harmony]. 2nd revised edition. Leningrad: Muzyka, 1985. 238 p.
3. Gusserl' E. *Logicheskie issledovaniya. Tom I. Chast' 1: Issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya* [Logical investigations. Vol. 2. Part 1: Investigations on phenomenology and on a theory of knowledge]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2011. 565 p.
4. Karpychev M.G. *Kak nuzhno igrat' na royale. Vvedenie* [How it should be done to play the piano. The Introduction]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2021. 327 p.
5. Kogan G.M. *Rabota pianist* [The work of a pianist]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 204 p.
6. Kudryashov A.Yu. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v istoriko-stilevoy evolyutsii. Teoriya voprosa i analiz ispolneniy «Khorosho temperirovannogo klavira» I.S. Bakha: avtoreferat dissertatsii ... kand. Iskusstvovedeniya* [Performer's interpretation of a musical piece in a historical-stylistic evolution. A theory of subject and the analysis of interpretations of a "Well-tempered clavier" by J.S. Bach. Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1995. 26 p.
7. *Mastera sovetskoy pianisticheskoy shkoly. Ocherki* [Masters of a soviet piano school. Essays]. Edited by A. Nikolaev. Moscow: Muzgiz, 1961. 240 p.
8. Svetlova O.A., Khananov I.R. Nekotorye osobennosti fortepiannogo pis'ma Friderika Shopena (opyt fenomenologicheskoy kharakteristiki) [Some peculiarities of a Frederic Chopin's piano writing (a try of a phenomenological characteristic)]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2019. No. 3. pp. 98–108.
9. Timakin E.M. *Vospitanie pianista* [The Education of a pianist]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 128 p.



10. Khaydegger M. *Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya* [Time and being: articles and speeches]. Moscow: Respublika, 1993. 447 p.

11. Khaydegger M. *Chto zovetsya myshleniem?* [What is called thinking?]. Moscow: Territoriya budushchego, 2006. 320 p.

About the author:

Ilyas R. Khananov, the 4th year Student at the Theory and Composition (Musicology) Department, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Lecture in Novosibirsk Music College named after A.F. Murov (630099, Novosibirsk, Russia); Scientific supervisor – E.K. Karelina? DrSci (Art), Professor of the Department of Music History of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka. **ORCID: 0000-0002-1027-9303**, auditore96@list.ru





Е. В. КРУГЛОВА

*Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-6565-2083*

**Об учебной дисциплине
«Основы барочного вокального искусства»**

Статья посвящена актуальной проблеме аутентичного исполнения вокальной музыки эпохи барокко. Учитывая стремительное возрождение в России музыки старинных мастеров, автор ставит вопросы решения существующих проблем в области вокального образования в специализации старинной музыки, которая до настоящего времени отсутствует в профессиональной программе подготовки современных певцов. В статье представлена авторская учебная программа для вокальных факультетов музыкальных вузов. В программе поэтапно раскрываются особенности исторической интерпретации музыки барокко, даются рекомендации по применению приёмов вокальной техники при обучении студентов исполнению образцов доклассического вокального репертуара в сочетании всех компонентов музыкальной выразительности, согласно традициям и правилам старинных мастеров. Особое внимание уделяется рассмотрению вопросов стилистики в процессе исполнения, при котором важным становится не только владение техникой *bel canto* и различными аспектами художественной выразительности, но и понимание общих тенденций в интерпретации данной музыки. Представленная учебная программа требует неспешного изучения в рамках отдельного специализированного курса, как вводного для стилистически верного осмысления и следования в практической деятельности исторически сложившимся традициям исполнения барочной музыки в синтезе с достижениями современного вокального искусства.

Ключевые слова: обучение вокалистов, барочный репертуар, старинная музыка, вокальная техника, интерпретация, вокально-исполнительская школа.

Для цитирования / For citation: Круглова Е.В. Об учебной дисциплине «Основы барочного вокального искусства» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 1. С. 152–160. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.152-160

ELENA V. KRUGLOVA

*The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-6565-2083*

About the Academic Discipline “Fundamentals of Baroque Vocal Art”

The article is devoted to the actual problem of authentic performance of the Baroque era vocal music. Taking into account the rapid revival of the ancient masters' music in Russia, the author raises matters of solving existing problems in the field of vocal education in the ancient music specialization, which is still



absent in the professional training program of modern singers. The article presents the author's curriculum for vocal faculties of music universities. The program gradually reveals the features of the Baroque music historical interpretation, gives recommendations on using vocal techniques when teaching students to perform pre-classical vocal repertoire samples in combination of all components of musical expression, according to the traditions and rules of ancient masters. Particular attention is paid to the consideration of stylistic issues in the performance process, in which it becomes important not only to master the technique of *bel canto* and various aspects of artistic expression, but also to understand the general trends in the interpretation of this music. The presented curriculum requires unhurried study within the framework of a separate specialized course, as an introductory for a stylistically correct understanding and following in practice the historically established traditions of performing baroque music in synthesis with the achievements of modern vocal art.

Keywords: vocalist training, baroque repertoire, ancient music, vocal technique, interpretation, vocal performance school.

Сегодня музыка эпохи барокко в репертуаре вокалистов занимает лидирующие позиции. Неслучайно в одном из интервью Александр Листратов¹ отметил: «Барочная музыка – одно из самых лучших достижений человеческой цивилизации и культуры <...> Я же считаю, что в музыке барокко был наивысший взлёт» [1]. В истории вокального искусства эпоха барокко отмечается расцветом школы *bel canto*².

В настоящее время возросло внимание к стилистике исполнения, адекватности интерпретации в исторической манере. Между тем перед современными вокалистами при обращении к музыке старинных мастеров возникает ряд сложностей. Об этом нередко говорят сами исполнители. Так, молодая певица Екатерина Морозова³ накануне премьеры оперы «Ариодант» Г.Ф. Генделя в Большом театре (2021) в интервью призналась, что училась петь по-новому [5]. Прекрасная немецкая певица Симона Кермес⁴, рассуждая об особенностях исполнения оперы «Орфей и Эвридика» Гайдна⁵, отмечает: «На них [роли в опере. – Е.К.] очень трудно найти хороших исполнителей, потому что они предлагают весь набор технических трудностей, который только можно пред-

ставить <...> Там есть и лирика, и драматизм, и колоратура. И нужно владеть речитативом, уметь уходить на пианиссимо, обладать ритмической упругостью» [11]. Таким образом, певица указывает на необходимость наличия у исполнителей комплекса не только технических навыков, но и художественно-выразительных средств исполнения.

Интерес к старинной музыке в Европе охватывает более чем вековую историю. К настоящему времени сложилось уже пять поколений музыкантов-аутентистов, о чём упоминает в интервью выдающийся Филипп Херревеге⁶ [12], в университетах и музыкальных институтах действуют целые факультеты и кафедры старинной музыки, которые выпускают соответствующих по квалификации исполнителей, в том числе вокалистов. И если в области аутентичного инструментального исполнительства в России сегодня отмечаются успехи, то многое ещё предстоит сделать в области вокального искусства. И даже учитывая, что наследие старинных мастеров современные вокалисты отчасти изучают в классах сольного и камерного пения, где основным аспектом исполнительства является вокально-техническая сторона, вопросы стиля в ряде случаев

ограничиваются лишь рекомендациями к соблюдению инструментального, ровного звуковедения, строгости исполнения, нередко приводящих к нивелированию содержания; украшения вводятся зачастую спонтанно, вне правил и отнюдь не способствуя передаче аффекта арии. К сожалению, приходится подтверждать тот факт, что в России вплоть до настоящего времени не существует специального образования вокалистов в области старинной музыки.

«Эту музыку [барокко. – *Е.К.*] любят все, – говорит Мария Максимчук⁷, – но не каждый знает, как её исполнить. Тем более что не всякий голос можно приспособить для исполнения барочной музыки – нужно умело контролировать вибрацию и звуковедение, при этом грамотно использовать вокальные украшения. Голос должен быть подвижным и очень лёгким» [10]. Таким образом, важным становится вопрос об изменении способа мышления вокалиста, обращающегося к наследию старинных мастеров. В этой связи современному певцу необходимо обладать профессиональным совершенством исполнителя и знаниями музыковеда. Неслучайно выдающаяся певица Чечилия Бартоли перед исполнением считает очень важным изучение не только вокальных трактатов XVIII века, но и старинных руководств в области инструментальной музыки [13]. Становится очевидным, что при обращении к музыке эпохи барокко певцу необходимо применять все навыки и умения, опираясь на исторические знания и установки мастеров рассматриваемого времени. Певец эпохи барокко, обучаясь с юного возраста глубоко и профессионально музыкальному ремеслу, становился универсальным специалистом, нередко объединяя в своём творчестве талант певца, композитора, музыканта-инструменталиста. Широкие

творческие инициативы юного солиста впоследствии воплощались в его феноменальном мастерстве.

Современные певцы воспитываются, прежде всего, на музыкальных текстах классического наследия, которые необходимо предельно точно выполнять. Композиторы эпохи барокко указывали лишь канву нотного текста, на основе которой вокалист мастерски воплощал всё своё вокально-техническое и художественное искусство. В этом-то и заключается сложность исполнения музыки старинных мастеров для современного певца. Исполняя предельно точно выписанные композитором тексты и обозначения, он всё дальше будет отклоняться от адекватной стилистики исполнения. Таким образом, сегодня в отечественном вокальном искусстве потеряна преемственность исполнительских традиций, идущих от барокко, что вызывает необходимость исключительного внимания к вопросам понимания и стилистически адекватного исполнения современными певцами старинных нотных текстов.

Первоначальным звеном в устранении возникающих пробелов является введение отдельного специализированного курса для вокалистов «Основы барочного вокального искусства».

Результативно задачи приобретения знаний барочной стилистики с целью подготовки солиста к концертной деятельности, включая участие в оперных спектаклях, многие годы решаются в Государственном музыкально-педагогическом институте имени М.М. Ипполитова-Иванова на кафедре академического пения в рамках дисциплины «Основы барочного вокального искусства»⁸.

Целью освоения курса является подготовка студентов к стилистически грамотной интерпретации произведений эпохи барокко, научно обоснованному прочте-



нию текста, связанного с особенностями старинной нотации и отсутствием исполнительских указаний. Программа данной дисциплины позволяет всесторонне изучить вокальную традицию эпохи барокко, рассматривая наряду с этим непростой процесс её адаптации в современной практике.

Освоение дисциплины проводится в интерактивной форме, которая реализуется в формате художественно-творческих занятий, занятий-визуализаций, коллоквиума, активной групповой рефлексии, совместной оценки результатов.

В процессе освоения программы студент должен прийти к заключению о том, что стилистически верного исполнения барочной музыки он сможет достичь лишь при условии глубокого освоения школы барочного пения. Это позволит ему в дальнейшем более целенаправленно изучать музыкальные стили, сформировавшиеся в последующие эпохи.

Для понимания специфики барочного вокально-исполнительского стиля певцу, прежде всего, необходимо знать этапы зарождения и развития сольного пения в историческом процессе, рассматривая их от античного искусства до формирования определённого стиля, характерного для эпохи барокко. Вместе с этим особое значение приобретают вопросы, связанные с кристаллизацией взглядов на барочное пение как на эстетический идеал, которые выдвигают необходимость также исторического подхода в их рассмотрении и сравнении с идеалами звучания голоса, сложившимися в другие эпохи и в иных направлениях музыки. Исторический процесс имеет свои закономерности. Так, для каждой эпохи, национальной музыкальной школы характерны определённые стили исполнения, которые формируют свои эталоны и, следовательно, новые требования к фонации звука. В процессе

эволюции идеалы школы *bel canto*, которым свойственны грациозность и лёгкость голоса, его гибкость, утончённость, ясность, сила, устойчивость, блестящая колоратура и одновременно безупречная кантилена, выразительное пение с душой, невольно были забыты. И только со второй половины XX века эстетический идеал барочного пения постепенно стал вновь возрождаться.

Ключевые позиции в вопросах интерпретации барочного репертуара занимают риторические фигуры и аффекты. И если музыкально-риторические фигуры, подчёркивая важную смысловую нагрузку слова, воплощают аффект сочинения, то главной целью исполнения старинной музыки является донесение смысла произведения через пробуждение разнообразных аффектов. Современным исполнителям важно понимать, что музыка эпохи барокко – это, прежде всего, «речь с истолкованием» [8, с. 77]. Ещё в XVI веке создатель первой немецкой методики Гейден Зебальд в своём трактате «Школа пения» указывал, что «тон – это аффект пения» (цит. по: [4, с. 51]). В дальнейшем музыкантами уже XVII века были приняты правила, в которых говорилось о важности воплощения аффектов различными интонационными ресурсами голоса. Эти правила диктовали особые требования исполнителям, а именно, применение определённой тембральной краски голоса в зависимости от аффекта, который заложен в содержании текста. Как следствие, конкретный аффект определял и выбор динамических, темповых, орнаментальных, артикуляционных нюансов в исполнении.

Динамика в старинной музыке, как известно, является основой выражения аффектов. Рассуждая о хорошем исполнении, знаменитый Иоганн Иоахим Кванц писал: «В нём постоянно должна присут-

ствовать игра света и тени. Ни один слушатель не будет тронут игрой того, кто играет все ноты одинаково громко или тихо, одним цветом» [7, с. 122]. Таким образом, для современного певца важны знания основных принципов верного распределения динамики в арии.

В вокально-техническом аспекте динамику в старинной музыке нужно распределять, опираясь на принцип так называемой «треугольной динамики» [термин наш. – Е.К.]. На это указывали многие музыканты рассматриваемого времени. К примеру, Фридрих Вильгельм Марпург отмечал: «Чем выше поёшь, тем умереннее и нежнее должен быть звук, а чем ниже поёшь, тем полнее и сильнее, однако без напряжения и в динамическом соответствии с высотой» (цит. по: [14, с. 89]). Другим, не менее важным требованием, предъявляемым старинными педагогами к певцам, была гибкость голоса, которую они отрабатывали на труднейших упражнениях “*messa di voce*” – филировании звука.

В определении и распределении динамики барочных произведений особое внимание следует уделять соблюдению принципов так называемой «ритмической динамики». В её основе находится соединение динамического и ритмического начал, а также «эффект эха», применяемый при мелодических повторах важных фраз с целью изображения звукового пространства.

Большая роль в курсе отводится изучению вопросов непосредственно вокально-технической стороны исполнения музыки барокко. Очень часто перед вокалистами встаёт проблема применения вибрато голоса. Существуют мнения, что старинные арии нужно петь «прямым» звуком. Однако это заблуждение. Современная эстетика требует от вокалиста владения различными видами вибрации голоса. В рассматриваемую эпоху она яв-

лялась элементом украшения. Сегодня исполнителям барочного репертуара важно следить за амплитудой вибрато. Слишком большая амплитуда не позволяет чисто исполнять колоратурные пассажи и рулады. Таким образом, вибрато барочного голоса – это «контролируемое» вибрато, которое всецело подвластно воле певца.

Существенной проблемой, возникающей при исполнении старинной вокальной музыки, является определение верного темпа. Именно выбор темпа становится одним из главных средств для передачи необходимого аффекта. Вместе с тем существенную роль играет не столько *темп* в понимании *скорости движения*, сколько его *характер*. В поиске характера певцу необходимо соотнести исполняемую музыку с конкретным танцем. Ведь в музыкальном искусстве рассматриваемого времени танцы занимали особое положение. При этом существуют определённые темповые различия между чисто танцевальными образами и их вокальным исполнением, что связано с орнаментированием вокальной линии. В вокально-исполнительском искусстве следует руководствоваться следующим принципом. В бравурных быстрых ариях, где мелодия насыщена мелизматикой и различными руладами, для точного воспроизведения всех колоратур, во избежание «наслоения» звуков требуется некоторое сдерживание темпа. В свою очередь, в патетических медленных ариях, когда мелодия движется крупными длительностями, темп, напротив, несколько ускоряется.

Вокально-техническое мастерство певцов эпохи барокко было феноменальным. Они обладали абсолютной исполнительской свободой, сочетающей в себе безупречную кантилену и блестящую виртуозность.

В исполнении музыки эпохи барокко важную роль играет и правильное приме-



нение украшений. Неслучайно Фридрих Кризандер отмечал, что «в выразительности украшений лежит зерно, из которого выросло искусство колоратуры» (цит. по: [3, с. 138]). Вместе с тем певцам барочного репертуара необходимо знать основы импровизационного искусства как важного элемента стиля барокко, утерянного, однако, в современной практике. Исполнителю нужно уметь расшифровывать символику выписанных композиторами украшений, понимать значение вводимых импровизаций при повторах музыкальных тем и частей арий *da capo*, а также осознавать роль каденций в искусстве барокко, которые были не только распространённым явлением рассматриваемого времени, но и так называемым «фирменным блюдом» выдающегося артиста – излюбленным лакомством публики и пищей для порицающей или восхваляющей критики» [9, с. 9]. Любая колоратурная техника должна исполняться с лёгкостью, способствуя усилению передачи аффекта сочинения. Грубой ошибкой её исполнения считается акцентирование с придыханием “*ha*”.

Важнейшей проблемой в исполнении барочной музыки является выбор артикуляционных средств и приёмов. В вокальной музыке артикуляция приобретает огромное значение, поскольку в ней одновременно сочетаются музыкальная и вокально-речевая разновидности. Современному певцу барочной музыки необходимо знать способы её интонирования, выделяя важнейшие интонационные обороты в мелодическом рисунке. Учитывая, что основной формой вокального исполнения рассматриваемого времени было связное, ровное пение, важно понимать, что кантилена в барокко – это не формально ровное исполнение звука из тона в тон, а прежде всего передача состояния.

Ясное произношение художественного текста – важное условие в вокально-исполнительском искусстве. Для достижения выразительности ещё Джованни Баттиста Дони призвал исполнителей «найти такой способ, чтобы кантилена могла выделять текст более совершенным образом, так, чтобы и поэзия была ясно понимаема, и стихи бы не искажались» (цит. по: [3, с. 134]).

Прекрасное пение не мыслится без знания законов сценического поведения, установленных старинными мастерами. Певцу необходимо обладать хорошими манерами и умением держаться на сцене. Изучение и анализ современных тенденций исполнения музыки барокко, вокального образования в области старинной музыки в настоящее время в России и за рубежом позволяют современным певцам смелее проявлять своё творческое мышление, находить индивидуальные адекватные исполнительские решения с учётом демонстрации практических навыков и умений, которые станут вырабатываться на основе исторических и теоретических знаний. Знаменитый британский дирижёр, крупнейший интерпретатор музыки барокко Джон Элиот Гардинер ставил своей целью «снять наслоения, накопленные за годы исполнительской практики» [6, с. 58]. Выдающийся Николаус Арнонкур⁹ отмечал: «Мы должны знать, о чём говорит музыка, чтобы понять, что мы хотим сказать с её помощью. Поэтому к чисто эмоциональному восприятию и интуиции должны прибавиться знания. Без исторических знаний музыка прошлого... не может быть адекватно интерпретированной» [2, с. 23].

Введение в образовательный процесс и изучение вокалистами отдельного специализированного курса «Основы барочного вокального искусства» позволят им проявить богатство интеллекта и твор-

ческую одарённость при интерпретации старинной музыки, особенности которой во многом не ограничиваются вокальной технологией. Помимо овладения приёмами эмиссии голоса и непосредственно голосообразования, характерными для рассматриваемого времени, необходимы знания и умения расшифровки нотного текста. Вдумчивое и последовательное постижение главных компонентов вокального искусства эпохи барокко станет ос-

новой для демонстрации молодыми певцами своих творческих возможностей не только на материале старинной музыки, но и в интерпретации произведений других направлений.

Курс «Основы барочного вокального искусства» видится как первоначальный и кратчайший путь к знаниям и навыкам стилистически верного исполнения старинной музыки, который позволяет сформировать основы профессионализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Александр Листратов – барочный виолончелист, создатель и художественный руководитель барочной капеллы «Золотой век».

² *Bel canto* (ит. – прекрасное пение) – эталон академического пения и соответствующий стиль исполнения, одновременно сочетающий в себе безупречную кантилену и блестящую, виртуозную колоратуру.

³ Екатерина Морозова – российская оперная певица, сопрано, солистка Государственного академического Большого театра России. Участница Оперного фестиваля в Савонлинне.

⁴ Симона Кермес – выдающаяся немецкая оперная певица, колоратурное сопрано, обладающая фантастическим музыкальным темпераментом и наречённая прессой «барок-звезда» или «королева барокко».

⁵ Молодой Й. Гайдн, будучи аккомпаниатором на вокальных уроках у выдающегося композитора и вокального педагога Николо Порпоры, стал его учеником, освоил итальянскую школу *bel canto*, итальянский язык и основы композиции, что впоследствии отраз-

илось на стилистике его музыкальных произведений.

⁶ Филипп Херревеге – бельгийский дирижёр, яркий представитель движения аутентичного исполнительства.

⁷ Мария Максимчук – дирижёр Московского академического Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, руководитель Барочного консорта «Tempo Restauro».

⁸ В ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова имеется положительный опыт развития и внедрения инновационных форм в обучении вокалистов основам старинной музыки. Среди различных проектов, проводимых много лет: открытые лекции по вопросам барочного вокального исполнительства, авторская программа, публикации, включая учебные пособия, статьи, круглые столы.

⁹ Николаус Арнонкур – австрийский дирижёр, хормейстер, виолончелист, гамбист, крупнейший представитель движения аутентичного исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Листратов: «Музыка барокко – одно из лучших достижений культуры» // Москва24 28.05.2015: URL: <https://www.m24.ru/articles/koncerty/28052015/74538> (дата обращения 20.01.2022).

2. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию / пер. с нем. О. Ковалю. М.: РИПОЛ классик; Пальмира, 2019. 247 с.

3. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии: учеб. пособие. Ч. I. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 468 с.



4. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методологии: учеб. пособие. Ч. II. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 476 с.
5. Ворошилова Е. «Ариодант» Генделя – премьера на новой сцене Большого театра // Смотрим 21.07.2021: URL: https://smotrim.ru/article/2591025?utm_source=internal&utm_medium=kultura&utm_campaign=kultura-newsfeed (дата обращения 20.01.2022).
6. Гардинер Дж.Э. Музыка в Небесном Граде. Портрет Иоганна Себастьяна Баха / пер. с англ. Р. Насонова, А. Андрушкевич. М.: Rosebud Publishing, 2019. 928 с.
7. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013. 392 с.
8. Майстер Х. Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2018. 112 с.
9. Меркулов А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Юрайт, 2022. 182 с.
10. Сайдова А. Музыка барокко: «Экзотика, ставшая необходимой частью нашей жизни» / Интервью с М. Максимчук // Музыкальный клондайк 09.11.2018: URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/331> (дата обращения 24.07.2021).
11. Симона Кермес: «Во всей этой барочной музыке есть такой роковый драйв!» / Интервью с Е. Бирюковой // OpenSpace.ru 23.01.2009: URL: http://os.colta.ru/music_classic/names/details/7526/ (дата обращения 24.10.2021).
12. Филипп Херревеге: «У меня нет времени на Вивальди» / Интервью с Я. Тимофеевым // Музыкальная академия. 2018, Вып. № 1 (761): URL: <https://mus.academy/articles/filipp-kherrevege-u-menya-net-vremeni-na-vivaldi> (дата обращения 20.01.2022).
13. Чечилия Бартоли: к старинной музыке меня привело любопытство / Беседу вел С.Ходнев // Коммерсантъ 02.11.2004: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/521477> (дата обращения 20.01.2022).
14. Reidemeister R. Zur Vokalpraxis // Historische Aufführungspraxis. Darmstadt, 1988. S. 79–106.

Об авторе:

Елена Валентиновна Круглова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического пения, Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова (109147, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6565-2083**, elenakruglowa@mail.ru

REFERENCES

1. Aleksandr Listratov: «Muzyka barokko – jedno iz luchshikh dostizheniy kul'tury» [Alexander Listratov: “Baroque music is one of the best achievements of culture”]. *Moskva24* [Moscow24] 28.05.2015: URL: <https://www.m24.ru/articles/koncerty/28052015/74538> (20.01.2022).
2. Arnonkur N. *Muzyka barokko. Put' k novomu ponimaniyu* [Baroque music. The path to a new understanding]. Translated from German by O. Koval. Moscow: RIPOL klassik; Pal'mira, 2019. 247 p.
3. Bagadurov V.A. *Oчерки по истории вокальной методологии: учебное пособие. Част' I* [Essays on the history of vocal methodology: a textbook. Part I]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2018. 468 p.
4. Bagadurov V.A. *Oчерки по истории вокальной методологии: учебное пособие. Част' II* [Essays on the History of Vocal Methodology: textbook. Part II]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2018. 476 p.

5. Voroshilova E. «Ariodant» Gendelya – prem'era na novoy stsene Bol'shogo teatra [Handel's "Ariodante" – premiere on the new stage of the Bolshoi Theatre]. *Smotrim* [See] 21.07.2021: URL: https://smotrim.ru/article/2591025?utm_source=internal&utm_medium=kultura&utm_campaign=kultura-newsfeed (20.01.2022).
6. Gardiner Dzh.E. *Muzyka v Nebesnom Grade. Portret Ioganna Sebast'yana Bakha* [Music in the Heavenly City. Portrait of Johann Sebastian Bach]. Translated from English by R. Nasonov, A. Andrushkevich. Moscow: Rosebud Publishing, 2019. 928 p.
7. Kvants I.I. *Opyt nastavleniy v igre na fleyte traverso* [Experience of instruction in playing the flute traverso]. St. Petersburg: Fond Vozrozhdeniya Starinnoy Muzyki, 2013. 392 p.
8. Mayster Kh. *Muzykal'naya ritorika: klyuch k interpretatsii proizvedeniy I.S. Bakha* [Musical Rhetoric: The Key to the Interpretation of Johann Sebastian Bach's Works]. Moscow: Klassika-XXI, 2018. 112 p.
9. Merkulov A.M. *Istoriya ispolnitel'skogo iskusstva: kadentsiya solista v epokhu barokko i venskogo klassitsizma: uchebnoe posobie dlya vuzov* [History of the Performing Art: cadence of the soloist in the Baroque and Viennese Classicism: textbook for universities]. 2nd edition, revised and enlarged. Moscow: Yurayt, 2022. 182 p.
10. Saydova A. Muzyka barokko: «Ekzotika, stavshaya neobkhodimoy chast'yu nashey zhizni» [Baroque music: "Exoticism that has become a necessary part of our lives"]. Interview with M. Maksimchuk. *Muzykal'nyy klondayk* [Musical Klondike]. 09.11.2018: URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/331> (24.07.2021).
11. Simona Kermes: «Vo vsej etoy barochnoy muzyke est' takoy rokovyy drayv!» [Simone Kermes: "There's such a rockin' drive in all this baroque music!"]. Interview with E. Biryukova. *OpenSpace.ru* 23.01.2009: URL: http://os.colta.ru/music_classic/names/details/7526/ (24.10.2021).
12. Filipp Kherrevege: «U menya net vremeni na Vival'di» [Philippe Herreweghe: "I have no time for Vivaldi"]. Interview with J. Timofeev. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2018, Issue No. 1 (761): URL: <https://mus.academy/articles/filipp-kherrevege-u-menya-net-vremeni-na-vivaldi> (20.01.2022).
13. Chechiliya Bartoli: k starinnoy muzyke menya privelo lyubopytstvo [Cecilia Bartoli: curiosity led me to early music]. Interview conducted by S.Khodnev. *Kommersant*. 02.11.2004: URL: <https://www.kommersant.ru/doc/521477> (20.01.2022).
14. Reidemeister R. Zur Vokalpraxis. *Historische Aufführungspraxis*. Darmstadt, 1988. S. 79–106.

About the author:

Elena V. Kruglova, PhD (Arts), Professor, Department of Academic Singing, The State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov (109147, Moscow, Russia), **ORCID 0000-0001-6565-2083**, elenakruglova@mail.ru



Е.А. ФАТЬЯНОВА

*Колледж «Звёздный»
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-1816-4703*

Симулякры в электронной музыке: имитация акустических тембров

В статье ставится вопрос феномена симуляции тембра музыкального инструмента. Раскрытие функции симулякра, или подражания, в музыкальном искусстве связано как с преемственностью отношения к «идеалу звучаний» известных инструментов, так и с поиском новых тембров. В формировании принципиально нового вида музыкального инструментария симулякры имеют важное промежуточное место в «цепи» создания нового звука. Исследование специфических акустических закономерностей моделируемых единиц раскрывает поле творчества звукоинженерной мысли: путь к созданию уникальных алгоритмов звукообразования.

В настоящее время в отношении симулякров в электронной музыке, и, в частности, притягивания цифровых инструментов, у музыкантов существуют противоположные точки зрения. По мнению автора статьи, наличие симулякров акустических тембров в банках семплов цифровых музыкальных инструментов в первую очередь связано с отсутствием оригинального репертуара для клавишных цифровых инструментов и является необходимым переходным этапом в развитии нового музыкального направления.

Ключевые слова: симулякр, семпл, электронная музыка, клавишные цифровые инструменты, Бодрийяр.

Для цитирования / For citation: Фатьянова Е.А. Симулякры в электронной музыке: имитация акустических тембров // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 161–170. DOI: 10.17674/2782-3601.2022.1.161-170

ELENA A. FATIANOVA

*Zvyozdny College
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-1816-4703*

Simulacra in Electronic Music: Acoustic Timbres Imitation

The article raises the problem of the phenomenon of the timbre of a musical instrument simulation. The disclosure of the simulacrum function or imitation in the music art is connected both with the continuity of the attitude towards the “sounds ideal” of well-known instruments and with the search for new timbres. In forming a musical instrumentation fundamentally new type, simulacra have an important intermediate place in the “chain” of creating a new sound. The study of the specific acoustic patterns of the modeled units reveals the field of sound engineering thought creativity: the way to create unique phonation algorithms.

At the present time, musicians have opposite points of view regarding simulacra in electronic music, and, in particular, the acceptance of digital instruments. According to the author of the article, the presence of simulacra of acoustic timbres in the sample banks of digital musical instruments is primarily due to the lack of an original repertoire for keyboard digital instruments and is a necessary transitional stage in the development of a new musical direction.

Keywords: simulacrum, sample, electronic music, keyboard digital instruments, Baudrillard.

Копирование, имитация акустических тембров многими композиторами и исследователями рассматривается как основная функция и возможность электронной музыки. Стоит согласиться, что подобные «псевдоакустические» [5] тембры сами по себе в художественном отношении нейтральны, и в практике – особенно в образовательном процессе, а также как средство апробации композитором собственных сочинений, – они, безусловно, играют положительную, конструктивную роль. Однако, будучи неправильно применены – как обычная замена естественного тембра, его семплирование в концертной исполнительской практике, без осознанного подхода композитора, исполнителя к нему как тембру электронному, породили явление так называемой «псевдоакустической музыки», художественная ценность которой, безусловно, ниже её прототипа, но в настоящее время её влияние на слушателя довольно велико.

Так, с концертной эстрады звучат транскрипции известных сочинений композиторов разных исторических эпох, исполнители – солисты, таким образом, решают проблему отсутствия оркестра. Решение этого вопроса, выходящего за рамки обычного музыковедческого анализа, находится в области эстетических категорий и философии современной культуры в целом и аккумулируется в проблеме *симулякра* в музыкальном искусстве, охватывая не только тембровую сторону музыкального языка, но и ритм, фактуру и другие параметры.

Понятие симулякра в исследовании искусства и культуры введено Жаном Бодрийяром в книге «Симулякры и симуляции» [2]. Исследователь предлагает рассматривать симуляции как последовательные фазы развития образа с точки зрения отображения реальности:

- отражение фундаментальной реальности (копия);
- маскировка и искажение фундаментальной реальности;
- маскировка отсутствия фундаментальной реальности;
- не имеет отношения к какой бы то ни было реальности, являясь своим собственным симулякром в чистом виде [2; 12].

При семплировании тембров акустических инструментов мы имеем дело с «подобием» или имитацией естественного тембра, т. е. с первой обозначенной Бодрийяром фазой. Из отечественной истории электронных музыкальных инструментов очевидно, что инженеры в XX веке стремились именно к такой точной имитации тембров, создавая конструкцию таким образом, чтобы можно было имитировать не только тембры, но и вибрато, глиссандо акустических инструментов. Приближенность к акустическому тембру была критерием оценки достигнутого результата.

Так, А.А. Володин в своей книге «Электронные музыкальные инструменты» пишет, что «в Неовиолоне (так же, как и в Траутониуме) впервые были получены звучания традиционного музыкального характера и, в частности, звучания, близкие к тембрам ряда деревянных духовых (гобая,



английского рожка, кларнета, фагота), а также смычковых (скрипка, альт, виолончель), что в значительной мере зависело не только от структуры звукообразования в инструментах такого типа, но и от возможностей исполнительской интерпретации звучания при использовании грифа в сочетании с педалью громкости» [6, с. 57].

Затрагивая исполнительскую сторону, инженер уточняет, что музыканту недостаточно включить тембр, имитирующий звучание одного из акустических инструментов, необходима «широкая исполнительская трактовка, вызывающая впечатление художественного использования соответствующих звуковых красок в характерной совокупности со свойственными звучанию того или иного инструмента штриховыми признаками» [6, с. 59]. В первый период создания и освоения сферы электронных звучаний на электронных музыкальных инструментах (ЭМИ) звучали «Соната» А. Корелли, «Вариации на тему Тартини» Ф. Крейслера, «Кампанелла» Н. Паганини, «Соната» В. Моцарта, «Пчёлка» Ф. Шуберта, «Цыганская фантазия» П. Сарасате, «Серенада» М. Мошковского, «Пляска скоморохов» Н. Римского-Корсакова, «Павана» М. Равеля.

А. А. Володин делает вывод, что признание ЭМИ и внедрение их в музыкальную практику оказалось достаточно сложным, потому что «речь шла не просто об эволюции общепринятых принципов, а об их существенном дополнении или даже частичной замене» [6, с. 3]. Этот период можно рассматривать как период большой интеллектуальной игры, в которой исследователь, а вслед за ним композитор и исполнитель, имитирует, воспроизводит сам артефакт – тембр музыкального инструмента, стараясь повторить все тонкости и нюансы его возникновения, развёртывания, затухания, все артикуляционные и агогические возможности инструмента.

Эстетическое осмысление феномена электронной имитации наступит позднее, когда композиторы откроют выразительные возможности электроники самой в себе, поймут её специфику и весь её необъятный звуковой мир (Э. Артемьев). И уже тогда изменится и отношение к феномену имитации акустического тембра электронным. Эта область творчества станет частью образовательного процесса и процесса студийной работы композитора со своим звуковым материалом.

Следует признать – с одной стороны, имитация всегда хуже оригинала, но в плане освоения базисных возможностей синтезатора в настоящее время она незаменима, хотя бы потому, что без обширной базы семплерных звучаний – собственно симулякров самих по себе – сегодня невозможно представить ни образовательный, ни творческий процесс. Исполнителей на клавишном синтезаторе обучают исполнению произведений академической и народной музыки семплами инструментов симфонического оркестра, этнических инструментов, вокала.

Данные копии звучания инструментов предполагают и корректировку исполнения на клавишном инструменте с учётом достоверности штрихов, артикуляции и фразировки оригинальных тембров.

В современной композиторской и исследовательской среде сложилась традиция своего рода научной рефлексии по поводу симулякров. Так, И.М. Шабунова в своей книге «Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре», в статье «Оркестр и синтезатор в истории музыкальных инструментов», задаёт вопрос: «Зачем вновь и вновь создавать копии уже известных тембров? Игра в тембровые «маски» увлекательна лишь поначалу, пока осваивается принцип их моделирования» [10, с. 282], рекомендуя освободиться от «маскарадных» пристрастий.

Пионер электронной музыки Джон Эпплтон, анализируя музыкальное искусство до XX века, делает вывод, что эволюция музыкальных инструментов была настолько постепенным, длительным процессом, что композиторы не ожидали столкнуться с радикально новым музыкальным инструментом – электронным тембром. Работа композиторов заключалась в сочинении для существующих музыкальных инструментов, и исследование тембра имело второстепенное значение. В своей книге “21-st Century Musical Instruments: Hardware and Software” он пишет, что до электронной музыки тембр был средством передачи музыкальных идей, а не самой идеей, и выбор инструментов для сочинения музыки был ограничен. Несмотря на столь фундаментальные сдвиги в музыкальном мышлении, исполнители интересовались новыми музыкальными инструментами ещё меньше, чем композиторы в основной своей массе. «Исполнители считали неприемлемыми любые изменения, которые могут повлиять на технику игры, приобретённую с большим трудом за многие годы» [11, с. 2].

К этому стоит добавить, что само появление электронного тембра, с его неограниченными возможностями работы «внутри него», модификаций, тембровых модуляций и пр., по мысли некоторых исследователей (в их числе статья Е. Давиденковой «Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования»), является естественной частью процесса развития оркестра в XX веке – вспомним оркестровые полотна К. Дебюсси, Э. Вареза, В. Лютославского, Т. Мюроя и др.

По мнению Эпплтона, устоявшийся музыкальный стиль может препятствовать созданию новых музыкальных инструментов. «Литература данного периода будет состоять из последовательностей

тонов и ритмов, которые должны выполняться с определённой скоростью. Каким бы прекрасным ни был новый звук, если огибающая этого звука слишком длинная или физическая реакция инструмента слишком медленная, чтобы произвести привычные тона и ритмы, композиторы не будут заинтересованы в написании для инструмента» [11, с. 1]. Вопрос соотносённости развития музыкального языка и воплощения новой образности и возможностей акустических музыкальных инструментов стал одним из краеугольных в музыке XX века – среди теоретиков данной темы назовём Э. Вареза, П. Булеза, Л. Берлио, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса.

Ещё в 1916 году Эдгар Варез говорил, что в своих собственных произведениях ощущает потребность в новых средствах выражения и новых инструментах. В 1932 году дирижёр Леонид Стоковский заметил, что «у нас есть возможности в звуке, но никто не знает, как написать его на бумаге» [11, с. 3]. В 1937 году Джон Кейдж призывал к музыке, создаваемой с помощью электрических инструментов, и в то же время сожалел, что «большинство изобретателей электрических музыкальных инструментов пытались имитировать инструменты XVIII–XIX веков, точно так же, как ранние автомобильные дизайнеры копировали карету» [11, с. 3].

Область научного творчества также сложно представить вне возможностей электроники. Так, имитация тембров акустических инструментов средствами электроники в настоящее время актуальна для воссоздания тембров редких музыкальных инструментов и реконструкции целых традиций. В XVIII веке Моцарт был заинтригован «нежным и эфирным тоном» необычного инструмента – стеклянной гармоники. Исполнительница Марианна Дэвис, виртуозно играющая на этом инструменте, познакомила Моцарта



с ним. В 1791 году он сочинил свой квинтет для стеклянной гармоники, флейты, гобоя, альты и виолончели. Инструмент не был доступен для композиторов и исполнителей и не получил широкого распространения. Исследователи и музыканты современности нередко имеют дело с сочинениями, написанными для редких инструментов, либо тех, которых уже не существует. Восстановить их звучание, реконструировать сочинения далёких исторических эпох вполне под силу электронным тембрам синтезированным или семплированным. И в данном случае тембр-симулякр приобретает позитивный смысл, служа продолжением, средством моделирования утраченных фрагментов музыкальной культуры.

Исследуя проблему симулякров в искусстве, Ж. Бодрийяр спрашивает: «Где тогда искать подлинную музыку? Чтобы вернуть звучанию естественность, мы вынуждены вводить в запись шумы, помехи, однако в итоге рождается гипертимбру натурального» [1, с. 90]. Это высказывание французского мыслителя стоит отнести к следующему этапу развития музыкально-электронных технологий, связанному с преобразованием, модификацией, трансформацией «псевдоакустических» тембров.

Примеры симулякризации в цифровом музыкальном пространстве наиболее очевидны в семплировании звучания акустических инструментов. Так, исследователь О.А. Губанов определяет несколько уровней виртуальных симулякров акустических инструментов: «от симуляции достоверной копии (библиотека сэмплов рояля Steinway, 50 Гб) через деградирующие «копии» (виртуальный, встроенный в Sonar XI сэмплер рояля) к низшему уровню, где «идея» (саунд) акустического инструмента значительно искажена (GENERAL MIDI на встроенной звуковой карте)» [7, с. 119].

В сфере музыкальной культуры появляется целая серия инструментов-симулякров, к числу которых можно отнести цифровое фортепиано, являющееся имитацией акустического инструмента. Целью его появления было именно создание цифрового подобия, «клона» акустического аналога. В основе технологии семплирования лежит оцифровка записи звучания настоящего акустического инструмента. Например, роялей Bechstein, Steinway, Bösendorfer.

Для передачи естественного звучания концертного рояля в цифровых инструментах применяются новейшие технологии записи и обработки звука. Так, при стереосемплировании каждый звук записывается с двух и более точек, что придаёт больший объём и насыщенность тембру такого инструмента. Помимо записи стерео применяется технология многоуровневого семплирования, при которой семплы записываются с разной степенью динамики и тембральной окраски одного и того же звука. Чем больше динамических уровней у семпла фортепиано, тем больше нюансов тембра может воспроизвести и услышать исполнитель.

При семплировании инструментов было определено, что в полноценное звучание акустического инструмента входит огромное количество дополнительных нюансов, над которыми пианист обычно не задумывается во время занятий, принимая их как данность. При этом именно они создают ту самую уникальную неповторимость конкретно взятого инструмента, которая очень важна для оттачивания пианистического мастерства во время занятий. Это зачастую едва различимые, но всегда присутствующие в звуковой палитре акустического инструмента акустические шумы и призвуки: резонансы струн, обертоны, шумы деки и демпферов, призвуки хода молоточка, алигвотные

резонансы и многое другое. Например, при нажатии на правую педаль концертного рояля слышен «вдох» инструмента – звучание деки и струн, связанное с поднятием демпферов, что было невозможно на цифровом инструменте 15-летней давности. При производстве инструментов выяснилось, что отсутствие именно этих нюансов обедняет звук цифрового пианино, делает его неестественным.

Именно поэтому в современных цифровых пианино появилась важная дополнительная технология – «Физическое моделирование», которая была призвана имитировать присущие акустическим инструментам шумы и призвуки. Например, демпферный резонанс и демпферные призвуки, резонансы струн, призвуки работы механики: шум удара и обратного хода молоточка, шум работы педали.

В основном в цифровых фортепиано используется клавиатура молоточкового типа. В инструментах-гибридах используется аутентичная клавиатура из дерева, соответствующая параметрам конкретного акустического инструмента: вес и длина клавиш, точки применения рычагов, механизм работы молоточков. Причём исходным инструментом для копирования механики может быть не только акустическое фортепиано, но и кабинетный, а также концертный рояль. Таким образом, воплощается бодрияровская идея гиперсимулякра натурального, приводя к тотальной фиксации звучания акустического инструмента. Этот опыт сам по себе уже принадлежит к области научного творчества, хотя сам результат – цифровое фортепиано – лишь укрепляет тенденцию симулякризации музыкальной культуры.

В сравнении с цифровым фортепиано, другой электронный музыкальный инструмент – клавишный синтезатор – не создан для имитации фортепиано или ин-

струментов симфонического оркестра. Задача исполнителя на синтезаторе заключается в создании оригинальных тембровых сочетаний для художественного воплощения новых образов. Но в настоящее время большинство исполнителей выбирают в синтезаторе именно симулякры – копии для своих творческих работ.

Производители современных электронных клавишных инструментов с помощью технологии Super Articulation предлагают исполнителям детализированную имитацию звучания семплов разных акустических инструментов. Например, в семпле клавесина присутствует звук язычка, цепляющего струну при отпуске клавиши. В гитарных семплах воссоздан эффект «скольжения» по струне при переходе на легато при исполнении восходящих мелодических интервалов до кварты. Для достижения данного эффекта вторую ноту необходимо исполнять с повышенной силой нажатия. В семплах гитары эффект шороха по струнам добавляется в случайном порядке, а к последней ноте музыкальной фразы добавляется звук снятия. Специальным образом запрограммирована педаль для исполнения семплов с технологией Super Articulation: в разных семплах нажатие на педаль может воспроизводить удар исполнителя по деке гитары или звук заглушения струн рукой, а также добавлять флажолеты. В семплах саксофона можно услышать негромкий стук клапанов, а при помощи педали добавить звук дыхания. Подобная детализация семплов акустических инструментов призвана сделать имитацию более реалистичной.

Для того, чтобы понять, какого рода исполнительский запрос порождает подобного рода разработки создателей электронных инструментов, обратимся к проблемам исполнительства на ЭМИ. В сфере создания электронных транскрипций для клавишного синтезатора существует



ряд проблем, которые побуждают исполнителей обращаться именно к тембрам-симулякрам:

– Отсутствие оригинального репертуара для клавишного синтезатора с новым образным содержанием. Репертуар, написанный для акустических инструментов, сложнее «перевести» на язык синтетических тембров. Намного легче «озвучить» инструментальные сочинения традиционными музыкальными средствами. Это наиболее лёгкий путь, и в целом следует признать, что он более распространён, чем обратный.

– Скорость выполнения транскрипции быстрее при ограничении инструментального состава. При выборе синтетических тембров для работы с новыми образами перед транскриптором стоит задача отбора из большого количества симулякров, не имеющих аналогов в реальности, поэтому каждый раз их сочетание и создание звуковых структур уникально и требует серьёзного погружения в подготовительную работу.

– Использование копий акустических инструментов не предполагает редактирование огибающей звука. Транскриптору требуется именно «подобие». В работе с синтетическими звуками созданный программистами шаблон – это лишь точка отсчёта, импульс для работы со звуком, его редактирования и цифровой обработки звукового сигнала для реализации творческого замысла.

– Из предыдущего пункта следует работа с пространственными характеристиками. При имитации акустических инструментов чаще требуется стандартная акустика, тогда как при создании «виртуального» музыкального мира необходимы эксперименты по поиску необычной пространственной картины, «сочинение пространства» (Э. Артемьев).

Однако при выборе для работы семплов акустических инструментов появляется

ряд проблем, лежащих в области исполнительской эстетики:

– Копии акустических инструментов звучат хуже оригинала, что в целом негативно отражается на восприятии слушателей, а также ограничивает творческий потенциал электроники и резко снижает художественную ценность электронной музыки и этого направления в целом.

– Использование семплов не предполагает применения контроллеров для изменения параметров звука в реальном времени, что сближает технику игры с фортепианной и провоцирует сравнение специалистами двух этих инструментов не в пользу клавишного синтезатора.

Отдельного рассмотрения заслуживает вопрос симулякризации тембров акустических инструментов с применением функции *изменения акустики* помещения в электронных музыкальных инструментах, позволяющие исполнителю смоделировать непривычную звуковую ситуацию и заранее адаптироваться к исполнению в новом зале. Функция имитации акустических пространств в современных цифровых инструментах помогает исполнителю погрузиться в акустику лучших концертных залов мира, стадионов, церквей. Также пианист во время игры на цифровом фортепиано может слышать звучание своего исполнения как с естественной для реального концерта позиции исполнителя на сцене за роялем, так и смоделировать ситуацию прослушивания своей игры с мест зрителей в разных частях зала в момент исполнения произведения. В рамках обсуждения симулякров интересно название этой функции цифровых инструментов: *Hall simulator*.

Работа с пространством в электронных музыкальных композициях заслуживает отдельного рассмотрения. Интересно, что Ж. Бодрийяр был против различного рода «пространственных» акустических

систем: «Добавляя к реальности ещё одно – четвертое измерение, превращая её тем самым в гиперреальность, по мнению Бодрийера, уничтожается иллюзия», – делает вывод исследователь О.А. Губанов [7, с. 141]. Однако применение системы многоканального звука в электронных сочинениях в настоящее время достаточно распространено и даёт сложный художественный результат.

Ж. Бодрийер, вспоминая испытания квадрофонической техники в Японии, говорит, что он столкнулся с «идеальным музыкальным преступлением» [1, с. 90]. Совершенное воспроизведение звука, по мнению французского философа, приводит к тому, что «музыкальной иллюзии, которая, как и образ, принадлежит параллельной вселенной, больше не существует. Звук был возведён в ранг предмета; усовершенствованный, он оказался именно непосредственно данной вещью, а не тем, что воспринимается издалека» [1, с. 90]. По мнению философа, при управлении расположением звука в пространстве музыка перемещается из естественной акустической среды в искусственно созданную звуковую реальность. Против новой технической возможности манипулировать передвижением «звуковых объектов» и выступает Ж. Бодрийер, делая вывод, что применение пространственных акустических систем при исполнении музыкальных произведений – это «деградация музыкального искусства» [3, с. 72].

Этой позиции противостоит мнение другого великого француза – композитора Эдгара Вареза. В «Электронной поэме» с помощью громкоговорителей была апробирована работа с пространством. Композитор реализовал идею движения «звуковых потоков» в разных направлениях, где уровень реверберации партий электронной партитуры также влияет на вос-

приятие слушателями «объёмного» звука. «Впервые я услышал, как моя музыка действительно проецируется в пространство» [4, с. 16]. Однако эти взгляды отражают разную историко-культурную ситуацию, тем более что Э. Варез предполагает, что изменение пространства происходит вместе с изменением основ музыкального языка. В описании же Бодрийера мы не знаем, с какого рода музыкой он имел дело. Многоканальный звук находит своих противников и приверженцев, пространственный звук философ называет деградацией, а другие музыканты современности, в числе которых Э. Артемьев, – считают будущим музыкального искусства.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что электронная музыка работает с симулякрами, но это феномены разного порядка и разной области применения, а рассмотрение морфологии цифровых музыкальных инструментов наших дней показывает перспективы развития в поле звукообразования на электрофонах. В данном ключе симулякры являются важным связующим звеном между анализом звука существующих инструментов и применением при создании цифровых инструментов приёмов звукообразования в новых сочетаниях и синтезе алгоритмов, порождающих принципиально другие звуковые единицы.

Важно искать новые художественные возможности и, соответственно, симулякры тембров, не имеющих аналогов в реальности, а применение копий и их деформаций сделать лишь частью исполнительского процесса на ЭМИ. Несмотря на множество проблем философско-эстетического, психологического и технологического характера, процесс освоения возможностей мира электронных звучаний находит правильные решения и направления, отвечающие художественным запросам современного сознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / пер. с франц. Н. Сулова. Екатеринбург: У – Фактория, 2006. 200 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с франц. А. Качалова. М.: Постум, 2015. 240 с.
3. Бодрийяр Ж. Соблазн / пер. с франц. А. Тараджи. М.: Ad Marginem, 2000. 318 с.
4. Варез Э. Освобождение звука // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 7–17.
5. Вейценфельд А., Меерзон А. Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/meerzon/index.html> (дата обращения 03.09.2021).
6. Володин А. А. Электромзыкальные инструменты. М.: Музыка, 1979. 182 с.
7. Губанов О. А. Художественно-эстетический анализ симулякров в дигитально-модифицированной музыке: дис. ... кандидата философских наук. М.: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 2014. 183 с.
8. Давиденкова Е. Ш. Тембровые аспекты современной музыки: методологические проблемы исследования // Мир науки, культуры, образования. №2(69) 2018. С.312–314.
9. Справочник по тембрам электронного клавишного инструмента Yamaha PSR–S910 // URL: https://ru.yamaha.com/files/download/other_assets/1/329711/Yamaha-910_manual_rus.pdf (дата обращения: 21.10.2021).
10. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учеб. пособие. 2-е изд., стер. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018. 336 с.
11. Appleton J. Twenty-First Century Musical Instruments: Hardware and Software. Institute for Studies in American Music. Brooklyn, New York, 1989. 38 p.

Об авторе:

Фатьянова Елена Алексеевна, преподаватель колледжа «Звёздный» (196233, Санкт-Петербург, Россия), эксперт по электромзыкальным инструментам Московского представительства Casio Europe GmbH, **ORCID: 0000-0002-1816-4703**, fatyanovaelena@mail.ru

REFERENCES

1. Bodriyyar Zh. *Paroli. Ot fragmenta k fragmentu* [Paroles. From fragment to fragment]. Translated from French by N. Suslov. Yekaterinburg: U–Faktoriya, 2006. 200 p.
2. Bodriyyar Zh. *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulations]. Translated from French by A. Kachalov. Moscow: Postum, 2015. 240 p.
3. Bodriyyar Zh. *Soblazn* [Temptation]. Translated from French by A. Taraji. Moscow: Ad Marginem, 2000. 318 p.
4. Varez E. *Osvobozhdenie zvuka* [Liberation of Sound]. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers on Modern Composition: Chrestomathy]. Compiled by T.S. Kureghian, V.S. Tsenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009, pp. 7–17.
5. Veytsenfel'd A., Meerzon A. *Elektronika pozvolyaet reshit' lyubye esteticheskie i tekhnicheskie problemy* [Electronics can solve any aesthetical and technical problems]. URL: <http://www.electroshock.ru/edward/interview/meerzon/index.html> (03.09.2021).
6. Volodin A.A. *Elektromuzykal'nye instrumenty* [Electro-musical instruments]. Moscow: Muzyka, 1979. 182 p.
7. Gubanov O.A. *Khudozhestvenno-esteticheskiy analiz simulyakrov v digital'no-modifitsirovannoy muzyke: dissertatsiya ... kandidata filosofskikh nauk* [Artistic and aesthetic analysis of simulacra

in digital-modified music: Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet imeni M.V. Lomonosova, 2014. 183 p.

8. Davidenkova E.Sh. Tembrovye aspekty sovremennoy muzyki: metodologicheskie problemy issledovaniya [Tembral aspects of contemporary music: methodological problems of research]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. No. 2 (69) 2018, pp. 312–314.

9. *Spravochnik po tembram elektronnoy klavishnoy instrumenta Yamaha PSR-S910* [Reference book on the timbres of electronic keyboard instrument Yamaha PSR-S910]. URL: https://ru.yamaha.com/files/download/other_assets/1/329711/Yamaha-910_manual_rus.pdf (21.10.2021).

10. Shabunova I.M. *Instrumenty i orkestr v evropeyskoy muzykal'noy kul'ture: uchebnoe posobie* [Instruments and orchestra in European musical culture: text-book]. 2nd edition, stereotyped. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2018. 336 p.

11. Appleton J. *Twenty-First Century Musical Instruments: Hardware and Software. Institute for Studies in American Music*. Brooklyn, New York, 1989. 38 p.

About the author:

Elena A. Fatianova, Lecturer at the College “Zvyozdny” (194358, St. Petersburg, Russia), Expert on electrical musical instruments in Casio Europe GmbH (Moscow Representative), **ORCID: 0000-0002-1816-4703**, fatyanovaelena@mail.ru

