

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

# Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

## MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2023 /3 (52)

# Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2023, № 3

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3

## РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Канд. иск. Шуранов В.А.

ОФИЦИАЛЬНЫЙ САЙТ ЖУРНАЛА: [HTTP://MUSICSCHOLAR.RU](http://music scholar.ru)

### 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 Трембовельский**,  
Воронежская государственная академия искусств, Россия

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

Д-р искусствоведения **Анатолий Монсеевич 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, 2023, № 3

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) [elibrary.ru](http://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)

2023, № 3

DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3

## RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

FOUNDER AND PUBLISHER:

Ufa State Zagir Ismagilov Institut of Arts

EDITOR IN CHIEF

Ph.D (Arts) Vitaly A. Shuranov

THE OFICIAL WEBSITE OF THE JOURNAL IS [HTTP://MUSICSCHOLAR.RU](http://MUSICSCHOLAR.RU)

### 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, 2023, No. 3

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

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

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is IIC117.

## 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://music scholar.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://music scholar.ru>

**DOI: 10.17674/2782-3601**

Подписано в печать 30.09.2023. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 8.71. Усл.-печ. л. 16.51.  
Заказ № Se-18. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 30.09.2023.  
В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте <http://music scholar.ru> в разделе «Архив выпусков». Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова:  
450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.  
Отпечатано на оборудовании ООО НПФ «Восточная печать»  
Юридический адрес типографии: г. Уфа, ул. Менделеева, д.195 к. 2, кв.47  
e-mail: orient4@mail.ru

Signed in for printing 30.09.2023. Format: 60×84 1/8. Offset paper.  
Font: "Times New Roman." Publ. l. 8.71. Printing l. 16.51.  
Order No. Se-18. Run of 120 copies (Print). Release Date 30.09.2023.  
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website <http://music scholar.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:

- 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования) (педагогические науки)
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
- 5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

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).

Индексация журнала в международных базах цитирования: Scopus (с 2016 по 2022 гг.); Web of Science Core Collection (ESCI) (с 2016 по 2022 гг.)

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

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

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

## The Journal “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:

- 5.8.2. The Theory and Methodology of Education and Upbringing (Pedagogical Sciences)
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Culturology),
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Philosophical Sciences),
- 5.10.1 Theory and History of Culture and Art (Art Studies).
- 5.10.3. Types of Art (with Indication of Specific Art) (Art Studies)

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).

Journal indexing in international citation databases: Scopus (from 2016 to 2022); Web of Science Core Collection (ESCI) (from 2016 to 2022)

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

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

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



DOAJ



АНРИ  
Ассоциация научных редакторов и издателей



## Содержание

### Музыка XX–XXI веков

- 7 **Цукер А.М.**  
«Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры?
- 17 **Скворцова И.А.**  
Тенденции модерна в эстетике и стилистике раннего Стравинского
- 26 **Мешкова А.С.**  
Феномен произведения в условиях минимализма
- 36 **Вершинина А.В.**  
Симфонии Н.Н. Сидельникова как образец новой трактовки жанра в отечественной музыке второй половины XX века
- 47 **Сокольвяк Н.Л.**  
О стиле «военных» квартетов Мечислава Вайнберга
- 55 **Кошелева Ю.А.**  
“Agnus Dei” Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники

### Из истории отечественной мысли о музыке

- 64 **Сабанеев Л.Л.**  
А.К. Глазунов

- 73 **Космовская М.Л.**  
Семнадцать Фрагментов из рукописи Н.Ф. Финдейзена «Заметки, планы, наброски»

### Из истории отечественной музыкальной культуры

- 86 **Кондратьев М.Г.**  
К истории российской «лежачей арфы»

### История и теория музыки

- 95 **Зайцева Т.А.**  
К истории личной библиотеки М.А. Балакирева
- 112 **Чахвадзе Н.В.**  
О роли ритуально-мифологической образности в музыкальной драме В.А. Успенского «Фархад и Ширин»
- 123 **Урванцева О.А.**  
Претворение признаков «усадебной повести» в Хоре девушек из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского

### Духовная музыка

- 134 **Захарьина Н.Б.**  
Изучение древнерусских певческих нотаций в XXI веке

## Contents

### Music of the XX–XXI Centuries

- 7 **Anatoly M. Tsuker**  
“Third Stream”, “Third Direction”,  
“Third Layer”: Terms or Metaphors?
- 17 **Irina A. Skvortsova**  
Art Nouveau Tendencies in Aesthetics  
and Stylistics of Stravinsky’s Early Oeuvre
- 26 **Anna S. Meshkova**  
The phenomenon “musical work”  
in the minimalism
- 36 **Anastasia V. Vershinina**  
Symphonies by N.N. Sidelnikov  
as an Example of New Interpretation  
of the Genre in Russian Music  
of the 20<sup>th</sup> Century Second Half
- 47 **Natalia L. Sokolvyak**  
About the Style of the “Military”  
Quartets by Mieczyslaw Weinberg
- 55 **Yulia A. Kosheleva**  
“Agnus Dei” by Alexander Vustin: About  
Some Aspects of the Author’s  
Compositional Technique

### From the History of Domestic Thought about Music

- 64 **Leonid L. Sabaneev**  
A.K. Glazunov

- 73 **Marina L. Kosmovskaya**  
Seventeen Fragments from the Manuscript  
“Notes, Plans, Sketches” by N.F. Findeisen

### From the History of Domestic Musical Culture

- 86 **Mikhail G. Kondratyev**  
On the History of Russian “Recumbent Harp”

### Music History and Theory

- 95 **Tatyana A. Zaitseva**  
To the History of M.A. Balakirev’s  
Personal Library
- 112 **Natella V. Chakhvadze**  
On the Role of Ritual-Mythological Imagery  
in Musical Drama “Farhad and Shirin”  
by V.A. Uspensky
- 123 **Olga A. Urvantseva**  
Implementation of the Signs of the “Estate  
Story” in the Chorus of Girls from the Opera  
“Eugene Onegin” by P.I. Tchaikovsky

### Sacred Music

- 134 **Nina B. Zakhar’ina**  
The Research of Medieval Russian  
Chant Notations in the 21<sup>th</sup> Century



**А.М. ЦУКЕР**

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

### **«Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры?**

Терминология, используемая в работах, посвящённых массовой музыке, зачастую, как и сама массовая музыка, отличается почти такой же мобильностью, многовариантностью, приближаясь по своему характеру к метафорам. Метафоричность в музыковедении – явление естественное, обусловленное предметом «ведения», но не следует придавать метафорам функцию и значение терминов. С этой точки зрения в статье рассматриваются имеющие широкое хождение в музыковедческих работах понятия: «третий пласт» – наименование, введённое В. Конен, «третье направление» – определение, принадлежащее Р. Щедрину, и «третье течение» – создатель Г. Шуллер, подкрепивший данное обозначение личным композиторским опытом и теоретическими работами. Автор данной статьи показывает, что названные дефиниции вне текста публикации, в общемузыковедческом поле не раскрывают сущности обозначаемых объектов. Кроме того, их уязвимость состоит ещё и в том, что они, перекликаясь друг с другом по звучанию, но имея различный смысл и характер употребления, создают тем самым изрядную терминологическую путаницу. Но если понятие «третье течение» при всей дискуссионности может претендовать на статус термина, благодаря утвердившемуся за шесть десятилетий его локальному применению, маркирующему, таким образом, гомогенный синтез джаза и современного профессионального композиторского творчества, то определения «третий пласт» и «третье направление» – метафоры. Первое из них, исторически и географически почти безбрежное, приложимо ко всей массово-бытовой музыке – от средневековья до наших дней. Второе же, напротив, обособляет в отдельную группу авторов, творчество которых оказывалось составной частью и ярким выражением более широких интеграционных процессов, происходивших в советской музыке второй половины XX века и вовлекавших в свою орбиту композиторов разных «направлений», стилевых ориентаций, жанровых предпочтений.

Ключевые слова: «третье течение», «третье направление», «третий пласт», терминология, метафоричность, массовая музыка, джаз, профессиональное композиторское творчество.

*Для цитирования / For citation:* Цукер А.М. «Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры? // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 7–16. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.007-016. EDN: DYHJWF.

ANATOLY M. TSUKER

*S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-9634-6203

**“Third Stream”, “Third Direction”,  
“Third Layer”: Terms or Metaphors?**

The terminology used in the works devoted to mass music is often characterized by almost the same mobility and multivariance as mass music itself, approaching metaphors in character. Metaphoricality in musicology is a natural phenomenon, due to the very subject of investigation, but it should not replace precise and unambiguous terms. From this point of view, the article examines the concepts that are widely used in musicological works: “the third layer” is the name introduced by V. Konen, “the third direction” is the definition belonging to R. Shchedrin, and the “third stream” is a term created by G. Schuller, who supported this designation with personal composer experience and theoretical works. The author shows that these definitions, out of the context of their appearance, in the general musicological field, do not reveal the essence of the objects they designate. In addition, their vulnerability also lies in the fact that they echo each other in sound, but having a different meaning and nature of use, thereby creating a fair amount of terminological confusion. But if the concept of “third stream”, for all its debatability, can claim the “status” of the term, thanks to its local application, which has been established over six decades, thus marking a homogeneous synthesis of jazz and modern professional composer creativity, then the definitions of “third layer” and “third direction” are metaphors, the first of which, historically and geographically almost boundless, is applicable to all mass-consumer music from the Middle Ages to the present day, and the second, on the contrary, separates into a separate group of authors, whose work turned out to be an integral part and a vivid expression of broader integration processes that took place in Soviet music of the second half of the 20th century and involved composers of different “directions”, stylistic orientations, and genre preferences into their orbit.

**Keywords:** “third stream”, “third direction”, “third layer”, terminology, metaphor, mass music, jazz, professional composer creativity.

**В** музыковедении всегда сосуществовали две тенденции, где-то соперничающие, а где-то взаимодополняющие друг друга. С одной стороны, оно стремилось стать *наукой*, то есть деятельностью, направленной на выработку и систематизацию объективных знаний об изучаемом предмете и заключающей эти знания в точных, однозначных определениях, или, по-другому, – терминах. С другой – оно является областью художественного творчества, в чём-то подобного исполнительству, определённым родом ин-

терпретации, которая неминуемо отражает особенности личного восприятия интерпретатора. Разумеется, и в этом случае музыковеду необходима терминология: она – своего рода балансир, помогающий хранить равновесие и уберегающий от крена в чрезмерную субъективность. Однако в то же время наряду с терминами музыковедческие тексты сплошь и рядом наполнены обильной метафоричностью, и это не «слабое звено» музыкознания, а его насущная потребность. Она продиктована самим предметом «ведения». Эмоционально



окрашенные тропы, метафоры не просто оживляют, эстетизируют текст, они несут в себе не поддающуюся формализации двойную информацию как об объекте исследования, так и об индивидуальности исследователя, а научный акт становится одновременно и художественным.

Есть только одно непреложное условие: не придавать метафорам функцию и значение терминов. Последние, в отличие от метафор, в пределах своего терминологического поля однозначны, конкретны, лишены экспрессии и безразличны к контексту. За ними стоит определённое содержание, в большинстве случаев не требующее дополнительных пояснений и комментариев. Бывает, вводимое тем или иным авторитетным учёным понятие не сразу обретает эти качества и поначалу употребляется с указанием имени его создателя, например, «единовременный контраст» (Т. Ливанова), «жанровый стиль, жанровое содержание» (А. Сохор), «интонационная фабула» (И. Барсова). Но если оно точно фиксирует явление, даёт ему ёмкое, содержательное определение, то со временем приобретает функции общезначимого термина и используется уже без ссылок на автора.

Похоже, подобная судьба была уготована и определению «третий пласт», введённому в музыковедческий лексикон выдающимся учёным Валентиной Джозефовой Конен. Как музыкальный историк она всегда поражала своим уникальным универсализмом: создавала исследования, посвящённые высокому академическому искусству далекого прошлого, начиная с музыки ренессанса, барокко, классицизма (Монтеверди, Пёрселл, Шютц, Гендель, Бах, Глюк, Моцарт), а наряду с этим обращалась к современной неакадемической, массовой музыке (блюзы, джаз, регтаймы, рок-музыка). Этой кажущейся всеядности есть объяснение. Оно

заклучено в одной из статей музыковеда и даже в самом её названии: «История, освящённая современностью» [2], где Конен высказала мысль о том, что изучение вопросов истории в огромной степени зависит от понимания проблем, выдвинутых искусством нашего времени, и, напротив, опыт искусства прошлого может помочь разобраться в некоторых процессах творчества и эстетической мысли наших дней. «Восприятие всякого искусства, – писала она, – даже искусства, сложившегося в очень отдалённые эпохи, неотделимо от современного строя мышления. <...> Разве не может опыт искусства прошлого помочь нам разобраться в проблемах нашей эпохи? Разве не можем мы сегодня благодаря расширившимся художественным горизонтам открыть в классическом искусстве явления, которые для наших предшественников оставались скрытыми? Разве современность и история не перекликаются между собой?» [2, с. 68].

Одной из таких «перекличек» для Конен стала жизнь массовых жанров, которым она посвятила одно из своих исследований, дав им афористичное название «третий пласт» [4]. В условиях терминологического дефицита в сфере массовой музыки определение «третий пласт» с легкой руки известного музыковеда прижилось, стало использоваться рядом специалистов в их научной и педагогической деятельности. Так, один из самых убеждённых исследователей современных массовых музыкальных жанров Валерий Николаевич Сыров более чем через двадцать лет, со ссылкой на авторство В. Конен, дал соответствующее название своей книге – «Музыка “третьего пласта” в жанрово-стилевых диалогах», прокомментировав это следующим образом: «Термин, который ввела в музыковедческий обиход Валентина Джозефовна Конен, не утратил

своей актуальности и сегодня, обозначая не только “пограничные” явления, “кроссоверы” и гибриды, но и сам принцип диалогизирования культур в некоем тотальном резонансе» [8, с. 3].

Можно заметить, однако, что интерпретация данного понятия Сыровым значительно отличается от того первоначального смысла, который вкладывала в него его автор, и эти разночтения вполне объяснимы. Вышеназванное исследование Конен отмечено глубиной, подлинным историзмом, а для своего времени ещё и ярким новаторством. Но словосочетание, выведенное в его названии, не раскрывает сущности обозначенного им объекта, не передаёт присущие ему специфические черты. По-видимому, оно и не претендовало стать общезначимым термином, а лишь метафорически помечало пространство его (объекта) бытия, причём пространство исторически и географически почти безбрежное. Исследователь пишет об этом так: «Поскольку, согласно господствующим взглядам, фольклор образует фундамент всей этой культуры, мы назовём его «первым пластом». Соответственно, профессиональная композиторская школа воспринимается как «второй пласт». Но музыкальная практика европейского общества *во все времена* была насыщена многими другими видами, которые вели особую жизнь, совсем иную, чем у фольклора и у профессиональной композиторской музыки. Сегодня их удельный вес *в художественной жизни всего мира* чрезвычайно велик... Эту громадную сферу, занявшую столь значительное место *в культуре XX столетия*, мы и называем “третьим пластом”. Его можно распознать *в далёком искусстве средневековья*, и к нему же относится *новейший рок*» (курсив мой. – А.Ц.) [4, с. 10–11]. Таким образом, «третий пласт» включает в себя

всё, от средневековья до наших дней, что не относится к фольклору и профессиональному композиторскому творчеству: это и искусство трубадуров, мейстерзингеров, жонглёров, и испанские фламенко, негритянские спиричуэлс, песни и танцы цыган, музыка улиц, садов и парков, празднеств и балов и многое-многое другое, ну и, конечно, это джаз, рок и все новые жанрообразования в сфере популярной музыки XX века.

Применительно к последним двадцатью годами раньше Конен в статье «Музыкально-творческие виды XX века» (1975) уже выделила эту сферу в особый, самостоятельный вид музыкальной культуры, обозначив его как «творчество массового облегчённого типа, известное под весьма неточным понятием лёгкого жанра» [3, с. 429]. Хотя подобное определение выглядело весьма громоздко и расплывчато, но данный музыкально-творческий вид, поставленный по значимости в один ряд с такими, как профессиональная композиторская музыка европейской традиции, фольклор, внеевропейские музыкальные культуры, новейший авангард, делало размышления Конен чрезвычайно смелыми и перспективными. Напомню, что в «доперестроечное» десятилетие, за исключением советской песни, которая была абсолютным монополистом в области отечественной массовой музыки и пользовалась большими привилегиями, все прочие, а особенно «новорождённые» разновидности, такие как авторская (самодетельная, бардовская) песня, эстрадный шлягер, рок-музыка, музыка ВИА, современные песенно-танцевальные (дискотечные) жанры, преимущественно оценивались критически-негативно (открыто или в форме молчаливого игнорирования), числились образчиками дурного вкуса, «ширпотребом». Более того, неод-



нократно предпринимались попытки их запретов и регламентаций. Конен же, напротив, подчёркивала, что «потребность в музыке такого рода сегодня чрезвычайно велика <...>, её широчайшее распространение типизирует какие-то фундаментально-важные стороны общественной жизни XX века» [3, с. 457].

Когда два десятилетия спустя книга «Третий пласт» вышла в свет, отношение к массовой музыке в официальных и профессиональных кругах продолжало оставаться, мягко говоря, насторожённым. Позволю себе некоторую вольность и приведу эпизод из личного опыта. В самом начале 1990-х годов я защищал докторскую диссертацию в Московской консерватории на тему «Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке», выполненную на материале книги «И рок, и симфония...»<sup>1</sup>. Перед защитой мой научный консультант Михаил Евгеньевич Тараканов настоятельно посоветовал не произносить в своём выступлении слово «рок-музыка». На мой недоумённый вопрос он ответил кратко: «В консерватории с ней борются». Однако ситуация, по-видимому, начала меняться в лучшую сторону: диссертацию при определённом количестве чёрных шаров я всё-таки защитил.

То, что этот слой музыкальной культуры «долго игнорировало и продолжает игнорировать отечественное историческое музыкознание», констатировала и Конен [4, с. 10]. Тем настойчивее она подчёркивала, что массовая музыка «образует огромный, в своём роде *целостный пласт*, который в большой мере определяет “музыкальный воздух” эпохи», и его роль «в культурной жизни современности бывает в некоторых эпохах очень велика» [4, с. 11, 34]. В контексте «борьбы за права»

массовой музыки маркировка её как самостоятельного («третьего») художественного пласта несла в себе момент полемичности, если не сказать публицистичности. Однако если «первый» и «второй» пласты имели вполне терминологически конкретное определение, смысл «третьего» фактически так и оставался необозначенным.

Что мешало, не мудрствуя, назвать его массовой или массово-бытовой музыкой? Казалось бы, трудно найти более естественное и к тому же «терминоподобное» понятие. Ведь оно вбирает в себя всё, что окружает нас в повседневной жизни, как говорится, «от колыбели до могилы» (от колыбельной до похоронного марша), от простенькой песенки до рок-оперы, всё, что звучит на улице, в транспорте, в местах отдыха, в СМИ, на эстраде, в легкомюзном театре, на дискотеках, в ресторанах, на спортивных состязаниях, в гаджетах... Именно степень общественной распространённости в самой широкой демократической среде, обращённость к массовой аудитории и воспринимаемость ею являются определяющими критериями, по которым мы включаем в сферу массовой музыки те или иные явления. Однако сложилась прочная традиция применять данную дефиницию только по отношению к современному искусству.

Существует устойчивое мнение, что массовая музыка как элемент массовой культуры порождена исключительно XX столетием, что сформировалась она на фундаменте научно-технического прогресса, радикальной технократизации, информационного бума и имеет мало общего с прошедшими эпохами. Конен же стремилась представить данный музыкально-творческий вид в широкой *исторической ретроспективе*. «На первый взгляд, – писала она, – может показаться,

<sup>1</sup> Книга была опубликована несколько позже, в 1993 году [9].

что исторический аспект ничем не связан с поставленной проблемой, которая полностью отождествляется с новейшей современностью. Между тем только широкий исторический взгляд даёт возможность понять место и значение новых массовых жанров в музыке XX века. Их возникновению предшествовала многовековая цепь эстетических явлений, берущих начало в европейском средневековье» [4, с. 9]. Выше указывалось, какой обширный круг явлений охватывает концепция «третьего пласта» у Конен. «Без большой натяжки, – замечает она, – некоторые разновидности этой музыки можно воспринимать как “чистый” образец “лёгкого жанра”, как его прямой, хотя и далёкий предшественник» [4, с. 38]. Из этого можно сделать только один вывод: термины «массовая», «массово-бытовая музыка» следует выводить за рамки XX–XXI века и трактовать исторически расширительно, включая жанры минувших столетий, получившие массовое распространение.

Разумеется, конкретные формы массовой музыки, характер их функционирования и потребления сегодня не такие, как в прошлом. Тем не менее историческая ретроспектива позволяет обнаружить некие общие закономерности, имеющие в каждый конкретный период индивидуальные черты, но типологически допускающие уподобление современных жанровых образований тем, что возникали в прошлом. И тогда, и сегодня массовая музыка не исчерпывается только художественным назначением, но выполняет социальные, прикладные, обслуживающие, развлекательные, декоративные функции. В различные исторические периоды, в тех или иных локальных условиях они разные, но сам принцип полифункциональности сохраняется.

Будучи теснейшим образом связанной с миром повседневной жизни, общечело-

веческими эмоциями, массовая музыка воздействует на слушателей не только своими внутренними свойствами, собственной системой средств, но и всем социокультурным контекстом, который становится частью её содержания. Индивидуально-авторское начало в ней либо отсутствует, либо не акцентируется и зачастую не закрепляется в нотной записи.

В монографии Т. Кюрегян и Ю. Столяровой, посвящённой песням средневековой Европы, авторы пишут: «В акте исполнительского творчества, вернее, со-творчества, песня обретала завершённый, но не окончательный вид. Каждая новая интерпретация «рождала» песню снова, и функции автора и исполнителя принципиально смешивались. Варианты мелодии одной и той же песни в разных рукописях говорят как об изначальной подвижности, неустойчивости самого «авторского инварианта», так и о протоколировании песни с разных исполнительских голосов, представляющих разные реализации. Не было гарантировано даже сохранение «авторского» мелодического каркаса» [5, с. 36]. Но разве не с такой же или подобной ситуацией мы сталкиваемся в сегодняшней эстрадной песне, джазе, роке, равно как и в других разновидностях современной массовой музыки? Таким образом, даже при наличии авторства она рождалась в прошлом и рождается сегодня по законам коллективного творчества. По-прежнему сохраняются её природные качества – устность, анонимность, многовариантность, импровизационность, – впрочем, как и формы бытования, способы коммуникации, которые были и остаются крайне нестабильными и находятся в состоянии постоянной миграции.

Кстати, и дихотомия «элитарное – массовое», которую рассматривают как типологическую особенность культуры (в том



числе музыкальной) XX века, тоже не является абсолютно специфической для нашего времени. Оппозиция высокого и низкого, авторского и анонимного, индивидуального и клишированного, профессионального и любительского действовала в музыкальном искусстве с незапамятных времен. Например, на рубеже XVI–XVII веков с ней была связана борьба так называемых «двух музыкальных практик», где под «первой практикой» понималась изощренная полифоническая техника – продукт высочайшего композиторского профессионализма, а под «второй» – монодийность и гомофония, идущие от разнообразных форм бытового музицирования. И, надо полагать, поклонники высокого искусства тех лет, нидерландской полифонии, месс Палестрины или мадригалов Джезуальдо, получавшие интеллектуальное наслаждение от прослеживания линий в сложной многоголосной ткани, испытывали не меньшее содрогание и дискомфорт от засилья «вульгарных» жанров, всевозможных канцонетт и вилланелл, нежели ценители музыки Э. Денисова или С. Губайдулиной – от захлестнувшего всё и вся неуправляемого потока новой коммерческой музыки. О том же пишет и Конен в связи с демократическими песенными жанрами эпохи Ренессанса: «Аристократическая среда теоретиков-гуманистов относилась к этому искусству с высокомерным пренебрежением. Видные композиторы-мадригалисты также не снисходили, как правило, до творчества в рамках столь малоинтеллектуального, “вульгарного” стиля, и даже отзывались об этих жанрах как о “низменном искусстве”» [4, с. 38].

Уязвимость определения «третий пласт» как термина, не в пределах книги Конен, где оно, благодаря контексту, «работает», а в общемузыкаловедческом поле, состоит ещё и в том, что оно перекликается

с двумя похожими по звучанию, но имеющими совершенно иной смысл понятиями: «третье течение» и «третье направление». Что касается последнего, то оно тоже весьма сомнительно в терминологическом отношении. Принадлежит оно Р. Щедрину и метафорически обозначает искания ряда современных композиторов, стремящихся сблизить или даже синтезировать стиль, технологию, эстетику музыки академической и коммерчески-развлекательной, эстрадной. Как это ни странно, я познакомился с этим понятием на страницах своей монографии «Микаэл Таривердиев» (1985) [9]. Предисловие к ней написал Родион Константинович, и в нём, характеризуя место Таривердиева «в движении музыкальных событий современности», он использовал данное определение: «Намеренно и убеждённо пытается он [Таривердиев] соотнести музыку популярную и музыку серьёзную, найти некие новые взаимосвязи между ними. Если, имея в виду эту тенденцию, попытаться “прописать” его по какому-либо “департаменту”, то это будет так называемое “третье направление” – направление, ищущее истину на страницах музыкальных жанров и в сочетании их. “Третье направление” взяло на себя, прямо скажем, отчаянно трудную миссию – примирение двух полярно, далеко отошедших друг от друга эстетик, двух почти враждующих аудиторий, ожесточённо отрицающих друг друга. И здесь он немало открыл перспектив, здесь его роль очень значительна и важна» [9, с. 6]. С «подачи» Щедрина словосочетание «третье направление» стало появляться в музыкаловедческих публикациях, музыкальной журналистике. Ряд историко-теоретических вопросов, связанных с данным феноменом, поставил и обстоятельно раскрыл И. Земцовский, отметив такие его сущностные качества, как особую стилевую открытость,

множественность истоков, тяготение к театральности. Назвал он и авторов, наиболее ярко представляющих это «направление»: А. Рыбникова, Г. Гладкова, В. Дашкевича, И. Егикова, Р. Амирханяна и, в первую очередь, его бесспорного лидера М. Таривердиева [1, с. 15–17]. В рамках Союза композиторов была образована творческая лаборатория «Третье направление», с тем же названием был создан театр-студия. Подобная организационная активность объяснялась тем, что композиторы-профессионалы, входившие в данное объединение, сохранявшие, в противовес потоку новой массовой музыки, своё приоритетное положение в творчестве, в то же время с трудом вписывались в музыкально-концертную жизнь. И на академической сцене, и в эстрадных шоу их сочинения оказывались «неформатом», а лаборатория и театр могли вести самостоятельную концертную деятельность.

Однако если понимать под «третьим направлением» не организационную структуру, а самостоятельный вид музыкального творчества, то к данному понятию следует относиться как к метафоре, а не теоретическому термину, поскольку оно невольно обособляло в отдельную группу авторов, творчество которых, напротив, оказывалось составной частью и ярким выражением более широких интеграционных процессов, происходивших в советской музыке 1970–1980-х годов и вовлекавших в свою орбиту композиторов разных «направлений», стилевых ориентаций, жанровых предпочтений. В этом ряду можно назвать А. Эшпая и А. Петрова, Э. Артемьева и М. Кажлаева, В. Гаврилина и Л. Десятникова и многих других.

Пожалуй, только дефиниция «третье течение» может в определённой степени претендовать на «статус» термина, хотя и в ней вне контекста тоже не содержится каких-либо указателей на обозначаемый ею

объект. Поначалу она была распространена сугубо в среде джазовых музыкантов. Позже понятие «третье течение» стало включать в себя широкий круг явлений, основанных на высокоомогенном синтезе джаза и современного профессионального композиторского творчества, включая авангард, на интеграции специфических качеств каждого из этих музыкальных видов. Оно предполагало и освоение джазовыми музыкантами идей, принципов, техники современной академической музыки, и, напротив, ассимиляцию на почве академических жанров комплекса средств, выработанных джазом.

Данное понятие тоже не лишено дискуссионности, критических оценок. Итальянский музыковед Маурицио Корбелла вообще считает его непригодным к использованию, заблуждением, обозначающим слишком разную музыку [11]. По многим своим параметрам оно пересекается и соперничает с определениями, маркирующими родственные стилевые явления, такими как прогрессив, барокко-джаз, кул-джаз. И всё же содержательное наполнение термина достаточно осязаемо вырисовывается благодаря обстоятельному подкреплению конкретными композиторскими опытами и теоретическими работами его создателя Гюнтера Шуллера, учеников композитора – джазовых музыкантов Рэна Блейка и Уильяма Маккинли, а также рядом содержательных исследований, в том числе диссертационных, российских музыковедов, последнее из которых (А. Полищук) было защищено несколько лет тому назад [7, с. 10]. Причём многие авторы, начиная с лидера «третьего течения», подчёркивали, что оно не является джазом, а представляет собой связанный с ним, но самостоятельный путь. «По определению, нет такого понятия, как “третье течение джаза”», – утверждал Шуллер [12, с. 120].



Понятие «третье течение» давно и прочно вошло в широкое употребление в музыкальном сообществе. При всех дискуссиях, продолжающихся вокруг него вплоть до сегодняшнего дня, оно приобрело характер термина, и имеющиеся недоговорённости этому не особенно препятствуют. Ведь поле хождения дефиниции в обширной музыковедческой литературе всё же так или иначе обозначено, а подвижность и не всегда чёткость его границ является качеством, присущим отнюдь не только данной дефиниции.

Ещё сорок лет тому назад Е. Назайкинский писал (и с тех пор мало что изменилось): «Со строго научной точки зрения музыковедческая терминология представляется весьма противоречивой, сложной, несовершенной, не удовлетворяющей требованиям, которые обычно предъявляют к терминам. <...> При этом отсутствие точной, однозначной формулировки вовсе не смущает музыкантов. Необходимым и достаточным является взаимопонимание, хотя бы и частичное» [6, с. 71]. Думается, в данном случае оно достигнуто.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Земцовский И.И. Путь и стиль // Советская музыка. 1985, № 11. С. 15–17.
2. Конен В.Д. История, освещенная современностью // Советская музыка. 1984, № 10. С. 68–74.
3. Конен В.Д. Музыкально-творческие виды XX века // Конен В.Д. Этюды о зарубежной музыке. М.: Музыка, 1975. С. 427–468.
4. Конен В.Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
5. Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В. Песни средневековой Европы. М.: Композитор, 2007. 208 с.
6. Назайкинский Е.В. Термины, понятия, метафоры... // Советская музыка. 1984, № 10. С. 70–81.
7. Полищук А.Э. Третье течение и прогрессив в эволюции джаза: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-н/Д., 2019. 294 с.
8. Сыров В.Н. Музыка “третьего пласта” в жанрово-стилевых диалогах. СПб.: Планета музыки, Лань. 2020. 288 с.
9. Цукер А.М. И рок, и симфония... М.: Композитор, 1993. 304 с.
10. Щедрин Р.К. Неповторимость таланта и личности // Цукер А.М. Микаэл Таривердиев. М.: Сов. композитор. 1985. С. 3–7.
11. Corbella M. Gunther Schuller e l’equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta // Musica/realità. Jan. 1, 2008, pp. 73–105.
12. Schuller G. Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller. Oxford University Press, Inc. 1986. 328 p.

*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), заслуженный деятель искусств РФ, кавалер ордена Дружбы, лауреат премии Союза композиторов России им. Д.Д. Шостаковича, **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru.

## REFERENCES

1. Zemtsovskiy I.I. Put' i stil' [Way and Style]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985, No. 11, pp. 15–17.

2. Konen V.D. Istoriya, osveshchennaya sovremennost'yu [History Illuminated by Modernity]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984, No. 10, pp. 68–74.
3. Konen V.D. Muzykal'no-tvorcheskie vidy XX veka [Musical and Creative Types of the Twentieth Century]. Konen V.D. *Etyudy o zarubezhnoy muzyke* [Etudes About Foreign Music]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 427–468.
4. Konen V.D. *Tretiy plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The Third Layer. New Mass Genres in the Music of the Twentieth Century]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
5. Kyuregyan T.S., Stolyarova Yu.V. *Pesni srednevekovoy Evropy* [Songs of Medieval Europe]. Moscow: Kompozitor, 2007. 208 p.
6. Nazaykinskiy E.V. Terminy, ponyatiya, metafory... [Terms, concepts, metaphors]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984, No. 10, pp. 70–81.
7. Polishchuk A.E. *Tret'e techenie i progressiv v evolyutsii dzhaza: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Third Stream and Progress in the Evolution of Jazz: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2019. 294 p.
8. Syrov V.N. *Muzyka "tret'ego plasta" v zhanrovo-stilevykh dialogakh* [Music of the “Third Layer” in Genre and Style Dialogues]. St. Petersburg: Planeta muzyki, Lan'. 2020. 288 p.
9. Tsuker A.M. *I rok, i simfoniya...* [Both Rock, and Symphony...]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.
10. Shchedrin R.K. Nepovtorimost' talanta i lichnosti [The Uniqueness of Talent and Personality]. Tsuker A.M. *Mikael Tariverdiev* [Mikael Tariverdiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. 1985, pp. 3–7.
11. Corbella M. Gunther Schuller e l'equivoco della Third Stream. Ricostruzione di un progetto culturale della fine degli anni Cinquanta. *Musica/realità*. Jan. 1, 2008, pp. 73–105.
12. Schuller G. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press, Inc. 1986. 328 p.

*About the author:*

**Anatoly M. Tsuker**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Scientific and Creative Head of the Music History Chair, Rostov State Rachmaninov Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), Honored Artist of the Russian Federation, Laureate of the Prize of the Union of Composers of Russia Named after D.D. Shostakovich, **ORCID: 0000-0002-9634-6203**, amzucker@rambler.ru



**И.А. СКВОРЦОВА**

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0003-1156-8403*

**Тенденции модерна в эстетике  
и стилистике раннего Стравинского**

Статья посвящена влиянию стиля модерн на эстетику и стилистику раннего Стравинского. Отмечается, что постулаты стиля не только отвечали устремлениям остро мыслящего и ищущего себя композитора, но и оказали сильное влияние на его творческий выбор.

Многие черты модерна были восприняты Стравинским через призму эстетики мирискусников, что проявилось, прежде всего, в музыкальном театре. Подчёркиваются декоративность, зрелищность и красочность ранних балетов «Жар-птица», «Петрушка» и первой оперы «Соловей», резонирующих с дягилевскими «Русскими сезонами». Указывается, что двух творцов объединяет и устремление к синтезу искусств. Одним из ярких образцов является «Жар-птица» Стравинского, Фокина, Головина и Бакста (1910), демонстрирующая неразрывное слияние и единство хореографии, музыки и оформления, то есть синтез драматургии, пластики, музыки и живописи.

Среди типологических черт модерна, воспринятых Стравинским, в статье рассматриваются иконография, орнаментальность, ритм, тембр, многостильность и статика.

Ключевые слова: ранний Стравинский, мирискусники, стиль модерн, «Жар-птица», «Петрушка», «Соловей», декоративность, многостильность, статика.

*Для цитирования / For citation*: Сворцова И.А. Тенденции модерна в эстетике и стилистике раннего Стравинского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 17–25. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.017-025. EDN: GNZBBB.

**IRINA A. SKVORTSOVA**

*Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0003-1156-8403*

**Art Nouveau Tendencies in Aesthetics and Stylistics  
of Stravinsky's Early Oeuvre**

The article is devoted to the Art Nouveau influence on the aesthetics and stylistics of Stravinsky's early oeuvre. It is noted that the style principles not only met the aspirations of a sharp-minded and searching for composer himself but they also had a strong influence on his creative choice.

Many features of modernity were perceived by Stravinsky via the prism of the art world supporter aesthetics, which manifested itself primarily in the musical theatre. The article emphasizes the decorative, spectacular and colorful peculiarities of early ballets “The Firebird”, “Petrushka” and

the first opera “The Nightingale”, resounding with “Russian Seasons” by Diaghilev. It is indicated that the two creators were united by the desire for a synthesis of arts. One of the brightest examples is “The Firebird” by Stravinsky, Fokine, Golovin and Bakst (1910), which demonstrates the inextricable fusion and unity of choreography, music and design, that is, the synthesis of plastic arts, music and painting.

Among the typological features of modernity perceived by Stravinsky, the article examines iconography, ornamentality, rhythm, timbre, multi-style and statics.

**Keywords:** Stravinsky’s early oeuvre, the art world supporters, Art Nouveau, The Firebird, Petrushka, The Nightingale, ornamentality, multi-style, statics.

Эстетика Стравинского формировалась на рубеже XIX–XX веков, когда властвовал над умами, модой, всей средой, искусством – *стиль модерн*. Постулаты стиля не только резонировали с устремлениями ищущего себя композитора, но и оказали сильное влияние на его творческий выбор. Эстетика и стилистика Стравинского, сформировавшаяся в эпоху модерна, безусловно впитала черты этого уникального явления.

В самом деле, эпоха была новаторская, переломная, взрывающая основы прежней жизни и рождающая новые взгляды буквально во всех сферах деятельности. Резкая смена картины мира по-разному отзывалась в думах многих мыслящих людей: философов, деятелей культуры и искусства. Сложившаяся на рубеже XIX–XX столетий социокультурная ситуация вызвала подчас неоднозначную, а порой и неодобрительную реакцию современников. Вспомним, к примеру, хорошо известные высказывания Цезаря Кюи, который критиковал все необычное, и в частности молодого Стравинского.

Тревожная нотка слышна и в высказываниях Н. Бердяева, пишущего об ином ощущении жизни, рождённом на рубеже веков: «Что случилось в мире? Какой факт бытия породил новое жизнеощущение? Был какой-то роковой момент в человеческой истории, с которого начала разла-

гаться всякая жизненная кристалльность и жизненная устойчивость. Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество. Близоруко было бы не видеть, что в жизни человека произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия» [1, с. 12].

Знаменитый философ XX века отметил важные черты в жизни начала столетия, которые откликнулись глубокими изменениями в языке искусства. «Разложение кристалльности» старых норм жизни, критикуемое Н. Бердяевым, проецируется на всё искусство в целом и на музыкальное искусство в частности, где складываются новые нормы музыкального языка, актуализируемые на протяжении XX века. Бердяев пишет о вихре, поднятом ускоренным движением, который породил в искусстве особое измерение времени – стихийное, стремительное, завораживающее и всепоглощающее. Тема вихревого движения пронизывает многие произведения модерна – как в живописи, так и в музыке.

Указанные Бердяевым свойства резонируют с тем, что исповедовал и молодой Стравинский. Само его обращение к балету, вообще к танцу, как эстетический выбор, подсказанный и диктуемый прежде всего Дягилевым, находится на острие са-



мых актуальных эстетических устремлений рубежа веков. Так, Л. Бакст писал: «Тайна нашего балета заключена в ритме. Наши танцы, и декорации, и костюмы – всё это захватывает, потому что отражает самое неуловимое и сокровенное – ритм жизни» [18, с. 45].

Конечно, многие черты модерна были восприняты Стравинским через призму эстетики мирискусников. Его связывали дружеские и одновременно творческие отношения, общность художественных идеалов с А. Бенуа, С. Дягилевым, Л. Бакстом и др. Влияние мирискусников, прежде всего, очевидно в ранних произведениях: русских балетах и опере «Соловей». Все эти театральные сочинения сближает декоративность, зрелищность.

Ведущая и властвовавшая над умами творцов идея *синтеза искусств* отразилась и в музыке модерна. Одним из ярких её образцов стала «Жар-птица» Стравинского, Фокина, Головина и Бакста (1910). В прессе того времени с восторгом отмечалось неразрывное слияние хореографии, музыки и оформления, синтез пластики, музыки и живописи. О созданном Головиным «ускользающем» видении цветов, деревьев и дворцов таинственного сада Кащей говорили и писали как об одной из лучших декораций, увиденных в русских спектаклях. Блеск оркестровки, красочная мозаичность звуков музыки Стравинского своеобразно претворились в пёстрой и одновременно фантастической декорации Головина. В редющем сумраке ночи постепенно проступало видение таинственного царства, загорались отблески на волшебных яблоках, и в утренней мгле лучей вся декорация представала перед зрителем как великолепный мерцающий ковёр. Критики утверждали, что краски и ритмы декораций удивительно совпадали с «полной оттенков тканью оркестра», и видели

в Фокине, Головине и Стравинском «как бы одного автора, создававшего этот целостный спектакль» [9, с. 28. Курсив мой, – И. С.].

Дягилевские «Русские сезоны», где на всех уровнях культивировались красочность, внешняя эффектность, абсолютно соответствовали стремлению модерна к зрелищности театральных музыкальных спектаклей. Это резонировало с важнейшей, определяющей чертой модерна – *внешней декоративной стороной изображаемого*.

В эстетике модерна центр внимания перемещается с внутреннего мира на внешнюю сторону окружающей действительности. Не случайно Василий Кандинский, не избежавший на раннем этапе своего творчества влияния модерна, писал в 1909 году в письме из Мюнхена: «Мы ушли по скрытой от нас причине *от внутреннего к внешнему*» [6, с. 20. Курсив мой. – И. С.].

Так, романтическая культура *выражения* преобразуется в модерне в *изображение* и *украшение*. Подобную же эстетическую позицию по-своему формулировал Стравинский: «...музыку “настроений”, как бы она ни была хороша сама по себе... я себя не чувствую способным сочинить, и в этом самый главнейший вопрос» [20, с. 489–490]. Показательны в этом смысле и слова Каратыгина: «...Стравинскому не раз уже удавалось и, вероятно, ещё удастся убедить нас, что и в музыке, по существу как будто поверхностной и легкомысленной, есть *своеобразное содержание, что оно появляется в самой “внешности”*, когда её фантастичность, характерность, изящество и элегантность доведены до таких высоких пределов, как в “Фейерверке”» [7, с. 40. Курсив мой. – И. С.].

Остановимся несколько подробнее на некоторых эстетических и типологических

чертах модерна, ассимилирующих в стиле Стравинского. Прежде всего, о присутствии Стравинского в поле модерна свидетельствуют иконографические темы его сочинений, то есть модерновый круг сюжетов и мотивов.

Характерная для иконографии модерна тема *Весны* – символ стихии и обновления, молодости, роста и движения, весьма популярная в то время во всех видах искусств, – отразилась и в творчестве Стравинского. Здесь можно вспомнить «Весну монастырскую» из цикла Городецкого «Ярь», столь любимого и Лядовым, и Стравинским, и, конечно же, «Весну священную».

*Сказочная иконографическая тематика* Стравинского также находится на перекрёстке с модерновой эстетикой. Его сказки-балеты отражают характерный для модерна интерес к условной, стилизованной трактовке народных мотивов. В обоих балетах присутствуют русские фольклорные и лубочные мотивы. Но если в «Жар-птице» «Хоровод царевен», к примеру, сходен с эстетикой стилизации русской сказочности И. Билибина и В. Васнецова, то в «Петрушке» сказка смыкается с народно-площадной стихией сродни Б. Кустодиеву, Ф. Малявину, Н. Сапунову.

Среди стилистических черт, воспринятых Стравинским в модерне и нашедших отражение в его творчестве, назовём, прежде всего, *декоративность*. Это качество исследователи неоднократно подчёркивали в ранних сочинениях композитора. Так, например, Э. Денисов писал в своей книге «Ударные инструменты»: «Все три балетные партитуры (русского периода) декоративны по манере оркестрового письма, что отличает их, например, от чёткой графичности «Орфея» или «Агона» [3, с. 23]. Среди «наиболее показательных декоративных сцен» в ранних балетах он

отмечал «Пляс Жар-птицы» и обе сцены «Гуляний на масляной» из «Петрушки».

Декоративность в модерне проявляется в первую очередь через *орнаментальность*. Как писал известный теоретик модерна Д. Сарабьянов: «Модерн начинается с орнамента» [17, с. 214]. Один из примеров орнаментального текста Стравинского представляет собой партитура «Соловья». Мелодические украшения, рельефность и графичность мелодического рисунка, подчёркнутое внимание к линии – все эти признаки модерна отличают первую оперу Стравинского. Особый принцип, созданный композитором в данном сочинении, – вариантность мотивов. Тонкая вариантно-остинатная работа с материалом ассоциируется с визуальным орнаментом. Музыкальная материя оперы основана на непрерывном, прихотливом плетении мелодического рисунка, графический линейный характер которого полностью отвечает требованиям стиля модерна.

Орнаментальность мелодической ткани составляет основу особой логики развития фактуры. Мелодическая и фактурная орнаментальность в данном случае связана с попевочным тематизмом. Вся ткань произведения выводится из одной или нескольких попевок, которые, словно цепляясь друг за друга, варьируются, и в результате целое представляет собой вариантно-вариационное развитие мелодической микромоделли. Сам Стравинский по этому поводу признавался: «Меня интересовало конструирование фраз различной протяжённости» [5, с. 10].

Как известно, для русского музыкального мышления эпохи модерна, характерны эксперименты, активные поиски новых способов музыкальной выразительности, нового музыкального языка. Под содержанием произведения мыслится сама *звучащая музыкальная материя*, звуко-



вая форма музыкального произведения. Именно об этом свойстве писал С. Василенко по поводу Стравинского: «Стравинский – ищущий *новых путей*, неизведанных звучностей» [2, с. 56].

Модерном или модернизмом тогда, в самом конце XIX – в начале XX века, в музыкальном искусстве как раз начали называть всё новое, *необычно звучащее*<sup>1</sup>. Напомню два известных критически настроенных письма Ц.А. Кюи М.С. Керзиной: «...Насчёт скерцо Стравинского... уверен, что оно пройдёт у Вас с таким же крупным успехом, как и у нас. Музыки в нём мало, но много курьёзных *звуковых эффектов*, и к тому же она вполне *moderne* звук, а ведь москвичи на это очень падки, хотя бы судя по их домам» [20, с. 22. Курсив мой. – И. С.]. «Теперь о *модернизме*. Он проник всюду и создан людьми малоталантливыми или бездарными, но желающими стать гениями...; в музыке отсутствие музыки и замена её *звуком* и поисками *звучности*. Результат – полная бессодержательность, дикая и глупая какофония, безличность, однообразие и скука! Слава Богу, у нас пока декадентов немного: Штейнберг (хоть и бывший протеже Корсакова), Стравинский и Скрябин. Первые два бездарны, а Скрябина жаль» [20, с. 201. Курсив мой. – И. С.].

И ещё одно письмо на эту же тему, но позитивное: А.И. Зилоти – Г.П. Юргенсону: «Не захочет ли Ваша фирма приобрести Скерцо для оркестра И. Стравинского... превосходная вещь, которую я в январе исполняю. Если не прочь, то черкни два слова, и я пришлю партитуру для просмотра; наконец-то и у нас *модерная* музыка пошла» [20, с. 190. Курсив мой. – И. С.].

Под «новыми звучностями» подразумевалось Скерцо Стравинского, совсем ещё раннее сочинение композитора, где на первый план выходит само *звучание*. В произведениях русского периода *тембр, окраска музыкальной материи* становятся самоценными категориями, определяющими характер произведения, о чем красноречиво свидетельствует красочная тембровая характеристичность ранних русских балетов.

Хорошо известно, что в системе индивидуального языка Стравинского доминирующим является *ритм*<sup>2</sup>. Вместе с тем эмансипация ритма, его самодовлеющая функция оказались весьма характерны для музыкальных произведений стиля модерн. И в этом смысле Стравинский «идёт в ногу» с модерном. Ритм не только формирует особый характер произведения, но и, что очень важно, *становится ведущим формообразующим фактором*. Не случайно Оливье Мессиян и Пьер Булез, проделавшие анализ «Весны священной», продемонстрировали действенность ритмических структур в качестве формообразующего фактора.

Словно в духе острой мозаичной ритмики полотен Г. Климта и М. Врубеля, в «Весне священной» – ритмическое акцентное варьирование, полиметрия, и в качестве центрального средства, нерегулярная акцентность<sup>3</sup>. В последнем свойстве Стравинский признавался сам: «*Акценты – основа всего балета... Здесь был ритм, который потрясал...*» [5, с. 10].

Ещё один важный принцип модерна – *совмещение различных стилистических моделей в одном произведении* – также нашёл художественный отклик в творчестве Стравинского. Это качество его стиля

<sup>1</sup> Тогда под терминами модерн и модернизм подразумевали одно и то же – новый стиль. Разграничение этих понятий по смыслу и времени произошло гораздо позднее. См. подробно об этом: [19, с. 69–71].

<sup>2</sup> Этому вопросу посвящены специальные исследования о ритме Стравинского В. Холоповой [см.: 22, 23, 24].

<sup>3</sup> См. об этом: [19, с. 163–164].

неоднократно отмечалось исследователями. В частности, В. Каратыгин писал: «Всего удивительнее тот замечательный вкус, с каким Стравинский, выражаясь грубо, умеет снимать пенки со всех авторов, овевающих своим влиянием его фантазию» [7, с. 41].

Вероятнее всего, *мышление стилями*, приём *вариации на стиль*<sup>4</sup>, которые, как принято считать, характеризуют композиционный метод Стравинского, родились также не без влияния стиля модерн. Ведь именно «новый стиль», так его называли в России, провозгласил смешение стилевых моделей в качестве одного из важнейших эстетических принципов. Вспомним многостильность «Жар-птицы», где сочетаются эпос, ориентализм в стиле М. Глинки и Н. Римского-Корсакова и скрябинская фантастическая полётность.

Хоровод царевен из балета близок эстетике стилизаций русской сказочности Билибина и Васнецова. Будучи в духе времени, именно они так поражали современников. Приведём строки из письма А.Н. Римского-Корсакова Н.Н. Римской-Корсаковой от 24 июня 1910 года по поводу впечатлений от спектакля «Жар-птица»: «Музыкой я остался очень доволен. Конечно, за один раз трудно осмыслить все тонкости оркестровки, тем более глаза разбегаются на танцы. Но общее впечатление превосходное. Звучность необыкновенно яркая и нарядная, какая-то радужная паутина. Отдельные вещи меня прямо восхитили, например, Колыбельная, Хоровод, Вступление» (цит. по: [20, с. 229]). И в «Петрушке» переплетаются множественные модели и стилизации:

русского фольклора, ярмарочно-городской стилистики, низовых жанров, музыки быта и улицы. Всё в ранних балетах навеяно витавшими в воздухе идеями модерна.

Новизна мышления Стравинского отражает общую парадигму стиля модерн – тенденцию к обновлению, к эмансипации средств. На смену классико-романтической процессуальности приходит статика, *остановка на звучащем мгновении*. Именно она и «провоцирует» статичность музыкальных композиций, которую мы наблюдаем, особенно в «Жар-птице», в виде медленного течения времени, *длительного созерцания, красочности мира, любования красотой*. В этом особенно явственно проявляется влияние мирискусников на раннего Стравинского.

Статичные моменты композиции, остановившееся время композитор называл «ощущением динамического покоя». В связи с этим вспомним высказывание М. Друскина о Концерте для двух фортепиано: «...Всё же слишком велика плотность звучания, если воспользоваться терминологией Стравинского: глыбами громоздятся объёмы, и, несмотря на энергетичный, “наступательный” характер музыки, особенно во второй половине цикла, “глыбы звучания” создают ощущение не динамики, а статики» [4, с. 122].

Подытоживая сказанное, ещё раз подчеркнём: эстетика и стилистика Стравинского, во всяком случае русского периода, во многом складывались под воздействием стиля модерн, и потому многие черты его яркой авторской индивидуальности сформировались благодаря рецепции нового стиля.

4 Подробно об этом пишет в своих трудах С. Савенко [10; 11; 12].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
2. Василенко С.Н. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 375 с.
3. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Сов. композитор, 1982. 259 с.
4. Друскин М.С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.: Сов. композитор, 1974. 221 с.
5. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред., коммент. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 501 с.
6. Кандинский В.И. Письмо из Мюнхена // Аполлон. Хроника. 1909, № 1. С. 17–20.
7. Каратыгин В.Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910, № 11. С. 30–42.
8. Каратыгин В.Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910, № 12. С. 37–48.
9. Пожарская М.Н. Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов: 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.
10. Савенко С.И. «Весна священная» И. Стравинского на родине. К столетию со дня премьеры // Музыкальное наследие в современном обществе: материалы международной научно-практической конференции, Москва, 1–5 октября 2012 года / сост. Т.В. Гинзбург. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2014. С. 232–247.
11. Савенко С.И. «Да это настоящее передвижничество!» Об эстетических пристрастиях И.Ф. Стравинского // Стравинский жив! / ред.-сост. Е.Д. Кривицкая. М.: Композитор, 2019. С. 73–84.
12. Савенко С.И. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 281 с. (Биографические ландшафты).
13. Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л.С. Дьячкова. М.: Сов. композитор, 1973. С. 276–301.
14. Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
15. Савенко С.И. Стравинский антимодернист // Сто лет русского авангарда / авт. проекта и науч. ред. М.И. Катунян. М.: Московская консерватория, 2013. С. 99–104.
16. Савенко С.И. Творчество Игоря Стравинского в исследованиях Бориса Асафьева // Музыкальная академия. 2022, № 4 (780). С. 116–133.
17. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.
18. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2 т. Т. 1 / сост. и коммент. И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. 493 с.
19. Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. М.: Композитор, 2012. 355 с.
20. Стравинский И.Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. В 2 т. Т. 1: 1892–1912 / ред.-сост. и коммент. В. Варунц. М.: Композитор, 1998. 550 с.
21. Стравинский И.Ф. Статьи, письма, воспоминания / сост. и примеч. Л. Кутателадзе. Л.: Музыка, 1972. 207 с.
22. Холопова В.Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. 72 с.
23. Холопова В.Н. О ритмической технике и динамических свойствах ритма Стравинского // Музыка и современность. Вып. 4. М.: Музыка, 1966. С. 96–126.
24. Холопова В.Н. Ритмические новации // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 553–588.

Об авторе:

**Скворцова Ирина Арнольдовна**, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, профессор, декан научно-композиторского факультета, заведующая кафедрой истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, **ORCID: 0000-0003-1156-8403**, [iskvor@mail.ru](mailto:iskvor@mail.ru)

## REFERENCES

1. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow: SP Interprint, 1990. 48 p.
2. Vasilenko S.N. *Vospominaniya* [Memories]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. 375 p.
3. Denisov E.V. *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion Instruments in Contemporary Orchestra]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 259 p.
4. Druskin M.S. *Igor' Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady* [Igor Stravinsky. Person, Oeuvre, Views]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1974. 221 p.
5. *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Igor Stravinsky as a Publicist and an Interviewee]. Edited and commented by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 501 p.
6. Kandinskiy V.I. Pis'mo iz Myunkhena [A Letter from Munich] *Apollon. Khronika* [Apollo. Chronicle]. 1909, No. 1, pp. 17–20.
7. Karatygin V.G. Molodye russkie kompozitory [Young Russian Composers]. *Apollon* [Apollo]. 1910, No. 11, pp. 30–42.
8. Karatygin V.G. Molodye russkie kompozitory [Young Russian Composers]. *Apollon* [Apollo]. 1910, No. 12, pp. 37–48.
9. Pozharskaya M.N. *Russkie sezony v Parizhe. Eskizy dekoratsiy i kostyumov: 1908–1929* [The Ballets Russes. Sketches of Scenery and Costumes: 1908–1929]. Moscow: Iskusstvo, 1988. 291 p.
10. Savenko S.I. «Vesna svyashchennaya» I. Stravinskogo na rodine. K stoletiyu so dnya prem'ery [Stravinsky's The Rite of Spring in its Homeland. To the Centenary of the Premier]. *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obshchestve: materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 1–5 oktyabrya 2012 goda* [Musical Heritage in the Contemporary Society: the proceedings of the international scholarly-practical conference, Moscow, 1–5 October 2012]. Compiled by T.V. Ginzburg. Moscow: Vserossiyskoe muzeynoe ob"edinenie muzykal'noy kul'tury imeni M.I. Glinki, 2014, pp. 232–247.
11. Savenko S.I. «Da eto nastoyashchee peredvizhnichestvo!» Ob esteticheskikh pristrastiyakh I.F. Stravinskogo [“This Is the True Art of the Wanderers!” On Igor Stravinsky's Aesthetic Preferences]. *Stravinskiy zhiv!* [Stravinsky is Alive!]. Editor-compiler E.D. Krivitskaya. Moscow: Kompozitor, 2019, pp. 73–84.
12. Savenko S.I. *Igor' Stravinskiy* [Igor Stravinsky]. Chelyabinsk: Arkaim, 2004. 281 p. (Biographical landscapes).
13. Savenko S.I. K voprosu o edinstve stilya Stravinskogo [On the Integrity of Stravinsky's Style]. *I.F. Stravinskiy. Stat'i i materialy* [I.F. Stravinsky. Articles and Materials]. Compiled by L.S. Dyachkova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973, pp. 276–301.
14. Savenko S.I. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 327 p.
15. Savenko S.I. Stravinskiy antimodernist [Stravinsky as Anti-modernist]. *Sto let russkogo avangarda* [One Hundred Years of Russian Avant-Garde]. Project author and scientific editor M.I. Katunyan. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013, pp. 99–104.
16. Savenko S.I. Tvorchestvo Igorya Stravinskogo v issledovaniyakh Borisa Asaf'eva [Creativity of Igor Stravinsky in Boris Asafiev's Research]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2022, No. 4 (780), pp. 116–133.



17. Sarab'yanov D.V. *Stil' modern. Istoki. Istoriya. Problemy* [Art Nouveau. Origin. History. Problems]. Moscow: Iskusstvo, 1989. 293 p.

18. *Sergey Dyagilev i russkoe iskusstvo. V 2 tomakh. Tom 1* [Sergei Diaghilev and Russian Art. In 2 volumes. Volume 1]. Compilation and commentary by I.S. Zilberstein, V.A. Samkov. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 493 p.

19. Skvortsova I.A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Art Nouveau in the Russian Art of the Turn of the 19th – the 20th Centuries]. Moscow: Kompozitor, 2012. 355 p.

20. *Stravinskiy I.F. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materialy k biografii. V 2 tomakh. Tom 1: 1892–1912* [Correspondence with Russian Interlocutors: Materials for Biography. In 2 volumes. Vol. 1: 1892–1912]. Editor-composer and commentary V. Varunts. Moscow: Kompozitor, 1998. 550 p.

21. Stravinskiy I.F. *Stat'i, pis'ma, vospominaniya* [Articles, Letters, Memoirs]. Compilation and notes by L. Kutateladze. Leningrad: Muzyka, 1972. 207 p.

22. Kholopova V.N. *Muzykal'nyy ritm* [Musical Rhythm]. Moscow: Muzyka, 1980. 72 p.

23. Kholopova V.N. O ritmicheskoy tekhnike i dinamicheskikh svoystvakh ritma Stravinskogo [On Rhythmical Technique and the Dynamic Qualities of Stravinsky's Rhythm]. *Muzyka i sovremennost'. Vypusk 4* [Music and the Modern Times Issue 4]. Moscow: Muzyka, 1966, pp. 96–126.

24. Kholopova V.N. Ritmicheskie novatsii [Rhythmical Novelties]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian music and the XX century]. Editor-composer M. Aranovsky. Moscow, 1997, pp. 553–588.

*About the authors:*

**Irina A. Skvortsova**, Dr.Sci (Arts), the Russian Composers Union Member, Professor, Head of the Musicology and Composition Faculty, Head at the Russian Music History Department, Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-1156-8403**, [iskvor@mail.ru](mailto:iskvor@mail.ru)



**А.С. МЕШКОВА**

*Уральская государственная консерватория  
им. М.П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия  
ORCID: 0000-0003-0113-6949*

**Феномен произведения в условиях минимализма**

Многие традиционные категории европейской профессиональной композиторской музыки были существенно преобразованы во второй половине XX века в результате последовательных экспериментаторских исканий композиторов авангарда. Одна из них – музыкальное произведение. В статье рассматриваются особенности функционирования произведения в условиях минимализма. Они описываются в соответствии с признаками, характеризующими данную форму существования музыки: наличие индивидуального авторского замысла, завершённость и выстроенность в пространстве и времени в виде композиции, запись в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой, сохранение идентичности при дальнейших воспроизведениях, дифференцированный тип коммуникативной ситуации. Минималистские опусы по-прежнему фиксируются в нотном тексте, которому неукоснительно должен следовать исполнитель, исключают импровизацию и функционируют в рамках «артифициальных» способов коммуникации. Однако при этом отсутствует композиционная организация музыки, а нотный текст редуцируется до «указательного знака». Решающее значение в преобразовании категории «произведение» здесь имеют эстетика и техника композиции. Реализуемые через репетитивизм принципы недействия и пребывания, безымпурсного движения во времени, не имеющем прошлого и будущего, видоизменили эту доминирующую на протяжении нескольких веков форму существования сочинения. По некоторым параметрам (неполное соответствие нотного текста «музыкально-звуковому предмету» сочинения, высокая степень исполнительской инициативы в организации музыкального процесса) минималистский опус обнаруживает сходство с формами существования старинной музыки.

**Ключевые слова:** минимализм, музыкальное произведение, авангард, техника композиции, форма существования музыки, признаки произведения.

*Для цитирования / For citation:* Мешкова А.С. Феномен произведения в условиях минимализма // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 26–35. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.026-035. EDN: HVKJCO.



ANNA S. MESHKOVA

*Urals M.P. Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia*

*ORCID: 0000-0003-0113-6949*

## The Phenomenon «Musical Work» in the Minimalism

Many traditional categories of European professional compositional music were transformed in the second half of the twentieth century as a result of the experimental searches of avant-garde composers. One of them is a musical work. The article discusses the features of the functioning of the work in the minimalism. They are described according to the following characteristics: the presence of an individual author's idea, the presence of a form, written fixation with the necessary and sufficient completeness, preservation of identity during further reproductions, a differentiated type of communicative situation. Minimalist opuses are still fixed in the musical notation, which the performer must follow, exclude improvisation and function in the terms of "artistic" communication methods. However, there is no compositional organization of the music, and the musical text is reduced to an "index sign". Aesthetics and technique of composition play an important role in the transformation of the category of "work". The principles of inactivity, movement in time, which has no past and no future, realized through repetitive method, have modified this dominant form of the existence of the composition for several centuries. According to some parameters (incomplete correspondence of the musical text to the "sound subject" of the composition, a high degree of performing initiative in organizing the musical process), the minimalist opus similarities with the forms of existence of ancient music.

**Keywords:** minimalism, musical work, avant-garde, composition technique, form of existence of music, signs of the musical work.

Техника композиции в музыке второй волны авангарда – категория, на сегодняшний день достаточно изученная, но до сих пор изучаемая. Масштаб явления – от понимания техники как своего рода технологии, то есть самого способа создания звуковой материи, до техники как идеи, вызывающей смену культурно-исторической парадигмы музыки, – позволяет открывать в нём всё новые исследовательские аспекты. В данной статье речь пойдёт о влиянии техники композиции на форму существования музыки. В качестве одного из репрезентативных направлений для рассмотрения обозначенной проблематики видится минимализм в его «классической фазе» [5]. При этом мы изначально исходим из того,

что минималистские сочинения функционируют по типу произведения, поскольку в них сохраняются все традиционные для данной формы существования музыки признаки: наличие индивидуального авторского замысла, завершённость и выстроенность в пространстве и времени в виде композиции, фиксация в нотном тексте с необходимой и достаточной полнотой, функционирование в условиях дифференцированного типа коммуникативной ситуации. Однако в контексте эстетики и техники минимализма они существенно специфицируются.

И прежде всего это заметно в отношении *авторского замысла*. Одна из идей концепции *Minimal art* – установка на имперсональность художественного объекта,

как бы демонстрирующего свою собственную независимую внутреннюю жизнь. В связи с этим он должен исключать всякое атрибутивное (видимое проявление) с авторской личностью, его породившей. Практически это реализовывалось через демонстрацию минимального вмешательства автора в производимое им. В интервью журналу “Art Forum” С. Райх, размышляя о «самодвижении» пьес с использованием «фазового сдвига», произнесёт следующее: «Моя музыка была скорее безличным процессом» [16, с. 33].

Музыкальный минимализм не исключает творческой инициативы композитора, но переводит её в другое русло. Авторский замысел стремится обойти здесь область вербализируемого содержания и оказывается направленным непосредственно на технику композиции<sup>1</sup>. В классическом минимализме 1960–1970-х годов она реализовывалась через репетитивный метод в его различных «авторских» версиях.

В условиях репетитивности наблюдается исключительное господство метода как планомерного производства по заранее определённой системе. Абсолютизированная техника композиции довлеет над авторским «Я», приводя к смещению субъект-объектных отношений: только композитор решает, каким способом будет осуществлён постепенно развивающийся процесс, который, в свою очередь, «навязывает» автору свои законы работы по созданию сочинения. Следствием применения принципа репетитивности является, по словам В.И. Мартынова, «... фактически полный запрет на любое авторское вмешательство, осуществляемое после

того, как оговорены изначальные условия композиции» [8, с. 121].

Такого рода идеи высказывались и самими американскими минималистами. Приведём комментарий С. Райха к пьесам, основанным на «фазовом сдвиге»: «Переживание этого музыкального процесса, прежде всего, безлично; он просто идёт своим чередом. Другим аспектом является его точность; что бы там ни было, ничего не остаётся на волю случая. Как только процесс запущен, он неумолимо работает сам по себе» [17, с. 20].

Каждый момент музыкального движения для композитора в такой ситуации оказывается нарочито предсказуемым, а закономерности музыкального движения оказываются абсолютно слышимыми. Для представления о звучании подобных опусов бывает достаточно лишь подробного описания технологии их исполнения. Отсюда возникают аналогии с концептуальным искусством. Однако, в отличие от проектов концептуалистов – Дж. Кошута, Д. Хюблера и других, минимализм ещё не исключает самого сочинения. Таким образом, минималистский опус – это определённый заранее результат процесса его производства.

Нивелирование композиторского участия происходит и по другой причине. Репетитивный метод даже при точном математическом расчёте не исключает элемента случайности, который лишает возможности спрогнозировать конечный звуковой результат.

Наиболее заметным проявление случайности оказывается при использовании аддитивного варианта репетитивной тех-

<sup>1</sup> Об этом свидетельствуют и сами композиторы. Приведём слова Ф. Гласса в отношении техники композиции своих первых пьес “In Again Out Again”, “How Now”, “Strung Out”: «Работая над этими пьесами, я ставил в центр произведения музыкальный язык. <...> Вместо “сюжета” я стал использовать процесс, а основывался этот процесс на повторении и изменении. Тем самым язык становился понятнее, поскольку у слушателя было время над ним поразмыслить, пока произведение быстро развивалось. Это был способ сосредоточить внимание на музыке, а не на “сюжете”, который она гипотетически излагает. <...> В данном случае, когда процесс занимал место повествования, основой языка становилась техника повторения» [2, с. 256].



ники. В. Мертенс упоминает случай, произошедший на одной из репетиций “Music in Similar Motion”, когда Ф. Гласс остановил процесс исполнения, поскольку услышал «чужую» мелодию, звучащую одновременно с его музыкой, и которая, как оказалось, явилась акустической иллюзией [15, с. 72].

Новые мелодии, не зафиксированные в нотах, возникают и в так называемых «итоговых паттернах»<sup>2</sup> композиций С. Райха. Он даже выписывал их на специальную строку нотного текста. В своём «манифестном» эссе «Музыка как постепенный процесс», комментируя репетитивный метод, С. Райх отмечал следующее: «Даже когда все карты выложены на стол и каждый слышит всё, что постепенно происходит в музыкальном процессе, всё же остаётся множество тайн... Они являются безличными, непреднамеренными, психоакустическими побочными продуктами намеченного процесса» [18, с. 35].

Таким образом, в минималистских опусах наблюдается парадоксальное сочетание преднамеренности и случайности, заключённое в самой технике композиции. Непреклонная логика музыкального процесса, производящая впечатление его «самодвижения», и появляющиеся в процессе исполнения незапланированные композитором паттерны приводят к одновременной абсолютизации и дискредитации авторского замысла минималистских опусов. Как пишет С. Райх: «...запуская материал через процесс, я полностью контролирую все результаты, но также принимаю все результаты без изменений» [18, с. 35]. Элиминирование композиторской составляющей музыкальной коммуникации становится выражением антипсихоло-

гизма – одной из парадигмальных установок авангарда.

Использование репетитивного метода в организации музыкального процесса приводит к радикальным изменениям *композиционной стороны* произведения. Отличительным качеством его как формы существования музыки является, говоря словами Е.В. Назайкинского, «...направленность на развёртывание музыки как процесса, управляемого композиционной логикой» [10, с. 46]. В новоевропейском произведении авторский замысел реализовывался прежде всего в создании завершённой и выстроенной в пространстве и времени композиции. Минимализм же манифестировал отказ от целого как логической конструкции, организованной внутренними отношениями. По выражению В.Н. Грачёва, «...минималисты отказались от композиционных принципов музыкального произведения (*i–m–t*) – последнего, что связывало музыку XX столетия с традицией. “Минимализировалась” энергетика начального импульса (*i*), уничтожающей “атаке” подвергался статус произведения, связанный с развитием (*m*) избираемого композитором образа-темы» [3, с. 12].

Тем не менее в минималистских сочинениях по-прежнему целое делится на части. В качестве таковых здесь выступают сами паттерны. Однако взаимоотношения между ними лишены какой-либо субординации, и потому отдельный элемент равен по значению другому. Структура в минимализме трактуется в нетрадиционном ключе – как принципиально неиерархичная. Тем самым минималисты отрицают всякие принципы композиции, демонстрируя лишь, говоря словами художника

<sup>2</sup> «Итоговый паттерн» (англ. *resulting pattern*) – «мелодико-ритмические конфигурации, появляющиеся в результате одновременного соединения различных участков основного, многократно повторяемого паттерна, исполняемого двумя или более инструментами» [6, с. 211].

и скульптора К. Андре, «вещи в их элементах, а не в их отношениях» [цит. по: 11, с. 268]. Если между звуками не возникает взаимоподчинения, то тогда один элемент оказывается тождественным другому, а в итоге – целому.

При отсутствии формы соответственно и музыкальное время не организуется по законам композиции. Минимализм вообще отказывается от моделирования каких-либо временных процессов, поэтому композиционное время здесь не отличается от онтологического. Лишённое вектора, это время освобождается от необходимости продвижения, а значит – утрачивает способность быть измеренным. Тем самым время как бы уничтожает собственные границы. Оно возникает в настоящем и только в нём и существует, не модулируя в прошлое и не программируя будущее. Подобная концентрация на «здесь и сейчас» рождает своеобразную бесконечность минималистских опусов, временная протяжённость которых регулируется количеством повторений паттерна без ощутимого изменения общего результата.

Значительные изменения произошли и в функционировании *нотного текста*. Прежде всего, он не является отражением окончательного результата композиторской деятельности, поскольку записанное не представляет собой точного соответствия реальному звучанию. В минимализме нередко фиксации подлежат только паттерны в линейном последовании без вертикальной координации между собой, сводящей отдельные элементы в единое целое. Так, “In C” Т. Райли графически умещается на одной странице нотного текста, представляющего последовательность пятидесяти трёх коротких паттернов. Ещё меньшего объёма запись “Piano Phase” С. Райха, включающая в себя всего три паттерна. Таким образом, в минимализме

нотный текст являет собой скорее некий указательный знак, определяющий направление, в котором должен протекать предполагаемый музыкальный процесс.

Функционирование нотного текста в минималистских опусах сходно с функционированием его в эпоху «старинной музыки» в жанрах и музыкальных практиках, предполагающих досочинение (импровизирование) музыки во время её исполнения: запись отражает лишь общую канву, не охватывая при этом звучания целиком. Однако при описании характера действия нотного текста в минимализме следует учитывать параметры фиксации, то есть то, что подлежит записыванию. Исторически установившейся для произведения как формы бытия музыки является запись, наиболее полно отражающая как «вертикальный», так и «горизонтальный» аспекты звучания. С позиций подобной фиксации нотный текст минималистского опуса является неполным. Но и среди традиционных произведений встречаются такие, в которых звучание не проецируется на письменную запись. Примером этого являются так называемые «простые» каноны, основанные на непрерывной имитации. По отношению к акустическому тексту их запись оказывается редуцированной, но знание принципа «выведения голосов» полностью компенсирует здесь партитурную нотацию. Именно такой способ нотирования и используется в минимализме. Как и в каноне, своеобразным посредствующим началом между акустическим и нотным текстом становится знание правил озвучивания последнего.

В итоге акустический текст минималистского сочинения не содержит ничего сверх того, что фиксируется в нотах, но в то же время оказывается принципиально нетождественным отображаемому



на письме и окончательно формируется только в процессе исполнения.

Эта особенность минималистского произведения также обусловлена действием избранной техники композиции. Более всего это заметно в отношении опусов С. Райха, основанных на применении метода фазовых сдвигов, в которых достигается высокая степень организованности и просчитанности целого. Знание логики продвижения музыкального процесса и неизбежная предсказуемость последнего замещают необходимость в полной фиксации.

В то же время письменный текст в минималистском опусе включает в себя не только собственно нотную запись. Текстом, выходящим из-под пера композитора, оказываются и словесные комментарии, расшифровывающие способ озвучивания зафиксированного на письме. И в этом вновь можно усмотреть параллели с письменной фиксацией жанров старинной музыки периода от Средневековья до Барокко, предусматривающих импровизацию (таких как, например, гимель, фобурдон, «бестактовая» прелюдия и других) старинной импровизируемой музыки. И в том, и в другом случае само осознание способа разворачивания нотного текста в звуковую ткань составляет промежуточное звено между записанным и исполняемым с той лишь разницей, что в старинном опусе правила озвучивания были узаконены музыкальными жанрами и трактатами, а в минималистском сочинении задаются самим композитором.

Благодаря полной фиксации на письме музыкальное произведение, существуя в историческом времени, способно сохранять *идентичность*. Сложность функционирования нотного текста специфицирует и качество самоидентичности минималистских опусов. К факторам, не способ-

ствующим её проявлению, относятся варибельность исполнительского состава, возникающие «случайные» мелодии, нерегламентированность количества повторений каждого паттерна и как следствие – различное время звучания одного и того же сочинения. И всё же критерий идентичности опуса в минимализме действует, поскольку последовательность паттернов, зафиксированная графически, репрезентирует всё сочинение, в котором количество повторений каждого «блока» не имеет существенного значения для организации целого.

Своеобразным апогеем самоидентичности в минимализме становятся сочинения, в которых используется метод фазовых смещений. Они предполагают единственно возможный вариант исполнения, и потому все их исполнительские версии оказываются на практике более сходными, чем интерпретации произведений, к примеру, классико-романтического периода, разными исполнителями. Качество идентичности сочинения в минимализме проявляется не в совпадении визуального и звучащего (как в традиционном произведении), а в соответствии каждого акустического варианта логике движения музыкального процесса.

*Коммуникативная ситуация* в минимализме в целом сохраняет дифференцированный характер, поскольку минимализм функционирует в контексте «культуры музыкального произведения» (по Е.В. Назайкинскому). Однако принципиально иными оказываются наполнение каждого вида музыкальной деятельности (*productio, reproductio, perceptio*) и взаимоотношения между главными сторонами художественной коммуникации.

Прежде всего, исполнение минималистских сочинений существенно отличается от исполнения произведения классико-

романтического периода. В противоположность последнему, где музыкант, отталкиваясь от нотного текста, в своей интерпретации должен приблизиться к постижению авторского замысла, в минимализме деятельность “reproductio” не преследует таких целей, поскольку текст изначально семантически не окрашен, а реализующаяся в исполнении логика музыкального процесса очевидна и не требует интерпретативных процедур.

Отличается от коммуникативной ситуации традиционного произведения и перцептивная деятельность. Минималистские сочинения предполагают разные модусы восприятия. С одной стороны, минимализм пытается возратить восприятию непосредственность, очищая звучание от готового смысла и позволяя вкладывать в него любое спонтанное движение слушательского сознания. Адекватное восприятие этой музыки предполагает дерационализацию сознания: «...необходимо войти в режим “некритического слушания”, отдать себя во власть звукового потока, лишённого резких очертаний» [12, с. 91].

При этом композитор-минималист не рассчитывает на то, что слушатель будет следить за перипетиями репетитивного процесса, он просто предлагает ему побыть в определённом звуковом ландшафте, сравнивая его восприятие с наблюдением за качелями или песочными часами (С. Райх). Ф. Гласс говорил, что целью его музыки оказывается стремление «...открыть новый способ слушания – когда ни память, ни предвосхищение (обычные психологические средства программной музыки) не являются частью музыкального сопереживания слушателя» [цит. по: 14, с. 180].

Другой модус восприятия минималистского опуса можно назвать «рефлексивным пребыванием». Перед слушателем находится своеобразная *tabula rasa*, на которой он должен «писать» своим воображением. В этом случае воспринимающий нагружает семантически пустотный звуковой поток собственным смыслом. Нередко он возникает в результате появления ассоциативных связей. По мнению Д.П. Ухова, ассоциациями насыщена вся опера «Эйнштейн на берегу», начиная от названия и сюжета до либретто и музыкального материала [13]. Отвечая на многочисленные вопросы слушателей об интерпретации данной оперы, Ф. Гласс признавался в следующем: «Едва ли мы думали о том, что же должен “означать” “Эйнштейн”... В данном случае повествование заменяется воображением слушателей» [цит. по: 7, с. 46]

Активна позиция слушателя и при восприятии побочных мелодий Ф. Гласса или «итоговых» паттернов С. Райха, которые всегда являются результатом индивидуального слышания<sup>3</sup> (их можно обнаруживать где угодно – в звуках верхнего регистра или, наоборот, в звуках нижнего, либо – вообще не слышать таковые<sup>4</sup>). В таком контексте становится возможным то, что слушатель воспринимает не музыку, но под её воздействием начинает анализировать собственное слышание: «...в минимализме текст перестаёт быть предметом слушания, ибо предметом слушания становится само слушание» [8, с. 125].

Минималистский опус демонстрирует одно из самых радикальных преобразований категории «музыкальное произведение». По некоторым параметрам он обна-

<sup>3</sup> Элемент субъективности восприятия минималистской музыки вызывает аналогии с рассматриванием полотен оптического искусства (оп-арта), где иллюзия движения, например, может возникнуть от местоположения зрителя, степени его удалённости от холста и др.

<sup>4</sup> М.И. Катунян сравнивает восприятие итоговых паттернов со слуховой абберацией, которая, «...наподобие зрительного обмана, у разных людей создаёт разные сочетания мелодических и ритмических рисунков» [4, с. 477].



руживает сходство с промежуточной формой бытия музыки, находящейся между произведением и импровизацией и получившей наибольшее распространение в эпоху позднего Средневековья – Возрождения<sup>5</sup>. Эти аналогии имеют не внешние, а глубинные основания. Прежде всего, «зазор» между нотным текстом и звучанием обеспечивает минималистскому опусу реальное существование только во время исполнения (в противоположность произведению, целиком овеществлённому в нотном тексте). Минималистские сочинения абсолютизируют процесс становления музыки или аспект «дела» (как это происходит и в формах существования старинной музыки), в отличие от новоевропейского произведения, которое благодаря полной фиксации в нотном тексте уподобляется «вещи». И потому минималистские сочинения, репрезентируя всё

же «результатирующую музыку» (“music of results”, по выражению Дж. Кейджа), фактически функционируют как «процессуальная музыка» (“music of process”).

Отметим, что всё сказанное выше относительно доминирующей в данном направлении формы существования музыки правомерно прежде всего по отношению к сочинениям «ортодоксального» минимализма<sup>6</sup>. К концу 1970-х годов основатели направления сознательно смягчили свои позиции, что практически выразилось в усложнении фактуры, ослаблении неукоснительности репетитивной техники, возвращении к партитурной нотации<sup>7</sup> и традиционной трактовке временного фактора. Такие сочинения, как “Tehillim” С. Райха, “Light” Ф. Гласса, “Salome Dances for Peace” Т. Райли и многие другие, уже ничем не отличаются от принципов функционирования традиционных произведений.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Гласс Ф. «Минимализм закончился» / интервью с Е. Лазаревой // Независимая газета 02.12.2003. URL: [https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7\\_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985](https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985) (дата обращения: 05.09.2023).
2. Гласс Ф. Слова без музыки: воспоминания / перев. с англ. С. Силаковой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. 472 с.
3. Грачёв В.Н. О благочестивом минимализме в творчестве Владимира Мартынова // Музыкальная академия. 2004, № 1. С. 12–19.
4. Катунян М.И. Минимализм и репетитивная техника // Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
5. Кром А.Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: дисс. ... докт. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 457 с.
6. Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х – начала 1970-х годов // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209–219.
7. Кром А.Е. Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010, № 2 (7). С. 43–46.
8. Мартынов В.И. Зона opus posth, или рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.

<sup>5</sup> Более подробно см. об этом: [9].

<sup>6</sup> Во время пребывания в Москве (2003 г.) в интервью «Независимой газете» Ф. Гласс подчеркнул окончание минимализма в 1970-е годы: «Это исторический период. Он начался в середине 60-х и для меня закончился в середине 70-х. Этот момент был очень важным, поскольку помог изменить направление музыки. Но он прошёл очень быстро» [1].

<sup>7</sup> Весьма показательным фактом здесь становится собственноручный перевод С. Райхом пьесы “Piano Phase” в традиционную нотацию.

9. Мешкова А.С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018, № 2. С. 32–39.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Рейнгардт Л.Я. Отречение от искусства // Модернизм. Анализ и критика основных направлений: сб. ст. / под ред. В.В. Ванслова, Ю.Д. Колпинского. 3-е изд., доп. М.: Искусство, 1980. С. 263–294.
12. Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: Владос, 2004. 231 с.
13. Ухов Д.П. Ф. Гласс, А. Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. 1992, № 3. С. 190–195.
14. Фрай Дж. Ренессанс тональности в музыке США XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? В 2 т. Т. 2. Нижний Новгород, 1993. С. 159–182.
15. Mertens W. American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. London: Kahn & Averill, 1983. 128 p.
16. Reich S. Excerpts from an interview in Art Forum // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, p. 33.
17. Reich S. It's Gonna Rain (1965) // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 19–21.
18. Reich S. Music as a gradual process // Reich S. Writings on Music, 1965–2000. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 34–36.

*Об авторе:*

**Мешкова Анна Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (620014, Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, anserme@yandex.ru

## REFERENCES

1. Glass F. «Minimalizm zakonchilsya» [“Minimalism is Over”]. Interview with E. Lazareva. *Nezavisimaya gazeta* [Independent Newspaper] 02.12.2003. URL: [https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7\\_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985](https://www.ng.ru/culture/2003-12-02/7_glass.html?ysclid=lm7bqsmv42541150985) (05.09.2023).
2. Glass F. *Slova bez muzyki: vospominaniya* [Words Without Music: memoirs]. Translated from English by S. Silakova. St. Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha, 2021. 472 p.
3. Grachev V.N. O blagochestivom minimalizme v tvorchestve Vladimira Martynova [About Pious Minimalism in the Work of Vladimir Martynov]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2004, No. 1, pp. 12–19.
4. Katunyan M.I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and Repetitive Technique]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [Theory of Modern Composition: textbook]. Responsible editor V.S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2005, pp. 465–488.
5. Krom A.E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya [The “Classical Phase” of American Musical Minimalism: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 457 p.
6. Krom A. Stiv Raykh i «klassicheskiy minimalizm» 1960-kh – nachala 1970-kh godov [Steve Reich and “Classic Minimalism” of the 1960s – early 1970s]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 3, pp. 209–219.
7. Krom A.E. Filip Glass i Robert Uilson: iz istorii tvorcheskogo sodruzhestva [Philip Glass and Robert Wilson: from the history of the creative community]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, No. 2 (7), pp. 43–46.



8. Martynov V.I. *Zona opus posth, ili rozhdenie novoy real'nosti* [The Opus Posth Zone, or the Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
9. Meshkova A.S. *Mezhdru proizvedeniem i improvizatsiei: o forme sushchestvovaniya muzyki na peresechenii kul'turnykh traditsiy* [Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2018, No. 2, pp. 32–39.
10. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
11. Reyngardt L.Ya. *Otrechenie ot iskusstva* [Renunciation of Art]. *Modernizm. Analiz i kritika osnovnykh napravleniy: sbornik statey* [Modernism. Analysis and Criticism of the Main Trends: a collection of articles]. Edited by V.V. Vanslov, Yu. Vanslov, Y.D. Kolpinsky. 3rd edition, supplemented. Moscow: Iskusstvo, 1980, pp. 263–294.
12. Sokolov A.S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka: uchebnoe posobie po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy»* [Introduction to Musical Composition of the XX Century: textbook for the course “Analysis of Musical Works”]. Moscow: Vlados, 2004. 231 p.
13. Ukhov D.P. *F. Glass, A. Eynshteyn i drugie* [F. Glass, A. Einstein and Others]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992, No. 3, pp. 90–95.
14. Fray Dzh. *Renessans tonal'nosti v muzyke USA XX veka* [Renaissance of Tonality in the Music of the USA of the Twentieth Century]. *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha? V 2 tomakh. Tom 2* [Art of the 20th Century: a passing epoch? In 2 volumes. Vol. 2]. Nizhny Novgorod, 1993, pp. 159–182.
15. Mertens W. *American minimal music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill, 1983. 128 p.
16. Reich S. Excerpts from an interview in Art Forum // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, p. 33.
17. Reich S. It's Gonna Rain (1965) // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 19–21.
18. Reich S. Music as a gradual process // Reich S. *Writings on Music, 1965–2000*. Edited with an Introduction by P. Hillier. New York: Oxford University Press, 2002, pp. 34–36.

*About the author:*

**Anna S. Meshkova**, PhD (Arts), Associate Professor at the Theory Music Department, Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, [anserme@yandex.ru](mailto:anserme@yandex.ru)



**А.В. ВЕРШИННИНА**

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0009-0006-1494-0994*

## **Симфонии Н.Н. Сидельникова как образец новой трактовки жанра в отечественной музыке второй половины XX века**

Статья посвящена исследованию симфоний Николая Сидельникова в контексте эпохи и развития жанра. Симфония, как и многие другие «статусные» жанры классико-романтического периода, претерпела большие изменения во второй половине XX века: композиторы создавали новые концепции, претворяя идею синтеза искусств на разных уровнях – от программного замысла до жанровых модификаций. Именно миксты – сочинения с двойными определениями (симфония-соната, роман-симфония и т. д.) стали основой многообразного и неоднородного по стилистике симфонического творчества Н. Сидельникова. При рассмотрении симфоний композитора автор ставились следующие задачи: понять реальное соотношение двух жанровых дефиниций в каждом конкретном случае, а также найти те признаки, по которым определение «симфония» можно было бы обосновать даже в самых неочевидных случаях. Такими признаками у Сидельникова всегда являются масштабность концепции, контрастная драматургия, опора на классико-романтические формы с преобладанием сонатности, специфическое строение цикла и внутрициклические интонационные связи. Автор отмечает, что концепция каждой симфонии Сидельникова уникальна и не воспроизводится дважды даже внутри его собственного творчества. При этом его симфонии органично вписаны в контекст эпохи, характеризуемой интенсивными жанровыми и стилевыми поисками.

Ключевые слова: симфония, жанр, жанровый микст, синтез искусств, программная симфония, Н. Сидельников, XX век.

*Для цитирования / For citation:* Вершинина А.В. Симфонии Н.Н. Сидельникова как образец новой трактовки жанра в отечественной музыке второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 36–46. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.036-046. EDN: IHQWJQ

**ANASTASIA V. VERSHININA**

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0009-0006-1494-0994*

## **Symphonies by N.N. Sidelnikov as an Example of New Interpretation of the Genre in Russian Music of the 20th Century Second Half**

The article is devoted to the study of Nikolai Sidelnikov's symphonies in the context of the era and developing the genre. The symphony, like many other "status" genres of the classical-romantic period, underwent major changes in the second half of the 20th century: composers created new



concepts, implementing the idea of art synthesis at different levels – from program design to genre modifications. It was the mixes – compositions with double definitions (symphony-sonata, novel-symphony, etc.) that became the basis of the diverse and very heterogeneous stylistically symphonic work by N. Sidelnikov. When considering the composer's symphonies, the author set the task, firstly, to understand the real relationship between the two genre definitions in each specific case, and secondly, to find those signs by which the definition of “symphony” could be substantiated even in the most non-obvious cases. Such signs for Sidelnikov are always the scale of the concept, contrasting dramaturgy, reliance on classical-romantic forms with a predominance of sonata, the specific structure of the cycle and intracyclic intonation connections. Even though the concept of each Sidelnikov symphony is unique and is not reproduced twice even within his own work, overall, his symphonies are organically inscribed in the context of an era characterized by intense genre and style search.

Keywords: symphony, genre, genre mix, synthesis of the arts, program symphony, N. Sidelnikov, twentieth century.

**Н**аряду с появлением в искусстве второй половины XX столетия новых художественных ориентиров и форм выражения, серьёзным трансформациям подверглись давно сложившиеся и, казалось бы, «нерушимые» в своих основах жанры, такие как симфония, концерт, соната и др. Создавая свои сочинения, композиторы чувствовали потребность освободиться от классических канонов, однако они не отвергали их полностью, а придавали им свою, индивидуальную, трактовку, приносили в них личное видение. По мысли Е.В. Назайкинского, «композитор XX века сделал палитру форм, жанров и стилей языковой палитрой» [6, с. 22].

Научных работ, посвящённых жанру симфонии в отечественной музыке второй половины XX века, очень мало, что усиливает актуальность избранной темы. Важные обобщения сделаны Высоцкой М.С. [2] и Алексеевой А.А. [1]. Теоретическим вопросам формы и жанра посвящены материалы Коробовой А.Г. [5] и Назайкинского Е.В. [6].

Среди наиболее известных отечественных авторов симфоний второй половины

века назовём А. Пярта, К. Пендерецкого, Г. Канчели, М. Вайнберга, А. Шнитке, Б. Тищенко, Б. Чайковского, С. Слонимского. Подавляющее большинство симфоний у этих и других композиторов вполне соответствует канонам жанра, уже преобразованного и переосмысленного ближайшими предшественниками. Однако в относительно строгих рамках традиции композиторы чувствовали ещё большую свободу в плане музыкальной стилистики (в т. ч. за счёт использования новых авангардных техник), тематики сочинений и исполнительских составов. Найти две «похожие» по концепции и языку симфонии в XX столетии может быть весьма проблематично.

Одновременно с «традиционными» симфониями писались и «альтернативные» симфонические опусы, в которых композиторы проявляли изобретательность не только в плане разработки нового музыкального языка, но, по сути, и в пересоздании жанрового канона. При этом фундаментальные признаки жанра симфонии остались нетронутыми. Так, М.С. Высоцкая о симфониях 1960–1980-х годов пишет: «При всей мобильности, изменчивости конкретных форм, неизменными

остаются идея симфонии и суть симфонического метода – высшая степень художественного обобщения, философичность и концептуальность как главные качества мышления» [2, с. 60].

Жанровые закономерности многих симфоний второй половины XX столетия ускользают при первом «прочтении». Сами композиторы иногда дают своим сочинениям двойные жанровые определения, подразумевающие совмещение композиционных и эстетических принципов разных жанров в рамках одного опуса. Среди жанровых микстов встречаются симфонии-кантаты, симфонии-концерты, симфонии-поэмы, симфонии-реквиемы, симфонии-баллады, симфонии-балеты и т. д.

Подобные авторские определения в таких случаях не формируют жанровый «стандарт», как правило, отражая индивидуальный, во многом субъективный, взгляд композитора на своё сочинение. А.Г. Коробова пишет: «Многие прежние нормы искусство XX века превращает из “правил игры” в “предмет игры”» [5, с. 234]; в данном случае предметом игры становится сам жанр, точное и порой неожиданное определение которого для композитора является паратекстуальной частью воплощения творческого замысла.

С одной стороны, возникает большая путаница в жанрах и их определениях, с другой – исследователю, равно как и слушателю, открывается возможность глубже понять и прочувствовать композиторский посыл, который не скрывается за общепринятыми «обезличенными», устоявшимися жанровыми атрибутами. В исследо-

вательском аспекте различения «чистого» жанра и жанрового микста необходимо принимать во внимание не только собственно музыкальную составляющую (количество частей, исполнительский состав, темпо-тональные соотношения и т. д.), но и творческое наследие композитора в других жанрах, потенциально возможные символические знаки, историю создания, программу и даже конкретный сюжет (если он есть). Иными словами, следует ориентироваться на контекст сочинения – музыкальный и историко-биографический.

У Н.Н. Сидельникова обращение к жанру симфонии и нетрадиционное его претворение – отнюдь не единичный случай; напротив, «чистых» жанров в его музыке довольно мало<sup>1</sup>. Необходимо учесть и тот факт, что его творческая эволюция миновала этап создания «классических» симфоний, от которых потом он последовательно бы уходил в сторону большей свободы и деконструкции жанра.

Литературы о творчестве Н.Н. Сидельникова на сегодняшний момент не так много. Важнейший труд – единственная в настоящее время монография Г.В. Григорьевой «Николай Сидельников» [3]. Эта книга включает краткий обзор всех сочинений композитора, библиографию, существующую на момент издания книги, и хронологический список всех сочинений композитора. Кроме того, у Г.В. Григорьевой есть несколько статей, посвящённых отдельным сочинениям и разной проблематике в творчестве Сидельникова. Ещё одна обстоятельная работа принадлежит Т.И. Эсауловой – это книга «Языки куль-

<sup>1</sup> Н. Сидельников является автором следующих симфоний: Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах («Времена суток») (1964); Драматическая симфония «Песнь о красном знамени» для хора, солистов, чтеца и оркестра (1967); «Гимн Природе», симфония № 3 по прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса для смешанного хора, органа и симфонического оркестра (1968); «Мятежный мир поэта», вокально-инструментальная симфония на стихи М. Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов (1971); Венская симфонietta в тоне Es для медных духовых инструментов (1981); Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982); «Симфония о гибели Земли Русской» для большого оркестра (1989); «Лабиринты», роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках (1992).



туры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова». Очень ценны статьи и воспоминания учеников, опубликованные большим циклом «Венок Сидельникову» в «Музыкальной академии» (2001, № 1). Несколько важных статей посвящены «Лабиринтам» – среди них «Лабиринт в “Лабиринтах”» Т.И. Эсауловой, а также «К истории создания “Лабиринтов” Николая Сидельникова: орбита мастера» С.А. Петуховой [7].

С самого начала Н. Сидельников избрал путь создания авторских симфонических концепций, ни одна из которых впоследствии не повторилась; каждая его симфония – индивидуальный проект. При этом во всех непременно есть элементы, составляющие музыкальную основу классической симфонии, будь то тонально-тематические отношения с выраженным контрастом материала или воспроизведение структуры традиционного цикла.

На протяжении всего творческого пути композитор создаёт симфонии разного плана, в которых точно идентифицировать жанровую принадлежность порой очень сложно, поскольку сочинения в смешанных жанрах часто выходят за пределы авторских определений, формируя характеристики, свойственные лишь данному конкретному произведению.

Только две из девяти симфоний Сидельникова написаны для симфонического оркестра – это Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах «Времена суток» (1964) и «Симфония о гибели Земли Русской» (1989). Во «Временах суток» Сидельников обратился к стилистике других композиторов (Вивальди, Равель, Берг, Стравинский), «переплавляя» её в рамках своего цикла с помощью квазиромантического звучания оркестра, сглаживающего резкие стиливые контрасты.

«Симфония о гибели Земли Русской», поводом к созданию которой стало тысячелетие крещения Руси, представляет собой масштабное симфоническое полотно, требующее большой мощи оркестрового звучания; это кульминация в раскрытии одной из любимых композитором тем – темы русской старины (после «Русских сказок» для 12-ти исполнителей и «Славянского триптиха» для скрипки и фортепиано).

Другие симфонии Сидельникова написаны для различных исполнительских составов. Это вокально-оркестровые и вокально-инструментальные симфонии: Симфония № 3 «Гимн Природе». Симфония № 3 по прочтении «Диалектики природы» Ф. Энгельса для смешанного хора, органа и симфонического оркестра (1968), а также «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю. Лермонтова для баритона-баса и ансамбля инструментов (1971). Есть симфонии, предназначенные для камерного инструментального состава, – Концертная симфония «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (1973), Симфония-соната для виолончели и фортепиано (1982), роман-симфония «Лабиринты» для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках (1992).

В определении жанров своих опусов композитор старался, в том числе, вербально подчеркнуть «симфоническое», избегая слова «камерный» даже в сочинениях с небольшим исполнительским составом и, напротив, акцентируя масштабность и симфоническое развитие в условиях малого. Впрочем, это было общей тенденцией времени. Так, А. Алексеева по поводу русской симфонической музыки второй половины XX века отмечает следующее: «Наметился переход от объёмных симфонических концепций к камерным композициям, где на передний план выступает не столько действующий, сколько

размышляющий герой. Отказ от масштабности, предпочтение камерности являлось одной из заметных тенденций в жанре симфонии этого периода. Отсюда – трактовка оркестра как ансамбля солистов, повышенное внимание к деталям, психологическим нюансам, монологичность художественных высказываний» [1, с. 185]. Это наблюдение, бесспорно, актуально и в отношении творчества Сидельникова.

От симфонии в классическом её понимании у Сидельникова всегда присутствует внешний признак в виде циклической структуры. Однако нужно пояснить, что части могут соотноситься по типу сюитного, а не симфонического цикла. Таковы, например, Романтическая симфония-дивертисмент «Времена суток» и «Венская симфония-етта». Кроме того, структура сочинения может быть завуалирована следованием частей *attacca*. Также в симфониях практически всегда можно обнаружить наличие обусловленных каноном симфонического жанра тональных/высотных отношений между частями и внутри каждой части.

Один из ранних симфоническихopusов – Романтическая симфония-дивертисмент в четырёх портретах («Времена суток») (1964). Это сочинение написано для симфонического оркестра в четырёх частях, каждая из которых имеет подзаголовки и отсылку к стилю другого композитора: I. Полуденный концерт в старинном духе (Вивальди); II. Вечерний карнавал вальсов (Равель); III. Ноктюрн (Берг); IV. Утренний балет метра и ритма (Стравинский). У Сидельникова концепция цикла совмещает в себе жанровые признаки симфонии и дивертисмента. Наличие сложного симфонического развития сочетается с подчеркнuto беззаботным характером музыки и отсутствием драматических коллизий. Важным компози-

ционным и драматургическим средством является контраст – тональный, стилевой, а также темповый, обеспечивающий соотношение частей в духе традиционного варианта сонатно-симфонического цикла: 1. *Allegro ma non troppo, quasi a primo vista*; 2. *Allegretto grazioso*; 3. *Andante piacere*; 4. *Allegretto giocoso*.

Нетривиальным в контексте творчества Сидельникова оказалось воплощение замысла «Венской симфония-етты» в тоне *Es* для медных духовых (1981). Это единственное сочинение композитора для подобного инструментального ансамбля (басс-квинтет – две трубы, валторна, тромбон и туба), причём оно является камерным не только по составу, но и по масштабу – четыре части по времени звучания занимают около 15–16 минут. Все части имеют подзаголовки, связанные с образами старой Вены: I. Кернтнер-Концерт (*Allegro molto*); II. Воспоминание о вальсе (*In tempo di jazz-walzer*); III. Венок на могилу Гайдна (*Andante cantabile*); IV. Прогулка на старинном «Мерседесе» (*Allegretto scherzando e grazioso*). Не будет преувеличением назвать музыку симфония-етты «лёгкой» и даже развлекательной, несмотря на мрачный подзаголовок третьей части, – в каждом из разделов сочинения есть элементы танцевальности, причём с характерным для стилистики Сидельникова джазовым оттенком.

Достаточно необычен для цикла тот факт, что все части написаны в главной тональности (*Es-dur*), в то время как тональные контрасты призваны быть важнейшим средством развития в симфоническихopusах; более того, тоника всячески подчёркивается гармоническими средствами. Однако строение цикла – количество частей, темповые соотношения и функции частей (сонатное *allegro* – скерцо – лирический центр – финал) – вполне соответствует



традиционной классицистской симфонии (в данном случае представленной как бы в уменьшённом и упрощённом варианте).

Сидельников в своём симфоническом творчестве ориентировался преимущественно на классико-романтические формы – песенные, рондо и сонатную. Сонатность как принцип особенно важна для композитора – процессы противопоставления и взаимодействия контрастного материала формируют определённый тип драматургии, развивающейся по законам диалектики. Так, даже в концертной симфонии «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных (1973), самом «авангардном» сочинении композитора, при наличии 12-тоновой серийной техники, в двух из трёх частей – первой («Соотношение неопределённостей») и второй («Борьба гармонии и хаоса») – отчётливо «слышна» сонатность. Обозначить контуры разделов гипотетической сонатной формы можно благодаря авторским ремаркам и сменам типов движения, однако реально границы между разделами размыты и на слух практически не воспринимаются, а сам материал (атональный, 12-тоновый) не вписывается в традиционную форму-схему. В третьей части «Дуэлей» («Поединок закономерности и случая»), играющей роль быстрого финала цикла, сонатной формы нет, но есть репризная трёхчастность. В целом «Дуэли» представляют собой трёхчастную конструкцию с типичным для сонатно-симфонического цикла темповым контрастом (*Allegro molto*, *Andante*, *Allegro ma non troppo*), где части сближены интонационным родством и техникой цитирования материала. Концепция всего сочине-

ния основывается на идее музыкального поединка, участников которого композитор называет «дуэлянтами» и «секундантами» [3, с. 35]; отсюда – концертность как ведущая характеристика и принцип диспозиции тематического материала.

Почти все инструментальные симфонии Сидельникова программны (за исключением виолончельной симфонии-сонаты): программа прочитывается и в названиях сочинений, и в подзаголовках частей, и во внемузыкальных ресурсах и ассоциациях, используемых композитором. В разных случаях она может быть как обобщённой<sup>2</sup>, так и детализированной, «сюжетно» обоснованной на мельчайшем уровне – в том числе благодаря подробным авторским ремаркам и пояснениям<sup>3</sup>.

Отношение Н.Н. Сидельникова к жанру в целом можно было бы назвать консервативным, поскольку в определениях, которые он даёт своим сочинениям, содержатся отсылки к прототипам классико-романтической эпохи. Но не всегда эти определения отражают тот или иной жанровый канон в строгом его понимании. Так, довольно трудно рассматривать с позиций симфонизма Третью симфонию для смешанного хора, органа и оркестра («По прочтении “Диалектики природы” Ф. Энгельса», 1968). Несмотря на определение «симфония», она примыкает, скорее, к оратории, входя в некую промежуточную группу на основе жанрового синтеза<sup>4</sup>, что, однако, является важнейшим признаком композиторского метода Сидельникова, поскольку в его творчестве вокально-хоровая музыка, наряду с инструментальной, занимает ведущие позиции. Примечательно, что черты оратории,

<sup>2</sup> Например, в «Симфонии о гибели Земли Русской» внемузыкальное содержание прочитывается по подзаголовкам частей, в то время как музыка служит своего рода звуковой «иллюстрацией» легендарных событий.

<sup>3</sup> Такова роман-симфония «Лабиринты».

<sup>4</sup> Вероятно, здесь можно было бы сослаться и на Драматическую симфонию для хора, солистов, чтеца и оркестра «Песнь о Красном знамени» (1967), однако рукопись нот утеряна, и мы можем лишь упомянуть об этом сочинении.

так существенно проявившиеся в этой симфонии, не только не противоречат, но, напротив, способствуют воплощению масштабного симфонического замысла. Г.В. Григорьева пишет: «...В ней смешаны признаки жанров, изначально более близких друг другу – оратория всегда была связана с масштабной, склонной к симфонизации концепцией» [3, с. 30].

Выделяется в творчестве композитора своим замыслом вокально-инструментальная симфония «Мятежный мир поэта» на стихи М.Ю. Лермонтова для баритон-баса и ансамбля инструментов (1971)<sup>5</sup>. Объединение в одном сочинении жанровых признаков камерно-вокального цикла и симфонии образует довольно сложную структуру. Цикл состоит из 10 частей (три из них – IV, VII, VIII – инструментальные), в общем строении и последовательности которых сам Н. Сидельников видел черты сонатного *allegro* [3, с. 31]. Эти характерные признаки широко понимаемой «сонатности» действительно можно обнаружить в сменах и чередовании контрастных образов, тем не менее говорить о строгом следовании методу не приходится.

Наиболее ярко симфонические принципы у Сидельникова воплощены в сочинениях 1980–1990-х годов – в виолончельной симфонии-сонате, «Симфонии о гибели Земли Русской» и «Лабиринтах». Все три сочинения очень масштабные, наполнены глубоким философским смыслом, богаты в плане фактуры, насыщены контрастным материалом и имеют сложные тематические и тональные соотношения внутри циклов.

Отметим, что фактура является важнейшим средством для реализации симфонических замыслов композитора, и этот фактор особенно актуален в сочинениях с минимальным исполнительским составом.

Так, к примеру, партия фортепиано в виолончельной симфонии-сонате и «Лабиринтах» превосходит по фактуре обе сольные фортепианные сонаты Сидельникова и его цикл этюдов «Америка – любовь моя». Она сложна технически, характеризуется многозвучием и многопластовостью, что порой находит отражение в нотном тексте в виде многострочной нотной записи (примеры 1, 2):

Ещё одно свойство фактуры в симфониях Н. Сидельникова заключено в обширном использовании ресурса имитационной и контрастной полифонии, которой пронизана буквально вся музыкальная ткань. Приведём пример из финала («Последний путь в царство теней») «Лабиринтов», где на трёх строках уместились четыре пласта (два из них на самой нижней строке), один из которых (на верхней строке) дан с дублировкой в сексту (пример 3):

Важнейшая составляющая последних сочинений композитора – наличие интонационных связей в пределах части и на уровне цикла. Эти моменты прорабатываются композитором очень тонко. Так, объединяющим элементом может стать не только интонация или лейтмотив, но даже звуковая структура<sup>6</sup>, которую выявить, на первый взгляд, очень сложно. Авторские лейтмотивы (повторяющиеся попевки из 3–4 нот, включая буквенную символику имени композитора), проходящие через многие сочинения Сидельникова, стали узнаваемым элементом его стиля. Таким образом, даже непрограммная виолончельная симфония-соната, где используются определённые звуковые структуры и монограмма композитора, наполняется скрытым программным содержанием.

Во всех трёх сочинениях интонационно-тематические связи можно обнаружить

<sup>5</sup> Ансамбль инструментов включает флейту, кларнет, трубу, валторну, арфу, скрипку, альт, виолончель, контрабас и ударные.

<sup>6</sup> Трактовка структуры в качестве объединяющего и центрирующего фактора является одной из главных тенденций композиции XX столетия.



Пример 1. Н. Сидельников. «Лабиринты», III ч., вар. 2  
(«Обманчивое эхо катакомб»)



Пример 2. Н. Сидельников. «Симфония-соната»  
для виолончели и фортепиано,  
фрагмент III части



Пример 3. Н. Сидельников. «Лабиринты»,  
фрагмент V ч.



в прямом цитировании материала, переходящего из одной части в другую, а также в использовании определённых звуковых структур в качестве сквозных интонационных образований. Так, в виолончельной симфонии-сонате это симметричные лады,

в «Симфонии о гибели Земли Русской» – терции и трихордовые интонации в финале, в «Лабиринтах» – структура 3.1 в центральной части.

В Симфонии-сонате для виолончели и фортепиано (1982) единство тематизма, высотные отношения в цикле и общая драматургия свидетельствуют о претворении симфонического принципа в его «классическом» виде. Сочинение состоит из четырёх частей, формы которых восходят к классико-романтическим образцам, а в плане жанра осуществлён синтез камерной соны и симфонии.

«Симфония о гибели Земли Русской» (1989) – одно из последних творений Н.Н. Сидельникова, наиболее соответствующее жанровому прототипу: здесь нет жанрового смешения, присутствуют характерные для симфонии драматические коллизии и сложное развитие, демонстрирующее композиторскую работу с материалом. В часовой по длительности симфонии три части с характерными темпами: I. Последний псалом (*Allegro bruscamente*); II. Помни о Китеже! (*Lento*); III. Унесите меня ветры (*Allegro molto, sempre leggiero, con nostalgia*). Сидельников здесь использует четверной состав симфонического оркестра с двумя тубами, шестью валторнами, расширенной группой ударных, челестой, двумя фортепиано и двумя арфами. Такой огромный состав не встречается ни в одном другом его инструментальном сочинении.

О структуре симфонии Н. Сидельников высказывался в письме к своему другу Г. Хаймовскому: «Часть первая – “Последний псалом” представляет токкату, написанную в сложной сонатной форме. Часть вторая – “Помни о Китеже” <...>, также написана в очень сложных сонатных отношениях. Часть третья – “Унесите меня ветры” – рондо-соната» [8]. Сонатные принципы действительно пронизывают симфонию, и особенно очевидны они в крайних частях. Масштаб и драматургическое развитие позволяют считать это сочинение одним из самых ярких в симфоническом творчестве композитора.

Немаловажно, что многие аспекты этой симфонии и виолончельной симфонии-сонаты проложили путь к последней симфонии композитора – роману-симфонии для фортепиано соло «Лабиринты».

Последний опус Н.Н. Сидельникова – «Лабиринты», роман-симфония в пяти фресках по мотивам древнегреческих мифов о Тесее (1992). Огромная полуторачасовая композиция для фортепиано соло отличается поразительной глубиной, силой, мощью – и в плане концепции, и в плане её музыкального воплощения. В этом сочинении можно найти отголоски прошлых произведений Сидельникова, отработанные ранее методы развития материала – «Лабиринты» стали своеобразной квинтэссенцией творчества композитора, и в том числе его подхода к симфоническому жанру.

Программный сюжет «Лабиринтов» опирается на древнегреческий миф о подвиге Тесея, спасшего многих невинных людей от чудовищного Минотавра в лабиринте на острове Крит. Сидельников прослеживает жизненный путь Тесея от самого рождения («Юность Героя») до смерти («Последний путь в царство теней»). В «Лабирин-

тах» происходит синтез жанров на новом уровне: это соединение музыкального (симфония) и литературного (роман) начал, живописи («фрески» вместо «частей») и даже, можно предположить, кино (сюжетное действие разворачивается с мельчайшими нюансами, отражёнными в музыке: оно «наглядно» и слышимо).

«Лабиринты» включают в себя пять частей: I. «Юность героя», II. «Танец Ариадны», III. «Лабиринты», IV. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность...», V. «Последний путь в царство теней». Каждая часть играет свою роль в цикле. Смысловым центром является III часть (тема, 7 вариаций и кода) – самая развёрнутая и содержащая основные события. Окружают её части, связанные с лирическим образом – Ариадной (II и IV части). Они в некоторой степени носят интермедийный характер и оттеняют драматические коллизии окружающих частей. Крайние – I и V части – показывают начало и конец жизненного пути Героя (юность и смерть). Таким образом, получается симметричная и замкнутая композиция.

Цикл объединён общим тематизмом и ладовыми структурами, а программная идея развивается постепенно и целенаправленно. Во многих случаях тематизм одной части используется в других: так, в III части звучит несколько тем из первой, в IV – две темы из второй части (а в переходе к пятой части – тема I части), в V – одна из тем второй части. Каждая такая автоцитата не случайна и несёт в себе определённый смысл, связанный с программной трактовкой. В отдельных частях и разделах Н. Сидельников заимствует формы классико-романтической эпохи (сонатную, рондо, вариации, песенные формы) и даже барочную концертную форму<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Она позволяет яснее выразить идею, заложенную в двух последних частях, – идею пути, движения (IV. «Нить Ариадны ведёт в неизбежность», V. «Последний путь в царство теней»).



Путь Н. Сидельникова в симфонии был непрост хотя бы потому, что писать новую музыку в жанре, в котором работали великие предшественники и представления о котором в достаточной степени укоренились, – смело и ответственно. Сидельников создавал «экспериментальные» симфонии на основе новых техник композиции (додекафония, свободная 12-тоновость, сонорика), внедряя в музыкальную стилистику, казалось бы, чуждые симфонии джазовые элементы, используя разные составы исполнителей<sup>8</sup>, в программных заголовках и комментариях обращаясь к глобальным и вневременным темам. Симфоническое творчество Сидельникова едва ли можно рассматривать с позиции стилевого единства, в отличие, скажем, от наследия его современников, авторов значительного количества симфоний (С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Тертеряна, А. Караманова, М. Гагнидзе и др.). Все опусы композитора очень не похожи друг на друга –

каждый раз, обращаясь к симфонии, он словно «испытывает» жанр, словно впервые работает с ним, не следуя предыдущим моделям.

Вместе с тем симфонии Н. Сидельникова достаточно естественно вписываются в картину симфонических исканий второй половины XX века. Можно сказать, что композитор работал в русле традиций, но именно современных ему традиций, сопряжённых с поиском новых звучаний и техник, традиций, ознаменованных претворением самой разнообразной тематики и построением индивидуализированной концепции жанра. Этими же идеями были одухотворены его современники и ближайшие коллеги – А. Волконский, А. Шнитке, Р. Щедрин, Э. Денисов и др. Запечатлевая в симфониях круг идей и образов своей картины мира, Н. Сидельников отражает и дух современной ему эпохи, динамичной и противоречивой.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Алексеева А.А. Отечественная симфоническая музыка второй половины XX века: некоторые итоги // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2018. С. 183–205.
2. Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М., 2012. 568 с.
3. Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Московская консерватория. 2014. 176 с.
4. Григорьева Г.В. Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории. 2014, № 1. С. 168–175.
5. Коробова А.Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013, № 1. С. 233–237.
6. Назайкинский Е.В. Теория взаимодействия форм // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985. С. 22.
7. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера // Искусство музыки: теория и история. 2013, № 7. С. 46–55.
8. Письмо Н. Сидельникова, адресованное Г. Хаймовскому от 22 октября 1989 года // URL: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (дата обращения: 15.08.2023).

<sup>8</sup> Инструмент соло, несколько вариантов инструментальных ансамблей, симфонический оркестр, в т. ч. с включением голоса.

*Об авторе:*

**Вершинина Анастасия Владимировна**, аспирант, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0009-0006-1494-0994**, korotina\_93@mail.ru

## REFERENCES

1. Alekseeva A.A. Otechestvennaya simfonicheskaya muzyka vtoroy poloviny KhKh veka: nekotorye itogi [Domestic Symphonic Music of the Second Half of the 20th Century: some results]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music]. 2018, pp. 183–205.
2. Vysotskaya M.S. *Mezhdru logikoy i paradoksom: kompozitor Farajh Karaev: monografiya* [Between Logic and Paradox: Composer Farajh Karaev: Monograph]. Moscow, 2012. 568 p.
3. Grigor'eva G.V. *Nikolay Sidel'nikov: monografiya* [Nikolai Sidelnikov: Monograph]. 2nd edition, revised and supplemented. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. 2014. 176 p.
4. Grigor'eva G.V. Poslednee sochinenie N. Sidel'nikova [N. Sidelnikov's Last Composition]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014, No. 1, pp. 168–175.
5. Korobova A.G. Sud'ba fenomena i ponyatiya «zhanr» v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Fate of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of Modern Times]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1, pp. 233–237.
6. Nazaykinskiy E.V. Teoriya vzaimodeystviya form [Form Interaction Theory]. Stoyanov P. *Vzaimodeystvie muzykal'nykh form* [Stoyanov P. Interaction of Musical Forms]. Moscow, 1985, p. 22.
7. Petukhova S.A. K istorii sozdaniya «Labirintov» Nikolaya Sidel'nikova: orbita мастера [To the history of the creation of “Labyrinths” N. Sidelnikov: the Orbit of the Master]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2013, No. 7, pp. 46–55.
8. *Pis'mo N. Sidel'nikova, adresovannoe G. Khaymovskomu ot 22 oktyabrya 1989 goda* [Letter from N. Sidelnikov Addressed to G. Khaimovsky, 22.10.1989]. URL: [http://www.gregoryhaimovsky.com/?page\\_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257) (15.08.2023).

*About the author:*

**Anastasia V. Vershinina**, Postgraduate student, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0009-0006-1494-0994**, korotina\_93@mail.ru



**Н.Л. СОКОЛЬВЯК**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0001-9391-4474*

**О стиле «военных» квартетов Мечислава Вайнберга**

Статья посвящена струнным квартетам Мечислава Вайнберга – крупнейшего отечественного композитора XX столетия, чья судьба и творчество в последнее время находятся в зоне пристального внимания широкой музыкальной общественности не только в России, но и за рубежом. Третий, Четвёртый и Пятый квартеты, созданные в годы Великой Отечественной войны, автор представляет в виде квартетной трилогии – камерно-инструментальной летописи военных лет. В ней сквозь призму субъективной лирики художника, лично столкнувшегося с ужасами войны, воплощается трагическое начало действительности. Подчёркивается преемственность художественных концепций трёх опусов, определяется роль каждого из них в единой драматургической линии циклов, выявляется комплекс средств инструментальной выразительности. Отмечается, что лирико-драматический Третий квартет выступает своего рода преамбулой к остроконфликтному Четвёртому квартету, вошедшему в число наиболее драматичных сочинений М. Вайнберга. Пятый квартет с отсутствием в нём ярко выраженных контрастов, преобладанием сдержанных движений и приглушённых тембров трактуется лирико-философским эпилогом квартетной трилогии. Особое внимание уделяется анализу специфики широкого спектра технических и выразительных возможностей смычкового ансамбля.

Резюмируется, что в квартетах Вайнберга, написанных в военные годы, характерные черты квартетного стиля композитора преломляются сквозь призму специфики их образно-художественного содержания. Объединение каждого цикла путём непрерывного звучания отдельных частей, главенство лирической образной сферы, жанровая природа тематизма, а также разностороннее освоение технических и выразительных ресурсов струнного ансамбля в комплексе способствовали глубоко индивидуальному воплощению военной тематики.

Ключевые слова: Мечислав Вайнберг, струнный квартет, смычковый ансамбль, квартетное творчество, композитор XX века.

*Для цитирования / For citation:* Сокольвяк Н.Л. О стиле «военных» квартетов Мечислава Вайнберга // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 47–54. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.047-054. EDN: ISMEIY

NATALIA L. SOKOLVYAK

*Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-9391-4474*

## About the Style of the “Military” Quartets by Mieczyslaw Weinberg

The article is devoted to the string quartets by Mieczyslaw Weinberg, the largest Russian XX century composer, whose fate and creative work have recently been under the closest attention of the wide musical community not only in Russia, but also abroad. The Third, Fourth and Fifth Quartets, created during the Great Patriotic War, the author presents in the form of a quartet trilogy – a chamber and instrumental record of war years. It embodies the tragic beginning of reality through the prism of the artist’s subjective lyrics, who personally faced the war horrors. The article emphasizes the continuity of the three opuses artistic concepts, determines each of them role in a single dramaturgical line of cycles, reveals a complex of instrumental expressiveness means. It is noted that the lyric and dramatic Third Quartet acts as a kind of preamble to the acutely conflicted Fourth Quartet, which is among the most dramatic compositions by M. Weinberg.

The Fifth Quartet, with the absence of pronounced contrasts in it, the predominance of restrained movements and muted timbres is interpreted by the lyrical and philosophical epilogue of the quartet trilogy. Special attention is paid to the analysis of the wide range of the bow ensemble technical and expressive capabilities specifics.

It is summarized that in Weinberg’s quartets written during the war years, the characteristic features of the composer’s quartet style are refracted through the prism of their figurative and artistic content specifics. Each cycle unification through the continuous sound of individual parts, the lyrical figurative sphere primacy, the thematism genre nature, as well as the versatile development of string ensemble technical and expressive resources in the complex contributed to a deeply individual embodiment of military themes.

**Keywords:** Mieczyslaw Weinberg, string quartet, bow ensemble, quartet creation, the 20th century composer.

*Мои многие работы – словно непосредственное проявление  
благодарности судьбе за то, что остался жив...*

*Мечислав Вайнберг*

*[2, с. 113]*

**М**ечислав Вайнберг – один из крупнейших композиторов советской эпохи, чья судьба и творчество на протяжении ряда последних лет находятся в центре пристального внимания широкой музыкальной общественности не

только в России, но и за рубежом<sup>1</sup>. Долгое время причисляемый к творцам так называемого «третьего уровня известности» [9], Вайнберг ещё при жизни снискал признание и уважение среди коллег – композиторов и исполнителей. Одни отмечали «неза-

<sup>1</sup> За последние годы в России, Швейцарии, Польше, США прошли фестивали и форумы, посвящённые творчеству М. Вайнберга; издательство «Композитор Санкт-Петербург» совместно с газетой «Музыкальное обозрение» выпускает собрание сочинений композитора; *Danel-quartet* (Бельгия) осуществил полную запись его струнных квартетов; к 100-летию со дня рождения М. Вайнберга состоялся международный проект «Год Вайнберга в России».



урядность и масштаб дарования» [7], другие подчёркивали «мастерство и самобытность художественного мышления» [4], а в премьерах его сочинений участвовали выдающиеся артисты: Кирилл Кондрашин и Фёдор Дружинин, Давид Ойстрах и Квартет имени Бородина. В свою очередь, Исаак Гликман вспоминал, что «Шостакович был самого высокого мнения о композиторском таланте М.С. Вайнберга, о чём он неоднократно в самых энергичных выражениях говорил и писал» [12, с. 158]. В настоящее время творчество композитора продолжает высоко оцениваться исследователями-музыковедами и исполнителями. Так, выдающийся виолончелист и основатель квартета имени Бородина В. Берлинский говорил: «Творчество Вайнберга должно занять достойное место в репертуаре струнных квартетов – это не только прекрасная музыка, но и энциклопедия квартетного искусства. Там использованы буквально все тембровые возможности, приёмы, технологии квартета. Хотя сам он не был струнником, но удивительно чувствовал эти инструменты и понимал их душу» [1, с. 165]. В свою очередь, по утверждению крупнейшего исследователя симфонических сочинений М. Вайнберга Л. Никитиной, «в конце XX века не так много композиторов, равных Мечиславу Вайнбергу, – не только по фантастически многообразному охвату жанров и количеству созданных произведений, но и по глубине музыки и высочайшему уровню мастерства» [8, с. 17].

Среди почти двух сотен опусов различных жанров и составов исполнителей значительное место в творчестве М. Вайнберга занимают семнадцать струнных квартетов. Его по праву можно назвать одним из крупнейших «квартетных» композиторов минувшего столетия – как по количеству созданных сочинений, так и по разноплановости и глубине их художественного

содержания. По словам Ф. Коган, струнные ансамбли Вайнберга «сливаются как бы в единое целое и в наибольшей степени отвечают природе дарования мастера, где, как в фокусе, отражаются наиболее показательные черты его письма: ярко выраженное лирическое начало, богатство и многообразие образного мира, тяготение к воплощению лирико-философских концепций» [6]. При этом обращая внимание на особенности характера лирики Вайнберга, Л. Никитина особо подчёркивает, что «лирической направленностью отличаются сочинения с трагической тематикой, для которых лирика, казалось бы, не является главным свойством» [9, с. 151].

Между тем, как отмечают исследователи, одной из ведущих в сочинениях Вайнберга стала тема войны и мира. В первую очередь, это обусловлено трагическими фактами биографии композитора, спасшегося от гибели в Варшавском гетто, пережившего смерть близких. В беседах он признавал: «Да, многие мои работы связаны с военной тематикой. Увы, она мною не выбрана. Она продиктована моею судьбой, трагической судьбой моих родных. Я считаю своим нравственным долгом писать о войне, о том страшном, что случилось с людьми в нашем веке» [3, с. 23]. Однако, пройдя красной нитью через оперный, симфонический и камерно-вокальный жанры, тема войны ранее всего нашла преломление в струнных квартетах Вайнберга, написанных в военные годы в период между Первой и Второй симфониями.

Третий, Четвёртый и Пятый струнные квартеты были созданы в 1944–1945 годах и представляют собой единое образно-смысловое пространство: своего рода музыкальную летопись трагических событий, рассказанных от первого лица. С одной стороны, композиции «военных» кварта-

тов выстраиваются по принципу последовательного увеличения количества частей: трёхчастный (Третий), четырёхчастный (Четвёртый) и пятичастный (Пятый), где все части звучат без перерыва (*attacca*), подчёркивая лаконичность и «событийную» концентрированность их музыкального содержания. С другой стороны, драматургическая целостность трёх опусов определяется их общей художественной идеей – противопоставлением двух контрастных образных сфер: объективной трагической реальности и личностного субъективного начала, а также сквозным развитием и общим комплексом средств инструментальной выразительности.

Так, в Третьем квартете средоточием драматических коллизий является первая часть *Presto*, которая построена на чередовании резко контрастных эпизодов. Динамичное и экспрессивное звучание главной темы в партии виолончели, а затем первой скрипки в сопровождении острой пульсации в ре миноре и динамике *ff* (пример 1), внезапно сменяется просветлённой вальсообразной побочной темой в соль-бемоль мажоре и *pp* в исполнении первой скрипки и альты, поочерёдно солирующих на фоне выдержанного аккорда у второй скрипки и виолончели (пример 1а).

Лирической кульминацией Третьего квартета выступает вторая часть *Andante sostenuto*, где сочетаются черты пассакалии и интонации скорбного плача. Монологический характер партии первой скрипки, солирующей на протяжении всей части, применение крайних скрипичных регистров, контрастные динамические оттенки,

наряду с характерным изложением партий сопровождающих голосов, отсылающих к жанрам траурной музыки, служат воплощению различных аспектов лирико-драматической образной сферы сочинения (пример 2).

В центре остроконфликтной драматургии Четвёртого квартета оказались вторая и третья части. Скерцо-пляс и *Largo marciale* в духе траурной процессии ярко и выразительно демонстрируют образы фашистского нашествия и масштабного общечеловеческого бедствия. По наблюдению Л. Никитиной, Четвёртый квартет «приближается к лучшим зрелым творениям Вайнберга, где найдены также многие выразительные средства и приёмы, ставшие характерными для творческого почерка композитора» [9, с. 17].

Пример 1.

М. Вайнберг. Квартет № 3, 1 ч.  
Главная партия

I

Пример 1а.

М. Вайнберг. Квартет № 3, 1 ч.  
Побочная партия



Пример 2.

М. Вайнберг. Квартет № 3, 2 ч.

## II

Andante sostenuto ♩ = 52

Так, зловеще-гротесковый характер второй части достигается целым комплексом приёмов игры в сочетании с разноплановыми штрихами. На фоне жёстко акцентированного *spiccato* с форшлагами у скрипок начинается мрачная тема у виолончели, изложенная *legato* в нижнем регистре, которая по мере развития сопровождается переключкой инструментов ансамбля *arco* и аккордов *pizzicato* (пример 3).

Вместе с тем воссозданию картины массовой трагедии в третьей части способствует унисонное проведение начальной темы всем квартетом на *ff*, чередующееся с развёрнутыми экспрессивными монологами солирующих инструментов в сопровождении острых пунктирных ритмов (пример 3а).

В ряду «военных» квартетов Вайнберга Третий квартет выполняет роль своего рода лирико-драматической прелюдии к трагическому Четвёртому. В свою очередь, Пятый квартет, созданный композитором в год Великой победы (1945), предстаёт неким лирическим эпилогом. Его отли-

чает лирико-философский характер музыки с преобладанием монологического типа высказывания, сдержанных движений и приглушённых тембров. Композиция цикла выстроена по сюитному принципу, где пять миниатюрных и лаконичных частей так же, как и в предыдущих ансамблях, звучат без перерыва, на едином дыхании. Каждая из частей квартета наделена авторским обо-

значением жанра: Мелодия – Юмореска – Скерцо – Импровизация – Серенада. Однако подобная конкретизация у Вайнберга относительна и способствует выражению в тончайших оттенках различных граней общего эмоционального состояния, свя-

Пример 3.

М. Вайнберг. Квартет № 4, 2 ч.

Пример 3а.

М. Вайнберг. Квартет № 4, 3 ч.

Largo marziale ♩ = 69  
senza sord.  
ff

занного со сферой лирических образов. Так, в Юмореске (пример 4), традиционно предполагающей шуточный характер, вследствие темпа *Andantino* и звучания ансамбля *con sordino* усиливается лирическое начало, чем в результате оттеняется драматургический центр цикла – волевое и жизнеутверждающее Скерцо (пример 4а).

В заключительной части Пятого квартета – Серенаде – по природе песенном жанре, напротив, ярко выражено присутствие танцевальных вальсовых интонаций (пример 5).

По наблюдению Л. Гениной, именно «вальсовость, и скрытая, и непосредственная, стала заветнейшей жанровой формой лирических высказываний композитора» [5, с. 22]. В целом финалы своих «военных» квартетов Вайнберг трактует в глубоко личностном эмоциональном ключе, связывая их со светлым и позитивным началом. Мажорный лад и весьма сдержанные темпы, засурдиненный приглушённо-призрачный тембровый колорит и тихие нюансы, часто усечённое звучание ансамбля в штрихе *legato* как бы погружают слушателя в мир грёз и светлых надежд, создавая ощущение хрупкости и иллюзорности происходящего.

Ещё одним показательным свойством представленных квартетов стало применение композитором широкого спектра технических и выразительных возможностей инструментов смычкового ансамбля. Каждый из приёмов игры направлен на создание яркого художественного образа, служит передаче тончайших оттенков лирико-драматического дарования композитора. Так, в эпизодах драматического плана

Пример 4.

М. Вайнберг. Квартет № 5. Юмореска

Пример 4а.

М. Вайнберг. Квартет № 5. Скерцо

Пример 5.

М. Вайнберг. Квартет № 5.  
Финал. Серенада



Вайнберг отдаёт предпочтение маркированным и острым прыгающим штрихам в сочетании с трелями, форшлагами, акцентами и *sf*. В свою очередь, с воплощением лирического начала в различных его проявлениях связаны развёрнутые высказывания отдельных инструментов квартета. Насыщенный и глубокий тон солилирующего альты и виолончели, наряду с мощным звучанием всего ансамбля в унисон, отличают лирические кульминации опусов.

Многообразные способы звукоизвлечения в виде *pizzicato* и флажолетов, *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *glissando* используются как по отдельности, так и в оригинальных комбинациях, придавая звучанию смычкового ансамбля характерный тембровый колорит. В этой связи современники композитора вполне справедливо отмечали: «мастерство квартетного письма, обнаруживаемое композитором, настолько совершенно, что, слушая музыку, не отдаёшь себе отчёта в богатстве фактуры, разнообразии технических приёмов, соотношений тембров» [7, с. 45].

Таким образом, в «военных» квартетах Вайнберга ключевые черты индиви-

дуального квартетного стиля композитора нашли преломление сквозь призму специфики их образного содержания. Доминирование лирического начала, жанровая природа тематизма, тяготение к монологичности воплощаются посредством разностороннего применения всех возможных технических и выразительных ресурсов смычкового ансамбля, насыщения музыкальной ткани многообразными приёмами игры и способами звукоизвлечения.

Обладая безусловной художественной ценностью, квартетное творчество композитора всё ещё остаётся малоизученным и недостаточно исполняемым, являя собой благодатное поле для исполнительских интерпретаций и глубоких научных изысканий. Представляется весьма актуальным суждение другого крупного отечественного композитора минувшего столетия – А. Николаева: «Вайнберг художник пытливый, принципиальный, ищущий нового <...>. Поэтому творчество Вайнберга необходимо изучать, критически осмысливать, пропагандировать» [10, с. 17].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берлинский В. Музыка – моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2009. 352 с.
2. Вайнберг М. Моё слово к польским друзьям // Советская музыка. 1969, № 7. С. 113–114.
3. Вайнберг М. Честность, правдивость, полная отдача // Советская музыка. 1988, № 9. С. 23–26.
4. Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трёх миров / перев. с польского А. Давтяна. СПб: Композитор – Санкт-Петербург, 2022. 212 с.
5. Генина Л. «Всё будет хорошо». О творчестве Вайнберга // Советская музыка. 1962, № 8. С. 21–31.
6. Коган Ф. Камерно-инструментальное творчество М. Вайнберга в контексте стилевых исканий советской музыки // URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_000042553/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000042553/) (дата обращения: 01.05.2023).
7. Никитина Л. Моисей (Мечислав) Вайнберг. По страницам жизни через документы, воспоминания и исследования. К 100-летию со дня рождения. М., 2019. 198 с.
8. Никитина Л. Почти любой миг – работа // Музыкальная академия. 1994, № 5. С. 17–24.
9. Никитина Л. Симфонии М. Вайнберга. М.: Музыка, 1972. 207 с.

10. Николаев А. О творчестве Вайнберга // Советская музыка. 1960, № 1. С. 40–47.

11. Овчинников И. Возвращение Вайнберга // URL: [http://old.russ.ru/culture/song/20030226\\_ilya.html](http://old.russ.ru/culture/song/20030226_ilya.html) (дата обращения: 01.08.2021).

12. Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / сост. и коммент. И.Д. Гликмана. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1993. 336 с.

*Об авторе:*

**Сокольвяк Наталья Леонидовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов, ректор, Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, [natnet2008@mail.ru](mailto:natnet2008@mail.ru)

## REFERENCES

1. Berlinskiy V. *Muzyka – moya zhizn'* [Music is My Life]. Voronezh: Tsentr dukhovnogo vrozozhdeniya Chernozemnogo kraya, 2009. 352 p.

2. Vaynberg M. Moe slovo k pol'skim druz'yam [My Word to Polish Friends]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1969, No. 7, pp. 113–114.

3. Vaynberg M. Chestnost', pravdivost', polnaya otdacha [Honesty, Truthfulness, Full Dedication]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1988, No. 9, pp. 23–26.

4. Gvizdalyanka D. *Mechislav Vaynberg – kompozitor trekh mirov* [Mieczyslaw Weinberg – Composer of Three Worlds]. Translated from Polish by A. Davtyan. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2022. 212 p.

5. Genina L. «Vse budet khorosho». O tvorchestve Vaynberga [“Everything will be Fine”. About Weinberg]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1962, No. 8, pp. 21–31.

6. Kogan F. *Kamerno-instrumental'noe tvorchestvo M. Vaynberga v kontekste stilevykh iskaniy sovetskoy muzyki* [Chamber and instrumental creativity of M. Weinberg in the context of stylistic searches of Soviet music]. URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_000042553/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000042553/) (01.05.2023).

7. Nikitina L. *Moisey (Mechislav). Vaynberg po stranitsam zhizni cherez dokumenty, vospominaniya i issledovaniya k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Moses (Mieczyslaw) Weinberg. Through the Pages of Life Through Documents, Memoirs and Research for the 100th Anniversary of His Birth]. Moscow, 2019. 198 p.

8. Nikitina L. Pochti lyuboy mig – rabota [Almost any moment is work] *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994, No. 5, pp. 17–24.

9. Nikitina L. *Simfonii M. Vaynberga* [Symphonies of M. Weinberg]. Moscow: Muzyka, 1972. 207 p.

10. Nikolaev A. O tvorchestve Vaynberga [On the Work of Weinberg]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1960, No. 1, pp. 40–47.

11. Ovchinnikov I. *Vozvrashchenie Vaynberga* [Weinberg Returns]. URL: [http://old.russ.ru/culture/song/20030226\\_ilya.html](http://old.russ.ru/culture/song/20030226_ilya.html) (01.08.2021).

12. *Pis'ma k drugu: Pis'ma D.D. Shostakovicha k I.D. Glikmanu* [Letters to a Friend: Letters from D.D. Shostakovich to I.D. Glikman]. Compilation and commentary by I.D. Glikman. Moscow: DSCH; St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.

*About the author:*

**Natalia L. Sokolvyak**, Ph.D. (Arts), Professor at the Orchestral String Instruments Department, Rector, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, [natnet2008@mail.ru](mailto:natnet2008@mail.ru)

**Ю.А. КОШЕЛЕВА**

*Московская государственная консерватория  
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-5996-0415*

### **“Agnus Dei” Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники**

В статье на примере пьесы Александра Кузьмича Вустина (1943–2020) “Agnus Dei” для хора, ударных и органа, написанной в зрелый период творчества (1993 год), рассмотрены некоторые аспекты его авторского письма: принципы формообразования, особенности подхода к литературным и каноническим текстам, исполнительскому составу и самобытная трактовка серийной техники композиции, обозначаемая им как «*универсальный серийный ряд*». Рассчитанный композитором в ранний период творчества, этот ряд в дальнейшем определяет специфику как звуковысотной, так и временной организации его произведений, названной Вустиным «*временная двенадцатикратность*». Метод работы Вустина с музыкальной тканью вписывается в линию развития идеи многопараметровой серийности, на макроуровне композиции, организующей и упорядочивающей её структуру, и может быть охарактеризован как одна из разновидностей сериализма в целом. К 1990 м годам композитор дополняет обозначенный комплекс посредством интеграции принципов расширенного обиходного ряда Ю.М. Буцко. Придавая символический смысл каждому элементу своей системы, Вустин выстраивает концепцию на основе единых закономерностей, определяющих направленность драматургического развития вербального и музыкального слоёв сочинения.

Ключевые слова: Вустин, канонический сюжет, серийная техника, стиль, техника композиции.

*Для цитирования / For citation:* Кошелева Ю.А. “Agnus Dei” Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 55–63. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.055-063. EDN: JDNZFA

**YULIA A. KOSHELEVA**

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0002-5996-0415*

### **“Agnus Dei” by Alexander Vustin: About Some Aspects of the Author's Compositional Technique**

By using as an example the play by Alexander Kuzmich Vustin (1943–2020) “Agnus Dei” for choir, percussion and organ, which was written in the mature period of creative work (1993), some aspects of the author’s writing are considered. Among them the principles of formcreation, the approach to literary and canonical texts and performing staff peculiarities as well as the original interpretation of the

composition serial technique, marked by him as a “*universal serial line*”. Calculated by the composer in the early period of his work, this series further determines the specifics of both the pitch and time organization of his works, called by Vustin “*temporary twelvefold*”. Vustin’s method of working with musical material fits into the line of developing the multiparameter seriality idea at the macro level of composition organizing and ordering its structure, and it can be characterized as one of the author’s interpretations of serialism in general. By the 1990s, the composer supplemented the designated complex by integrating the principles of Y.M. Butsko’s extended everyday series. By giving symbolic meaning to each element of his system, Vustin builds the concept of composition on the basis of uniform laws that determine the direction of the dramatic development of the composition textual and musical layers.

Keywords: Vustin, canonical plot, serial technique, style, composition technique.

В отечественной музыке конца XX–начала XXI столетия особенное значение приобретает тенденция разработки авторской композиционной техники. Таковы, к примеру, модально-серийный ладовый комплекс в творчестве Н. Корндорфа [3], ритмика числовых рядов С. Губайдулиной, расширенный обиходный ряд Ю. Буцко. В этот ряд вписывается и творчество выдающегося композитора нашего времени – Александра Кузьмича Вустина (1943–2020), который в результате освоения опыта работы зарубежных и отечественных коллег создаёт собственную, детально продуманную систему музыкального языка.

Творчество А. Вустина условно делится на три периода: первый можно обозначить как ранний, тональный, второй – стабилизирующий – как серийный и последний – зрелый – серийно-модальный, совмещающий технические находки предыдущих лет. Одним из ярких примеров «синтетического» стиля Вустина стал опус “*Agnus Dei*” для хора, ударных и органа (1993). Некоторые наблюдения над особенностями этого произведения содержатся в статье Н. Телковой. [4], а также в интервью А. Амраховой [1] и Д. Шульгина [6].

Несмотря на значимое в целом положение канонической темы в творчестве Вустина, выбор “*Agnus Dei*” оказался для

него особым. Подавляющее большинство духовных сочинений создавалось в контексте русской традиции. Имеются в виду «Праздник» для детского хора и оркестра на тексты русских певческих книг XVII века (1987), «Блаженны нищие духом» для контратенора и камерного ансамбля (1988). Создание же “*Agnus Dei*” – одного из немногих в его творчестве примеров работы с каноническим латинским текстом – было приурочено к швейцарскому конкурсу религиозной музыки, в связи с чем этот опус представляет нетипичный для Вустина аспект трактовки евангельской темы. Композитор отказался от идеи писать полную мессу и выбрал для музыкального воплощения всего одну – последнюю – часть, используя изменённый канонический текст ординария. И всё же произведение стало ярким отражением индивидуального почерка Вустина, использовавшего большинство характерных стиливых детерминант, сформировавшихся в его творчестве к 1993 году.

В “*Agnus Dei*” узнаваемыми чертами подхода Вустина к реализации композиционной идеи становятся *многопластовость драматургии, оригинальный состав исполнителей, посредством персонификации тембров которого создаётся quasi-сюжетный тип программности, а также авторская техника музыкальной композиции,*



основанная на взаимодействии принципов универсальной серии, «ряда Буцко», идеи двенадцатикратности и элементов западноевропейской гармонии периода классицизма. Все обозначенные стилевые компоненты выступают в тесной связи с концепцией сочинения. Рассмотрению некоторых из них посвящена настоящая статья.

Схема формы, музыкальная и текстовая драматургия определяются «сюжетным» замыслом “Agnus Dei”. Формально произведение состоит из двух частей, однако трактовка формы многочастных сочинений имеет характерные для творчества Вустина особенности. В данном случае с учётом исполнения частей *attacca* форма целого может быть определена как *слитная одночастная*, включающая три раздела, где *первый* условно обозначается как *A*, *каденция ударных* (начало второй части) – как *B*, и материал, представляющий собой *quasi-репризу*, или тематическую арку (с ц. 9), – *A*. Вместе с тем композиции присуща процессуальность, во многом связанная и с принципами серийной техники письма, и с «саморазвитием» лежащей в её основе текстовой идеи: реплика «Agnus Dei», завершающая раздел *A*, находит продолжение в начальной фразе «*miserere nobis*» раздела *A*, тем самым образуя сквозную смысловую линию.

Драматургия произведения выстраивается соответственно этому «сюжету», реализуемому автономно в двух планах композиции – *словесном* (изложение латинского текста) и *музыкальном*

(распределение ролей между группами исполнителей).

На вербальном уровне концепция раскрывается через изменение традиционного канонического текста. При этом в драматургическое развитие также включаются и разные типы интонирования слова: пение, речитация и музыкально-интонированная речь, обозначаемая композитором «сканданированием». Первая часть композиции построена на пении хора *a cappella*; во второй, после вступления ударных, текст *проговаривается* – вначале только хором, а затем и остальными участниками ансамбля. Тематическая арка к экспозиции первой части, возникающая в середине второй части, вновь связана с *хоровым пением*. Последние же слова в полной тишине *произносятся* всеми исполнителями.

В то же время свободное обращение с каноническим материалом влечёт за собой особенности собственно текстовой драматургии: в момент, когда фраза «Agnus Dei» как будто бы исчерпывает силу воздействия, композитор вводит молитвенные музыкально-интонированные слова из первой части ординария – “Christe eleison” («Христос, помилуй»). Таким образом, словесный материал, развиваясь по собственным драматургическим законам, получает новое, отличное от канона прочтение. Редуцируя все повторения, возникающие в процессе развёртывания музыкальной формы, можно выделить следующие этапы становления текстовой идеи:

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас
Dona nobis pacem	Даруй нам мир
Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас
Christe eleison	Христос, помилуй
Dona nobis pacem	Даруй нам мир

При этом начальная строка – “Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis” – скандируется на протяжении всей первой части композиции. Композитор работает с ней, руководствуясь сугубо музыкальными приёмами, и в частности, используя принцип дробления:

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi  
peccata mundi  
peccata*

Во второй части, актуализирующей уже весь текст, происходит активное драматургическое развитие. В связи с этим концепция «сюжетной» линии латинского текста получает завершённое концептуальное оформление лишь к концу произведения. После молитвы Христу из первой части ординария (пример № 1) все исполнители произносят фразу “Dona nobis pacem”, окончание которой впервые за всю часть звучит с восходящей интонацией, как бы вопрошая («Даруй... нам... мир?»):

Важную драматургическую и формообразующую функцию *quasi*-лейтмотива приобретает фраза “Agnus Dei”. Композитор обособляет её резкой сменой фактуры с хоральной и полифонической на пуантилистскую – на уровне звуков (пример № 2а) и со-

Пример № 1.

А. Вустин. Agnus Dei, тт. 259–267

Dona nobis pacem

Пример № 2а.

А. Вустин. Agnus Dei, т. 24  
[Уменьшённая квинта,  
увеличенная секунда  
(малая терция), малая секунда:]

A - gnus De - i

Пример № 2б.

А. Вустин. Agnus Dei, т. 37

A - gnus De - i

звучий (пример № 2б) с определённым набором интервальных структур (варьируемые комбинации тритонов, терций и секунд). Каждое новое проведение лейтмотива сопровождается изменениями. Имеется в виду трансформация фактуры: уплотне-

ние звуков и появление аккордов или, напротив, возвращение к исходной форме, – где каждый вариант “Agnus Dei” отвечает конкретному этапу развёртывания музыкальной композиции.

Вместе с тем фраза “Agnus Dei” оказывается и своего рода «тоникальным» устоем: на протя-



жении произведения она появляется с минимальными изменениями и, кроме того, в последнем такте первой части возвращается к своему инварианту. Фраза также получает драматургическое развитие: при каждом её следующем появлении восходящим терциям отвечают нисходящие, что вызывает ассоциации с диалогом.

Другие составляющие вербального текста также наделяются узнаваемыми характеристиками. Строку “*Qui tolis peccata mundi*” хор скандирует – тем самым композитор воспроизводит элементы техники канона. Регламент статьи не позволяет более детально проанализировать работу Вустина со словесным текстом, в связи с чем мы ограничиваемся наблюдениями, наиболее существенными для понимания его метода.

Выбор в “*Agnus Dei*” состава исполнителей с участием хора, ударных и органа отвечает одновременно двум составляющим авторского подхода Вустина – внешнего и внутреннего характера. Первая связана с поиском новой выразительности, ростом технических возможностей, что повлекло за собой появление сочинений с участием колоколов, органа, нетипичных вокальных и инструментальных составов и стало одной из магистральных тенденций второй половины XX века. В частности, Вустин придаёт особое значение группе ударных инструментов, применяя их и как одно из важных средств музыкальной выразительности<sup>1</sup>, и как самодостаточный ансамбль («Действо от

Луиджи», «День рождения Марка Пекарского»)<sup>2</sup>. Опусы, в которых ударные наделяются драматургически активной функцией, обозначаются Вустиным как «действенная музыка» и образуют макроцикл, включающий и “*Agnus Dei*”.

Вторая составляющая заключается в установке на ролевое распределение инструментальных групп. В данном случае это некая смысловая «конфронтация» хора и ударных. Пение хора олицетворяет голос человека, тогда как группа ударных выступает в «надличностной» роли судьбы (или, согласно комментарию Вустина, «энергии мира»)<sup>3</sup> [6, с. 243]). Орган, появляющийся только к концу второй части, дублирует партии хора, собирает их в аккордовую вертикаль, усиливая звучность, тем самым знаменуя достижение кульминации в развитии музыкального «сюжета». В такой логике развития раскрывается специфический тип программности, связанный с сюжетной трактовкой тембров.

Применение *техники композиции*, включающей, как отмечалось, *универсальный серийный ряд* в совокупности с элементами *временной двенадцатикратности* и расширенным обиходным звукорядом Ю. Буцко, определяющей стиль Вустина, в свою очередь, привело к возникновению самобытной гармонической системы.

Под *универсальной серией* Вустиным понимается ряд из двенадцати звуков, который содержит весь потенциал последующего развития музыкальной ткани (бо-

<sup>1</sup> Например, «Блаженны нищие духом» (1988), где партия большого барабана каждый раз дублирует ритм произнесённого блаженства, тем самым создавая некий образ фатальной силы и в то же время символизируя голос Всевышнего, или сочинения «Мемория 2» (1978) и «Посвящения Бетховену» (1984), где ударные выполняют формообразующую функцию.

<sup>2</sup> Тенденция писать музыку для моносоставных ансамблей, в том числе для ударных инструментов, получила широкое распространение в отечественной музыке второй половины XX века. В качестве примеров можно назвать “*Misterioso*” для 7 ударников» (1977) и «Слышишь ли ты нас, Луиджи...» для ударных инструментов (1991) С. Губайдулиной, «Три пьесы для ударных» (1989) Э. Денисова, «Квартет для ударных инструментов» (1994) А. Шнитке, “*A prima vista*” для пяти групп ударных (1972) А. Кнайфеля и др.

<sup>3</sup> Это не единичный случай наделяния ударных инструментов подобной символикой. Похожую смысловую трактовку получает большой барабан в произведении «Блаженны нищие духом».

лее подробно смотреть об этом [5]). Приведём схему построения универсальной серии (См. схему 1).

Цифры в левой колонке и над буквами означают форму ряда, где  $1 = P$ ,  $2 = RI$ ,  $3 =$

Схема 1. Построение универсальной серии

1	$b^1$	$d^2$	$e^3$	$dis/es^4$	$fis/ges^3$	$c^1$	$a^4$	$h^2$	$f^2$	$g^4$	$as/gis^1$	$des/cis^3$
2	$d^4$	$g^2$	$as/gis^3$	$b^1$	$e^1$	$fis/ges^3$	$dis/es^2$	$a^4$	$c^3$	$h^4$	$des/cis^1$	$f^2$
3	$e^1$	$g^3$	$b^2$	$as/gis^4$	$d^4$	$c^2$	$dis/es^3$	$a^1$	$fis/ges^2$	$g^1$	$f^4$	$des/cis^3$
4	$dis/es^4$	$h^3$	$a^2$	$b^1$	$g^2$	$des/cis^4$	$e^1$	$d^3$	$as/gis^3$	$fis/ges^1$	$f^4$	$c^2$
3	$fis/ges^1$	$des/cis^3$	$c^2$	$b^4$	$e^4$	$d^2$	$f^3$	$h^1$	$as/gis^2$	$a^1$	$b^4$	$dis/es^3$
1	$c^1$	$e^2$	$fis/ges^3$	$f^4$	$as/gis^3$	$d^1$	$h^4$	$des/cis^2$	$g^2$	$a^4$	$b^1$	$dis/es^3$
4	$a^4$	$f^3$	$dis/es^2$	$e^1$	$des/cis^2$	$g^4$	$b^1$	$as/gis^3$	$d^3$	$c^1$	$h^4$	$fis/ges^2$
2	$h^4$	$e^2$	$f^3$	$g^1$	$des/cis^1$	$dis/es^3$	$c^2$	$fis/ges^4$	$a^3$	$as/gis^4$	$b^1$	$d^2$
2	$f^4$	$b^2$	$h^3$	$des/cis^1$	$g^1$	$a^3$	$fis/ges^2$	$c^4$	$dis/es^3$	$d^4$	$e^1$	$as/gis^2$
4	$g^4$	$dis/es^3$	$des/cis^2$	$d^1$	$h^2$	$f^4$	$as/gis^1$	$fis/ges^3$	$c^3$	$b^1$	$a^4$	$e^2$
1	$as/gis^1$	$c^2$	$d^3$	$des/cis^4$	$e^3$	$b^1$	$g^4$	$a^2$	$dis/es^2$	$f^4$	$fis/ges^1$	$h^3$
3	$des/cis^1$	$as/gis^3$	$g^2$	$f^4$	$h^4$	$a^2$	$c^3$	$fis/ges^1$	$dis/es^2$	$e^1$	$d^4$	$b^3$

соотносится с цифрами возле обозначенного звука. Когда возможности серии первого порядка оказываются исчерпанными, вступает серия *второго порядка*, которая уже будет построена от второго звука (то есть от  $d$ ), и её первой формой, согласно схеме, станет  $RI$ .

К моменту создания “Agnus Dei” Вустин пришёл к *идее бесконечного серийного ряда*, основанного на построении серийной схемы каждого нового произведения не «с начала», а с того звука, на котором закончилось развитие предыдущего сочинения. В данном случае это будет четвёртый звук ряда  $I$  от  $h$ , что является десятым рядом серии *второго порядка* ( $h-g-f-fis-dis-a-c-b-e-d-cis-gis$ ). Причём четыре звука, с которых Вустин начинает произведение ( $fis-dis-a-c$ , соответственно звуки 4, 5, 6 и 7), образуют фигуру «креста».

Дальнейшее развитие серийной ткани происходит с незначительными отклонениями от схемы: композитор сохраняет

$R$  и  $4 = I$ . Двенадцать рядов, выписанных в схеме, образуют серию *первого порядка*. Начальные звуки каждой новой структуры регулируются последовательностью в ряде  $P$  от  $b$ , а последовательность форм

порядок следования форм серии, но нарушает порядок звуков. Это, в свою очередь, также является типичным для композиционной стратегии Вустина: начиная работать по схеме, он впоследствии отходит от неё, тем самым как бы впуская в пространство своей музыки элемент случайности и непредсказуемости.

Должно быть:

$$h^4 - des/cis^1 - f^2 \\ e^1 - g^3 - b^2 - as/gis^4 - d^4 - c^2 - dis/es^3 - a^1 - \\ fis/ges^2 - g^1 - f^4 - des/cis^3 \\ dis/es^4 - h^3 - a^2 - b^1 - g^2 - des/cis^4 - e^1 - d^3 - \\ as/gis^3 - fis/ges^1.$$

Есть на самом деле:

$$h^4 - g^1 - h^2 \\ e^1 - f^3 - b^2 - d^4 - gis^4 - c^2 - a^3 - a^1 - fis/ges^2 - \\ g^1 - c^4 - g^3 \\ dis/es^4 - h^3 - a^2 - b^1 - g^2 - des/cis^4 - e^1 - d^3 - \\ as/gis^3 - fis/ges^1.$$

Свободное обращение Вустина с серией проявляется в нелинейном развитии его серийного ряда, вследствие чего возникают повторения и *quasi*-неожидан-



ные комбинации звуков, порождающие гармонические структуры, не ассоциируемые с серийной музыкой. При этом он опирается на опыт написания тональной музыки: между элементами звукоряда периодически возникают *quasi*-функциональные отношения.

Ещё большую свободу вустинской серийной технике придаёт её взаимодействие с расширенным обиходным рядом, впервые применённым Ю. Буцко. Как известно, обиходный ряд позволяет оперировать в пределах октавы лишь некоторыми из 12 звуков, что, соответственно, влияет на состав гармонических структур (энгармонические замены звуков) и принципы построения музыкальной ткани – возможность появления «необходимых» звуков только в определённых октавах. Вустин же добавляет к этому дополнительные условия, соединяя модальную систему с индивидуально трактованными серийными принципами. Мелодическая линия, контролируемая развитием ряда, требует включения конкретных звуков, что, помимо появления энгармонических замен, провоцирует определённое звуковое рассредоточение. Те же принципы определяют специфику формируемой гармонической вертикали, когда все интервальные скачки, образуемые во фразе «Agnus Dei» между голосами, производны из «ряда Буцко».

Интервальный состав серийного ряда позволяет композитору применять разного рода гармонические структуры – как диссонантные, так и консонантные. Музыкальная ткань «Agnus Dei» пронизана умень-

Пример № 3.

А. Вустин. Agnus Dei, тт. 32–33.

YMVII7K G  
A - gnus De - i A...  
qui - to - lis pecca - ta mundi

шенными и увеличенными аккордами терцовой структуры. В редких случаях композитор вводит и *quasi*-разрешения:

Вместе с тем Вустин не избегает и диатонических трезвучий. Так, например, в тактах 18, 38, 45 обнаруживаются мажорные трезвучия от звуков *F*, *A*, *C*.

Ещё одна составляющая авторской техники композиции – *двенадцатикратность*, о которой речь шла ранее, – обнаруживается на разных уровнях: от количества тактов в произведении до принципов серийности, проецируемых на метрическую организацию музыкальной ткани<sup>4</sup>. Обозначенный метод может быть охарактеризован как одна из авторских версий сериализма: действуя на макроуровне композиции, он организует и упорядочивает её структуру. Вустин реализует эту часть метода посредством приравнивания определённого количества четвертей или восьмых одному звуку ряда, что можно условно обозначить «ритмической ячейкой». Дальнейшее их развитие происходит по заданной серийной схеме.

В «Agnus Dei» композитор отходит от строгого следования данному принципу. Здесь также есть заданная единица (48 чет-

<sup>4</sup> Подробнее о связи метрической организации сочинений Вустина с принципом двенадцатикратности см. в статье И. Папиной [2].

вертей [4, с. 234]), кратная 12-ти и соответствующая фрагменту в одну партитурную цифру. Внутри произведения, действительно, различимы некие метрические идентичности: цифры 1 и 2, равные второй и третьей ритмическим ячейкам, организованы в точности, как и цифры 12 и 13. Впрочем, это не позволяет говорить о полной реализации идеи *двенадцатикратно-сти*, так как композитор применяет лишь некоторые элементы техники. Числу 12 также соответствует количество ячеек, организованных в метре 3/4 (цифры 6–10, 14–20). Ещё одним «знаком» числа 12 становится сугубо математическое суммирование цифр, впервые применённое в партитуре «Праздника». В частности, количество ячеек разделяется таким образом, что

первая часть состоит из 5 ячеек, а вторая – из 16-ти. Если сложить все цифры (5+1+6), получается число 12.

Работа с серийно-модальными ладами, числовой символикой, типом драматургии становится для Вустина средством воплощения различных аспектов идейно-тематического и образного содержания, в том числе связанного с обращением к каноническим сюжетам. Насыщение каждого элемента музыкальной ткани значением, способствующим раскрытию смысла, концепции сочинения, становится своего рода композиторским *credo* и определяет ведущие принципы творческого процесса. Сказанное позволяет говорить о самобытности почерка А. Вустина и знаковом положении композитора в истории отечественной музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Александр Вустин. Без названия. Или ещё одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор. 2017. С. 137–157.
2. Папина И.В. «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019, № 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/pismo-zaytseva-aleksandra-vustina-v-aspekte-znakovoy-prirody-kompozitorskoy-tekhniki> (дата обращения: 20.06.2023).
3. Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: РАМ им. Гнесиных. 2001. 253 с.
4. Телкова Н.С. “Agnus Dei” А. Вустина: к проблеме композиторской техники и интерпретации // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому. 27–28 ноября 2014. Саратов: SGK им. Л.В. Собинова. 2015. С. 231–235.
5. Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы – душа // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
6. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор. 2008. 355 с.

*Об авторе:*

**Кошелева Юлия Андреевна**, аспирант, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, [yulia\\_kosheleva36384@mail.ru](mailto:yulia_kosheleva36384@mail.ru)

 REFERENCES 

1. Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin. Bez nazvaniya. Ili eshche odna popytka sformulirovat' nevyrazimoe [Alexander Vustin. Untitled. Or Another Attempt to Formulate the Inexpressible]. *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya* [Modern Musical Culture. In Search of Self-Definition]. Moscow: Kompozitor. 2017, pp. 137–157.
2. Papina I.V. «Pis'mo Zaytseva» Aleksandra Vustina v aspekte znakovoy prirody kompozitorskoy tekhniki [“Zaitsev’s Letter” by Alexander Vustin in the Aspect of the Sign Nature of Compositional Technique]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019, No. 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/pismo-zaytseva-aleksandra-vustina-v-aspekte-znakovoy-prirody-kompozitorskoy-tekhniki> (20.06.2023).
3. Severina I.M. *Modal'no-seriynnye sistemy v otechestvennoy muzyke XX veka: sinkretizm i sintez printsipov organizatsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Modal-Serial Systems in Domestic Music of XX Century: syncretism and synthesis of organization principles: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh. 2001. 253 p.
4. Telkova N.S. «Agnus Dei» A. Vustina: k probleme kompozitorskoy tekhniki i interpretatsii [“Agnus Dei” by A. Vustin: to the problem of compositional technique and interpretation]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva i ispolnitel'skoy interpretatsii: sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu. 27–28 noyabrya 2014* [Problems of Artistic Creation and Performance Interpretation: collection of articles on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B.L. Yavorsky. 27–28 November 2014]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova. 2015, pp. 231–235.
5. Tsenova V.S. Aleksandr Vustin: pole bitvy – dusha [Alexander Vustin: Battlefield – the Soul]. *Muzyka iz byvshogo SSSR: sbornik statey. Vypusk I* [Music from the Former Soviet Union: a collection of articles. Issue I]. Compiled by V. Tsenova, edited by V. Barsky. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 223–240.
6. Shul'gin D.I. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina. Po materialam besed* [Musical Truths of Alexander Vustin. Based on interview materials]. Moscow: Kompozitor. 2008. 355 p.

*About the author:*

**Yulia A. Kosheleva**, the postgraduate student, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, [yulia\\_kosheleva36384@mail.ru](mailto:yulia_kosheleva36384@mail.ru)





**Л.Л. САБАНЕЕВ**

*г. Москва, Россия*

**А.К. Глазунов**

*От редакции.* Продолжая сложившуюся в предыдущих выпусках журнала традицию публикации научных материалов, ставших раритетными, помещаем монографический очерк Л. Сабанеева, посвящённый А.К. Глазунову [1]. В центре статьи Сабанеева рефлексии вокруг личности Глазунова-художника, его места в художественно-музыкальной парадигме последних десятилетий XIX–начала XX века. Автор рассматривает творчество композитора как завершение «славной и плодотворной, в полном смысле слова героической и одновременно исторически замкнутой циклической эпохи петербургской музыки». Роль Глазунова в отечественном музыкальном искусстве определяется как «исторически необходимое и неизбежное звено», которое связано «с поворотом от стихийного национализма к культурному европеизму». В статье также подчёркивается путь Глазунова как новатора на раннем этапе и традиционалиста, завершающего великую эпоху «апофеозом академического благозвучия и пышности...» – на позднем. Сабанеев сопоставляет эстетические принципы московской и петербургской композиторских школ, объясняет многие особенности поэтики Глазунова его теснейшей связью с Петербургом, называет его «самым петербургским художником звуков», «самым “урбанистическим” из композиторов». В статье анализируется эстетическая позиция Глазунова: антитетичность по отношению ко многим принципам старших современников, Глинки, но в то же время и «непостижение и неприятие современности».

В публикуемом тексте сохранены особенности стилистики и пунктуации оригинала, однако орфография дана в соответствии с правилами современного русского языка.

Ключевые слова: эпоха, современность, традиция, новаторство, петербургская музыка, урбанистический композитор, академическое мастерство.

*Для цитирования / For citation:* Сабанеев Л.Л. А.К. Глазунов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 64–72. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.064-072. EDN: QWCSJM

**LEONID L. SABANEEV**

*Moscow, Russia*

**A.K. Glazunov**

*Editorial.* On continuing the journal tradition of publishing scientific materials, that have become rare, in the previous issues, we put a monographic essay by L. Sabaneev dedicated to A.K. Glazunov [1]. In the center of the article by Sabaneev there are reflections around the personality of Glazunov as the artist, his place in the artistic and musical paradigm of the last 19th century decades and the beginning of the 20th one. The author considers the composer’s creative work as the end of the “glorious and fruitful, in the full sense of the word heroic and at the same time historically closed



cyclic epoch of St. Petersburg music”. The researcher defines Glazunov’s role in Russian musical art as “a historically necessary and inevitable link”, which is connected “with a turn from spontaneous nationalism to cultural Europeanism”. The article also highlights Glazunov’s path as an innovator at an early stage and traditionalist, who culminates a great era with “the apotheosis of academic euphony and pomp...” on late period. Sabaneev compares the aesthetic principles of the Moscow and St. Petersburg composer schools, explains many peculiarities of Glazunov’s poetics by his closest connection with St. Petersburg, calls him “the most St. Petersburg artist of sounds”, “the most ‘urban’ of composers”. The article analyzes Glazunov’s aesthetic position: antithetical in relation to many elder contemporaries’ principles, Glinka, but at the same time, “incomprehension and rejection of modernity”.

The published text retains the stylistics and punctuation of the original, however, the spelling is given in accordance with the modern Russian language rules.

Keywords: epoch, modernity, tradition, innovation, Petersburg music, urban composer, academic mastery.

**О**громный, легендарный, почти мифический период русской музыкальной жизни уходит в прошлое с кончиной А. Глазунова. На его личности, на его творчестве лежал этот отпечаток прикосновенности к великой, героической эпохе русской музыки, эпохе, связанной с именами Мусоргского, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова. Глазунов в их мире был, жил и вращался. Правда, он был как бы поколением «младших богатырей», правда и то, что в своей творческой сущности и историческом смысле он был даже им, «старшим» – противоположен. Но тени великой эпохи легли на нём, и он жил последнее время среди нас, уже одинокий, уже чуждый живой современности, для музыкантов уже сказавшей своё слово, как некий огромный призрак истории, и уже одним этим бесконечно нам дорогой, – независимо даже от оценок его творчества. Трудно даже вообразить себе, как психологически много прошло времени с тех пор, когда Глазунов был актуальной фигурой музыкального мира. Ведь от этой эпохи нас отделяют годы войны и революции, годы полной переоценки музыкальных и не только музыкальных ценностей, эпоха, в течение которой действительно

«месяцы надо считать за годы», как в осаждённой крепости... Мы так стары, что сами с трудом себе это представляем. В музыкальном искусстве с той поры сменился не один стиль. Ведь надо вспомнить, что Глазунов начинал тоже новатором, что его первые попытки были в своё время сочтены крайней смелостью, что консервативные музыканты того времени (В. Сафонов) каламбурили про него, что он «Глазунов, да уху дик» – обвинение, нам ныне представляющееся совершенно диким, ибо уже в чем ином, а в неуважении к органам слуха трудно обвинить Глазунова-композитора, в котором духи эвфонии решительно доминировали над дионисизмом. И однако это всё было когда-то, и будущий основоположник русского музыкального академизма, своего рода музыкальный Семирадский и русский аналог Сен-Санса – начинал свою карьеру на почти что крайней левой музыкального парламента.

Глазунов заканчивает собою славную и плодотворную, в полном смысле слова героическую и одновременно исторически замкнутую циклическую эпоху **петербургской музыки**. Эта эпоха началась с воинствующего славянофильства

Мусоргского и Балакирева, с почти нигилистического отрицания нужности европейской культуры для русской музыки – и, свершив круг развития, привела сначала к Каноссе Римского-Корсакова, явившегося первым на поклонение божеству европейской музыкальной науки – и завершилась явлением Глазунова – этим апофеозом академического благозвучия и пышности – категорической антитезой «лохматого» Мусоргского. Что было общего между этими антиподами? На первый взгляд – ничего. Но если вдуматься, то есть нечто, и это нечто есть художественный эстетизм, который сочетает славянофильскую идеологию «дикого» Мусоргского (кстати сказать, не любимого Глазуновым до конца его дней: музыкальной «неумытости» он ему не мог простить) – с западничеством чрезмерно вычищенного и тем мало любезного современности Глазунова. В сущности, вся петербургская школа была школой так называемых «объективных» художников; художников, скрывавших своё внутреннее переживание и стыдившихся его; – напротив – стремившихся художественно смаковать нечто внешнее. Отсюда – их культ красочности, изобразительности, вообще вся их «платформа», с которой они некогда предстали перед историей. Мусоргский «смаковал» красочные фигуры русского быта, всё равно – царя ли Бориса, или Досифея, или пьяненького Варлаама, или семинариста, или раёшника – «поклонника Патти». Сам он не идентифицировался ни с одним из этих типов, он был «сторонний наблюдатель», зарисовщик «красочных типов» – то же можно сказать и о Римском-Корсакове (с полным правом), и о Бородине (в меньшей степени). То же – и о Глазунове, – но у последнего сюжет его «эстетского» отношения иной: он «эстетски» относится к самому музы-

кальному материалу. Но основное свойство «петербуржцев» – у него налицо: сам он, Глазунов – очень мало присутствует в своих произведениях: там есть симфоническая музыка, но нет Глазунова, как психологического типа: он прошёл мимо его музыки, в ней почти не отразившись. В этом отношении петербуржцы были антитезой «москвичей» (Чайковского, Рахманинова, позднее Скрябина и Метнера), которые слишком явно присутствуют в своей музыке, выпирают из неё, демонстрируют слушателю всю свою психологию – более того, с некоторым экстазическим сладострастием психически раздвигаются перед слушателем, исповедуются. Для «москвича» музыка была исповедью; для «петербуржца» – чистым искусством, и в этом был исконный психологический антагонизм двух русских столиц и двух русских культур, которые и недолюбливали сильно друг друга, и не понимали никогда до конца одна другую. Сдержанный и замкнутый «питерец» себя чувствовал (да и был) столичным человеком перед «провинциалом» москвичом, а последний обвинял питерца в неискренности и холодности. Глазунов был плоть от плоти Петербурга – в его музыке как бы угадываются величественные и торжественные, парадные и холодные контуры архитектуры «императорского города», красивость без душевности, городская правильность линий, искусственность без всякой близости к природе. В этом отношении Глазунов – самый петербургский художник звуков, самый «урбанистический» из композиторов – в его звуках **нет природы** и никакого отношения к природе, никакого пейзажа (даже его «море» кажется иллюстрацией не подлинного моря, а картины некоего мариниста) – в прочных, монументальных линиях его формы его музыка течёт, как Нева в своей гранитной колыбели – и ви-



тают над этой музыкой не русские тени, а холодный империалистический европеизм. Да – действительно, как в лице Петербурга Россия стала впервые похожа на Европу, так и в образе глазуновской музыки едва ли не впервые мы получили **вполне европейского** композитора, без вмешательства «ам слав» [*L'ame slave* – славянская душа], «русских степей» и «самоваров». Ведь ни один из предшественников Глазунова не был таким «урбанистом», все они были немного помещики, все они имели хотя бы внешнее эстетическое восприятие и чувство природы. У Римского оно порой обостряется до остроты пантеистического мироощущения, которое парализуется только его собственной природной суховатостью. Их эстетское отношение имело объектом **иногда** и природу, и ландшафт, – у Глазунова никогда, если не считать его «грехов молодости», когда он ещё не вышел из-под опеки «кучкистов» («Море», «Кремль»). И для тех, кто лично знал Глазунова, не как композитора только, а как Александра Константиновича – было ясно, что Александр Константинович гораздо шире Глазунова, что он далеко не весь перелит в своё творчество, что, например, Александру Константиновичу был в высшей степени свойственен острый и даже нередко едкий юмор и ирония, которых совершенно лишена его музыка, что Александр Константинович был чрезвычайно **русским** человеком вплоть до массы национальных недостатков, – а музыка его – музыка **европейская** без признака «руссизма» и лишена недостатков, беспорочна в своей идеальной гладкости и эвфонии. Александр Константинович в жизни был человек едва ли не оргиастический, а его музыка, даже когда касается оргиастических сюжетов, трактуется так, как профессор-эллинист какую-нибудь статью о «культе Диониса».

Было даже странно видеть такую редкую неполноту перевоплощения автора в свои произведения (обычно музыка бывает очень похожа на своего автора), и это обстоятельство даже вызывало внимание и любопытство многих его знавших (между прочим, мне о нём говорил вдумчивый и глубокий Н.К. Метнер).

Урбанизм Глазунова безусловно имеет отношение к его принадлежности к новому классу, который ранее не выходил в России на композиторское поприще. Прежние композиторы были безусловно дворянско-помещичьей, и оттого деревенской, культуры, – Глазунов и окружавший его, отчасти породивший его «Беляевский кружок» были типичным явлением городского буржуазного меценатства. Глазунов, Беляев, вместе с Саввой Мамонтовым, Морозовыми, Третьяковым – всё это наречение русского просвещённого богача, который получил интерес к искусству и вообще культуре. Для историка будет небезынтересно изучить, почему только почти в одном единичном явлении Глазунова русская новая буржуазия закрепила за собою **художественную** позицию, тогда как в ряде иных искусств она вынуждена была довольствоваться ролью пассивного «мецената». Те же, в сущности, социологические причины изменили и стиль, и художественный вкус круга петербургских композиторов и повернули его от эстетства славянофильского к эстетству академическому. Во всяком случае, уже в 90-х годах молодой Глазунов представляет решительную антитезу всем «принципам» своих учителей: вместо изобразительства – культ чистой «музыки для музыки», беспредметной и беспрограммной. Вместо культа вокальной музыки и оперы – **ни одной оперы** и почти ни одного романса. Вместо культа оркестровой красочности и прозрачности,

восходящего ещё к гликинским временам – абстрактная, нарочито бесколоритная, мощная и компактная звуковая масса глазуновского оркестра (Глазунов всегда говорил, что для него идеал, когда оркестр звучит «как фортепиано»). С годами все эти глазуновские «антипринципы» становятся ещё яснее и категоричнее, и даже гармонические новшества, которыми он как будто вначале интересовался, потом перестают его трогать и привлекать. Вообще уже к рубежу столетия, в сущности, ещё 35-летний композитор уже являет все признаки консерватора и академика, причём любопытно и то, что он оказывается как бы менее передовым в музыке, чем даже его учитель – Римский-Корсаков. Какие-то внутренние силы и, наверное, органическое слияние с определённой системой **благозвучия** мешали Глазунову перешагнуть через музыку не только Мусоргского и Вагнера, но даже и через последние сочинения Римского: его шокировали эти новшества, эта непривычная резкость гармоний. Одно время (в последней, восьмой и как будто лучшей своей симфонии и в музыке к «Саломее», написанной для Иды Рубинштейн) Глазунов пытается как бы освоить более декоративный стиль современности – но по-видимому его душа не лежит к этому, и в 1906 году композитор фактически замолкает на почти всё время до своей кончины, т. е. на тридцать с лишком лет, в течение которых им написаны только отдельные немногочисленные и обычно небольшие вещи<sup>1</sup>).

А в это время в музыке происходит настоящее светопреставление, устои академизма рушатся. Сила новых течений так велика, что увлекает даже престарелого Римского-Корсакова и ровесника Глазунова Лядова – они «перестраивают свою

лиру» на более «модерный» тон под впечатлением новых звуков Дебюсси, Равеля, Скрябина, Рих. Штрауса. Римский-Корсаков пишет в изменённом стиле, со значительным гармоническим обогащением своего лексикона «Китеж», «Кашея», «Золотого Петушка»; Лядов впадает в «скрябинизм». А Глазунов упорно и мрачно молчит. Я думаю, что в этом молчании было уже нечто трагическое: было **непостижение** и неприятие современности и презрение к ней и одновременно горькое сознание, что **так писать музыку**, как он ранее писал, **тоже теперь не нужно и нельзя**. И Глазунов замолчал, оставшись только пассивным и ироническим зрителем свершающейся пред ним «музыкальной драмы» – борьбы старого и нового в музыке. Он из своего философского уединения иногда интересовался происходящим, но никогда я не замечал в нём увлечения чем бы то ни было из того, что случилось в музыке в XX веке. Он удивлялся, изумлялся, посмеивался – но ни разу не восторгнулся. Впрочем, вообще восторг в нём внешним образом никогда не проявлялся, несмотря на то, что никто не может отрицать, что, в сущности, этот человек только и жил что в музыке и музыкой и иных интересов почти не имел.

Таким образом, как это ни странно, но надо признать, что Глазунов уже весь сказался и высказал себя к началу века. Потом он только молчал. Кульминации его творчества (балет «Раймонда», симфонии 5-я, 6-я, 7-я; и 8-я) относятся к рубежу столетий. Именно в этих сочинениях его архитектуральный стиль проявил себя самым полным образом (на Глазунове лучше всего можно доказывать общепризнанное родство музыки и архитектуры). Именно в них – то благословенное и бес-

<sup>1</sup> Сюда относятся написанные в СССР и Париже последние квартеты, виолончельная баллада и квартет для **саксофонов** – модернизм, который позволил себе Глазунов.



трагическое, но величественное и пышное здание музыкального благозвучия, прекрасных, сочных мелодий и благородно-сложных гармоний, изумительных по сложности звуковых комбинаций, которые, однако, не тяготят слуха и даже не замечаются – так они преподнесены виртуозно, безболезненно и легко. Это – музыка, существенно лишённая трагического элемента (трудно сказать – был ли этот элемент в самой жизни композитора – в общем сложившейся необычайно складно и тоже изумительно гладко), – она безбурна и бесконфликтна. Боги искусства, Дионис и Аполлон, в ней вовсе не борются, а беседуют в дипломатических выражениях, причём ни один из них не высказывает себя до конца. Можно было бы подумать, что эта музыка – неинтересна своей гладкостью и отсутствием переживаний. Но в том-то и дело, что тут её архитектуральность выступает на первый план и из искусства эмоций обращает её в искусство звукового построения. С каким-то жадным аппетитом знающий музыкант следит за «диалектическим развитием» музыкальной идеи и формы и наслаждается необычайной лёгкостью развития и разрешения самых трудных проблем. Это – чувство, родственное эстетическому восторгу математика перед мастерским игнорированием дифференциального уравнения, перед «изящным» доказательством трудной теоремы. Тот, кто в этой музыке будет искать потрясающих эмоций Вагнера или Бетховена или фантастического лиризма Шопена, конечно, уйдёт неудовлетворённым, – но в ней музыкант, ищущий новизны и необычности впечатлений, тоже не найдёт пищи. Может быть от того в наш век обострённых любопытств, когда к произведению искусства подходят прежде всего, как к новости или сенсации – в творчестве Глазунова разоча-

рованы – оно кажется давно прошедшим – более, чем творчество Римского-Корсакова, более, чем прочные красоты Шопена и Шуберта. И, однако, Глазунов по масштабу оказывается бесспорно одной из **главных** фигур русской музыки, – он уже вошёл, даже при жизни ещё вошёл в исторический Пантеон, без него уже не может быть написана русская история музыки. Он был исторически необходимым и неизбежным звеном – тем, которое связано с поворотом от стихийного национализма к культурному европеизму. Его влияние на последующее поколение авторов теперь мало заметно (разве в некоторых советских авторах, как Мясковский), напротив младшие поколения отталкивались от Глазунова в ещё большей степени в более резкой форме, чем сам он отталкивался от своих музыкальных предков. Опять-таки это естественно, ибо Глазунов жил в эпоху успокоения – это музыка «восьмидесятичества». Потом опять пошли бури и натиски, крушения идеалов, восстание против рутины. Для таких эпох Глазунов не годился, как какой-нибудь Гончаров не годился бы для эпохи символизма. Однако место историческое ему уготовано едва ли не более прочно, чем многим символистам. Так и в данном случае музыка Глазунова ни в какой мере не вопрос текущего дня, хотя он уже принадлежит не к отцам, а детям нашей эпохи (в музыке – отцы – уже Скрябин, Дебюсси, Штраус) и потому, принимая во внимание давно отмеченный **циклизм** музыкальных вкусов и мод, – можно даже вскоре ожидать именно восстановления интереса к тому архитектуральному стилю, который таким чуждым, «слишком благозвучным диссонансом» врывается в наш жестокий и смутный век сейчас. Горячих чувств вообще не возбуждает ни в ком и никогда типичное академическое «мастерство» – для

широкой публики же всегда «экстатизм» и «искренность» перевесят мудрую уравновешенность и целомуренное скрывание себя и своих эмоций. Уже по этому своему положению в музыкальном мире Глазунов с самого своего появления не мог рассчитывать на глубокий резонанс. И тем не менее, мы видели, что он был осыпан славою и почестями, как никто из русских авторов и ещё в молодости. Правда, слишком ранняя и прижизненная слава всегда оплачивается охлаждением впоследствии, как и обратно: – непризнание обычно увенчивается повышенным культом по смерти. Но всё же этот прижизненный успех в России, где всегда так ценились как раз обратные свойства и качества музыки, – показывает, как исторически необходим и нужен был в своё время глазуновский стиль, как полезна музыкальному организму молодой России была та нужная доля освежительной прохлады и спокойствия в музыкальном подходе, которую дал Глазунов. Он был и не единичен: таким же «Глазуновым» для Москвы был не менее его во многих отношениях интересный, хотя и менее эффектный С.И. Танеев: успокоение эмоций и **культура звуковой материи** была в повестке «дня тогдашней культуры», – для того, чтобы дать с тем большей силой и правом возгореться потом силам художественной бури и протеста.

В заключение не могу не отметить, что и гражданский облик Глазунова, этого передового и либерального администратора (в бытность его директором консерватории), этого прогрессивного и чувственного к культурному резонансу эпохи человека (вспомним его отношение к студенчеству, к еврейскому вопросу, к конституционным чаяниям тогдашней России), – что весь этот облик тоже соответствовал эпохе накопления умеренно-прогрессивных идей, вообще так ха-

рактерных для класса, из которого вышел Глазунов. Мягкий, благожелательный, всегда дипломатичный и никогда не резкий, он и в музыкальном мире был как бы представителем культурного парламентаризма, но как и в музыке своей, должен был разделить участь всех тех, кто не был «ни холоден, ни горяч», и должен был отступить совсем со сцены, когда пришли времена «горячих». Уважение, которым он пользовался в прежней России, не изменялось от перемен режимов, – может быть даже более того: молодые музыканты относились к этому «музыканту прошлого» с большей заносчивостью, чем сменяющиеся власти, которые все свидетельствовали своё уважение маститому музыканту и осыпали его знаками отличия. Его судьба в этом отношении тоже напоминает судьбу всех музыкантов академистов: Мендельсона, Сен-Санса, проживших, как и Глазунов, почётную и пышную жизнь, причём из всех их едва ли не Глазунов оказывается наиболее адекватно отразившим в своём искусстве эту пышную парадность, этот благожелательный культ красивого, эту уверенную и спокойную обеспеченность психики и отсутствие трагических бурь и сомнений. Был ли этот баловень судьбы действительно внутри себя таким безмятежным – мы не знаем, ибо, как я говорил, его личность не отразилась полностью в его творении. Но может быть, что и нет, что гладь и спокойствие творения и самое творчество его были лишь «благообразной», нарочито прекрасной маской для прикрытия его сущности, о которой он, очень скрытный и очень умный, скептик и презиравший людей русский «Петроний», – не только не хотел поведывать людям, но их он, наоборот, хотел **уводить** от входов в свой внутренний мир. И за это быть может отомстит ему история искусства, которая требует от художника



жертвы, отдачи себя, полной переплавки своего «я» в творчестве, которая не любит утайки своей личности от художника в искусстве. Повторяю, мы этого не знаем, – может быть этого и не было, и скептическая многозначительность его обличья не скрывала за собою никаких тайн сфинкса. История впоследствии выяснит этот вопрос, как и «степень вечности» произведений Глазунова (ибо в нашем искусстве менее всего вечности); но несомненно, что пока, в переживаемый нами момент жизни музыкального искусства, Глазунов мало созвучен эпохе – жизнь ушла в сторону и от его эстетического мирозерцания, и от мирозерцания тех, которые когда-то были невольными причинами его затмения. И в хаосе противоречивых

и сложных событий сегодняшнего дня даже самая судьба музыкального творчества в целом остаётся весьма неопределённой. Сколь многое из того, что сейчас властвует над музыкальными умами, погаснет бесследно через какие-нибудь пять-шесть лет, и выяснится, что оно жило только искусственным дыханием рекламы и моды, подогреваемой снобизмом. А то, что казалось похороненным и забытым, вдруг оживёт и получит какой-то новый и неожиданный резонанс в массах. Тут ничего нельзя даже гадать. И единственный верный факт – это то, что имя Глазунова вошло уже в русскую историю музыки и из неё не может быть вычеркнуто никак, как имя одного из гениальнейших и чистейших **архитекторов звука**.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Сабанеев Л.Л. А.К. Глазунов // Современные записки. 1936. Кн. 61, 11 июля. С. 450–457.
2. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 3. С. 47–57.
3. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 28–41.
4. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
5. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 1 // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 40–51.
6. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 1. С. 54–61.
7. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси. Ч. 3 // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 41–51.
8. Сабанеев Л.Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9, 29 янв. С. 196–200.
9. Сабанеев Л.Л. «Прометей» // Музыка. 1911. № 13, 26 февр. С. 287–294.
10. Sabanejew L. “Prometheus” von Skrjabin // Der Blaue Reiter. Munchen, 1912. S. 57–68.
11. Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей». Петроград: Сириус, 2016. 7 с.
12. Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 1. С. 43–54.

*Об авторе:*

**Леонид Леонидович Сабанеев** (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.L. A.K. Glazunov [A.K. Glazunov]. *Sovremennye zapiski. 1936. Kniga 61, 11 iyulya* [Sovremennye Zapiski. 1938. Book 61, 11 July], pp. 450–457.
2. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 1 [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Embodiment. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 3, pp. 47–57.
3. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya. Chast' 2 [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Embodiment. Part 2]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 28–41.
4. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin]. Moscow, 1925.
5. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 1 [Claude Debussy. Part 1]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 40–51.
6. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 2 [Claude Debussy. Part 2] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 1, pp. 54–61.
7. Sabaneev L.L. Klod Debyussi. Chast' 3 [Claude Debussy. Part 3] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 2, pp. 41–51.
8. Sabaneev L.L. O zvuko-tsvetovom sootvetstvii [About Sound and Colour Correspondence]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 9, 29 January, pp. 196–200.
9. Sabaneev L.L. «Prometey» [“Prometheus”]. *Muzyka* [Music]. 1911. No. 13, 26 February, pp. 287–294;
10. Sabanejew L. “Prometheus” von Skryabin. *Der Blaue Reiter*. Munchen, 1912. S. 57–68.
11. Sabaneev L.L. *Skryabin i yavlenie tsvetnogo slukha v svyazi so svetovoy simfoniey «Prometeya»* [Scriabin and the Phenomenon of Colour Hearing in Connection with the Light Symphony “Prometheus”]. Petrograd: Sirius, 2016. 7 p.
12. Sabaneev L.L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No. 1, pp. 43–54.

*About the author:*

**Leonid L. Sabaneyev** (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, researches on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. He was also one of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM) founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow, professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.





**М.Л. КОСМОВСКАЯ**

*Курский государственный университет, г. Курск, Россия*  
ORCID: 0000-0001-9533-2806

## **Семнадцать фрагментов из рукописи Н.Ф. Финдейзена «Заметки, планы, наброски»**

Представление неопубликованной ранее рукописи Николая Фёдоровича Финдейзена (1868–1918) – историка, историографа и источниковеда, музыкального публициста и критика, создателя и бессменного редактора «Русской музыкальной газеты» (1894–1918) – является продолжением работы по изучению его наследия<sup>1</sup>.

В структуре статьи сохраняется традиционная для издания рукописей Н.Ф. Финдейзена трёхчастность. Вводная статья (первый раздел данной публикации) раскрывает значение записной книжки в его творческой деятельности и наследии, указывая на многогранность мышления и многогранность его интересов. Такой обзор даёт возможность формулировки некоторых тем для будущих публикаций. Далее следуют фрагменты рукописи (второй раздел), отобранные и пронумерованные самим автором, которые приводятся полностью, без сокращений и купюр отдельных слов. Орфография и синтаксис даются в современном варианте. Примечания (третий раздел) имеют особое значение в изданиях финдейзеновских рукописей, поскольку несут информацию о дате записи, особенностях его текстологической работы, а также дополняют понимание его высказываний.

Метацель разработки материалов и статей о Н.Ф. Финдейзене – заинтересовать исследователей его рукописями и в целом огромным наследием, которое, несмотря на издания последних лет [1–6], может принести музыковедению ещё немало открытий и интересных фактов. Цель данной публикации – первое знакомство с его записной книжкой и с мало освещёнными в печати ракурсами интересов и позиций редактора-издателя и незаурядного музыкально-общественного деятеля.

**Ключевые слова:** Н.Ф. Финдейзен, история отечественной музыки, архив, публикация дневниковых рукописей, записная книжка, афоризмы.

*Для цитирования / For citation:* Космовская М.Л. Семнадцать фрагментов из рукописи Н.Ф. Финдейзена «Заметки, планы, наброски» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 73–85. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.073-085. EDN: RBWHFX.

<sup>1</sup> О перспективах изучения и обнародования его наследия см. статью, опубликованную в первом номере нашего журнала за 2023 год [4].

MARINA L. KOSMOVSKAYA

*Kursk State University, Kursk, Russia*

*ORCID: 0000-0001-9533-2806*

## Seventeen Fragments from the Manuscript "Notes, Plans, Sketches" by N.F. Findeisen

The presentation of the previously unpublished manuscript by Nikolai Fedorovich Findeisen (1868–1918); historian, historiographer and source scholar, music publicist and critic, creator and permanent editor of the "Russian Musical Newspaper" (1894–1918) is a continuation of the work on studying his legacy.

The article structure preserves the traditional tripartite structure for publishing manuscripts by N.F. Findeisen. The introductory article (the first section of the given publication) reveals the significance of the notebook in his creative activity and legacy, showing the versatility of thinking and the complexity of his interests. Such a review makes it possible to formulate some topics for future publications. Then follow fragments of the manuscript (the second section), selected and numbered by the author himself, which are given in full, without abbreviations and notes of individual words. Spelling and syntax are given in the modern version. The comments (the third section) have particular importance in publishing Findeisen's manuscripts, as far as they clarify information about the date of recording, peculiarities of his textual work as well as addition for understanding his statements.

The main aim of publishing materials and articles about N.F. Findeisen is to interest researchers in his manuscripts and, in general, in a huge legacy, the development of which, despite the publications of recent years [1–6] can bring much more discoveries and interesting facts to musicology. The purpose of this article is the first acquaintance with his notebook and poorly covered in the press the interests and positions of the editor-publisher and an outstanding music and public figure.

**Keywords:** N.F. Findeisen, history of Russian music, archive, publication of diary manuscripts, notebook, aphorisms.

**П**ервая публикация рукописей отечественных музыкантов каждый раз высвечивает новые, порой неожиданные, грани личности автора: своеобразие его мышления и необычность подходов к устоявшимся позициям и точкам зрения, акцентирование проблем, а порой и целые философские и научные концепции, не раскрывавшиеся ранее в опубликованных работах выдающихся деятелей культуры и искусства. Именно в этом и состоит ценность расшифровки, исследования

и подготовки к публикации текстов, многие десятилетия остававшихся в личных фондах государственных архивов.<sup>1</sup>

«Заметки, планы, наброски»<sup>2</sup> – записная книжка, которую Николай Фёдорович Финдейзен (1868–1928) вёл без малого три десятилетия: с 1891 по 1920 год. Параллельно записи делались ещё по крайней мере в двух форматах: в дневниках, названных самим автором «бытовыми», и в тетрадях, на одном из титулов которой написано его рукой: «Музыкальный дневник»<sup>3</sup>. Рукопись

<sup>2</sup> Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891–17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. 297 л.

<sup>3</sup> Финдейзен Н.Ф. Музыкальный дневник (1891–1928) // РНММ. Ф. 87. Ед. хр. 1067 и 1069. 199 + 154 л.



хранит его высказывания по самым разным темам. Для первой публикации собраны фрагменты, выделенные самим автором при её подготовке к передаче на государственное хранение в Отдел рукописей Публичной (ныне – Российской национальной) библиотеки в Санкт-Петербурге, основной этап которой завершился в марте 1920 года.

Все подённые записи велись на листах определённого размера (для каждого вида свои: А4 – для бытовых дневников, А5 – для музыкального, 90x100x50 мм – для записной книжки) и представляли собой книжицы, которые впоследствии переплетались в целые тома. Непереплетёнными остались только «Музыкальный дневник», хранящийся ныне в Российском национальном музее музыки (далее – РНММ) в Москве и последний блок записной книжки (просто вставлен в переплетённую рукопись), что является показательным для понимания системы создания и хранения финдейзенской дневниковой литературы.

Каждая из рукописей своеобразна. Первая из них – «Дневники» (1892–1928) – это семь архивных томов подённых записей: отголоски встреч, бесед, споров, размышлений о жизни и т. п. Вторая – «Музыкальный дневник» (1891–1928) – рассуждения о музыке, композиторах, спорные мысли, из-за отсутствия исторической перспективы не нашедшие места на страницах «Русской музыкальной газеты» (далее – РМГ), собранные автором в двух отдельных книгах; отличительная особенность – обилие нот с музыкальными примерами, подтверждающими мысль автора<sup>4</sup>.

Третья рукопись – «Заметки, планы, наброски» – по сути, записная книжка,

в которую заносились не ежедневные административные дела (ведь у редактора-издателя РМГ их было немало), а планы будущих работ, отдельные фразы для последующего обдумывания, разработка мыслей-идей из прочитанных книг, собственные афоризмы. Незаконченность, отрывочность записей – также признак записной книжки. Нередко Финдейзен и сам помечает: «Разработать», и возвращается к теме спустя какое-то время.

Для публикации текстов рукописи, с осознанием «пестроты» содержания «Заметок» из-за многотемья и разнонаправленности интересов автора, был выбран путь последовательного обнародования высказываний Н.Ф. Финдейзена на одну из ключевых тем записной книжки. Однако предварить такую серию публикаций видится целесообразным исполнением работы, проведённой им самим. Фронтальный просмотр рукописи показал, что в тексте выделено 17 фрагментов, пронумерованных красным карандашом. Возможно, это было сделано в период подготовки своего личного архива к передаче на государственное хранение в Отдел рукописей в 1918–1920 годах.

Собранные воедино избранные Н.Ф. Финдейзенем тексты на первый взгляд не обладают какой-либо очевидной логикой. Однако всегда помня завет А.С. Пушкина судить писателя «по законам, им самим над собою признанным»<sup>5</sup>, в первой эпизодической публикации фрагментов из «Заметок...» было решено последовать за финдейзенским выбором. Тем более что каждый раз – при подготовке фрагментарной ли публикации ру-

<sup>4</sup> Подробнее об особенностях каждого из дневников см. статью М.Л. Космовской «“Русская музыкальная газета” и архив Н.Ф. Финдейзена как фактологические источники гуманитарной науки» [4], а также вступительные статьи к изданным дневникам [5, 6 и др.].

<sup>5</sup> «Драматического писателя должно судить по законам, им самим над собою признанным. Следственно, не осуждаю ни плана, ни завязки, ни приличий комедии Грибоедова» (Письмо А.С. Пушкина – А.А. Бестужеву. Конец января 1825 г. / Из Михайловского в Петербург // Жизнь Пушкина: Переписка; Воспоминания; Дневники. В 2 т. Т. 1 / сост., вступительные очерки и прим. В.В. Кунина. М.: Правда, 1988. С. 609).

копией или издании обширных дневниковых текстов – опора на особенности авторского текста и ремарки, оставленные рукой Н.Ф. Финдейзена, оказывалась вполне оправданной. Порой только по прошествии времени осознавалась его работа, а не первоначальный «взгляд со стороны» при расшифровке трудночитаемого почерка. Так было во всём: и в словах, которые далеко не с первого раза прочитывались правильно, и в структуре предложений, казавшихся порой «нелогичными».

Бережное донесение авторской мысли и текста – цель любой публикации, а в случае с его автографами особенно: процесс реабилитации личности музыкального деятеля, работы которого долгие десятилетия после его смерти упоминались только в плане исправления сделанных им ошибок (с 1930-х по конец 1960-х годов<sup>6</sup>), требует повышенного внимания и объективности.

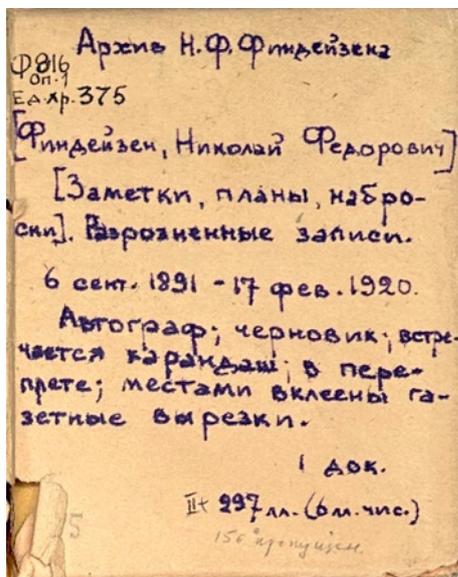


Рис.1

Автограф публикуемой рукописи хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, в фонде Н.Ф. Финдейзена. Полное название: «Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи. 6 сентября 1891–17 февраля 1920».

Записная книжка представляет собой томик размером 90x100x50 мм. Переплёт картонный, оклеенный бумагой «под мрамор». На светло-коричневом кожаном корешке чёрная полоса с золотым тиснением: «Н. Ф.» Небольшие размеры каждой страницы обусловили очень мелкий почерк и сам характер записей. Делались они как ручкой, так и карандашами. Неоднократно добавлялись комментарии, пояснения, правки, по большей части датированные более поздним числом, чем первоначальные записи. Выделяются пометки красным и синим карандашом, текст которых приводится в комментариях. Постараемся понять логику, которой руководствовался Н.Ф. Финдейзен в выборе фрагментов.

### Внешние параметры

Следует подчеркнуть, что это не представление какого-то отдельного временного этапа его жизни: избранные фрагменты датированы с 24 апреля 1896 года по конец 1904 или начало 1905 года (последний, семнадцатый, эпизод без даты, следующая запись – 11 февраля 1905 г.). И это не соотносится ни с одним из периодов творческой деятельности Н.Ф. Финдейзена. Находятся эти высказывания всего-то на протяжении девяти десятков листов рукописи из двухсот девяноста семи.

<sup>6</sup> Об этом очень точно сказал Б.В. Келдыш: «Многие, имевшие хождение ошибки в характеристике и оценке пройденных этапов советской музыки связаны в значительной мере с неполнотой и односторонностью привлекавшегося материала, с забвением, а иногда и тенденциозным исключением из поля зрения существенных фактов, имён и произведений» (Келдыш Ю.В. Предисловие // История музыки народов СССР. Т. 1. М., 1966. С. 7).

Впервые имя Н.Ф. Финдейзена с объективным анализом творческой деятельности прозвучало в «Истории европейского искусствознания» Т.Н. Ливановой (Ливанова Т.Н. Музыка // История европейского искусствознания: Вторая половина XIX века – начало XX века 1871–1917: В 2 кн. Кн. 2, ч. 2. М.: Наука, 1969. С. 155–159). Однако истинным признанием его заслуг стала статья А.М. Ступеля и И.Г. Райскина «По страницам русской музыкальной прессы конца XIX – начала XX века» (Критика и музыковедение: сб. ст. Л., 1975. С. 242–263).



Последовательно в тексте «Заметок» идут только первые три (л. 72–73об.) и последние четыре (л. 164–167) фрагмента. Остальные десять разбросаны по разным листам, что и вызвало необходимость включения информации о том, на каких конкретно листах находятся высказывания в рукописи.

Первое высказывание, выделенное Н.Ф. Финдейзенем в записной книжке красным карандашом<sup>7</sup> внизу страницы (Рис. 2), сделано 24 апреля 1896 года, на третьем году выхода в свет РМГ (1894–1918), в то время, когда формировалась редакция Газеты и от её издателя требовалось не только самому писать и быть музыкальным просветителем и критиком, но и выработать методологию процесса.

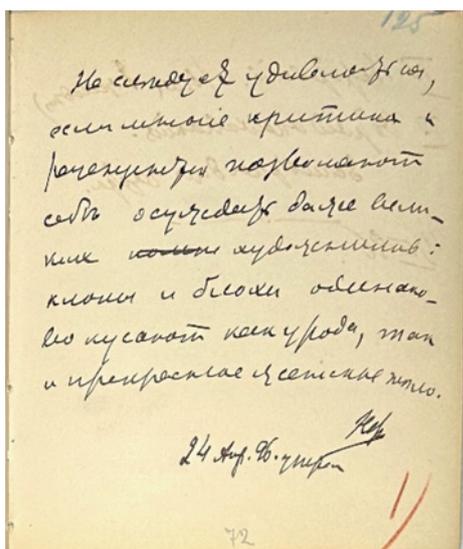


Рис.2

В первых трёх высказываниях формулируется позиция редактора РМГ о музыкально-литературной деятельности. Он руководствуется собственным кредо, которое декларировал в первом номере РМГ, цитируя при этом высказывание Гектора

Берлиоза: «Ne vous inclinez jamais devant personne, la vérité, rien que la vérité soit votre problème»<sup>8</sup> – «Никогда не делайте из кого-либо кумира, истина и только истина должна занимать вас» (или ещё один, более близкий по смыслу перевод с французского: «Не склоняйтесь ни перед кем, правда, одна только правда да будет вашей задачей»)<sup>9</sup>. Финдейзен сравнивает критиков и рецензентов с клоунами и блохами (№ 1), муравьями и крысами (№ 2). Он пишет об их стремлении к выискиванию недостатков и осуждению даже великих художников и произведений: вывод о том, что «философия Шопенгауэра не может вместиться в крысином уме» (№ 2). Происходит же это из-за того, что критика, по его мнению, «ставит интересы личные выше интересов искусства» (№ 3). При этом звучит отчасти завуалированное требование объективной оценки и предложение отказаться от «личных интересов». В этих высказываниях видно, как начинали формироваться у Н.Ф. Финдейзена научные основы музыкальной критики и публицистики, на которые впоследствии была ориентирована четвертьвековая деятельность редакции РМГ.

Четвёртая запись-афоризм о сложности и философии жизни: в ней несчастья и ошибки ведут в конечном итоге к добру и счастью.

С пятого по восьмое – высказывания, которые приоткрывают завесу интимных отношений и позицию Финдейзена к роли женщины и любви в жизни человека и общества. Эта тема была всегда настолько личной, что обычно не затрагивалась ни в его бытовом дневнике, ни в музыкальном. В записной же книжке она появляется, при-

<sup>7</sup> Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891–17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. Л. 72.

<sup>8</sup> От редакции / Цитируется Г. Берлиоз // РМГ. 1894. № 1. С. 3

<sup>9</sup> То есть девизом РМГ главный редактор избрал аналог 2 й библейской заповеди (по Синодальному переводу): «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли» [Исход, глава 20:4].

чём в числе всего-то семнадцати высказываний он говорит о простых человеческих радостях: о любви (розы с шипами), дружбе, взаимоотношениях между мужчиной и женщиной; выступает против мужнего деспотизма, поработящего жену.

Девятый и десятый фрагменты – вновь в целом о музыкальной критике, и, в частности, – о взаимоотношениях художника и толпы. Презрительное отношение первого ко вторым подвергается сомнению и опровергается элементарным действием: поклонами за аплодисменты.

Одиннадцатый эпизод – кульминационный вывод Финдейзена-историка о значении истории как фундамента для настоящего и выработки отношения к будущему. Вывод вневременного значения. Вслед за этим следуют, как пишет Финдейзен, «мелочи жизни»: какой должна быть биография (12), что мешает музыкальной жизни в современности (13), о «закрытых источниках» прошлого в музыкальном и драматическом искусствах (14), о значении музыки М.И. Глинки (15).

Завершается авторская подборка высказываний из записной книжки двумя весьма неожиданными рассуждениями. Подчеркнём, что сделаны они были не позднее 1905 года. Шестнадцатый фрагмент – рассуждения о церковной музыке, о том, что «композиторы, регенты и вообще любители» отходят от христианства, так как «устаи (пением) чтут мя, но сердце отстоит далеко от меня». И заключительный, семнадцатый – мысли о роли мелодического речитатива для решения задач музыкального (называет его «чистым») и драматического искусства.

Таким образом, фрагменты, собранные Н.Ф. Финдейзеном сквозной нумерацией, объединяет главная мысль: стремление из-

менить к лучшему окружавший его мир. Декларация законов бытия (четвёртое и одиннадцатое высказывания) и чёткая формулировка значения работы историка в любой сфере человеческой деятельности (второй фрагмент) сочетаются в этой подборке его мыслей, афоризмов, рассуждений с тем, что его раздражало и возмущало, радовало и удивляло в обыденной жизни. Как ученый-историк именно на эти аспекты центрального десятилетия своей жизни обращает наше внимание Н.Ф. Финдейзен в первые годы после революции октября 1917-го.

Меняющаяся система личностных ценностей (в результате потрясения итогами революционных переворотов) – вот что отражается в созданной им подборке из записной книжки: он пропускает высказывания об отношении к политике или христианской вере, не останавливается на концептуальных высказываниях о музыкально-критической работе, отказывается от рассуждений о сложностях процесса редакторского труда и многообразных планов по реформированию РМГ, которые рождались у него в период творческой деятельности и т. п. Всё это отошло для него в его же рукописи на второй план. Как наиболее существенные выделены философия жизни и ремесло историка, взаимоотношения людей (особенно женщин и мужчин) и просто жизнь человека, любящего и понимающего музыку.

#### Н.Ф. ФИНДЕЙЗЕН ЗАМЕТКИ, ПЛАНЫ, НАБРОСКИ<sup>10</sup>

1<sup>1</sup>

Не следует удивляться, если многие критики и рецензенты позволяют себе осуждать даже великих<sup>2</sup> художников: клоуны

<sup>10</sup> Представленные фрагменты публикуются полностью.

В Примечаниях, если другого не оговорено, все ссылки даны на следующий источник: Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891–17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. 297 л.



и блохи одинаково кусают как уroda, так и прекрасное женское тело.

Н. Ф. 24 апр. <18>96 г. Утром.

2<sup>3</sup>

По неудачным сторонам (недостаткам)<sup>4</sup> нельзя судить о достоинствах произведения; подобный способ критики всецело принадлежит лишь злобным глупцам. Не постигая последних, они с трудолюбием муравья, с терпением крысы дожидаются темноты ночи, чтобы обнюхать и наворовать, – извлекают они даже из великих произведений<sup>5</sup> слабые их стороны (только и понятные им) и спешат своими жалкими усилиями, стараются столкнуть, уколоть и загрязнить. Но от великих произведений им пожива плохая; как философия Шопенгауэра не может вместиться в крысином уме, так и великие создания искусства остаются для этих муравьёв и крыс непонятными и тёмными.

3<sup>6</sup>

Критика чаще ставит интересы личные выше интересов искусства. Впечатление публики может быть непосредственное и чище.

4<sup>7</sup>

Ничто не проходит даром в природе и в жизни человека, даже несчастья (ведущие к большему самосознанию) и ошибки<sup>8</sup>, которые очищают путь к добру и счастью.

30/VII <18>99. Христиан<овка><sup>9</sup>

5<sup>10</sup>

Очень часто, если не всегда почти, женщина с замужеством точно перестаёт быть самостоятельным существом, становясь

необходимым предметом домашнего обихода. Она меняет своё настоящее имя, принимая фамилию мужа, она в нравственной и материальной зависимости от мужа, она – по закону подчинена ему! Как это печально, несправедливо. Сколько потеряно добрых, богатых чувством и сердцем душ и<з>-за этого нелепого нечеловеческого установления!

15 мая <1>900

Посв<ящается> И. А. Г.<sup>11</sup>

6<sup>12</sup>

Пусть лучше любовь переходит в дружбу, нежели в апатию или отвращение.

16/V <1900>

Любовь – это розы; у неё бывают колючие шипы.

26/V

7<sup>13</sup>

Бывают люди, готовые в страстном порыве ползать перед женщиной и добиваться ласки или взаимности – униженно, как животные, а в остальное время презирающие их и доводящие своё непонимание женщины до степени....

III/1901

8

Как женщины похожи друг на друга! В них больше нервов – нежели мозгов.

10/III <1>901

9<sup>14</sup>

11 окт<ября> <1>901

«Многие художники, вернее, композиторы, презирают толпу», – считают большинство отдельных личностей – значительно ниже себя. А посмотрите, когда

В Примечаниях даются указания страниц, на которых сделаны записи. В финдейзеновских рукописях мы встречаем двойную нумерацию: в верхней части слева и справа – последовательная нумерация всех страниц, а в нижней – обозначение порядкового номера листов (сделано хранителем фонда), что и является основным для данной публикации и потому указывается в Примечаниях.

Замечания текстового характера раскрывают особенности работы автора над текстом рукописи – перестановка и корректировка слов, их добавление или, напротив, удаление; изменение структуры предложения, существенно меняющего смысл высказывания.

Комментарии содержательного плана наиболее традиционны. Однако в этой публикации они сведены до минимума, поскольку в финдейзеновском выборе главенствует его высказывание, не требующее экскурса в историю.

толпа рукоплещет: кто, спеша или не торопясь идёт раскланиваться низко перед толпой?! Отчего такая ложь?

10<sup>15</sup>

Отчего те же композиторы часто<sup>16</sup> отворачиваются от критиков и музык<альных> рецензентов, считая их неизмеримо ниже себя и отчего те же композиторы с таким нетерпением<sup>17</sup> берут утреннюю газету после успеха или провала своей симфонии или оперы?

11

24 апр<еля> <1>902.

Для того, чтобы знать<sup>18</sup>, понимать, ценить и любить настоящее, для того, чтобы относиться справедливее к наступающему будущему – необходимо знать, понимать и ценить прошедшее.

12<sup>19</sup>

Канука<sup>20</sup>, 10 мая 1904 21г.

Мелочи мысли

(Афоризмы, парадоксы)

Биография прежде всего должна быть занимательной книгой, а не сухим перечнем биографических фактов. Помимо верной характеристики художника она должна заставить читателя заинтересоваться личностью последнего, если не полюбить его.

13<sup>21</sup>

22/V. Правильное и всестороннее развитие музык<альной> жизни России вряд ли возможно прежде, чем прекратится антипатия между основными течениями (партиями) её. Несмотря на то, что Рубинштейн основал консерваторию, Чайковский – вышел из неё, а Римский-Корсаков – наиболее крупный и зрелый представитель новой русской школы – учит в консерв<атории>, т. е. несмотря на то, что консерватория фактически сблизила (объединила) представителей музык<альных> партий в России – вражда последних ощутительна и поныне. Руб<инштейн><sup>22</sup>

не понимал Чайк<овского> и не любил новой русской школы; Чайковский далеко не понимал и не ценил творчества Рубинштейна и новой р<усской> шк<олы>; последняя точно так же относилась с явным предубеждением к Руб<инштейну> и далеко не симпатизировала Чайковскому. Эта рознь, основанная на личном самолюбии и неумении спокойно и справедливо относиться к заслугам и талантам других, и не даёт до сих пор возможности русской музык<альной> жизни (во всех её проявлениях) слиться во единое, крепкое и сплочённое целое.

Достойна будет заслуга того историка и критика русской музыки, который, любя и ценя одинаково значение деятельности и творчество новой русской шк<олы>, Руб<инштейна> и Чайк<овского> – сумеет нелицеприятно выяснить значение каждой партии и доказать правомерность и значение каждой из них в истории русской музыки.

14<sup>23</sup>

21 окт<ября> <1>904.

Живые источники прошлого в музыкальном и драматическом искусствах – закрыты. Счастливее поэзия (литература), живопись и скульптура – произведения их не теряют своего наглядного смысла, сохраняя навсегда свою первоначальную красоту (или недостаток), свои краски и пр., одним словом – полную художественную наглядность. Напротив, чтение музыкальных (нот) и драматических произведений – не воспроизводит полного замысла композитора и драматурга. Для восстановления живых источников прошлого (т. е. восстановление в живых образах) необходима сцена и оркестр и т. п.

15<sup>24</sup>

22 окт<ября> <1>904. Мычание Вальтера<sup>25</sup> (№ 43)<sup>26</sup>. «Глинка как участник в историческом движении музыки ни в коей степени не может быть прирав-



нен к Баху, Бетх<овену>, Шуб<ерту> и Шоп<ену>; его влияние на музыку не пошло дальше его отечества»<sup>27</sup> – мнение общее и совершенно ложное, вернее, неправильное.

1) Непосредственного влияния на европ<ейских> муз<ыкантов> Гл<инка>, действительно, не имел (если не считать влияния на название «Ночи в Лиссабоне» Сен<ен>-Санса; на самом деле, все-таки Гл<инка> имел влияние на Сметану, несмотря на всю антипатию последнего к Глинке; См<етану> чехи даже называют русским Глинкой, но чешская музыка также стоит особняком в общей муз<ыкальной> культуре – не она повлияла на Европу, но Евр<опа> на неё), зато оказывала влияние преемственно через новую р<усскую> шк<олу> и Чайковского, которые, во всяком случае, имеют известное влияние на совр<еменных> зап<адных> симфонистов.

2) Такого же непосредственного влияния на музыку со стороны госуд<арства> не имели ни Бах, ни Гендель, ни Моцарт, ни даже Бетховен, не говоря уже о песнях Шуберта и Шумана. Влияние последних трёх сказалось значительно позднее – после Берлиоза.

3) На самом деле музыкальной Европой следует считать лишь центр её – Германию. Франция примкнула позднее. Англия, Италия, Испания – ещё позднее. В Англии долго не было, да и теперь, пожалуй, нет самостоя<ельной> муз<ыкальной> школы с национ<альным> отпечатком. Бетховен и его предшественник отразились на Италии лишь с Сгамбати<sup>28</sup>, Испании – с Педреля<sup>29</sup>. Вообще южные государства (Португ<алия>, Турция, Грец<ия>) не принимают участия в дви-

жении муз<ыкальной> жизни. Следов<ательно>, говорить о широкой муз<ыке> Евр<опы>, о влияниях в ней – смешно.

16<sup>30</sup>

27 окт<ября>. Казалось бы, что любители церк<овного> пения (т. е.<sup>31</sup> композиторы, регенты и вообще любители) должны быть истинными христианами, ибо церк<овное> пение сближает с Богом, влияет нравственно, но... едва ли эти лица верят<sup>32</sup> более в красоту церк<овных> кантов и собственных композиций, чем в Бога. Душа их далека от таинства, которое украшать и пояснять назначено церк<овному> пению. Зверское обращение с своими подчинёнными, чуть ли не во время храмового пения – это ли не доказательство того, что церк<овное> пение не облагораживает сердца: устами (пением) чтут мя, но сердце отстоит далеко от меня<sup>33</sup>. В конце концов – это или погоня за внешним благолепием, или служение форме, а не духу. Церковь и вера же должны воздействовать лишь на сердце и душу, а не на внешнюю, хотя бы и художественную – звуковую красоту.

17<sup>34</sup>

Мелодический речитатив во что бы то ни стало – не отвечает задачам чистого<sup>35</sup> и драматич<еского> искусства. Доказательство – в операх Кюи<sup>36</sup> и «Псковитянке»<sup>37</sup> – когда страсти разгораются или когда сердце рвётся от боли и ужаса – не место и не время распевать красивые лирич<еские> фразы, с правильной декламацией! «Крик»<sup>38</sup> – единственное возможное<sup>39</sup> выражение в данную минуту («Изоolda» 1-е такты<sup>40</sup>, «Леонора»<sup>41</sup>, Сусанин «Страха не страшусь»<sup>42</sup>).

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Первое высказывание, выделенное Н.Ф. Финдейзенем в записной книжке (л. 72), сделано 24 апреля 1896 года. Здесь и далее формат и расположение написания дат (до или после записи) в публикации сохраняется по рукописи Н.Ф. Финдейзена.

<sup>2</sup> Первоначально Н.Ф. Финдейзен начал писать «комп», то есть композиторов. Зачеркнул. Дописал «художников», как слово-обобщение гениев разных видов искусств.

<sup>3</sup> Второе рассуждение – порядковый номер афоризма подписан внизу листа 72 об., так же, как и в первом случае – красным карандашом (л. 72об.–73) – не датировано. Поскольку оно следует за первым, то может быть также отнесено к 1896 году. Следующая за второй записью третья сделана также без фиксации даты, что не даёт возможности конкретизировать даты ни одной из них.

<sup>4</sup> Слово «недостаткам» надписано над первой строкой и подчёркнуто. Вставлено по смыслу.

<sup>5</sup> Следующие две строки – пример работы Н.Ф. Финдейзена над стилистикой предложения: зачёркивание одних слов и добавление их через слово («из них» на «их» в последней строке листа 72об.), отработка пояснения в круглых скобках на первой строчке л. 73 (первоначально – «одного им понятного» на «только и понятного им» – перенумерацией слов), более отвечающего смыслу высказывания, вставкой трёх слов – «своими жалкими усилиями».

<sup>6</sup> Третий фрагмент (л. 73об.) – лаконичный афоризм без даты, выводящий на проблему необъективности критической оценки из-за «личных интересов», под которыми Н.Ф. Финдейзен понимает дружеские отношения, кружковые связи или, как он сам это называл, политические факторы. Скорее всего все три записи относятся к 1896 году. Следующая за третьей записью датирована 6 июля 1897 г. (л. 74).

<sup>7</sup> Четвертая запись (л. 101) – осознание философских истин жизни и логики бытия.

<sup>8</sup> За десять дней до этой записи, в день своего рождения Н.Ф. Финдейзен горестно жаловался в своём бытовом дневнике: «Сегодня исполнилось мне 31 год – Новый год застаёт меня в горе и мятеже. Снова нет денег, отовсюду неприятности. Приехали рано утром во вторник. Дома всё было хорошо, дочка подросла. Со среды – за газетой; нерадивость типографии нелепая. Только нашлось заплатить за квартиру; № ещё не отправлен, ибо вексель Мансф<ельда> не приняли. Остался вчера с 11 коп<ейками> в кармане, пришлось нести в ломбард последний медальон и сер<ебряные> кольца. Но терпеть – нужно. Не роптать – работать и употреблять больше усилий. Правда, не знаешь, достигнешь ли, дойдёшь ли до цели, хватит ли сил бороться. – Сегодня утром в третий раз открыл Евангелие. Да! – Иисус, сын Давидов! Помилуй мя! – Мы все – слепые, мы все – кричим» [5, с. 249–250], – 11 июля 1899 г. Спустя две недели материальное положение, а вместе с ним и моральное состояние выправляются, и в записной книжке появляются вышеприведённые строки.

<sup>9</sup> Христиановка – станция по Финляндской железной дороге, на которой Финдейзены снимали на лето дачу в 1892 и в 1898–1900 гг. В 1911 году станция переименована в Бернгардовку, по фамилии владельца земли – Ганса (Иоганна Иоганновича) Бернгарда (владел землёй с 1871 года).

<sup>10</sup> Пятый фрагмент (л. 116–117) – с рассуждениями о роли женщины в современном социуме – был вызван началом занятий вокалом Н.Ф. Финдейзена с Антониной Сигизмундовой Гляссер, с которой они дали ряд концертов и совершили лекционно-концертное турне в начале 1900-х годов. Состояли в интимной переписке с 1900 по 1920 год. Письма сохранились в архиве РНБ. См.: Финдейзен Н.Ф. Письма (41+14+21) А.С. Гляссер // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1010–1012. 87+36+50 л. Гляссер А.С. Письма и записки (29+45+7) к Н.Ф. Финдейзену // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1282–1284. 57+85+18 л.



<sup>11</sup> И. А. Г. – Игнатий Антонович Гляссер (1850–1925) – музыкальный педагог, учитель Д.Д. Шостаковича. Сотрудничал с Н.Ф. Финдейзенем с середины 1890-х годов и до последних лет жизни. В 1918 году в РМГ была опубликована (под псевдонимом «Муслик») библиографическая заметка на методическую работу И.А. Гляссера «Ритмические повторения. Новый метод, ускоряющий и облегчающий усваивание музыкальных произведений и техническую выработку. 1917. 24 с., ц. 60 коп» (РМГ. 1918. № 11/12. Стб. 188): о разучивании фортепианных пьес не целиком, а потактово, с неоднократными повторениями по полутактам и даже четвертьтактам и результативности этого метода.

<sup>12</sup> Шестой (л. 117об.) и седьмой (л. 117об.) фрагменты – афоризмы Н.Ф. Финдейзена о любви, причём два коротких в шестом эпизоде – с перерывом в десять дней в мае 1900 года, а третий афоризм – в марте 1901 года.

<sup>13</sup> Седьмой (л. 117об.) и восьмой (л. 117об.) афоризмы продолжают тему гендерных отношений. Высказывания марта 1901 года.

<sup>14</sup> Девятый фрагмент (л. 128) датирован 11 окт. 1901 г.

<sup>15</sup> Десятый эпизод рукописи (л. 128об.) не датирован. Однако Н.Ф. Финдейзен выделяет его, проставляя прямо по тексту первой строки красным карандашом цифру 10.

<sup>16</sup> Слово «часто» вставлено между строк, после написания текста.

<sup>17</sup> Первоначально было «с такой жадностью», исправлено на «с таким нетерпением».

<sup>18</sup> Слово «знать» вставлено позднее.

<sup>19</sup> Двенадцатый (л. 161) и тринадцатый фрагменты (л. 161–162) – записи, сделанные через два года после предыдущей, в мае 1904 года, когда Н.Ф. Финдейзен работал над двумя книгами: Александр Сергеевич Даргомыжский. Очерк его жизни и музыкальной деятельности. М., 1904. 50 с. и Александр Николаевич Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. 2 доп. изд. М.–Лейпциг, 1904. 149 с. Отсюда и рассуждения о биографике и формулировка установочного правила этой работы.

<sup>20</sup> Канука – деревня на мызе Вайвара (ныне – Эстония), в которой в 1902–1904 гг. Финдейзены снимали дачу. В дневнике это отражено так: «Холодная, скучная весна. 22–25 был в Вайваре (дер<евня> Канука). Сначала было солнце, 23-го прыгали на берегу залива по большим камням, много гулял... Остальное время было холодно, так что приехали вчера в город больными. 24-го утром прогулялся далеко – на манизшую меня ветряную мельницу; она была в ходу, и я осмотрел её устройство. Дачка (?) небольшая – всего 2 комнаты и кухня – с массой входов. Неуютно, работать там нельзя. Зато балкон хороший» [6, с. 104], – 26 мая 1902; «Прошлую неделю провёл в Кануке, написал 1 гл<аву> этюда о Чайковском, хорошо отдыхал» [6, с. 105], – 27 июня 1903; «3 дня провёл недурно в Кануке, в полной лени и скуке» [6, с. 120], – 7 июля 1903; «Вернулся из Кануки» [6, с. 136], – 21 авг. 1904.

<sup>21</sup> Рассуждения тринадцатого фрагмента – одна из причин споров и последовавшего в 1903 году разрыва между Н.Ф. Финдейзенем и В.В. Стасовым, который не мог принять «всеядности» редактора РМГ.

<sup>22</sup> Антон Григорьевич Рубинштейн.

<sup>23</sup> Фрагмент рукописи под № 14 (л. 164) – о роли исполнительства в музыкальном творчестве, без которого музыкальное и драматическое искусство, по Финдейзену, закрыты.

<sup>24</sup> Фрагмент рукописи под № 15 (л. 164об.–165) – парадоксальное явление: опубликовав статью В.Г. Вальтера в РМГ, редактор в записной книжке вступает с ним в спор, считая, что в тексте прозвучало принижение заслуг М.И. Глинки. Возможно, это было связано с тем, что Вальтер анализировал позицию А.Г. Рубинштейна, а не высказывал собственное мнение.

<sup>25</sup> Вальтер Виктор Григорьевич (1865–1935) – русский скрипач, музыкальный писатель и критик: один из основных сотрудников РМГ с 1902 по 1916 год. Выступал с сообщениями о Чайковском, Бородине, Направнике, Беляеве. Равнозначный интерес вызывала музыка зарубежных композиторов – Баха, Бетховена, Грига, Вагнера.

<sup>26</sup> Так в рукописи. Уточнение выходных данных статьи: Вальтер В.Г. А.Г. Рубинштейн о музыке // РМГ. 1904, № 43. Стб. 976–981.

<sup>27</sup> Там же, стб. 978

<sup>28</sup> Сгамбати (Sgambati) Джованни (1841–1914) – итальянский пианист, дирижёр, композитор и музыкальный деятель. Дебютировал 3-й симфонией Бетховена как дирижёр.

<sup>29</sup> Педрель (Pedrell) Фелиппе (1841–1922) – испанский композитор и музыковед, фольклорист, музыкально-общественный деятель.

<sup>30</sup> Фрагмент рукописи под № 16 (л. 166–166об.), датирован 27 окт. 1904 г.

<sup>31</sup> Первоначально было «а также», зачёркнуто, надписано «т. е.».

<sup>32</sup> Сначала было написано «любят», зачёркнуто и надписано «верят».

<sup>33</sup> Не совсем точная цитата из Библии: «... приближаются ко Мне люди сии устами своими, и чтут Меня языком, сердце же их далеко отстоит от Меня» [Мф. 15:8].

<sup>34</sup> Фрагмент рукописи под № 17 (л. 167), без даты. Запись сделана между 27 окт. 1904 г. и 11 февр. 1905 г. Отражено стремление Н.Ф. Финдейзена к теоретическому анализу музыкальной ткани в оперном творчестве русских (Ц.А. Кюи, Н.А. Римского-Корсакова и М.И. Глинки) и европейских композиторов (Л. Бетховена, и Р. Вагнера).

<sup>35</sup> То есть музыкального.

<sup>36</sup> Цезарь Антонович Кюи (1835–1918) – генерал от артиллерии, профессор фортификации, музыкальный критик и композитор, был автором 14 опер, среди которых наибольшей популярностью пользовались детские оперы «Красная шапочка» и «Кот в сапогах».

<sup>37</sup> «Псковитянка» – первая из 15 опер Н.А. Римского-Корсакова (первая редакция в 1873 г., вторая – в 1894) по собственному либретто по сюжету исторической драмы Л.А. Мея.

<sup>38</sup> Знаменательно, что эмблема экспрессионизма – серия картин под названием «Крик» Эдварда Мунка – создавалась в то же время: между 1893 и 1910 годами. Однако упоминаний о знакомстве Н.Ф. Финдейзена с работами норвежского художника в дневниковых рукописях нет. Да и он сам уходит в своих рассуждениях не в современное ему искусство, а в прошлое, в зарубежную и отечественную классику.

<sup>39</sup> Слово «возможное» вставлено позднее, для усиления смысла.

<sup>40</sup> То есть начало увертюры к опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера.

<sup>41</sup> Увертюра Л. Бетховена к опере «Леонора», четыре варианта которой и сегодня звучат в концертной практике.

<sup>42</sup> Имеется в виду знаменитая фраза-речитатив из ответа Ивана Сусанина полякам – «Страха не страшусь, смерти не боюсь, лягу за Святую Русь» из третьего акта оперы М.И. Глинки «Жизнь за Царя».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Космовская М.Л. Дневники Н.Ф. Финдейзена и материалы «Русской музыкальной газеты» о Первой мировой войне // Вопросы истории. 2016, № 3. С. 69–89.
2. Космовская М.Л. История творческих встреч Н.Ф. Финдейзена с О.Э. Озаровской: по архивным материалам // Вестник Томского государственного университета: культурология и искусствоведение. 2023, № 49 (март). С. 197–214.
3. Космовская М.Л. Музыкальная археология и палеография как учебные дисциплины: из опыта работы Н.Ф. Финдейзена в 1920-е годы // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции 23–28 апреля 2017 года / ред.-сост. Г.Р. Консон. М.: Согласие, 2017. С. 503–521.
4. Космовская М.Л. «Русская музыкальная газета» и архив Н.Ф. Финдейзена как фактологические источники гуманитарной науки // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 1. С. 55–63.



5. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / вступ. ст., расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.
6. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1902–1909 / вступ. ст., расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.

*Об авторе:*

**Космовская Марина Львовна**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник научно-исследовательской лаборатории музыкально-компьютерных технологий, профессор кафедры музыкального образования и исполнительства, Курский государственный университет (3050000, Курск, Россия), член Союза композиторов России, **ORCID: 0000-0001-9533-2806**, KosmovskayaML@outlook.com

## REFERENCES

1. Kosmovskaya M.L. Dnevniky N.F. Findeyzena i materialy «Russkoy muzykal'noy gazety» o Pervoy mirovoy voyne [Diaries of N.F. Findeisen and Materials of the “Russian Musical Newspaper” About the First World War]. *Voprosy istorii* [Questions of History]. 2016, No. 3, pp. 69–89.
2. Kosmovskaya M.L. Istoriya tvorcheskikh vstrech N.F. Findeyzena s O.E. Ozarovskoy: po arkhivnym materialam [History of Creative Meetings of N.F. Findeisen with O.E. Ozarovskaya: according to archival materials] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta: kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University: Cultural Studies and Art Criticism]. 2023, No. 49 (March), pp. 197–214.
3. Kosmovskaya M.L. Muzykal'naya arkheologiya i paleografiya kak uchebnye distsipliny: iz opyta raboty N.F. Findeyzena v 1920-e gody [Musical Archeology and Paleography as Academic Disciplines: from the experience of N.F. Findeisen in the 1920s]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeystviya: sbornik trudov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 23–28 aprelya 2017 goda* [Art History in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and interactions: proceedings of the International Scientific Conference 23–28 April 2017]. Edited by G.R. Konson. Moscow: Soglasie, 2017. pp. 503–521.
4. Kosmovskaya M.L. «Russkaya muzykal'naya gazeta» i arkhiv N.F. Findeyzena kak faktologicheskie istochniki gumanitarnoy nauki [“Russian Musical Newspaper” and the Archive of N.F. Findeisen as Factual Sources of Humanitarian Science]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 1, pp. 55–63.
5. Findeyzen N.F. *Dnevniky. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901]. Introductory article, manuscript transcription, research, comments, preparation for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 430 p.
6. Findeyzen N.F. *Dnevniky. 1902–1909* [Diaries. 1902–1909]. Introductory article, manuscript transcription, research, comments, preparation for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2010. 392 p.

*About the author:*

**Marina L. Kosmovskaya**, Dr.Sci (Arts), Professor, Chief Researcher of the of Music and Computer Technologies Research Laboratory, Professor at the Music Education and Performance Department, Kursk State University (3050000, Kursk, Russia), the Union of Composers of Russia Member, **ORCID: 0000-0001-9533-2806**, KosmovskayaML@outlook.com



**М.Г. КОНДРАТЬЕВ**

*Чувашский государственный институт  
гуманитарных наук, г. Чебоксары, Россия  
ORCID: 0000-0003-0394-3170*

## **К истории российской «лежачей арфы»**

В статье рассматривается история псалтиревидного хордофона, разновидности гуслей – «лежачей арфы», – согласно общепринятому представлению, попавшего в Европу в эпоху крестовых походов из стран Ближнего Востока. В XIII–XIV веках он получил развитие в практике русских скоморохов, которые принесли в Поволжье инструмент, изгнанный из пределов Московской Руси в XVII веке. Поэтому в XIX и XX столетиях экскурсии в историю псалтиревидных гуслей исследователи иллюстрировали фотографиями реально бытующего чувашского инструмента. По мысли Р.Б. Галайской, у народов Поволжья многострунный хордофон существовал ранее – и в достаточно совершенном виде, чтобы заинтересовать православных миссионеров XIII–XVI веков. Это согласуется с представлениями об уровне развития культуры Камско-Волжской Булгарии и со сведениями из трудов Ф.П. Павлова и М.Н. Нигмедзянова. История «лежачей арфы», сохранившейся в быту чувашей и других народов Поволжья, прослеживается от Древнего Китая, имевшего цитровидные инструменты уже в IV веке до н.э., через тюркоязычных болгарских предков, в результате ряда переселений обосновавшихся на современных территориях. Таким образом, альтернативная версия происхождения псалтиревидных гуслей в культурной истории России, намеченная в трудах исследователей минувшего столетия, обретает черты исторической концепции, требующей дальнейшей разработки.

**Ключевые слова:** псалтиревидный хордофон, скоморохи, чувашские гусли, альтернативная версия, Древний Китай, Камско-Волжская Булгария, народы Поволжья.

*Для цитирования / For citation:* Кондратьев М.Г. К истории российской «лежачей арфы» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 86–94. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.086-094. EDN: RIYRPG

**MIKHAIL G. KONDRATYEV**

*Chuvash State Institute of Humanities, Cheboksary, Russia  
ORCID: 0000-0003-0394-3170*

## **On the History of Russian "Recumbent Harp"**

The article examines the history of the psalter-shaped chordophone, a kind of harp – “recumbent harp” which, according to the generally accepted view, came to Europe during the Crusades’ era from the Middle East countries. In the XIII–XIV centuries, it was developed in the practice of Russian buffoons, who brought to the Volga region an instrument expelled from the borders of Muscovite Russia in the XVII century. Therefore, in the XIX and XX centuries, researchers illustrated excursions into



the history of the psalter-shaped gusli with photographs of the actually existing Chuvash instrument. According to R.B. Galaiskaya, among the Volga region peoples the multi-stringed chordophone existed earlier and in a sufficiently perfect form to be interesting to Orthodox missionaries of the XIII–XVI centuries. It is consistent with the ideas about the level of developing the Kama-Volga Bulgaria culture and with information from the F.P. Pavlov and M.N. Nigmedzyanov's works. The history of the "recumbent harp", preserved in the life of Chuvash and other peoples of the Volga region can be traced back to Ancient China, which had citro-shaped instruments as early as the IV century BC, through the Turkic-Speaking Bulgarian ancestors as a result of a number of migrations settled in modern areas. Thus, an alternative version of the psalter-shaped harp origin in the cultural history of Russia, outlined in the works of the past century researchers, acquires the features of a historical concept that requires further development.

**Keywords:** psalter-shaped chordophone, recumbent harp, buffoons, Chuvash gusli, alternative version, Ancient China, Kama-Volga Bulgaria, peoples of the Volga region.

Гусли, щипковый хордофон с горизонтальным расположением струн над деревянным струнодержателем, известен только в культурном пространстве России. Ограниченная локализация, а также уход гуслей из массового музыкального быта после XVII века обусловили их малую известность во внешнем мире, вплоть до того, что в универсальном указателе «Систематика музыкальных инструментов Э.М. Хорнбостеля–К. Закса начала XX века [20] для этого инструмента не нашлось места<sup>1</sup>. Тем не менее в русской культуре, по авторитетному мнению Н.Ф. Финдейзена, гусли являлись «наиболее уважаемым в старину музыкальным инструментом» [19, с. 217]. Характеризуя гусли как «наиболее сложный и культурный инструмент русского народа» [19, с. 217], Финдейзен, разумеется, имел в виду наиболее совершенную разновидность инструмента – «лежащую арфу», как называли в XVIII столетии многострунные псалтиревидные гусли с полуовальным (шлемовидным) корпусом, в отличие от архаичных крыловидных (звончатых) гуслей, которые в литературе именовались «первобытными», «доскообразными», или, по-фольк-

лорному, «досочкой гусельной» [16, с. 33, 92, 95...].

Полная загадок тысячелетняя история и уникальные выразительные, темброво-фактурные и технические возможности инструмента, ныне переживающего возрождение, объясняют внимание к нему многих авторов.

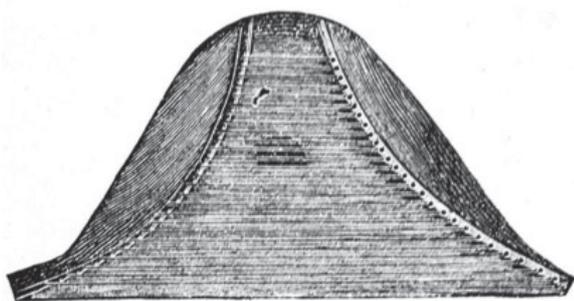
Согласно концепции, изложенной первым исследователем гуслей А.С. Фаминцыным, прототип европейского многострунного хордофона, принадлежавший народам Ближнего Востока, попал на Запад в эпоху крестовых походов [18, с. 81–84]. Он писал: «Мы с XI века начинаем встречать на западе Европы и специально гуслевидные инструменты. <...> Описанный инструмент... получил в Европе сходное с оригинальным – *santir, pisantir* – название *Psalterium*...» [16, с. 81, 84]. В среде восточных славян его присутствие зафиксировано в изображениях XIII–XIV столетий. Принято считать, что народы Поволжья, сохранившие в музыкальном обиходе гусли-псалтериум, получили их из рук русских скоморохов, изгнанных из пределов Московской Руси по царскому указу 1648 года. Сравнение изображений

<sup>1</sup> Из аналогичных хордофонов с резонаторным ящиком названы только цитра, цимбалы и фортепиано [20, с. 250].

гуслира-скомороха в древнерусских церковных книгах XIV–XV веков (см. ил. 1) с чувашским хордофоном *кёсле* XIX века (ил. 2) не оставляет сомнений, что это один и тот же инструмент.



Ил. 1. Рис. 31в из книги Н.Ф. Финдейзена: буква «Д» с изображением гуслира-скомороха [19, с. 121]



Ил. 2. Рис. 82 из книги Н.Ф. Финдейзена: «26-струнные гусли нижегородские» [19, с. 221]

Не находя иных «живых» образцов, Фаминцын и его последователи иллюстрировали свои экскурсии в историю русских псалтиревидных гуслей фотографиями исключительно чувашского инструмента. Это считалось естественным в свете сложившейся концепции и никак не комментировалось. Тем более что и многие дру-

гие изображения чувашского инструмента позволяют убедиться в сходстве *кёсле* не только с внешним видом инструмента XIV века, но и в способе держать его на коленях в положении сидя, а также в технике игры, защищая струны всеми десятью пальцами: правая рука в среднем и верхнем регистрах, левая – в басовом (см., например, ил. 3 с фотографией 1920-х гг.).



Ил. 3. Игра на чувашском *кёсле*. 1920-е гг.  
Фото из Научного архива Чувашского государственного института гуманитарных наук

Однако история собственно чувашского варианта псалтериума, ставшего для историков русской музыки аргументом в пользу его реального и непрерывного существования вплоть до настоящего времени, в трудах о музыкальных инструментах народов Поволжья отражена крайне фрагментарно и мыслится чаще всего в рамках всё той же «скоморошеской» концепции.

Сравнительно недавно получила известность альтернативная гипотеза, сформулированная Р.Б. Галайской. В своём стремлении объяснить – при отсутствии документальных данных – одну из главных загадок



истории псалтиревидных гуслей в России она выстраивает нетривиальную логическую конструкцию: «Изображения... полуовальных гуслей ...появляются в тот исторический период, когда в Поволжье и прилегающих к нему регионах активизировалась русская миссионерская деятельность, сопровождавшаяся, естественно, усилением контактов с местными жителями. Известно, что христианизация сопровождалась и известного рода русификацией. Непонятные русским священникам названия местных традиционных предметов переводились на русский язык. То же могло произойти и с традиционным многострунным музыкальным инструментом, так похожим на русские гусли...» [3, с. 23–24]. И далее: «...нет ничего удивительного в том, что, подхватив разновидность многострунного музыкального инструмента у вновь обращённых в православие народов, они принесли его с именем “гусли” в московские земли, где, безусловно, к инструменту должен был вспыхнуть интерес, подогреваемый теми же скоморохами – профессиональными игроками и музыкантами... Однако популярность пришлого инструмента оказалась недолговечной» [3, с. 24–25].

С точки зрения ленинградской исследовательницы, у народов Поволжья этот инструмент уже существовал – и в достаточно совершенном виде, чтобы заинтересовать миссионеров. Это согласуется с представлениями историков об уровне развития культуры и ремёсел (в том числе обработки дерева, металла, кости) в Камско-Волжской Булгарии IX–XIII веков [5] – территории, где проживали предки современных чувашей и других народов Поволжья.

Гипотеза Галайской коллегами не отвергнута, но и развития пока не получила. В настоящей статье предпринимается попытка дополнить сведения об истории многострунника, связав их с информацией из других источников, в частности, из исследований учёных Чебоксар и Казани.

В 1928 году в журнале «Сунтал» («Накопитель») вышла статья музыканта и литератора Ф.П. Павлова «Чаваш кёсли» («Чувашские гусли») [14, рус. перевод 15], в которой на основе собранных им данных происхождение гуслей было рассмотрено через призму истории древнейших предков чувашей, находившихся в среде гуннских племён<sup>2</sup>. Считается, писал он, что «гусли перекочевали к нам из Восточной Азии через Византию. Однако, по нашему мнению, гусли могли попасть в Европу и иным путем. Этот путь – из Китая через гуннов» [15, с. 249].

Напоминая, что аналог гуслей – «ше» (в современной транскрипции «сэ») – существовал в древнем Китае, Павлов указывает альтернативный путь продвижения прототипа псалтериума в Европу: «Китайский народ в культурном отношении был гораздо выше гуннов. Поэтому гунны могли воспринять от китайцев и музыкальную культуру. Может быть, предки чувашей, как и таранчинцы<sup>3</sup>, вывезли из Азии гусли наподобие калуна (многострунный хордофон таранчинцев). По переселении их в Европу этот инструмент мог получить распространение среди европейских народов» [15, с. 249]. Тем самым Павлов допускает, что многострунный хордофон у чувашей изначально мог быть культурным наследием древнейших тюркоязычных предков. При этом иссле-

<sup>2</sup> Павлов опирается на концепцию древнейшей истории тюркоязычных предков чувашей. В «Советской исторической энциклопедии» она упоминается в виде ссылки на источники: «О связях Г[уннов] с чувашами: Bartold V.V., 12 Vorlesungen über die Geschichte der Türken Mittelasiens, В., 1935; Серебrenников Б.А., Происхождение чуваш по данным языка, в сб.: О происхождении чувашского народа, Чебоксары, 1957» [6, стб. 891].

<sup>3</sup> Таранчинцы или таранчи – «название уйгуров долины р. Или» [17, стб. 118].

дователь разумно осторожен в своих экстраполяциях, поскольку конкретных данных ранее XVIII века не находит: «...Как об этом пишут Г. Миллер (1791 г.) и И. Георги (1799 г.), в XVIII веке гусли являлись у чувашей любимым музыкальным инструментом. Если это так, то, можно думать, гусли получили распространение у чувашей ещё раньше» [там же]. Павлов даёт своё объяснение и загадочному феномену исчезновения псалтиревидных гуслей в русской культуре: «Когда началось усиленное проникновение европейской немецкой музыки, гусли у русских стали забываться, получила распространение «гармошка» и т. д.» [15, с. 249].

Намеченную Павловым историческую схему в последней четверти XX столетия дополнили исследования казанского музыковеда М.Н. Нигмедзянова. Он ввёл в историю музыкальной культуры тюрков Поволжья (современных татар и чувашей, унаследовавших культуру Камско-Волжской Булгарии) несколько исторических источников рубежа первого и второго тысячелетий н. э. В них упоминаются музыкальные инструменты, в числе которых – струнные, иногда прямо именуемые гуслиями. При этом заслуживает внимания предупреждение музыковеда, что «...названия инструментов даны преимущественно по русским источникам... Быть может, дальнейшие исследования позволят восстановить подлинные названия употреблявшихся в ту пору инструментов» [11, с. 268]<sup>4</sup>. Так, у Ибн-Даста читаем: «Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели...» (цит. по: [13, с. 24]). В другом источнике, на который ссыла-

ется Нигмедзянов, фигурирует «бандура». Под данным инструментом, согласно комментарий исследователя, «возможно, следует понимать домбру или разновидность гусель...» [там же]. В этом же ряду даётся ссылка на упомянутую выше статью Грекова и Калинина «Булгарское государство до монгольского завоевания» [5] – в ней говорится об археологической находке – детали струнного музыкального инструмента, по предположению М.Н. Нигмедзянова, «типа гусель» [13, с. 23]<sup>5</sup>. На основании этих данных Нигмедзянов вводит гусли в число музыкальных инструментов, бытовавших у болгарских предков татар с IX–XI веков [12, с. 269].

Более основательным аргументом представляется фрагмент текста автора «Казанской истории» (XVI в.), где описывается сцена ликования казанцев: «И радоватися и веселитися почаша, лики творяще, и прелестные песни поющи, и скачущи, и плещущи руками, и играючи в гусли своя, и в прегудницы ударяючи, и шум и грохотание велико творяще...» [8, с. 149]. Выражение «гусли своя», по мнению Нигмедзянова, свидетельствует о том, что здесь «совершенно определённо идёт речь о своих, татарских гуслиях» [12, с. 279], т. е. о хордофоне, отличающемся от известного русскому летописцу.

Тем самым проводится мысль, что в Казанском ханстве существовала особая разновидность щипкового аналога звончатых гуслей. Ими могли быть гусли псалтиревидные, действительно сохранившиеся в культуре волжских народов – чувашей, крещёных татар, марийцев, удмуртов. Следует иметь в виду, что в цитирован-

<sup>4</sup> Аналогичные предупреждения по поводу названий инструментов в славянских переводах библейских текстов встречались и у А.С. Фаминцына [18, с. 133–134].

<sup>5</sup> Заметим, что здесь музыковед несколько вольно интерпретирует текст археологов, ибо в статье Грекова и Калинина говорится: «О последних [струнных инструментах. – М.К.] говорит костяная пластинка трапецевидной формы с дырочками по углам и тремя отверстиями на большем основании трапеции. По нашему мнению, это была часть деревянного инструмента, к которой натягивались три струны» [5, с. 181].



ном тексте летописи слово «казанцы» – не этноним: среди веселящихся защитников Казани могли быть музыканты любого из местных народов. Вместе с тем напомним, что именно чувашский *кёсле* наиболее близок инструменту, изображавшемуся в XIV–XV веках.

Хронологически с «Казанской историей» совпадают данные о гусях в культуре народов Поволжья из источников, опубликованных в книге «Чувашские исторические предания» [7]. В них повествуется об участвовавших в осаде чувашах-гусярях. Отвлекая защитников крепости своей искусной игрой, они помогают точно определить расстояние до крепостной стены, чтобы сделать подкоп и взорвать её.

Согласно одному из вариантов этого сюжета, «русские войска... несколько раз пытались приступом овладеть Казанью. Но татары держались стойко. Они осыпали атакующих стрелами, обливали кипящей смолой. Служивший в войске Ивана Грозного знаменитый гусяр-чуваш любил по ночам играть на гусях разные мотивы. В ночной тиши далеко вокруг разносились мелодичные звуки. Их слышали и татары, сидевшие за крепостной стеной. «Однажды в полдень один татарин вышел к крепости и направился прямо к русским. Он разыскал гусяра и пригласил его к себе в Казань. Чуваш взял гусли и, крупно вышагивая, пошёл вслед за татаринном. Товарищи гусяра считали каждый его шаг. Гусяр подошёл к крепости и остановился. Тут-то и узнали точное расстояние до крепостной стены. Вслед за этим русские войска стали рыть подкоп под крепостные стены» [7, с. 81]. Кроме того, народная молва приписывала игру на гусях и самому хану: «Когда русский царь окружил город, татарский царь взобрался в верхнюю часть той мечети. Сколько ни стре-

ляли по нему, никто не попадал. “Эти нас не победят”, – думает татарский царь и, радуясь, играет на гусях» [там же, с. 79].

Типологическое определение любимого струнного музыкального инструмента чувашей как «лежачей арфы» (щипкового многострунника для игры обеими руками) впервые было дано в XVIII столетии историком Г.Ф. Миллером, видевшим его во время пребывания в Казани в 1733 или в 1743 году: «Из игральных инструментов первой у них есть наподобие лежачей гарфы, видом полумесяца, об 18 струнах» [10, с. 80]. Важно и его замечание, что «такие инструменты употребительны и у русских, которые называются гусями, и кажется, что как употребление сего инструмента, так и звание онаго взято у Татар, ибо Татары называют так же Гусли, Черемисы Кюселе, Чувашаи Гюсселе, а Вотяки Крессь» [10, с. 80]. Предположение Миллера о татарском происхождении инструмента, по-видимому, исходило из текста «Казанской истории».

С этого времени чувашский *кёсле* регулярно упоминается на страницах академических изданий учёных-путешественников – П.С. Палласа [16, с. 145], И.Г. Георги [4, с. 38]). В XIX столетии гусли чувашей с разной степенью подробности описывают практически все этнографы, изучавшие культуры народов Поволжья. Их чертёж в трёх проекциях с детальными пояснениями содержит работа В.А. Мошкова, впервые вышедшая в свет в 1893 году [11, с. 39–40].

\*\*\*

Таким образом, версия происхождения псалтиревидных гуслей в культурной истории России, предложенная Р.Б. Галайской, дополненная сведениями из трудов Ф.П. Павлова и М.Н. Нигмедзянова, обретает черты самостоятельной исторической

концепции. История «лежачей арфы видом полумесяца», непрерывно функционирующей в Поволжье, прочерчена от Древнего Китая, имевшего ещё в мифологические времена цитровидные инструменты (25-струнный сэ)<sup>6</sup>, достигшие Поволжья в эпоху великого переселения народов через предков в составе болгарских племен.

Письменные источники как минимум двух последних столетий свидетельствуют, что «термин “чувашские гусли” вошёл в обиход, и многие музыканты шлемовидные гусли называли “чувашскими”» [2, с. 113]. В XX столетии их иногда именовали также гуслиями «симбирскими», «нижегородскими», «волжскими». Павлов не без иронии писал: «До войны [Первой мировой. – М.К.] чувашские гусли начали продаваться в больших музыкальных магазинах Москвы (у Циммермана) и Казани (у Брюно). Однако эти владельцы магазинов, дабы не терять своего “доброего имени”, пустились на обман, называя чувашские гусли “иностранными, заграничными гуслиями”» [15, с. 250].

Современные чуваша и волжские татары в своей культуре сумели сохранить многие архаические элементы. В среде тюркоязычных народов они представляют особые

ветви, связанные с этноязыковым наследием Камско-Волжской Булгарии. Тюркологи определяют чувашей как болгароязычный народ, татар – как кыпчако-булгароязычный [1, с. 17]. С лингвистическими данными коррелируют и собственно музыкальные особенности их культур. Достаточно сказать, что основой традиционных музыкальных систем волжских тюрков является ангемитонно-пентатонная ладовая система, не характерная для представителей других ветвей тюркоязычных народов. Сходным образом и в традиционном музыкальном обиходе роль гуслей-псалтериума – особенно у чувашей – отличает их от инструментария народов, родственных по языковой семье.

Если встать на эту точку зрения, то чувашский *кёсле* становится ключом к пониманию истории российского псалтериума. Разумеется, сказанное не может осветить все многочисленные «белые места» древней и средневековой истории особого вида гуслей. Верится, что продолжение поисков ответа на загадки происхождения уникального музыкального инструмента – «лежачей арфы, видом полумесяца» – станет поводом и для его настоящего возрождения в современном культурном обиходе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баскаков Н.А. Алтайская семья языков и её изучение. М.: Наука, 1981. 133 с.
2. Бусыгин Е.П., Яковлев В.И. Гусли у поволжских народов // Советская этнография. 1985, № 2. С. 109–116.
3. Галайская Р.Б. Опыт исследования древнерусских гуслей в связи с финно-угорской проблематикой // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами / сост. И. Рюйтел. Таллин: Ээсти раамат, 1980. С. 21–31.
4. Георги И.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. Ч. 1. СПб., 1776–1777. 76 с.
5. Греков Б.Д., Калинин Н.Ф. Булгарское государство до монгольского завоевания // Материалы по истории Татарии. Вып. 1. Казань. 1948. С. 97–184.
6. Гумилёв Л.Н. Гунны // Советская историческая энциклопедия. Т. 4: Гаага–Двин. М.: Советская энциклопедия, 1963. Стб. 889–891.

<sup>6</sup> В более поздние времена в Китае также появились не названные Павловым цитровидные 13–26-струнный чжэн и 7-струнный гуцинь (цинь).



7. Димитриев В.Д. Чуваши́е исторические предания. Очерки истории чувашского народа с древних времён до середины XIX века. 3-е, дополненное издание. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2017. 383 с.
8. Казанская история. М.; Л.: АН СССР, 1954. 195 с.
9. Казанское ханство // Чуваши́е энциклопедия. URL: <https://web.archive.org/web/20220502011546/http://enc.cap.ru/?lnk=3851&t=prsn/> (дата обращения: 12.07.2023).
10. Миллер Г.Ф. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов, яко-то: черемис, чуваш, вотяков. СПб., 1791. 101 с.
11. Мошков В.А. Мелодии Волго-Камья. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2011. 366 с.
12. Нигмедзянов М.Н. Татарские народные музыкальные инструменты // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978. С. 266–297.
13. Нигмедзянов М.Н. Татарские народные песни. Казань: Тат. кн. изд-во, 1984. 240 с.
14. Павлов Ф.П. Чаваш кёсли // Сунтал. 1928, № 8. С. 23–24.
15. Павлов Ф.П. Чуваши́е гусли (перевод Н.С. Павлова) // Собр. соч. В 2-х т. Т. 2. Чебоксары, 1971. С. 248–250.
16. Паллас П.С. Путешествие по разным местам Российского государства по повелению Санктпетербургской Академии наук. Ч. 1. СПб., 1773. 776 с.
17. Таранчи // Советская историческая энциклопедия. Т. 14: Таанак–Фелео. М.: Советская энциклопедия, 1973. Стб. 118.
18. Фаминцын А.С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк. СПб., 1890. 135 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России. С древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Вып. II: С древнейших времен до начала XVIII века. М.; Л.: Музгиз, 1928. С. 105–236.
20. Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / пер. И.З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М.: Советский композитор, 1987. С. 229–261.

*Об авторах:*

**Кондратьев Михаил Григорьевич**, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник направления искусствоведения, Чуваши́е государственный институт гуманитарных наук (428015, Чебоксары, Россия), **ORCID: 0000-0003-0394-3170**, [Mikh-kondratev@yandex.ru](mailto:Mikh-kondratev@yandex.ru).

## REFERENCES

1. Baskakov N.A. *Altayskaya sem'ya yazykov i ee izuchenie* [Altai Family of Languages and Its Study]. Moscow: Nauka, 1981. 133 p.
2. Busygin E.P., Yakovlev V.I. Gusli u povolzhskikh narodov [Gusli Among the Volga Peoples]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography]. 1985, No. 2, pp. 109–116.
3. Galayskaya R.B. Opyt issledovaniya drevnerusskikh gusley v svyazi s finno-ugorskoy problematikoy [Experience in the Study of the Old Russian Gusli in Connection with the Finno-Ugric Problems]. *Finno-ugorskiy muzykal'nyy fol'klor i vzaimosvyazi s sosebnimi kul'turami* [Finno-Ugric Musical Folklore and Interrelations with Neighbouring Cultures]. Compiler I. Rütel. Tallinn: Eesti raamat, 1980, pp. 21–31.
4. Georgi I.G. *Opisanie vsekh v Rossiyskom gosudarstve obitayushchikh narodov, takzhe ikh zhiteyskikh obryadov, ver, obyknoveniy, zhilishch, odezhd i prochikh dostopamyatnostey. Chast' 1* [Description of All the Peoples Living in the Russian State, as Well as Their Everyday Rituals, Faiths, Customs, Dwellings, Clothes and Other Memorabilia. Part 1]. St. Petersburg, 1776–1777. 76 p.

5. Grekov B.D., Kalinin N.F. Bulgarskoe gosudarstvo do mongol'skogo zavoevaniya [The Bulgarian State Before the Mongol Conquest]. *Materialy po istorii Tatarii. Vypusk 1* [Materials on the History of Tatarstan. Issue 1]. Kazan. 1948, pp. 97–184.
6. Gumilev L.N. Gunny [Huns]. *Sovetskaya istoricheskaya entsiklopediya. Tom 4: Gaaga–Dvin* [Soviet Historical Encyclopaedia. Vol. 4: The Hague–Dvin]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1963. Columns 889–891.
7. Dimitriev V.D. *Chuvashskie istoricheskie predaniya. Ocherki istorii chuvashskogo naroda s drevnikh vremen do serediny XIX veka* [Chuvash Historical Legends. Essays on the history of the Chuvash people from ancient times to the middle of the XIX century]. 3rd, supplemented edition. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2017. 383 p.
8. *Kazanskaya istoriya* [Kazan History]. Moscow; Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1954. 195 p.
9. Kazanskoe khanstvo [Kazan Khanate]. *Chuvashskaya entsiklopediya* [Chuvash Encyclopaedia]. URL: <https://web.archive.org/web/20220502011546/http://enc.cap.ru/?lnk=3851&t=prsn/> (12.07.2023).
10. Miller G.F. *Opisanie zhivushchikh v Kazanskoj gubernii yazycheskikh narodov, yakoto: cheremis, chuvash, votyakov* [Description of pagan peoples living in the Kazan province, supposedly: Cheremis, Chuvash, Votyakov]. St. Petersburg, 1791. 101 p.
11. Moshkov V.A. *Melodii Volgo-Kam'ya* [Melodies of the Volga-Kama Region]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2011. 366 p.
12. Nigmedzyanov M.N. Tatarskie narodnye muzykal'nye instrumenty [Tatar Folk Musical Instruments]. *Muzykal'naya fol'kloristika. Vypusk 2* [Musical folkloristics. Issue 2]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978, pp. 266–297.
13. Nigmedzyanov M.N. *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1984. 240 p.
14. Pavlov F.P. Chävash kësli [Chuvash Gusli]. *Suntal* [Suntal]. 1928, No. 8, pp. 23–24.
15. Pavlov F.P. Chuvashskie gusli [Chuvash Gusli]. *Sobranie sochineniy. V 2-kh tomakh. Tom 2* [Collected Works. In 2 Volumes. Vol. 2]. Translated by N.S. Pavlov. Cheboksary, 1971, pp. 248–250.
16. Pallas P.S. *Puteshestvie po raznym mestam Rossiyskogo gosudarstva po poveleniyu Sanktpeterburgskoy Akademii nauk. Chast' 1* [Travel to Different Places of the Russian State at the Behest of the St. Petersburg Academy of Sciences. Part 1]. St. Petersburg, 1773. 776 p.
17. Taranchi [Taranchi]. *Sovetskaya istoricheskaya entsiklopediya. Tom 14: Taanakh–Feleo* [Soviet Historical Encyclopaedia. Volume 14: Taanach–Feleo]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1973. Column 118.
18. Famintsyn A.S. *Gusli. Russkiy narodnyy muzykal'nyy instrument. Istoricheskiy ocherk* [Gusli. Russian folk musical instrument. Historical essay]. St. Petersburg, 1890. 135 p.
19. Findeyzen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii. S drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka. Tom 1. Vypusk III: S drevneyshikh vremen do nachala XVIII veka* [Essays on the History of Music in Russia. From Ancient Times to the End of the XVIII Century. Volume 1. Issue II: From Ancient Times to the Beginning of the XVIII Century]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1928. pp. 105–236.
20. Khornbostel' E.M. fon, Zaks K. *Sistematika muzykal'nykh instrumentov* [Systematics of Musical Instruments]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. Translation by I.Z. Alender. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1987, pp. 229–261.

*About the authors:*

**Mikhail G. Kondratyev**, Dr.Sci. (Arts), Chief Research Worker at the Art Department, Chuvash State Institute of Humanities (428015, Cheboksary, Russia), **ORCID: 0000-0003-0394-3170**, [Mikh-kondratev@yandex.ru](mailto:Mikh-kondratev@yandex.ru)



**Т.А. ЗАЙЦЕВА**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-8971-7558*

## **К истории личной библиотеки М. А. Балакирева**

В статье впервые освещается драматичная судьба личной библиотеки Милия Алексеевича Балакирева – неизменного помощника музыканта в его многогранной творческой деятельности. Исходя из фактов, почерпнутых в эпистолярных и мемуарных материалах, показаны принципы отбора композитором книг и нот, входивших в его собрание. Подчёркнута уникальность и значимость балакиревской библиотеки как «рабочего инструмента» не только его самого, но и всей создаваемой им Новой русской школы. Это повышало её ценность в глазах Балакирева, превращая, по аналогии с традициями эпохи античности, в некий Музей-храм, открытый всему содружеству музыкантов. Стремясь сберечь библиотеку как организованную целостность, композитор обзавёлся штампами, отдельными для книг и нот, которые облакал в красивые переплёты. Всё своё собрание он завещал в конце жизни в одни руки ученику и сподвижнику С.М. Ляпунову.

Однако после смерти Балакирева история его библиотеки превратилась в историю утрат. Собрание композитора оказалось расплывлённым по разным архивам, государственным хранилищам и личным коллекциям. Изучение их фондов, научной литературы позволило выявить более 1200 экземпляров нот и книг, входивших в балакиревское собрание. При всей своей неполноте уже эта часть библиотеки свидетельствует о её величайшей ценности, о необычайной широте интересов владельца. На основании анализа документальных материалов, часть которых публикуется впервые, намечаются пути дальнейшего поиска рассеявшихся частей книжного и нотного собрания главы легендарной «Могучей кучки».

Ключевые слова: М.А. Балакирев, личная библиотека композитора, нотное, книжное собрание М.А. Балакирева, экслибрисы и штампы.

*Для цитирования / For citation:* Зайцева Т.А. К истории личной библиотеки М.А. Балакирева // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 95–111. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.095-111. EDN: SLGTNB.

TATYANA A. ZAITSEVA

*St. Petersburg N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia*

ORCID: 0000-0001-8971-7558

## On the History of M.A. Balakirev's Personal Library

For the first time the article highlights the dramatic fate of Miliy Alekseevich Balakirev's personal library – the constant assistant of the musician in his multifaceted creative activity. Based on the facts gleaned in epistolary and memoir materials, are shown the principles of the composer's selection of books and notes included in his collection. The uniqueness and importance of the Balakirev's library as a "working tool" is emphasized not only by him, but also by the whole New Russian School created by him. This was increasing its value in Balakirev's eyes, turning it, by some analogy with the traditions of the Antiquity era, into a kind of Museum-temple open to the entire community of musicians. In an effort to preserve the library as an organized whole, the composer acquired stamps, separate for books and notes, which he wrapped in beautiful bindings. At the end of his life he bequeathed his entire collection to his student and associate S.M. Lyapunov in one hand.

However, after Balakirev's death, the history of his library turned into a history of losses. The composer's collection turned out to be dispersed among various archives, state repositories and personal collections. The study of their funds and scientific literature permitted to reveal more than 1200 music and books copies that were part of the Balakirev's collection. For all its incompleteness, this part of the library already testifies to its greatest value, to the extraordinary breadth of the owner's interests. Based on the study of documentary materials, a part of which are published for the first time, are outlined the ways of further searching for the scattered parts of the book and sheet music collection of the legendary "Mighty Bunch" head.

Keywords: M.A. Balakirev, composer's personal library, music, M.A. Balakirev's book collection, bookplates and stamps.

«Книга дороже мне престола...»

*В. Шекспир*

**К**ак много существует специальных терминов, говорящих об увлечениях человека: библиофил, филателист, нумизмат... Однако для собирателя нотной библиотеки никакого отдельного слова ещё не придумали. Ведь в «Словаре иностранных слов» термин «библиофил» расшифровывается как «любитель и знаток книг, собиратель редких, имеющих особую ценность изданий» [15, с. 77]. Балакирев – любитель и знаток не только книг, но и нот, в числе которых было немало раритетных

изданий. Все они сопровождали музыканта на протяжении его нелёгкой жизни, внося в неё гармонию, сосредоточенность на «высоком стремление» дум. А потому Мастер может быть назван библиофилом в расширенном значении этого слова. Тем больший интерес представляют вопросы, которыми ещё не задавались исследователи: какими принципами руководствовался Балакирев, формируя своё собрание? Как случилось, что ныне оно утрачено? Наконец, где надлежит его искать? Попытаемся ответить, а заодно и проследить, хотя бы кратко, абрисы трудной судьбы библиотеки музыканта.

«Собирателю свойственно сосредоточенное, углублённое проникновение



в предмет. Всё зрение, всё внимание собирается в узкий пучок и уже не скользит по поверхности предметов, но вот именно проникает в глубину», – заметил писатель В.А. Солоухин [16, с. 5], касаясь традиции библиофильства в целом.

Этим «проникновением в глубину» выделялся Балакирев – создатель нового направления в искусстве. Однако в объективе его внимания находилось множество «предметов», связанных как с музыкальной культурой, так и – много шире – с прошлым и настоящим России и мира. Богатство балакиревского нотного собрания соперничает с книжным, изобилующим капитальными трудами в самых разных областях человеческого знания. Это обнаруживает стремление Балакирева сосредоточиться на главном едва ли не в каждой сфере, к которой обращался его пытливый ум. Такой принцип отбора, вероятнее всего, композитор почерпнул у Н.Г. Чернышевского. Балакирев, как и многие россияне, зачитывался его романом «Что делать?» и явно отсюда извлёк много поучительного. В том числе – касательно чтения с его незаменимой ролью в самовоспитании.

Взгляды писателя изложил его герой Рахметов – особенный человек, который «и тут поставил себе правилом: роскоши и прихоти – никакой; исключительно то, что нужно. А что нужно? Он говорил: “По каждому предмету капитальных сочинений очень немного; во всех остальных только повторяется, разжижается, портится то, что всё гораздо полнее и яснее заключено в этих немногих сочинениях. Надобно читать только их; всякое другое чтение – только напрасная трата времени. <...> Я читаю только самобытное и лишь настолько, чтобы знать эту самобытность.

<...> Каждая прочтённая мною книга такова, что избавляет меня от надобности читать сотни книг”» [21, с. 263–264].

Читать «исключительно то, что нужно», стало правилом Балакирева. Поэтому в отборе книг и нот им двигало не стремление к их коллекционированию, а желание обрести верных спутников «трудов и дней». Вместе с тем музыканту-библиофилу было очевидно: личные книжные и нотные собрания требуют особой заботы и внимания. Вот пример:

«Любезнейший Владимир Михайлович! – писал Балакирев литератору Владимиру Жемчужникову 22 января 1871 года. – Рекомендую Вам подателя сего Порфирия Алексеича Трифонова, как симпатичного и милого человека, могущего привести в порядок библиотеку Вашу, а ещё более могущего собрать и выписать всего Пруткова» [8, с. 103].

Примечательно уточнение, которое делает Балакирев. Это ещё одно подтверждение того, что в его глазах личная библиотека – прежде всего рабочий инструмент. Поэтому приведение в порядок библиотеки приятеля композитор связывает с подготовкой полного собрания сочинений Козьмы Пруткова – под таким литературным псевдонимом в журналах «Искра» и других выступали поэты Владимир (с которым был особенно дружен музыкант), Алексей и Александр Жемчужниковы, а также Алексей Толстой.

Согласно функциональному назначению, библиотеку Балакирева следует называть собранием. Однако музыкант был во всём самобытен. Это демонстрирует и его библиотека, включающая немало раритетных изданий, что характерно для коллекции<sup>1</sup>. Вот как истолковал этот термин

<sup>1</sup> Разделять термины «собрание» и «коллекция» предложила И.Ф. Безуглова, справедливо считая, что отнюдь не всякую частную библиотеку можно назвать коллекцией: «Владелец частного нотного собрания... формирует его по своей надобности и вкусу, но сообразуясь с пользовательской необходимостью. Коллекционер руководствуется интересами библиофила, отбирая в коллекцию издания, являющиеся раритетами» [3, с. 93].

В.И. Даль: «...Собранные вместе однородные и *чем-либо замечательные* (выделено мной. – Т.З.) вещи» [5, с. 136]. Иными словами, коллекция может определяться не только наличием раритетов. Балакиревская библиотека *замечательна* (если воспользоваться определением Даля) прежде всего тем, что она – «слепок верный» внутренней жизни большого музыканта, где книги и ноты выступали в самых разных функциях. То были «наставники», «собеседники», «советчики», а порой и «оппоненты» Балакирева во многих областях искусства и науки. Выполняли они и роль незаменимых «инструментов» в многоликой творческой лаборатории композитора, будь то сочинение музыки, проблемы образования, фольклористики, музыкальной науки и критики и – шире – строительства культуры.

Наконец, книги и ноты с дарственными надписями – своеобразные «хранители памяти» дорогих Балакиреву привязанностей к родным, друзьям, ученикам. А ещё – «вещественные знаки» его множественных контактов с современниками. Поэтому позволим себе называть балакиревскую библиотеку не только собранием, но и коллекцией, акцентируя тем самым её уникальность и богатство.

Причём на переданных музыканту рукописях и печатных изданиях могло и не быть надписей или штампов их первоначальных владельцев. Таковы, к примеру, три рукописи, полученные от Улыбышева: его монография о Бетховене на немецком языке<sup>2</sup>, а также две рукописные копии улыбышевской пьесы «Вздохатель без

денег. Быль-небылица в драматической форме и трёх действиях»<sup>3</sup>.

В библиотеку Балакирева могли войти и отдельные труды из библиотеки А.Д. Улыбышева. Согласно завещанию, книжное собрание автора «Новой биографии Моцарта» поступило к его сестре Е.Д. Пановой. При этом 1000 рублей, две скрипки и нотная библиотека были отписаны Балакиреву. Вместе с ними композитору могли быть переданы, судя по датам издания, монография Чарльза Бёрни (Berney Ch.) «A general history of music...» (London, 1776–1789. № 72<sup>4</sup>), цитировавшаяся Улыбышевым в его исследовании о Моцарте, а также работа Ж.Ф. Фетиса «Исторические достопамятности музыки» (СПб., 1833. № 535), с которым Улыбышев состоял в переписке [см.: 15]. Хотя эти книги Улыбышев мог и сам подарить Балакиреву, или же они перешли к нему из библиотеки матери.

Известно: библиофила выдаёт трогательная забота едва ли не о каждом экземпляре собственной библиотеки, увлечённое пополнение её. Всё это – и о Балакиреве, который любовно переплетал свои книги и партитуры, составляя из разрозненных нотных изданий и рукописей конволюты (Рис. 1).

Нередко музыкант обращался за нужным ему изданием не только в магазины и издательства, но и непосредственно к авторам, друзьям и знакомым. Причём эти просьбы в дружеской переписке зачастую очень горячи. О силе эмоционального накала можно судить по тону обращений

<sup>2</sup> ОР РНБ, ф. 41 (М.А. Балакирев), ед. хр. 1864. II и III части. Черновой автограф в переплёт; на л. 1. название написано карандашом В.В. Стасовым; на л. 31, 38, 39об. 49об., 64, 64об., 80об., 83, 99об., 100, 112, 114, 114об. 118, 120, 126, 15–151 наклеены нотные примеры. 230 л.

<sup>3</sup> ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 1865. Копия переписчика, в переплёт; пагинация 1–141 [1848 год]. 72 л.; ОР РНБ, ф. 41, ед. хр. 1866. Копия переписчика, в переплёт; пагинация 1–93. На заглавном листе к фразе «писана в 1848-м году» другим почерком приписано: «переделана в 1856 г.». 47 л.

<sup>4</sup> Здесь и далее выходные сведения и номера приведены по обнаруженному нами в архиве рукописному «Каталогу книг М.А. Балакирева», составленному Ю.С. Ляпуновым. См.: ОР РНБ, ф. 1141 (А.С. Ляпунова), ед. хр. 70.



Рис. 1. Балакиревский конволют во владельческом переплёте, куда вошли партитуры Моцарта: кантата «Кающийся Давид» и Реквием (ОНИиМЗ РНБ. М 344-3 / М. 862 (инв. № 81646)

и тем выражениям, в которые Мастер их облакал.

«Любезнейший Бахинька! – обращается Балакирев к В.В. Стасову уже в одном из первых сохранившихся писем из их переписки от 21 февраля 1858 года. – Я нездоров и потому не могу к Вам сегодня придти, а посылаю к Вам вместо себя Гусиковского<sup>5</sup>, коему Вы *не забудьте* вручить симфонии Бетховена» [1, с. 54].

Иначе, словно подчёркивая необязательность отклика, Балакирев просит П.И. Чайковского в письме от 18[–19] марта 1869 года: «Не можете ли достать у Лароша его книжку о Глинке?» [8, с. 130]. Очевидно, Балакирев имел в виду отдельный оттиск очерка «Глинка и его значение в истории музыки» Г.А. Лароша из «Русского вестника» (1867). Понятен интерес композитора к этой работе: тема «Глинка», похоже, была для него неисчерпаемой. Вот только он явно чувствовал неловкость обращённой к Чайковскому просьбы в письме с резкой критикой «Фатума» Петра Ильича. Послание это

Балакирев отправлять не стал. Лишь спустя две недели, 31 марта, он отослал Чайковскому другое письмо, где выразил своё мнение о «Фатуме» более сдержанно, просьбу же о «книжке Лароша» не повторил. Быть может, за истекшие дни композитор нашёл другой способ ознакомиться с ней.

Особенно же настойчив Балакирев становился, когда речь заходила о новом музыкальном произведении, обещанном автором. Вот пример, один из многих:

«Ваше интересное письмо <...> я получил, несмотря на то, что оно было адресовано мне по летнему адресу в Петергоф, – сообщил Балакирев французскому музыковеду и композитору Л.А. Дюкудре в феврале 1892 года. – Экземпляр же “Тамары”, вероятно, ещё отыскивает меня, так как до сих пор я его не получил, и, нетерпеливо желая познакомиться с этой новинкой, я был чрезвычайно обрадован возможности попользоваться на некоторое время экземпляром *du Cénéral Philippow*. Для основательного же знакомства с Вашей оперой буду ожидать обещанного Вами экземпляра» [8, с. 208].

<sup>5</sup> Балакирев употребил одно из шуточных прозвищ своего ученика Аполлона Сильвестровича Гуссаковского.

Спустя некоторое время Балакирев, так и не получив подарка, не без юмора напоминает Бурго-Дюкудре:

«Cher ami,

На Ваше последнее письмо я не торопился отвечать, выжидая получения заблудившегося в исканиях меня экземпляра Вашей “Тамары”, но, к сожалению, я его не получил, и думаю, что он пропал. <...> Буду ожидать также и экземпляр *reduction pour piano et chant* взамен пропавшего» [8, с. 208].

Наконец долгожданные ноты были получены:

«Простите, что за разными обстоятельствами я замедлил известить Вас, что, наконец, экземпляр Вашей пламенной “Тамары”, посланной Вами взамен пропавшего, достиг благополучно ледяных берегов Невы и находится в моих руках, равно как и экземпляр женского хора с хоровыми партиями, – пишет Балакирев. – Теперь буду ожидать обещанных Вами *partitions d’orchestre* отрывков, намеченных мною к публичному исполнению, солидное достоинство которых не может не быть признано беспристрастными и знающими музыкантами» [8, с. 208].

Очевидно, какое-то время спустя «ледяных берегов Невы» достиг и другой экземпляр «Тамары». Ныне оба клавира с дарственными надписями композитору хранятся в его фонде<sup>6</sup>.

Однако Балакирев, будучи главой школы, просто не мог складывать библиотеку исключительно для себя. Милию Алексеевичу зачастую не терпелось сразу показать друзьям рукопись только что оконченного сочинения или новое издание, заострить внимание на затронутых в них проблемах. Поэтому на музыкальном вечере у Пыпиных 18 марта 1892 года он поспешил ознакомить членов петербургского «Веймарского кружка» с «Вос-

поминаниями о Фильде» А.И. Дюбюка за долго до их выхода в свет [8, с. 405].

Если представлялась такая возможность, Балакирев стремился обсудить вышедшую в свет публикацию с её автором. При этом композитор нередко указывал на допущенные ошибки и неточности, которые следовало исправить при переиздании – как в этом случае:

«Многоуважаемый Сергей Константинович! – обращается Мастер к профессору Историко-филологического института в Петербурге, музыкальному критику и композитору С.К. Буличу 23 мая 1904 года. – Один из моих друзей очень обрадовал меня, доставив мне номер “Руси” от 20 мая, в котором Вы дебютировали статьей о Глинке. <...> Одно замечание я бы сделал: Вы, к сожалению, сказали только *вскользь* о знакомстве Глинки с Берлиозом, не остановились на этом единственном, можно сказать, факте сближения Глинки с одним из гениальных европейских музыкантов. Если и случалось Глинке встречаться с крупными тогдашними музыкантами, как, например, с Мендельсоном или с Мейербером, то эти встречи проходили как бы бесследно, а встреча с Берлиозом вызвала у Глинки серьёзное письмо к Кукольникову, которое даёт нам понятие о нём как о критике. Из этого письма видно, как Глинка поражён был музыкой Берлиоза, партитуры коего он с жадностью изучал; о нём он не затруднился сказать без обиняков, что в области фантастического далее Берлиоза не заходил никто. Важно и то, что, по собственному сознанию Глинки, сочинения Берлиоза настроили его к сочинению “Испанских увертюр”, о чём он говорит в том же письме к Кукольникову, и при рассмотрении партитур их влияние Берлиоза делается очевидным» [8, с. 254].

Или другой пример:

«Нынешней зимой радовался успеху Вашей книжки, напечатанной, к сожалению, в очень малом количестве, и удивлялся, от-

<sup>6</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1512, 1513.



чего это полное издание на самом деле оказывается неполным. Там пропущена очень талантливая комедия “Дон Алонзо Мерзавец и донна Анна Ослабелла”», – писал Балакирев 27 июля 1884 года Владимиру Жемчужникову, вскоре по выходе в свет подготовленного им совместно с братом Алексеем Полного собрания сочинений Козьмы Пруткова (СПб., 1884) [8, с. 109].

Книга эта, как явствует из составленного Ю.С. Ляпуновым «Каталога книг М.А. Балакирева», пополнила библиотеку композитора<sup>7</sup>, так любившего остроумные высказывания Пруткова и пересыпавшего ими свою речь (попутно заметим, что в этих симпатиях композитор совпал с А.А. Фетом, называвшим Пруткова «несравненным поэтом»).

Примечательно указание Балакирева на опубликованную в журнале «Развлечение» за 1861 год (т. V, № 4) комедию «Любовь и Силин», где фигурируют «гишпанец» Сильва дон Алонзо Мерзавец и находившаяся под его опекой «гишпанка» Ослабелла. Значит, в поле зрения музыканта было и это периодическое издание.

Ещё более подробны рекомендации Балакирева в отношении полученных в подарок музыкальных произведений. В качестве примера приведём фрагмент продолжившейся переписки композитора с Бурго-Дюкудре:

«Несмотря на беглый просмотр, я все-таки мог уразуметь, что Ваш настоящий труд не только замечательный и почтенный, но резко выдающийся по своей свежести направления, которому, несомненно, принадлежит будущее музыкального искусства, – делится впечатлениями Балакирев с Бурго-Дюкудре, получив, наконец-то, его “Тамару”. – Если в опере имеются общие места, бледные по музыке, то имеются и капитальные нумера, достойные пера высокого художника, к каковым я при-

числяю всю первую сцену (томление жажды), необычайно оригинальные танцы, которыми открывается 2-я картина оперы, и то глубоко прочувствованное и нежно-поэтическое *arioso*, которое, являясь началом интродукции к танцам, неоднократно проведено в опере как изображение любви Нуреддина и Тамары» [8, с. 208–209].

Маргиналии композитора в выявленных нотных изданиях дополняют его разъяснения в письмах к авторам. В совокупности же эти материалы открывают простор для публикации целого ряда произведений в редакции Балакирева.

Но вот черта, вовсе не характерная для библиофила: Балакирев с безоглядной щедростью разрешал ученикам и соратникам пользоваться собранными книжными и нотными богатствами. Такова редкостная натура музыканта. Он всегда был готов поделиться буквально всем и со всеми – будь то творческие находки и открытия, которыми Мастер одаривал не только учеников, но и широкий круг музыкантов. Или – «презренный металл», безвозмездно раздававшийся Балакиревым обездоленным, хотя сам он был отнюдь не богат. Наконец, музыкант предоставлял свой кров бездомным старушкам, которых призраивал в богадельню. У него находили приют даже бездомные собаки. В результате балакиревская квартира порой превращалась в псарню, пока для четвероногого подопечного не находился хозяин.

Нетипичная для библиофила позиция была связана и с такой особенностью творческой личности музыканта, как *доминирование педагогического начала*. Похоже, создатель легендарной «Могучей кучки» считал необходимым, чтобы его книгами и нотами пользовались все, кто в них нуждался. В этом для учителя, очевидно, заключался важный смысл личной

<sup>7</sup> ОР РНБ, ф. 1141, ед. хр. 70. № 374.

библиотеки – выражаясь по-старинному, «избранного любочисленника» нот и книг, отражавшего его мировоззрение и вкусы. Собранные им издания должны были *воспитывать в нужном ключе* как можно больше людей. Повторим: речь шла не только о ближайших учениках, но и едва ли не обо всех, кто входил в число его друзей и добрых знакомых. Поэтому библиотека Балакирева, подобно нынешним государственным хранилищам, постоянно находилась в движении. И это затрудняет точное определение её состава и поиск изданий, принадлежавших композитору.

Особенно щедро Балакирев делился нотами. Недаром его нотное собрание было наиболее подвижно, сродни полноводной реке, разливающейся в своём устье множеством «рукавов»: с годами росло число балакиревских учеников, и все они широко пользовались экземплярами из библиотеки учителя. Очевидно, Милию Алексеевичу была памятна та роль, которую в его самообразовании сыграла библиотека Улыбышева. Позднее глава Новой русской школы сам последовал примеру дорогого наставника. Так, юный Александр Глазунов, возвращая Балакиреву «Трактат по инструментровке» Г. Берлиоза, тут же просил прислать ему балакиревскую Увертюру на темы трёх русских народных песен [10, с. 238]. Причём Милий Алексеевич тотчас откликнулся на подобные просьбы и даже сам инициировал их. «Балакирев <...> сказал, что все его партитуры всегда к моим услугам», – отметил в дневниковых записях от 20 декабря 1891 года В.В. Ястребцев [8, с. 404].

В свою очередь, ноты воспитанников и соратников порой получали постоянную «прописку» в библиотеке Балакирева. Так случилось с изданием Пятого концерта Бетховена, явно полученным

из рук Ц.А. Кюи, о чём свидетельствует адресованная ему дарственная надпись на польском языке. Ноты эти вошли в составленный Балакиревым конволют во владельческом переплёте, снабжённый штампом на внутренней крышке: «Нотн. библ. М.А. Балакирева»<sup>8</sup> (Рис. 2).



Рис. 2. Дарственная надпись Ц.А. Кюи на экземпляре Пятого концерта Бетховена из библиотеки М.А. Балакирева (ОР РНБ, ф. 41, оп. 1, ед. хр. 1436, в составе конволюта)

Отдавая на время экземпляры из своей библиотеки, композитор, как правило, не вёл им учета, вероятно, надеясь на свою феноменальную память. Но в таких случаях память его порой подводила, так что возникали недоразумения – вроде этого, запечатлённого Ястребцевым:

«Курьёзная встреча. Балакирев ехал на извозчике, а я влезал на империал невской конки. Мы раскланялись. “Занесите, если Вам не нужны, партитуры Листа”, – крикнул М.А., проезжая мимо конки. Я ничего не понял, слез с верха, догнал извозчика, подсел к нему, и только тогда выяснилось недоразумение: он думал, что концерты Листа у меня. “Кому же тогда я их отдал?”» [8, с. 412].

В результате «единицы хранения» из балакиревской библиотеки могли и затеряться. Похоже, так случилось с партитурой Фантастической симфонии Берлиоза в издании Рикорди, где рукой Берли-

<sup>8</sup> ОР РНБ, ф. 41, оп.1, ед. хр. 1436.



оза были внесены поправки. Симфонию пытался найти Балакирев, по его просьбе к поискам подключился А.К. Лядов, но – безуспешно.

Тем не менее композитор своих привычек не менял. Это означало, что часть розданных книг и нот (особенно розданных незадолго до кончины) наверняка не успела вернуться под кров хозяина, отошедшего в мир иной...

В глазах Балакирева музыкальные произведения были подобны живым существам, а потому и отношения с ними складывались, как с людьми. В его нотной библиотеке присутствовали только те произведения, которыми он продолжал дорожить. В противном случае хозяин мог и отказать им от дома, причём – в самой резкой форме. Так, В.Г. Кульчинский вспоминал, что Балакирев разорвал пьесу для скрипки с темой «Марсельезы» [8, с. 431]. Эту тему, как уверял Ястребцев, композитор считал «крайне банальной, музыкально плохой» [8, с. 395].

Балакирев и сам любил дарить ноты, книги, рукописи. Думается, он и приобретал несколько экземпляров одних и тех же изданий для подарка, отбирая их не менее тщательно, нежели для собственного собрания. «Балакирев обещал мне подарить партитуру 2-й симфонии Бородина. Пишу ему записку», – отметил в дневниковых записях Ястребцев 21 марта [1892 года] [8, с. 407].

В доме должны присутствовать лишь *необходимые* для работы и жизни ноты и книги, постигая которые, «сам растёшь и крепнешь» [1, с. 106–107], – под таким девизом Балакирев не только складывал свою библиотеку, но и дарил другим входившие в неё экземпляры, следя за их судьбой, стремясь, чтобы они при любых об-

стоятельствах оставались востребованными. Вместе с такими дарами музыкант как будто передавал мудрое напутствие, которое должно поддержать одариваемого человека в чём-то важном, а порой – просто помочь жить. Поэтому Балакирев готов был отдать и единственный экземпляр, если ему казалось, что другому он нужнее. И за судьбой подаренных книг и нот Милий Алексеевич следил едва ли не с большим вниманием, нежели за отданными на время личными экземплярами. Ибо композитор стремился, чтобы они постоянно находились в заботливых руках владельцев. Вот что Балакирев пишет В.В. Стасову 12 июня 1904 года, соболезнуя в связи с кончиной его брата Александра Васильевича:

«Обращаюсь к Вам с просьбою. После него (А.В. Стасова. – Т. 3.) осталась подаренная мною ему книга: *“Полные святцы, составленные Косолаповым”*»<sup>9</sup>.

У Вас в доме эта книга никому не может быть нужна и никому не интересна (здесь Балакирев намекает на разность своих и В.В. Стасова взглядов в отношении религии. – Т. 3.).

Вы мне сделаете большую радость, если подарите эту книгу Аннушке, ухаживающей в настоящее время за Людмилой Ивановной<sup>10</sup>. Она религиозна, и такой подарок будет ей вдвойне дорог, как по существу, так и потому, что он сделан будет в память Александра Васильевича» [2, с. 222].

В.В. Стасов ответил тотчас, 14 июня того же года:

«...Вы желаете, чтоб я отдал Анне Александровне «Святцы» Косолапова. Вы этого хотите – конечно, я так и сделаю. <...> Но Вы совершенно ошибаетесь, полагая, что

<sup>9</sup> Полное название книги: «Месяцеслов православной кафолической церкви с приложением полного индиктиона, тридцати пяти таблиц, чтений из Евангелия и апостола на каждую неделю года и алфавитным указателем имён святых, упоминаемых в месяцеслове / сост. Ив. Косолапов» (Казань, 1874). Причём у самого Балакирева, судя по описи Ю.С. Ляпунова, этой книги не было. Вероятно, потому, что её заменяли другие, сходные по содержанию, книги.

<sup>10</sup> Речь идёт об Анне Александровне Алексеевой, компаньонке Людмилы Ивановны Шестаковой.

«Святцы» Косолапова – ненужный сор у нас в доме. Вы очень ошибаетесь. Там, кроме божественной стороны, есть ещё и другая, крайне интересная и важная: *историческая*. И именно эта книга Косолапова оказала мне огромную услугу, когда я, года 1 ½ или 2 назад, писал большое сочинение: «*Миниатюры некоторых византийских, болгарских, джагатайских (древнетюркских), персидских и славянских рукописей*», за которую мне недавно присудили большую золотую медаль. Конечно, я легко мог бы взять эту книгу и из нашей Публ[ичной] библиотеки – там все 2 миллиона книг к моим услугам; но я не знал про её существование, так что, если Вы ею сделали кому-нибудь услугу, то это вовсе не Алекс[андру] Вас[ильевичу], а мне. Да кроме этого трактата она оказала и много других услуг – благо была у нас в комнатах. И я Вас крепко благодарю» [2, с. 224–225].

И всё-таки Балакирев настоял на том, чтобы «Святцы» были переданы указанному им лицу, очевидно, считая, что так данное издание принесёт больше пользы. Тем более композитора волновала судьба его личной библиотеки и архива в целом.

К концу жизни он раздал практически все имевшиеся у него средства родным и близким. А вот раздать библиотеку по частям Балакирев явно не хотел и не мог: ведь это была единая семья, с любовью им собранная, хранившая воспоминания о прожитой жизни.

Неизвестно, был ли знаком Балакирев с трудами выдающегося нидерландского учёного-гуманиста Юста Липсия (1547–1606), который сделал работу над текстами античных авторов едва ли не главным делом своей жизни. Культура античности оставалась для него незыблемым живым образцом, в том числе и в повседневной жизни. С этой целью им был написан трактат «О библиотеках», проникнутый мыслью об упрочении древних традиций библиотек и музеев как институ-

тов объединения интеллектуалов. Для создания нужной духовной атмосферы Юст Липсий советовал украшать библиотеку бюстами писателей-классиков, редкостями и т. д.

Кажется, Балакирев, интересуясь античной литературой, устроил своё жилище, словно следуя заветам нидерландского учёного. Глава школы-направления не ограничился собиранием нот, книг, рукописей, заполнив свой дом портретами, бюстами их авторов – дорогих ему людей, учителей и кумиров. С высокой традицией благодарной памяти о них были связаны балакиревские мемориальные вещи – свидетельства его артистических триумфов, фотографии памятных мест, куда Мастер совершал свои концертные поездки. В качестве доказательства приведём пространственный фрагмент подробного описания балакиревского гнезда К.Н. Черновым:

«Балакирев занимал довольно большую квартиру № 7, в шесть комнат, в четвёртом этаже на Коломенской улице в доме тоже № 7-м. <...> Три лицевые комнаты занимал сам М. А., а остальные, выходящие во двор, предоставлял своей прислуге. <...> Дверь из передней вела в гостиную довольно больших размеров (в три окна), с тюлевыми занавесками. В простенках между окнами стояли два трюмо с бронзовыми подсвечниками. На одном подзеркальнике виднелся портрет Листа с его автографом, а на другом изящно сделанная модель фисгармонии под стеклянным колпачком, поднесённая М. А. почитателями его таланта. У среднего окна на столике одно время под стеклом находилась под стеклянным колпаком высеченная из белого мрамора рука Листа, пишущая золотым пером: тоже одно из многочисленных подношений. <...> (Рис. 3).

Рядом с диваном, с одной стороны, стоял кругленький столик, прикрытый белой вязаной салфеткой с курительным прибором, с другой – овальный стол с бархатной скатертью и большой стоячей лампой с голубым ша-



Рис. 3. Слепок руки Ф. Листа и бархатная подставка для неё, преподнесённые М.А. Балакиреву на концерте БМШ 11 апреля 1898 года  
(© СПбГМТ и МИ, № 2249)

рообразным стеклянным абажуром; по вечерам она разливала по комнате приятный полусвет. На столе этом лежали альбомы видов Праги и других городов и мест за границей, где бывал Балакирев: вазочка с визитными карточками и портрет Глинки в рамке, снятый с оборотной стороны одной из картин Брюллова. Над столом, на стене висели гравюры: “Бетховен” и “Моцарт” в широких красных

рамах. В углу, у двери стояла полка с нотами в красных переплётках – старые издания Шопена, Шумана, Листа и др., а над ней красовался портрет-гравюра Фр. Шопена, и под ним, в рамке под стеклом, виднелся пучок засохших цветов с его могилы, вернее, из костёла Св. духа в Варшаве, где хранится урна с сердцем польского композитора-патриота. <...> (Рис. 4).



Рис. 4. Гостиная в квартире М. А. Балакирева  
(КР РИИИ, ф. 13, ед. хр. 17)



Рис. 5. Музыкальный вечер в гостиной М.А. Балакирева; сидят (слева направо): М.А. Балакирев, Л.А. Кашперова, С.М. Ляпунов; стоят: Ю.Г. Циммерман, Б.Л. Жилинский, М.П. Карпов. А.Ю. Циммерман

В углу, за роялями, у изразцовой печи, стоял на высоком постаменте бюст Мих. Ив. Глинки, времени написания “Руслана”, т. е. 40-х годов – подарок Балакиреву от Людмилы Ивановны Шестаковой, сестры Глинки. Около, в футляре, лежала изящная, вырезанная из слоновой кости, дирижёрская палочка, поднесённая М. А. во время юбилейных концертов в память Шекспира, где впервые исполнялся “Король Лир” Балакирева.

Над новым роялем на стене висела большая известная фотогравюра: “Шопен у Радзивилла”. Под ней и около развешены были портреты Н. Рубинштейна, Даргомыжского, Дюбюка, Гензельта и Шумана; на рояле же помещались еще портреты Улыбышева, в доме которого, как известно, Балакирев провёл свою юность. Пред своей кончиной М.А. с особенной нежностью вспоминал о своём “втором” отце, покупая и собирая его портреты, письма и пр.

Тут же на рояле стояла большая гравюра, изображающая шествие Иоанна Гуса на костёр. Личность чешского реформатора, как славянского поборника православия, всегда глубоко интересовала М. А., его умиляла, например, сцена с наивной старушкой, принёсшей на

костёр страдальца вязанку дров и вызвавшей кроткое замечание Гуса: “О, святая простота”. Этот огонь инквизиции горит в Увертюре Балакирева на тему испанского марша.

Над роялем висела большая фотография, снятая во время торжественного открытия в 1894 г. памятника Шопену, воздвигнутого по почину Балакирева в Желязовой Воле, месте рождения великого композитора. Он изображён сидящим перед памятником за пианино и исполняющим произведения Шопена. <...>

Над другим, более старым роялем висел в центре портрет Глинки работы фотографа Левицкого, подаренный Балакиреву самим Глинкой пред его последним отъездом в Берлин. Здесь же помещался автограф Глинки из оперы “Жизнь за царя”. Внизу большой роскошный бронзовый барельеф Шопена в профиль, окружённый серебряным венком, поднесённый Балакиреву Польшею при открытии им памятника Шопену в Желязовой Воле<sup>11</sup>. По бокам ещё – фотографии Листа с известного портрета Репина, Л.И. Шестаковой, Берлиоза, снимок с памятника Глинки в Смоленске и портрет с автографом С.М. Ляпунова. <...> (Рис. 5).

<sup>11</sup> Чернов ошибся, и эта ошибка проникла в другие издания (см.: 9 Ил. между с. 336–337). Барельеф с изображением Шопена, выполненный известным медальером Леопольдом Штейнманом, Балакиреву подарили члены «Веймарского кружка» по приезде его из Польши в 1891 году. Поляками был преподнесён Балакиреву серебряный венок после исполнения им шопеновских произведений на концерте в Варшаве, приуроченном к торжествам в связи с открытием памятника польскому композитору в Желязовой Воле осенью 1894 года. Очевидно, по просьбе Балакирева два этих драгоценных для него дара были объединены вместе.



Рис. 6. Спальня в квартире М.А. Балакирева  
(КР РИИИ, ф. 13, ед. хр. 17)

Единственной роскошью этой скромной и несколько старомодной гостиной был висевший в углу, около двери в столовую, большой образ Мальтийской Божьей Матери, почерневший лик которой резко выделялся на фоне белого мальтийского орденского креста. Вся риза иконы была осыпана крупным жемчугом; перед ней, в лампадке на цепочке, всегда теплился огонек. <...>

Небольшая комната, погружённая во мрак, так как тёмные и плотные шторы на её окнах всегда были спущены, — служила М.А. в одно и то же время и кабинетом и спальней. <...> В комнате этой стояло два шкафа с партитурами, один у стены, а другой поперёк комнаты, в том месте, где за занавеской стояла простая железная кровать. <...> Если М. А. не любил, чтобы его провожали в кабинет, то тем труднее было попасть в это его «святая святых». <...> (Рис. 6).

За столовой находилась кухня и комната, где жила старая, давнишняя кухарка М. А., кажется, по имени Аксинья, и где хранились ноты М. А., но Балакирев не любил, чтобы кто-нибудь входил в кухню, и всегда оставался у двери, когда шёл туда взять ноты. Так я и не мог удовлетворить своего любопытства – видеть, много

ли у него нот и какие именно, хотя Балакирев никогда не отказывался снабжать меня ими. Знаю только, что они были все в прекрасных чёрных шагреновых переплётках, с номерацией и фамилией на корешках. На первой чистой странице был подробный перечень находящихся в данном томике нот. Партитуры же, хранившиеся в кабинете, были переплетены в роскошные красные переплётки» [20, с. 10–14].

Все эти подробности быта красноречиво говорят не только о квартире хозяина, но и о его образе жизни, вкусах, пристрастиях. Однозначен вывод: музыкант, равнодушный к роскоши, устроил свой дом в духе библиотек времён античности [см. об этом: 22], превратив его в подобие мемориального Музея-храма, бережно сохранявшего память о кумирах «кучкистов», о вехах в истории Новой русской школы, её звёздных часах. И опять-таки в духе толкования Юстом Липсием, то был живой Музей-храм союза творцов, «где занятия имели мужи, преданные Музам» [22, с. 12] (потому и слово Музей писалось с большой буквы). Буквально до последних дней

Милия Алексеевича его Музей-квартира оставалась одним из действенных центров столичной культуры. Здесь звучали опусы композиторов-соотечественников разных поколений наряду с шедеврами классиков в непревзойдённом исполнении хозяина дома и его гостей.

Примечательно, что, судя по описанию Чернова и по сохранившейся фотографии, комнатой – «книгохранительницей», а точнее «нотохранилищем», – у Балакирева была спальня, отчасти сходная с кельей: никаких случайных вещей, только самое необходимое для жизни, и в первую оче-

редь – для жизни духа. У Балакирева – композитора и глубоко верующего человека – это партитуры и иконы, сплошь покрывшие стену рядом с изголовьем аскетически узкой железной кровати. Такое убранство невольно подводит к мысли: вера и музыка, причём музыка симфоническая, – вот главные полюсы жизни духа композитора. А спальня-келья, похоже, стала для него местом сокровенных дум в бессонные ночные часы. Недаром сюда не было доступа даже близким друзьям...

*(Продолжение следует.)*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Балакирев М.М., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 1: Письма: 1858–1880 / ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1970. 488 с.
2. Балакирев М.М., Стасов В.В. Переписка. В 2 т. Т. 2. Письма: 1881–1906 / ред.-сост., автор вступ. ст. и коммент. А.С. Ляпунова. М.: Музыка, 1971. 424 с.
3. Безуглова И.Ф. Собрания и коллекции в фондах музыкального отдела Российской национальной библиотеки // Музыкальное наследие в современном обществе. М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2014. С. 93–99.
4. Берков П.Н. Русские книголюбы. М.; Л.: Сов. писатель, 1967. 316 с.
5. Даль В.А. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т. 4. М.: Русский язык Медиа, 2003. 686 с.
6. Зайцева Т.А. Находки в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории (к 185-летию М.А. Балакирева) // Opera musicologica. 2021, № 4. С. 128–144.
7. Зайцева Т.А. «Незнаемая лира» // М.А. Балакирев. Полн. собр. духовных соч. / вступ. ст., коммент. и прилож. Т.А. Зайцевой. М.: Музыка, 2015. С. 11–43.
8. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма / редкол.: Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Э. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1962. 479 с.
9. Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи / редкол. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид (отв. ред.). Л.: Музгиз, 1961. 445 с.
10. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А.С. Ляпунова и Э.Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 600 с.
11. Миллер Л.А. О личном собрании А.Н. Ляпунова // Памяти Анастасии Сергеевны Ляпуновой: сб. статей и материалов. Петербургский музыкальный архив. Вып. 9 / сост. и отв. ред. Т.З. Сквирская. СПб.: Политехнический университет, 2012. С. 165–176.
12. Пуртов Ф.Э. Нотные издания XVIII века. Каталог. СПб.: Бельведер, 2007. 563 с.
13. Райскин И.Г. Находки в лавке букиниста: «Изъ книгъ М.А. Балакирева» // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 370–377.



14. Сквирская Т.З. Из нотной библиотеки М.А. Балакирева // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 362–370.
15. Словарь иностранных слов. 15-е изд. М.: Русский язык, 1988. 608 с.
16. Солоухин В.А. Зимний день. Рассказы. М.: Сов. писатель, 1969. 288 с.
17. Сомов В. Из истории русско-европейских музыкальных связей середины XIX века: письма А.Д. Улыбышева к Ф.Ж. Фетису // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т.А. Зайцева. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 218–235.
18. Улыбышев А.Д. Новая биография Моцарта. В 3 т. Т. 2. М.: П. Юргенсон, 1891. 196 с.
19. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / вступ. ст., расшифровка рукописи, исследование, комм., подгот. к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
20. Чернов К.Н. Милий Алексеевич Балакирев (По воспоминаниям и письмам) // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Сб. 3 / под ред. А.Н. Римского-Корсакова. Л.; М.: Мысль, 1925. С. 5–74.
21. Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л.: Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1950. 464 с.
22. Юст Липсий. О библиотеках / пер. с латинского В. Поршнева. СПб.: СПбГУКИ, 2013. 111 с.

*Об авторе:*

**Зайцева Татьяна Андреевна**, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, [vonhase@mail.ru](mailto:vonhase@mail.ru)

## REFERENCES

1. Balakirev M.M., Stasov V.V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 1: Pis'ma: 1858–1880* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 1: Letters: 1858–1880]. Editor-compiler, author of the introductory article and comments by A.S. Lyapunova. Moscow: Muzyka, 1970. 488 p.
2. Balakirev M.M., Stasov V.V. *Perepiska. V 2 tomakh. Tom 2. Pis'ma: 1881–1906* [Correspondence. In 2 volumes. Volume 2. Letters: 1881–1906]. Editor-compiler, author of the introductory article and comments by A.S. Lyapunova. Moscow: Muzyka, 1971. 424 p.
3. Bezuglova I.F. *Sobraniya i kollektzii v fondakh muzykal'nogo otdela Rossiyskoy natsional'noy biblioteki* [Collections and Collections in the Holdings of the Music Department of the Russian National Library]. *Muzykal'noe nasledie v sovremennom obshchestve* [Musical Heritage in Modern Society]. Moscow: Vserossiyskoe muzeynoe ob"edinenie muzykal'noy kul'tury imeni M.I. Glinki, 2014, pp. 93–99.
4. Berkov P.N. *Russkie knigolyuby* [Russian Book Lovers]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1967. 316 p.
5. Dal' V.A. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka. V 4 tomakh. Tom 4* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. In 4 volumes. Volume 4]. Moscow: Russkiy yazyk Media, 2003. 686 p.
6. Zaytseva T.A. *Nakhodki v biblioteke Sankt-Peterburgskoy konservatorii (k 185-letiyu M.A. Balakireva)* [Finds in the library of the St. Petersburg Conservatory (to the 185th anniversary of M.A. Balakirev)]. *Opera musicologica*. 2021, No. 4, pp. 128–144.

7. Zaytseva T.A. «Neznaemaya lira» [“Unknown Lyre”]. *M.A. Balakirev. Polnoe sobranie dukhovnykh sochineniy* [M.A. Balakirev. The Complete Collection of Spiritual Works]. Introductory article, commentary and appendix by T.A. Zaitseva. Moscow: Muzyka, 2015, pp. 11–43.
8. *Milyy Alekseevich Balakirev. Vospominaniya i pis'ma* [Mily Alekseevich Balakirev. Memories and Letters]. Editorial board: Y.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.E. Fried (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1962. 479 p.
9. *Milyy Alekseevich Balakirev. Issledovaniya i stat'i* [Mily Alekseevich Balakirev. Studies and articles]. Editorial board: Y.A. Kremlev, A.S. Lyapunova, E.L. Fried (executive editor). Leningrad: Muzgiz, 1961. 445 p.
10. *Milyy Alekseevich Balakirev. Letopis' zhizni i tvorchestva* [Mily Alekseevich Balakirev. Chronicle of life and work]. Compiled by A.S. Lyapunova and E.E. Yazovitskaya. Leningrad: Muzyka, 1967. 600 p.
11. Miller L.A. O lichnom sobranii A.N. Lyapunova [About the Personal Collection of A.N. Lyapunova]. *Pamyati Anastasii Sergeevny Lyapunovoy: sbornik statey i materialov. Peterburgskiy muzykal'nyy arkhiv. Vypusk 9* [In Memory of Anastasia Sergeevna Lyapunova: a collection of articles and materials. Petersburg Musical Archive. Issue 9]. Compiler and responsible editor T.Z. Skvirskaya. St. Petersburg: Politekhnichestkiy universitet, 2012, pp. 165–176.
12. Purto F.E. *Notnye izdaniya XVIII veka. Katalog* [Note Editions of the XVIII Century. Catalogue]. St. Petersburg: Bel'veder, 2007. 563 p.
13. Rayskin I.G. Nakhodki v lavke bukinista: «Iz" knig" M.A. Balakireva» [Finds in the Shop of a Bookseller: “From the Books of M.A. Balakirev”]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev is Dedicated to: a collection of articles and materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 370–377.
14. Skvirskaya T.Z. Iz notnoy biblioteki M.A. Balakireva [From the Music Library of M.A. Balakirev]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev is Dedicated to: a collection of articles and materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 362–370.
15. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. 15th edition. Moscow: Russkiy yazyk, 1988. 608 p.
16. Soloukhin V.A. *Zimniy den'. Rasskazy* [Winter Day. Stories]. Moscow: Sovetskiy pisatel', 1969. 288 p.
17. Somov V. Iz istorii russko-evropeyskikh muzykal'nykh svyazey serediny XIX veka: pis'ma A.D. Ulybysheva k F.Zh. Fetisu [From the History of Russian-European Musical Ties of the Mid-19th Century: Letters of A.D. Ulybyshev to F.J. Fetis]. *Balakirevu posvyashchaetsya: sbornik statey i materialov. Vypusk 3* [Balakirev Dedicated to Balakirev: Collection of Articles and Materials. Issue 3]. Editor-composer T.A. Zaitseva. St. Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2014, pp. 218–235.
18. Ulybyshev A.D. *Novaya biografiya Motsarta. V 3 tomakh. Tom 2* [New Biography of Mozart. In 3 volumes. Volume 2]. Moscow: P. Yurgenson, 1891. 196 p.
19. Findeyzen N.F. *Dnevnik. 1892–1901* [Diaries. 1892–1901]. Introductory article, manuscript transcription, research, comments, preparation for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2004. 428 p.
20. Chernov K.N. Milyy Alekseevich Balakirev (Po vospominaniyam i pis'mam) [Mily Alekseevich Balakirev (On Memoirs and Letters)]. *Muzykal'naya letopis'. Stat'i i materialy. Sbornik 3* [Musical Annals. Articles and materials. Collection 3]. Edited by A.N. Rimsky-Korsakov. Leningrad; Moscow: Mysl', 1925, pp. 5–74.



21. Chernyshevskiy N.G. *Chto delat'?* *Iz rasskazov o novykh lyudyakh* [What to Do? From the Stories About New People]. Leningrad: Leningradskoe gazetno-zhurnal'noe i knizhnoe izdatel'stvo, 1950. 464 p.

22. Yust Lipsiy. *O bibliotekakh* [About libraries]. Translated from Latin by V. Porshnev. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy institut kul'tury, 2013. 111 p.

*About the author:*

**Tatyana A. Zaitseva**, DrSci (Arts), Professor, St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, (190068, Saint-Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-8971-7558**, vonhase@mail.ru



**Н.В. ЧАХВАДЗЕ**

*Магнитогорская государственная консерватория  
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0001-8865-1067*

## **О роли ритуально-мифологической образности в музыкальной драме В.А. Успенского «Фархад и Ширин»**

Автор статьи стремится выяснить, какие способы отражения национального своеобразия помогли русским композиторам, работавшим в Узбекистане и решавшим сложнейшую проблему освоения многоголосных европейских жанров и форм, снискать успех у узбекской аудитории. Проблема не утратила актуальности в наше время, поскольку накопленный опыт продемонстрировал следующее: она не сводится лишь к цитированию, обработкам или созданию музыкального материала в народном духе.

Рассматривая с новых позиций (это позволяют сделать подходы, опробованные в литературоведении, изучавшем мифы, ритуалы и обрядовые действия) первую в Узбекистане многоголосную музыкальную драму «Фархад и Ширин», созданную В.А. Успенским и одобренную узбекской аудиторией, автор приходит к выводам, отличным от результатов, полученных исследователями-предшественниками. В процессе анализа удаётся выявить архетипичные мотивы и образы, определившие особенности музыкальной драмы В. Успенского, вскрыть её связь с литературным первоисточником, поэмой А. Навои, и доказать, что найденные композитором решения продолжили узбекскую национальную традицию. В качестве связующей нити между классическим музыкальным и литературным наследием и созданным композитором многоголосным опусом выступили не только цитируемые мелодии, но и мифологически-ритуальные архетипы. Так, Успенскому удалось предвосхитить драматургические находки узбекских авторов, работавших в пору зрелости национальной композиторской школы, в 1980-е годы XX века.

**Ключевые слова:** В.А. Успенский, музыкальная драма, суфийские мотивы, миф, обряд, ритуал в музыке.

*Для цитирования / For citation:* Чахвадзе Н.В. О роли ритуально-мифологической образности в музыкальной драме В.А. Успенского «Фархад и Ширин» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 112–122. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.112-122. EDN: VIQXJO



**NATELLA V. CHAKHVADZE**

*Magnitogorsk State M.I. Glinka  
Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia  
ORCID: 0000-0001-8865-1067*

## **On the Role of Ritual-Mythological Imagery in Musical Drama “Farhad and Shirin” by V.A. Uspensky**

The author of the article tries to find out: which ways of reflecting the national helped Russian composers who worked in Uzbekistan and solved the most difficult problem of mastering polyphonic European genres and forms, to gain success with the national audience? The problem has not lost its relevance in our time, as far as the accumulated experience has shown following: it cannot be irredundant to quoting, processing or creating musical material in the folk spirit.

By considering from new positions (it permits to do the approaches tested in literary criticism, which studied myths, ritual and ritual actions) the first in Uzbekistan polyphonic musical drama “Farkhad and Shirin” created by V.A. Uspensky and approved by the national audience, the author comes to conclusions that are distinct from the results obtained by predecessor researchers. In the process of analysis, it is possible to identify the archetypal motifs and images that determined the peculiarities of the musical drama by V. Uspensky, to reveal its connection with the literary source, the poem by A. Navoi, and to prove that the solutions found by the composer continued Uzbek national tradition. Not only quoted melodies, but also mythological and ritual archetypes acted as a connecting thread between the classical and literary heritage and the polyphonic opus created by the composer. In such a way Uspensky managed to anticipate the dramatic discoveries of the Uzbek authors, who worked, at the time of maturity of the national composer school in the 1980s of the 20th century.

Keywords: V.A. Uspensky, musical drama, Sufi motifs, myth, rite, ritual in music.

**К**огда изучаешь творчество русских композиторов, постоянно или эпизодически работавших в Узбекистане (В.А. Успенский, А.Ф. Козловский, Г.А. Мушель, Р.М. Глиэр, С.Н. Василенко, Н.А. Рославец) и причастных к процессу освоения многоголосных европейских жанров и форм, не может не привлечь внимания интересный факт. Все они решали проблемы, актуальные для восточной культуры<sup>1</sup>, стремились к созданию произведений, удовлетворяющих художественным запросам восточного, а не европейского слушателя. Не всем удалось добиться успеха на этом пути, однако музыкальную драму «Фархад и Ши-

рин» В.А. Успенского, а потом и его одноименную оперу<sup>2</sup>, в Узбекистане считали своей. Первая исполнительница роли Ширин, Халима Насырова, свидетельствует: «Мы любили свою первую оперу...» (цит. по: [2, с. 151]). Об отношении публики к музыке драмы можно прочесть в письмах композитора: «Пришлось писать двухголосные хоры, речитативы. ... Узбеки довольны, говорят, хорошо вышло...» [13, с. 346]. Положительная оценка узбекского слушателя, скорее всего, была связана с тем, что за цитируемыми или созданными в народном духе мелодиями ощущалось ещё что-то, воспринимаемое как своё, узнаваемое.

<sup>1</sup> О проблемах, связанных со становлением национальных композиторских школ, см.: [7; 8].

<sup>2</sup> Опера «Фархад и Ширин» создана в 1941 году совместно с Г. Мушелем; инструментовка – частично совместно с С. Цвейфелем (Горчаковым).

Несмотря на успех музыкальной драмы «Фархад и Ширин», она так и не получила достойной оценки в музыковедческих трудах. Так, в частности, в исследовании Т. Вызго «Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой» читаем: «Поскольку арии всех действующих лиц состояли из одних и тех же (или близких) жанров наследия, постольку музыка не способна была отразить контраст характеров» [2, с. 148]. Или: «Его (В. Успенского. – Н. Ч.) заботят не столько вопросы музыкальной драматургии, сколько проблема гармонизации фольклорного материала» [2, с. 151]. Анализ музыкального компонента драмы, как правило, ограничивался перечислением используемых народных мелодий, отдельных многоголосных средств и приёмов.

Проблема отражения национального своеобразия актуальна до сих пор<sup>3</sup>, и стремление понять, как удалось Успенскому добиться признания узбекской аудитории, определило цель статьи – выявить формы и способы отражения традиций восточного искусства в музыкальной драме «Фархад и Ширин». Задачами, решение которых будет способствовать достижению цели, видятся характеристика особенностей жанра музыкальной драмы и рассмотрение первоисточника (поэмы Навои) как репрезентантов традиции; анализ драматургии и созданных композитором музыкальных портретов. Автор статьи опирается на традиционные музыковедческие подходы и работы литературоведов, исследователей мифологии и ритуалов – О. Фрейденберг, А. Лосева, Е. Мелетинского, В. Топорова, А. Байбурина.

«Фархад и Ширин» В. Успенского (1935–1936) – первый спектакль, где уз-

бекские артисты пели в сопровождении симфонического оркестра. Необходимость быть принятым национальной аудиторией, которая чутко реагировала на малейшие изменения знакомых мелодий, обусловила максимально бережное отношение композитора к материалу. Для авторских проявлений Успенскому оставались сферы гармонии, полифонии, фактуры и лишь отчасти формообразования (в большинстве случаев форма уже была задана цитируемыми развитыми образцами монодии).

На основе народного материала композитор написал арии, двухголосные хоры, оригинальные танцы (в их числе персидский, китайский, арабский, пуштунский) и, что должно быть особо отмечено, начал писать речитативы (проблема национально-характерного речитатива в узбекской опере актуальна до сих пор).

Природа жанра музыкальной драмы<sup>4</sup> до сих пор не выяснена. Это феномен, ассимилировавший опыт синкретических ритуально-обрядовых действий (частично ещё доисламского происхождения), народно-театральных балаганных представлений странствующих комедиантов-масхаробозов (скоморохов), кизикчи (клоунов), кукольников, острословов-аскиячи, разыгрывавших диалогические сценки, а также фокусников, жонглёров, др. Узбекские музыкальные драмы долгое время воспринимались не как спектакль, а как совместное действие, где зрители ощущали себя соучастниками – сопровождали его комментариями, одобрительными возгласами или предостережениями, обращёнными к героям.

Когда Успенский приступил к работе над «Фархадом и Ширин», жанр ещё сохранял указанные особенности. Судя по

<sup>3</sup> См. в этой связи: [9].

<sup>4</sup> Музыкальная драма, «внешне вобравшая элементы структуры оперы», отличалась от неё «отсутствием непрерывного музыкального развития, речитативов», «с самого начала эти жанры (музыкальная драма и комедия. – Н.Ч.) формировались как специфически национальное искусство...» [5, с. 59.]



музыке, композитор их отметил, оценил и постарался акцентировать те, которые счёл национально-репрезентативными. И, парадокс, тем самым «обнажил» сходство музыкальной драмы с греческой трагедией, восходящей к архетипичному обряду-ритуалу смерти и воскрешения божества. Такое драматургическое решение, как и трактовку персонажей, явно обусловило внимательнейшее изучение первоисточника – поэмы А. Навои.

Чтобы пояснить сказанное, необходимо привлечь внимание к некоторым особенностям поэмы, которые не попадали ранее в поле зрения исследователей.

«Фархад и Ширин» А. Навои изобилует мифологическими мотивами и образами, происхождение которых связано с исторической судьбой Центральной Азии: греческими, зороастрийскими, индийскими. Поэма полна суфийской символики<sup>5</sup> – Алишер Навои был причастен к этому мистико-философскому исламскому учению. Судьба Фархада у Навои, его путь – это обращение к обряду смерти-воскрешения солнечного божества и одновременно символическое выражение сути суфизма, поэтическая версия его идейно-философского становления и развития. Ключ к постижению глубинного смысла в поэме – это образ Греции, куда отправляется Фархад в поисках мудрости, где совершает подвиги, даже находит Сократа, который предсказывает герою любовные муки. Сократ – символ античной философии, преемственность с которой подчёркивали суфии. Знаменательно, что один из центральных эпизодов сочинения, «Допрос Фархада», представляет собой диалог-поединок, структурно и семантически близкий агону в греческой трагедии. Это

очень необычно для Навои и может рассматриваться как доказательство сознательного стремления поэта провести аналогии между своей поэмой и греческими трагедиями. Кроме того, персонажи Навои – не люди, а боги или мифические герои. Эти мотивы поэмы Навои (а не либретто Хуршида) В. Успенский уловил, и именно они, как покажет анализ, определили особенности драматургии целого и музыкальные характеристики героев. Не имея возможности передать в музыке смысловую многозначность поэмы, композитор постарался сохранить её символическое «звучание».

Музыкальная драматургия В. Успенского включала два плана: рассказ о событиях – номера, носящие название «Байончи», и показ «страстей» героя-жертвы, «горящего любовью» Фархада – арии, небольшие речитативы, хоры, танцы, связанные с разыгрываемой историей любви Фархада и Ширин.

Роль байончи-повествователя была схожа с ролью *le Speaker* в «Царе Эдипе» И. Стравинского. Но краткие речитативные реплики-комментарии байончи были обращены не к зрителям, как у Стравинского, а к куклам (кугирчок – кукла-игрушка, перчаточная кукла) и перемежались с импровизируемым диалогом с ними.

Композитор выделил и противопоставил номера «Байончи» всем прочим. Краткая, танцевального характера мелодия речитатива повествователя имела нечто общее с песнями узбекских сказителей, но у Успенского на первый план явно выдвинулось сказочно-кукольное начало. Чётко выраженная регулярность, постоянно повторяющиеся мелодический и ритмический рисунки, остигатное гармоническое

<sup>5</sup> В последнее время суфийская символика находит отражение не только в творчестве узбекских композиторов (яркий образец – «Зикр аль-хак» М.Боева), но и в музыке азербайджанских [3, с. 115–122] и таджикских [4, с. 54–60.] авторов, что позволяет говорить о предвосхищении В. Успенским тенденции, наметившейся в различных республиках, продолживших традиции «Исламской цивилизации» [6, с. 12–30.]

сопровождение, а главное, инструментальные отыгрыши, «вертящие» и варьирующие основные интонации темы в высоком регистре, сообщали эпизодам «Байончи» механистически-игрушечный характер.

Поддача материала В. Успенским усилила контраст между эпизодами «Байончи» и другими оперными формами, в особенности сольными, которые основывались на темах, отличавшихся протяжённостью и широким дыханием. По ходу спектакля байончи появлялся восемь раз (основная тема не менялась – могло быть уменьшено число её проведений, варьировались фактура и инструментальные отыгрыши). Эпизоды были непродолжительны, но повествование контрапунктировало действию, разыгрываемому актёрами. Так возникал эффект «изображённой» косвенной речи – герои обретали голос как бы при посредстве байончи. Роль повествователя усиливала фрагментарность спектакля и устанавливала временную дистанцию между зрителем-слушателем и героями, «отодвигая» действие в прошлое<sup>6</sup>. Это нарушало чувство сопричастности к происходящему на сцене и способствовало осозна-

нию смысла увиденного-услышанного как символического.

Разыгрываемую историю любви Фархада и Ширин можно определить как «трагедию ораторного типа» [10, с. 108]. В музыке драматические действия как таковые не репрезентировались; в сольных и хоровых номерах были представлены только рассказы о них или связанные с ними переживания героев. Напомним, что в народном варианте спектакля музыка выполняла иллюстративную функцию, мелодии актёры иногда меняли. Заслуга В. Успенского состояла в том, что он создал музыкальные образы героев и тем самым выдвинул на первый план музыкальное начало.

Герои композитора, как в архаической греческой трагедии, фигуры «монолитные, ещё лишённые психологического колорита» [14, с. 708]. Подход к созданию их образов и избранный композитором статуарный тип драматургии наиболее полно отвечали запросам местных слушателей-зрителей: главным для носителей традиционалистского сознания было не «движение событий», сюжет (его давно и хорошо знали, как и амплуа персонажей), а новое воплощение уже извест-

Пример 1.

В.А.Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Байончи., тт. 11–24

ного и «движение переживаний» – эмоциональное наполнение спектакля.

Не следует, однако, думать, что в музыке спектакля безраздельно господствовала статика. И в рамках целого, и в границах отдельных номеров реализовывались две тенденции: статичное начало обуславливала подчиняющаяся принципу регулярности структура музыкального текста, господство стабильной фактуры на достаточно

<sup>6</sup> См. об этом: [11, с. 282].



крупных участках формы, часто используемые экспозиционные органические пункты; движение обеспечивали диатонические отклонения, модуляции (редкие), прорастающие полифонические голоса и подголоски. Эти тенденции по-разному реализовывались в партиях всех персонажей, обеспечивая индивидуальные отличия. Последние определялись не оригинальными личностными особенностями героев, а их ролевыми функциями, что соответствовало общему эпико-мифологическому тону произведения.

Центральным персонажем являлся Фархад: в первой редакции драмы у него было одиннадцать сольных номеров, во второй осталось семь (у Ширин – три, у шаха Хосрова – один). Как и в поэме Навои, Фархад, созданный Успенским, связан со своим мифологическим прообразом – гибнущим и воскресающим светилом, жертвенным героем, борющимся с мраком-смертью. Суфийские идеи Навои в драме Успенского воплотил образ «горения любви», связанный с чувством Фархада.

Фархад – солнце, и в музыке, его характеризующей, господствуют, в отличие от партий прочих персонажей, лады мажорного наклона (ионийский, миксолидийский, мелодический и гармонический мажор), но солнце не только всходит, но и заходит – и мажорное наклонение оттеняется минорным (отклонение или модуляция), а чаще омрачается. Возникает эффект «облачной тени», временами застилающей свет, – добивается его композитор разными средствами. Обычно в вокальной партии и контрапунктирующем голосе

(внутри такта, соседних тактах или построениях) сопоставляются варианты шестой, реже седьмой ступеней.

Фархад «горит любовью» (суфийский и «солнечный» мотивы) – в таком качестве он предстаёт уже в «Речитативе и арии» из первой картины. Она наиболее близка по семантике и форме классическим европейским. Ария несколько отлична от прочих, статуарно-монолитных, что объясняется её драматургической функцией: это завязка любовной линии, встреча с возлюбленной – Фархад видит в волшебном зеркале лицо Ширин и загорается страстью.

Пример 2.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Ария Фархада, тт. 5–12

Moderato  
p  
Ветер ут - ра, ветер неж - ный, ты помчишь к ло - бной мо - ей.

Пример 3.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Ария Фархада, тт. 9–16

Andante sostenuto  
Не в ладах судь-ба сомной ты всег - да.

Пример 4.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Речитатив и ария Фархада, тт. 31–37

Adagio  
Poco piu mosso  
И вот я о - ча - ро - ван, не мо.

«Речитатив и ария» – традиционная оперная форма, вступительный раздел которой по-настоящему драматичен: композитор показывает переход от одного душевного состояния к другому, и весь развёрнутый речитатив строится как тонально подвижный (при основной тональности *a* возникают отклонения в *d* и *fis*; завершается же речитатив унисонно, утверждающим доминантный тон *e*). При словах героя «Вот я очарован» впервые возникает эффект внезапно просиявшего света («вспыхивает» тоника *E*).

Основной раздел арии как бы предвосхищает дальнейшее развитие образа любви в драме: от сдержанной лирики к экзатичности.

Партия Фархада, особенно при сравнении с партией его соперника шаха Хосрова, проливает свет на специфику различий между музыкальными характерами у Успенского – их, как и у Навои, определяет степень интенсивности переживания любовного чувства. Так, у Фархада – самые яркие, динамично-напряжённые и развёрнутые вокальные лирико-экзатические кульминации (таких нет даже в партии Ширин). В любовной же арии Хосрова напряжение во многом достигается путём назойливого повторения одного и того же построения, одной характерной ритмической фигуры и рифменных окончаний.

Представлена в музыке и героическая ипостась Фархада: здесь Успенский прибег к способу динамизации, типичному для ма-

Пример 5.

В.А. Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Ария Хосрова, тт. 6–20

Пример 6.

В.А. Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Хор воинов Хосрова, тт. 21–28



комов – активному ладовому движению. И только в хорах, дающих косвенную характеристику персонажа, можно найти «европеизмы» – фанфарные звучности, триоли, пунктирные ритмы.

Образ главного героя свидетельствует о выраженной тенденции к отражению ритуально-мифологического начала и о стремлении создать образы-символы. В этом же убеждают и самые репрезентативные характеристики «коллективных персонажей» – противостоящего захватчикам народа страны Армон и завоевателей-персов. Это два хора – один из них ситуационно связан с Фархадом, защитником обороняющегося народа, другой – с его соперником, шахом Хосровом. Первый, «Шествие войск Армона», написан Успенским в концентрической форме. Последняя вызывает ассоциации с кругом (схематично форму можно отобразить следующим образом: АВАВ-СВ-кода, в которой используются ритмические рисунки А и В.). Круговое шествие – одно из архетипичных обрядовых составляющих, связанных с солнечным культом, «бегом» солнца [14, с. 174, 182], «солнцеворотом» и т. п. В рассматриваемом случае это можно трактовать и как очерчивание, замыкание границ «своего», оберегаемого пространства, и как ещё одну косвенную характеристику Фархада, выявляющую его солнечную природу и принадлежность к тому, что вечно, повторяется, возвращается.

Хор воинов Хосрова – это олицетворение наступающего хаоса, «пришлые, чужие люди» [1, с. 131]. Тяжёлые, массивные аккордовые столбы хора (необычный для драмы тип фактуры), как увеличенная секунда

в персидском хоре, альтерированная субдоминанта в арии Хосрова, подчёркивают «чужую» природу персов.

Трёхчастная, сочетающаяся с вариационностью форма хора обнаруживает тенденцию к открытости: её заключает небольшая кода-кульминация, обрывающаяся на высокой ноте (призыв-клич Хосрова «Вперёд, вперёд!»). Хор – это тоже шествие, но нацеливающее на разрушение границ (в полном соответствии со сценической ситуацией) и высвобождающее архаический ужас перед открытым, разомкнутым «линейным» пространством [12, с. 14]. Возможно, хоры-шествия композитор ввёл, ориентируясь на структуру греческой трагедии, включавшей «выходы», «куходы» героев и круговые шествия<sup>7</sup>.

Штрих, окончательно проявляющий символически-ритуальную суть образа Хосрова, хаоса-смерти, – музыкальная характеристика его сообщницы, старухи Ясуман: она построена на интонациях плача-причета.

Трактовка образа Ширин (тоже в соответствии с поэмой Навои) явно восходит к мифологическим женским персонажам, связанным с умирающим и воскресающим божеством. Ширин – аналог богини зари, неслучайно трагической кульминацией драмы была её ария-плач над телом мёртвого Фархада<sup>8</sup>.

Пример 7.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин»,  
ария Ширин тт. 9–14

<sup>7</sup> «Уходы, приходы, мольбы служат в трагедии конструктивными элементами, составляющими её структуру, то есть органический костяк» [14, с. 477].

<sup>8</sup> Типологически сходные пары Изида–Озирис, Ушас–Сурья, Афродита–Адонис и др. Мифы о них содержат эпизоды оплакивания солнечного бога его возлюбленной.

Связь героини с Фархадом подчёркивал приём сопоставления светлых и тёмных красок. В её арии-плаче оттеняют друг друга гармонический мажор и миксолидийский лад.

В арии Ширин, основанной на народной мелодии «Найларам», постоянно сопоставляются дорийская и эолийская шестые ступени, субдоминантовые аккорды этих же ладов, настойчиво подчёркивается характерный дорийский оборот.

Вышесказанное позволяет сделать вывод: символическая образность, генетически связанная с ритуалом, претворение структурных и драматургических особенностей ритуального действия, эпическое начало и суфийские мотивы – всё это найденные Успенским способы и формы отражения национального колорита, позволившие продолжить традиции классического искусства Востока. Они выступили в значении кода, который смягчал противоречия между старым и новым типами мышления, помогал слушателю войти в мир многоголосия и постичь семантику новых жанров. «Новое» в драме представало в обличье узнаваемого «старого».

В соответствии с духом национальной музыкальной традиции и поэмой А. Навои В. Успенский создал первое высокохудожественное многоголосное сценическое произведение, заложившее основы узбекской оперной драматургии.

Художественные открытия композитора получили продолжение. Драматургические находки В. Успенского, такие как

Пример 8.

В.А. Успенский.  
Музыкальная драма «Фархад и Ширин».  
Ария Ширин, тт. 10–17

совмещение двух планов, включающих действие и рассказ-комментарий, «ораторность», статуарность, символичность образов, корреспондируют с опусами узбекских авторов, созданными в пору зрелости национальной композиторской школы, в 1980-е годы. Так, в ораториально-статуарном плане были решены оперы Н. Закирова «Пробуждение» (1983) и опера Х. Рахимова «Сердце матери» (1987). Наиболее показательной в плане продолжения традиций Успенского оказалась опера «Садокат» Р. Абдуллаева (1982), в центре которой судьба узбекской поэтессы Зульфийи и трагическая история её любви к поэту Хамиду Алимджану. Тема трактована композитором как вечная, носящая общечеловеческий смысл. Чтобы рельефнее выявить такое её значение, автор ввёл в оперу символический образ бахши, певца и сказителя народных легенд, как явный аналог байончи Успенского.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурун А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 253 с.



2. Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М.: Музыка, 1970. 320 с.
3. Давлатова С.Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские и политические науки, культурология и искусствоведение. Теория и практика. 2018, № 3 (89). С. 115–122.
4. Давлатова С.Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т. Шахиди: поиск смысла и борьба с собой // Вестник музыкальной науки. 2018, № 1(23). С. 54–60.
5. Джаббаров А. Узбекская музыкальная драма и комедия // Музыкальная культура Узбекской ССР: сб. статей. М.: Музыка, 1981. С. 33–60.
6. Джани-Заде Т. Азербайджанский мугам в фокусе исламской цивилизации // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022, № 2 (7). С. 12–30.
7. Закржевская С.А. К проблеме становления национальных композиторских школ // Вестник МаГК. 1999, № 1. С. 3–8.
8. Закржевская С.А. К проблеме становления национальных композиторских школ // Вестник МаГК. 1999, № 2. С. 20–25.
9. Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 2. С. 95–106.
10. Лосев А.Ф. Эсхил // Античная литература. Учебник для студентов педагогических институтов. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1973. С. 103–120.
11. Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. В 2 т. Т. 1. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2008. С. 276–305.
12. Топоров В.Н. О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / коллектив авторов. М.: Наука, Главная ред. восточной литературы, 1988. С. 7–60.
13. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1980. 384 с.
14. Фрейденберг О. Миф и литература древности. 3-е изд., испр., доп. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.

*Об авторе:*

**Чахвадзе Натэлла Владимировна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-8865-1067**, [natella-artur@mail.ru](mailto:natella-artur@mail.ru)

## REFERENCES

1. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavjanskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993. 253 p.
2. Vyzgo T. *Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoy muzykoy* [The Development of the Musical art of Uzbekistan and its Connection with Russian Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 320 p.
3. Davlatova S.D. Otrazhenie sufiyskogo rituala v kompozitorskom tvorchestve (k probleme neoritual'nosti) [Reflection of the Sufi Ritual in Composer Creativity (on the problem of neo-rituality)]. *Istoricheskie, filosofskie i politicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Teoriya i*

*praktika* [Historical, Philosophical and Political Sciences, Cultural Studies and Art Criticism]. 2018, No. 3 (89), pp. 115–122.

4. Davlatova S.D. Sufiyskaya tema v syuite «Razgovor ptits» T. Shakhidi: poisk smysla i bor'ba s soboy [Sufi Theme in the Suite “The Conversation of Birds” by T. Shakhidi: search for meaning and struggle with oneself]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2018, No. 1 (23), pp. 54–60.

5. Dzhabbarov A. Uzbekskaya muzykal'naya drama i komediya [Uzbek Musical Drama and Comedy]. *Muzykal'naya kul'tura Uzbekskoy SSR: sbornik statey* [Musical Culture of the Uzbek SSR: a collection of articles]. Moscow: Muzyka, 1981, pp. 33–60.

6. Dzhani-Zade T. Azerbaydzhanskiy mugam v fokuse islamskoy tsivilizatsii [Azerbaijani mugham in the focus of Islamic civilization]. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity]. 2022, No. 2 (7), pp. 12–30.

7. Zakrzhevskaya S.A. K probleme stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol [On the Problem of the Formation of National Composition Schools]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk State Conservatory]. 1999, No. 1, pp. 3–8.

8. Zakrzhevskaya S.A. K probleme stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol [On the Problem of the Formation of National Composition Schools]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk State Conservatory]. 1999, No. 2, pp. 20–25.

9. Kirillova D.D., Skurko E.R. O nekotorykh printsipakh vzaimodeystviya vostochnykh i zapadnykh khudozhestvennykh traditsiy v p'ese «Golos» Toru Takemitsu [About Some Principles of Interaction Between Eastern and Western Artistic Traditions in the Play “Voice” by Toru Takemitsu]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 2, pp. 95–106.

10. Losev A.F. Eskhil [Aeschylus]. *Antichnaya literatura. Uchebnik dlya studentov pedagogicheskikh institutov* [Antique Literature. Textbook for Students of Pedagogical Institutes]. 2nd edition, revised. Moscow: Prosveshchenie, 1973, pp. 103–120.

11. Tamarchenko N.D. Epika [Epic]. *Teoriya literatury. V 2 tomakh. Tom 1* [Theory of Literature. In 2 volumes. Volume 1]. 3rd edition, stereotype. Moscow: Akademiya, 2008, pp. 276–305.

12. Toporov V.N. O rituale: vvedenie v problematiku [About the Ritual: an Introduction to the Problem]. *Arkhaicheskiy ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [Archaic Ritual in Folklore and Early Literary Monuments]. The team of authors. Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury, 1988, pp. 7–60.

13. Uspenskiy V.A. *Stat'i, vospominaniya, pis'ma* [Articles, Memoirs, Letters]. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva, 1980. 384 p.

14. Freydenberg O. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. 3rd edition, corrected, supplemented. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2008. 896 p.

*About the author:*

**Natella V. Chakhvadze**, Dr.Sci (Arts), Associate Professor, Professor at the Music History and Theory Department, Magnitogorsk State M.I. Glinki Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8865-1067**, natella-artur@mail.ru



**О.А. УРВАНЦЕВА**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0002-2200-2600*

## **Претворение признаков «усадебной повести» в Хоре девушек из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского**

В статье рассматриваются особенности музыкального языка Хора девушек из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Анализ хора выявляет художественное противоречие<sup>1</sup> между текстом А.С. Пушкина, стилизованным в духе русской хороводной песни, и его музыкальным воплощением в опере П.И. Чайковского. Причина и значение этого противоречия проясняются в статье в том числе и благодаря использованию историко-стилевого подхода, взгляда на музыку исходя из художественных традиций (в том числе и характера музицирования) русской дворянской усадебной культуры XIX века.

Типичные признаки усадебной культуры запечатлены в «усадебной повести», которая стала составной частью романа Пушкина «Евгений Онегин». Чайковский, хорошо знавший специфику музыкального быта усадебного дворянства первой половины XIX века, воссоздал в Хоре девушек из Третьей картины оперы стилистику усадебного народно-песенного искусства александровской эпохи, для которого характерен синтез западноевропейского и российского, городского и деревенского, салонного и фольклорного типов музицирования.

В свете усадебной культуры хор «Девушки-красавицы» соответствует нормам народной песни начала XIX века, сочетающей европейский музыкальный язык с некоторыми особенностями фольклорной стилистики. Это обстоятельство согласуется со стилизацией текста хороводной песни, выполненной Пушкиным в соответствии с представлениями о народном искусстве, сложившимися в усадебной повести первой половины XIX века.

**Ключевые слова:** «усадебная повесть», роман Пушкина «Евгений Онегин», опера Чайковского, хор «Девушки-красавицы», усадебная культура.

*Для цитирования / For citation:* Урванцева О.А. Претворение признаков «усадебной повести» в Хоре девушек из оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 123–133. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.123-133. EDN: WNMBEZ

<sup>1</sup> Суть «художественного противоречия» В.А. Шуранов видит в «направленности на смысл», а его языковую проявленность – в «совмещении трудносовместимого» [25, с. 64]. В таком определении исследователь отталкивается от «художественного открытия» Л.А. Мазеля, в своё время охарактеризованного им через «совмещение ... каких-либо важных, но трудносовместимых свойств» [15, с. 156].

**OLGA A. URVANTSEVA***Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory, Magnitogorsk, Russia**ORCID: 0000-0002-2200-2600*

## Implementation of the "Estate Story" Signs in the Girls' Chorus from the Opera "Eugene Onegin" by P.I. Tchaikovsky

The article considers the peculiarities of the "Girls' Chorus" musical language from the opera "Eugene Onegin" by P.I. Tchaikovsky. The analysis of the choir reveals the artistic contradiction between the text by A.S. Pushkin, conventionalized in the spirit of Russian round dance song, and its musical embodiment in the opera by P.I. Tchaikovsky. The reason and significance of this contradiction are clarified in the article, including through using a historical-style approach, a view on music based upon the artistic traditions (including the nature of music-making) of the 19th century Russian noble estate culture.

Typical signs of estate culture are captured in the "estate story", which became an integral part of Pushkin's novel "Eugene Onegin". Tchaikovsky, who knew well the specifics of the estate nobility musical life of the 19th century first half, recreated in "Girls' Chorus" from the Third Scene of the opera the style of estate folk song art of the Alexander era, which is characterized by a synthesis of Western European and Russian, urban and rural, salon and folk types of music-making.

In the light of the estate culture, the choir "Beautiful Maidens" corresponds to the norms of folk songs of the early 19th century, combining European musical language with some peculiarities of folk stylistics. This circumstance is consistent with the text stylization of the round dance song, performed by Pushkin in accordance with the ideas about folk art that developed in the estate story of the 19th century first half.

Keywords: "estate story", Pushkin's novel "Eugene Onegin", Tchaikovsky's opera, choir "Beautiful Maidens", estate culture.

**Х**ор «Девушки-красавицы» из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» достаточно часто становился объектом внимания исследователей. В учебных пособиях по истории русской музыки и хороведению [18, 19, 24] акцентируется преимущественно драматургическое значение хора девушек в построении лирической сцены объяснения Татьяны и Онегина в Третьей картине; с этих позиций рассматривается его структура и особенности музыкального языка. Несмотря на столь подробное и всестороннее изучение номера «Девушки-красавицы», его природа и сущность до сих пор не раскрыта в полной мере. На наш взгляд, в «художественно-противоречивом» взаимодействии текста и музыки обнаруживается закономерность не только драматургического, но стилизового (в итоге – смыслового) плана. На разнонаправленность текста Пушкина и музыки Чайковского обратили внимание Е.О. Казьмина, Т.Е. Зимнухова, отмечавшие, что «композитор не пошёл по пути стилизации народной песенности, как, казалось бы, это было predetermined пушкинским стихом, написанным в духе русской хороводной песни» [9, с. 153]. Думается, если рассмотреть хор «Девушки-красавицы» ретроспективно, с позиций современников Пушкина или Чайковского, то тезис об отсутствии очевид-

ственно-противоречивом» взаимодействии текста и музыки обнаруживается закономерность не только драматургического, но стилизового (в итоге – смыслового) плана. На разнонаправленность текста Пушкина и музыки Чайковского обратили внимание Е.О. Казьмина, Т.Е. Зимнухова, отмечавшие, что «композитор не пошёл по пути стилизации народной песенности, как, казалось бы, это было predetermined пушкинским стихом, написанным в духе русской хороводной песни» [9, с. 153]. Думается, если рассмотреть хор «Девушки-красавицы» ретроспективно, с позиций современников Пушкина или Чайковского, то тезис об отсутствии очевид-



ных связей с народно-песенными традициями оказывается дискуссионным. Поэтому важной представляется стилевая оценка хора, в частности с точки зрения его связи с особенностями дворянской усадебной музыкальной культуры.

Для выяснения художественной специфики хора и его более аутентичного, в определённом смысле, истолкования необходимо учитывать тот тип локальной усадебной культуры первой половины XIX столетия, который хорошо знал П.И. Чайковский [см.: 11] и который был запечатлён в структуре романа А.С. Пушкина. Литературоведческие исследования подтверждают претворение в романе «Евгений Онегин» жанровых признаков «усадебной повести» [10, 13].

Понятие «усадебной культуры» (и типологически сходных явлений, обозначенных дефинициями «усадебная повесть», «усадебный текст», «усадебный топос») основательно разработано в культурологии и филологии [1, 14, 20]. В музыковедении на сегодняшний день также есть несколько работ, посвящённых русскому усадебному музыкальному искусству первой половины XIX века. Музыкальная жизнь дворянской усадьбы исследовалась в статьях А.Н. Греча [4], О.А. Гриневич [5], Т.П. Каждан [8]. Наиболее фундаментальные труды в этой области принадлежат М.Г. Долгушиной, О.Е. Левашёвой, Л.П. Соколовой, В.И. Юдиной [6, 12, 21, 29]. В продолжение этой линии в настоящей статье предпринимается попытка исследования хора «Девушки-красавицы» именно с точки зрения воплощения признаков усадебной музыки.

Подход к анализу хора с точки зрения его соответствия нормам музыкальной стилистики русской усадьбы XIX века

даёт возможность для более аутентичного рассмотрения его образного содержания, структуры, музыкального языка, так сказать, с позиций «исторически информированного музыковедения»<sup>2</sup>. В контексте сохраняющегося в настоящее время интереса к истории русская усадьба осмысливается как символ отечественной культуры, вобравший в себя характерные черты национального мировосприятия.

Прежде чем переходить к анализу хора «Девушки-красавицы», нужно выяснить содержание понятий «усадебная культура» и «усадебная повесть». Последнее определение жанровое, и свойственные ему (жанру) композиционные и пространственно-временные характеристики обнаруживают себя и в романе Пушкина, и в опере Чайковского. Если у Пушкина линия «усадебной повести» дана в несколько ироническом ключе, отстранённо, то в опере Чайковского жанровые признаки «усадебной повести» оказываются гармонично вплетёнными в музыкальную ткань. Её черты проступают в неспешном развёртывании музыкальных картин сельской жизни (Хор девушек), буколическом описании сада, тайного свидания, в сосредоточенности музыки на внутренних переживаниях героини, воплощении элементов домашнего музицирования и так далее.

Системное изучение русской усадьбы как культурно-исторического явления началось в 1920-е годы с созданием в Москве Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ) под руководством В.В. Згуры и продолжилось в 1992 году, с возрождения Общества. С 90-х годов XX столетия появляются теоретически обобщающие работы Ю.М. Лотмана, В.Г. Щукина [14, 29], а также исследования культурологического плана Г.Ю. Степнина, В.С. Турчина

<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Перефразированный термин “Historical Informed Performance”, характеризующий современную тенденцию европейской музыкально-исполнительской культуры.

[22, 23]. Отдельный блок работ посвящён изучению проблемы идиллии (М.М. Бахтин [2], В.Э. Вацура [3]), которая выступает одним из преломлений «усадебного топоса». В этой связи «усадебный топос» русской литературы предстаёт как архетип (Т.М. Жаглова [7]).

«Усадебная культура»<sup>3</sup> применительно к жизни русского дворянства первой половины XIX века (время действия в романе Пушкина [9]) означает определённый тип мировоззрения, стиль жизни, этические нормы поведения, пространственно-временные характеристики среды бытования и так далее. Культура и быт русской усадьбы сложились в последней трети XVIII века, в эпоху распространения классического стиля, отличительными особенностями которого были уравновешенность, симметричность, моноцентричность, свойственные для садовых и архитектурных ансамблей, сказывались они и на патриархальном укладе жизни обитателей поместий. По определению известного культуролога В.Г. Щукина, «усадебная как социокультурный локус сконцентрировала вокруг себя самые разнообразные формы: бытовую (этикет, разнообразные житейские роли), духовную (религиозная жизнь, книжные и житейские знания, способы мышления, культурная семантика и символика), словесную (различные жанры и стили устных высказываний и письменных документов) и художественную (литература, музыка, театр, архитектура, изобразительные и прикладные формы искусства)» [28, с. 21].

К XIX веку в русской литературе складывается устойчивый образ усадьбы как

патриархально-прекрасного места, где жизнь протекает уединённо, безмятежно, наполненная простыми радостями бытия. Следствием размеренной приватной жизни явилась особая организация времени, течение которого подчинилось трём календарям: религиозному, семейному и земледельческому, то есть было цикличным. Так, отделённое от большого мира пространство и ориентированное на повторяемость событий цикличное время поместной жизни защищали обитателей усадьбы от суеты и житейских невзгод. Усадьба-образ мыслилась как мир земной, но в то же время опозитивированный.

Имение предстаёт как промежуточное звено, соединяющее город и деревню, светское общество и домашний круг, мировую и национальную культуру. Сплав профессионального, любительского и фольклорного музицирования обусловил не только «романтизацию» образа усадебной жизни, но и поэтизацию народного искусства. В образных пределах усадебного локуса утверждался и музыкальный синтез европейского профессионализма и крестьянской фольклорной традиции, который в будущем определил национальное своеобразие русской композиторской школы.

По мнению В.Г. Щукина, «... мифологизация усадьбы как культурного локуса способствует особый жанр – “усадебная повесть” как жанрово-типологическое соответствие усадьбе с такими характерными её чертами, как монологичность, одностильность, ретроспективность»<sup>4</sup>. Усадебный мир представляет собой «структурную и мифологическую модель с устой-

<sup>3</sup> Понятие «усадебная культура» появилось гораздо позднее самого явления. Вообще, в русском языке слово «культура» в привычном для нас смысле впервые фиксируется в 1845–1846 годах в «Карманном словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка», изданном М.В. Петрашевским и Н.Н. Кирилловым, научное определение ему впервые даёт Э. Тейлор в 1888 году. До этого слово практически не употреблялось, нет его и в «Словаре языка Пушкина». Однако в Словаре В.И. Даля 1865 года «культура» характеризуется через понятие умственного и нравственного образования: «Обработка и уход, возделывание, возделка, образование умственное и нравственное».

<sup>4</sup> Усадебный текст [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://znanierrussia.ru/articles/%D0%A3%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82](https://znanierrussia.ru/articles/%D0%A3%D1%81%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B1%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82).



чивыми семантическими комплексами, сюжетно-композиционными, предметно-образными и стилистико-поэтическими шаблонами, свойственными «усадебной повести» [27, с. 87]. Перечислим типологические признаки усадебного текста (по В.Г. Щукину) [28]:

– помещение героя в пространственно-временной контекст природы (то есть усадьбы с её парком, садом, прудами, неспешным ритмом жизни);

– включение большого числа описаний, призванных создавать настроение лирического упоения или меланхолической грусти;

– использование образов «лишнего человека», старого слуги, чистой, одухотворённой, способной сильно и самоотверженно любить девушки;

– присутствие таких мотивов, как приезд в родное гнездо, описание впечатлений у открытого окна, девичьей спальни, библиотеки, тайных свиданий в «таинственных» местах, любовных перипетий и разочарований.

В опере Чайковского линия усадебной повести трактована в лирико-драматическом ключе, с включением романтико-психологических напластований. Образ усадьбы в романе «Евгений Онегин» складывается из сплетения природных, пространственно-временных и лирических мотивов, которые в той или иной степени проявились в музыкальном решении оперы. Для анализа Хора девушек из оперы Чайковского необходимо выделить основные поэтические элементы усадьбы как своеобразной модели мира.

Образ усадебного парка в «Евгении Онегине» выступает как идиллический. Драматургически важные события романа и оперы происходят именно в парке, например, сцена свидания и объяснения Татьяны с Онегиным. Образ парка, где человек на-

ходится в гармонии с природой, поддерживается «пасторальной» картиной безмятежной сельской идиллии и образом девушек, трактованным в духе стилизованных пастушек.

Дворянская усадьба выполняет посредническую функцию между городом и деревней, обеспечивая роль проводника европейской музыкальной культуры в провинции (в виде любительского музицирования).

Повседневная усадебная жизнь сближала дворянство с народом, создавая условия для «бытовой демократии» (Д.С. Лихачёв [13, с. 416]) и сочетания элитарной культуры с народными традициями.

В топосе усадьбы соединяются образы дворянского и крестьянского быта. Интересно, что В. Юдина, исследуя утопический усадебный быт, очень точно передаёт ту особенность музыкального поместного искусства, когда «народная музыка, попадая в пласт более высокой... культуры, приобретала демонстративно театрализованные черты» [Цит. по: 16, с. 109].

Показательно, что эти «театрализованные черты» присутствуют в слоге Пушкина, но максимально исключены из музыки Чайковского (кроме куплетов Трике). Пушкинская хороводная песня крепостных девушек – явная стилизация, отдельное стилевое пятно внутри романа. Поэт отказывается здесь от своей «онегинской строфы» (строфы сонета), вводит в песню простонародную лексику и фразеологию – стиль и слог, который не присущ ни Татьяне, ни Онегину. В тексте романа песня девушек оказывается внедрённым, народным стилем. У Чайковского, напротив, нет столь яркого переключения. Композитор сглаживает стилистический контраст, воспроизводит усадебную культуру гармонично, как характерную и для городского, и для сельского (домашнего и салонного) дворян-

ского музицирования. Квадратные построения предложений хора, трёхдольный метр, тональность гармонического типа, имитации естественно сочетаются с использованием типичной для хороводной песни структуры «пара периодичностей», с трихордовыми и тетрахордовыми ячейками в мелодии, с модуляцией из мажора (A-dur) в тональность III ступени (cis-moll). Национальное своеобразие гармонии хора «Де-

вицы-красавицы» проявляется в свободном оперировании всеми ступенями мажорного лада. По словам А.Н. Мясоедова, «даже ... вполне европейская V ступень ведёт себя так, как она привыкла это делать в ранней русской музыке: идёт туда, куда “хочет”. С точки зрения европейских норм – явление недопустимое» [17, с. 95]. Так, в следующем примере вводный тон  $D_3^4$  разрешается не по тяготению – не в I, а в V ступень.



Ладовая переменность, характерная для всей русской музыки, восходит к равноправию потенциальных устоев древнерусской монодии. В гармонии также отметим преобладание трезвучий, плавность и певучесть мелодических линий, которые связывают аккорды в последования.

Интонационная причастность Хора девушек к народной песне не противопоставлена ариозно-романсовой природе музыки оперы в целом. Это стало возможным благодаря тому, что ко второй половине XIX века крестьянская песня (благодаря стараниям как петербургских, так и московских композиторов) оказывается неотъемлемой частью профессиональной городской культуры, частью русской романсовой культуры, вобравшей в себя фольклорную интонационность, ладовый строй, структурные особенности народной песни.

В контексте подобных рассуждений логично заключить, что художественная традиция русской усадебной культуры XVIII–XIX веков оказалась общей стилевой базой, позволившей Пушкину – через стилизацию,

а Чайковскому – через снятие этой стилизации дать образное решение песни девушек. И благодаря этому – по-разному определить её драматургическое значение в контексте, соответственно, романа и оперы.

Хор «Девицы-красавицы» в Третьей картине оперы «Евгений Онегин» обрамляет сцену объяснения Онегина с Татьяной и служит не только для разрядки, временного отстранения от главной линии развития. Единство романсовой и народно-песенной интонационности хора позволяет музыкально и образно его ассоциировать с образом Татьяны (сцена письма). Напротив, ария Онегина («Вы мне писали») оказывается определённым контрастом хору, как наполненная более риторичной оперно-ариозной интонационностью.

Подведём итоги. Перечисленные выше признаки усадебного стиля (см. В.Г. Щукина [28]) отчётливо проявились в образности и музыкальном решении хора «Девицы-красавицы». Главная героиня действует в пространственно-временном контексте усадьбы. Песенно-романсовый интонационный строй этой музыкальной культуры



наполняет как сольные номера Татьяны, так и бытовые, окружающие эпизоды. В Хоре девушек оказались запечатлёнными особенностями музыкального мышления русской дворянской культуры александровской эпохи. Усадебная культура оказалась благоприятной средой для гармоничного взаимодействия народного и аристократического, национального и европейского. И Пушкину, и Чайковскому была хорошо знакома эта среда, породившая синтетичный характер стиля. В своих операх на пушкинские сюжеты Чайковский не просто воссоздаёт, но поэтизирует усадебный стиль,

делает его средством *художественного обобщения*. Благодаря этому хор оказывается не только фоном, но и участником действия, а затем и частью смысловой концепции<sup>5</sup>. Художественное противоречие текста и музыки в хоре композитор снимает гармоничным музыкально-стилевым единством фольклорного и академического. В этом союзе проступает замысел композитора, свидетельствующий о богатстве души Татьяны, способной, по глубинному качеству усадебно-дворянской культуры, жить в гармонии как с крестьянской средой, так и дворянской, затем – городской.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акулова Л.В. Культура и искусство русской усадьбы (XVI – начало XX вв.): монография. Владимир: Аркаим, 2012. 324 с.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. Вацуро В.Э. Из истории литературного быта пушкинской поры // Избранные труды / сост. А.М. Песков; вступ. ст. С.А. Фомичев, А.С. Немзер, А.Л. Зорин. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 225–427.
4. Греч А.Н. Музыка в русской усадьбе // Русская усадьба. Вып. 4. М., 1998. URL: [https://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_4\\_02.htm](https://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_4_02.htm) (дата обращения: 5.09.2023).
5. Гриневич О.А. Сверхтекст как феномен литературного процесса: закономерности и механизмы развития (на примере усадебного текста в русской поэзии): автореф. дис. ... канд. филологич. наук. Минск, 2021. 21 с.
6. Долгушина М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дис. ... док. искусствоведения 17.00.02. М., 2010. 534 с.
7. Жаплова Т.М. Усадебная поэзия в русской литературе XIX века. Оренбург: ОГПУ, 2004. 232 с.
8. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997 // URL: [https://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_6\\_01.htm](https://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_6_01.htm) (дата обращения: 5.09.2023).
9. Казьмина Е.О., Зимнухова Т.Е. Вербальный и музыкальный компоненты оперных хоров П.И. Чайковского во взаимосвязи (на примере Хора девушек из оперы «Евгений Онегин») // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 8. С. 149–153.
10. Колягина Т.Ю. «Усадебный» тип культуры в художественном сознании А.С. Пушкина»: автореф. дис. ... канд. филологии 10.01.01. Омск, 2007. 23 с.
11. Коляда Е.М. П.И. Чайковский в историко-культурном ландшафте подмосковных усадеб // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015, № 3 (38). С. 113–120.
12. Левашёва О.Е. «Российская песня» и её создатели // Памятники русского музыкального искусства. Вып. 1. М., 1972. С. 319–353.
13. Лихачёв Д.С. Русская культура. М.: Искусство. 2000. 440 с.
14. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII–начало XIX вв.). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. 399 с.

<sup>5</sup> О поэтологическом (смысловом) расширении алышванговского понятия «обобщения через жанр» см.: [25, 26].

15. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М., 1978. 352 с.
16. Михайленко Н.В. К вопросу о роли музыки в «усадебном тексте» // Парадигма: философско-культурологический альманах. Вып. 30. 2019. С. 102–112.
17. Мясоедов А.Н. О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики). М., 1998. 142 с.
18. Пикалов М. Оперно-хоровое творчество П. Чайковского: ранние оперы П. Чайковского. Оперы зрелого периода // Оперно-хоровое творчество русских композиторов. Орёл, 1992. С. 146–181.
19. Пономарьков И. Хоровое творчество П.И. Чайковского // Русская хоровая литература: очерки. Вып. 2 / под ред. С. Попова. М., 1969. С. 109–148.
20. Сгибнева О.И. Традиции усадебной культуры в социокультурном пространстве России // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Сер. 7, Филос. 2012, № 2 (17). С. 37–41.
21. Соколова Л.П. Музыкальная жизнь русской усадьбы: прошлое и настоящее // Всероссийский симпозиум «Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX–XXI вв.» 16–17 окт. 2008: сб. науч. тр.: ст., докл., сообщ. М., 2008.
22. Степнин Г.Ю. Усадьба в поэтике русской культуры // Русская усадьба: сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск, 1994. С. 46–52.
23. Турчин В.С. Усадьба и судьба классицизма в России // Русская усадьба: сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М.; Рыбинск, 1994. С. 22–29.
24. Усова И. Русская оперная хоровая литература: оперно-хоровое творчество П. Чайковского // Хоровая литература: учебное пособие. М., 1988. С. 59–67.
25. Шуранов В.А. Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация. Уфа: УГИИ им.З. Исмагилова, 2018. 209 с.
26. Шуранов В.А., Левина И.Р. О художественном противоречии слова и музыки в романсе (С.В. Рахманинов. Романс «Сон», ор. 8) // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 1. С. 81–89.
27. Щукин В.Г. Миф дворянского гнезда. Геокультурное исследование по русской классической литературе. Краков, 1997. 315 с.
28. Щукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. 608 с.
29. Щукин В.Г. Усадебный текст русской литературы: основные параметры // *Studia Rossica*. Warszawa, 1998. S. 87–100.
30. Юдина В. И. Музыкальная культура российской провинции (от зарождения до начала XX века): дис. ... док. культурологических наук 24.00.01. СПб., 2013. 425 с.

*Об авторе:*

**Урванцева Ольга Александровна**, доктор искусствоведения, доцент, Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия). **ORCID: 0000-0002-2200-2600**, [postik2006@mail.ru](mailto:postik2006@mail.ru)

## REFERENCES

1. Akulova L.V. *Kul'tura i iskusstvo russkoy usad'by (XVI–nachalo XX vekov): monografiya* [Culture and Art of the Russian Estate (XVI–early XX centuries): monograph]. Vladimir: Arkaim, 2012. 324 p.
2. Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays on Historical Poetics]. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975, pp. 234–407.



3. Vatsuro V.E. Iz istorii literaturnogo byta pushkinskoy pory [From the History of Pushkin's Literary Life]. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Compiled by A.M. Peskov; introductory article by S.A. Fomichev, A.S. Nemzer, A.L. Zorin. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2004, pp. 225–427.
4. Grech A.N. Muzyka v russkoy usad'be [Music in the Russian Manor]. *Russkaya usad'ba. Vypusk 4* [Russian Manor. Issue 4]. Moscow, 1998. URL: [https://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_4\\_02.htm](https://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_4_02.htm) (5.09.2023).
5. Grinevich O.A. *Sverkhtekst kak fenomen literaturnogo protsessa: zakonomernosti i mekhanizmy razvitiya (na primere usadbnogo teksta v russkoy poezii): avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologicheskikh nauk* [Supertext as a Phenomenon of the Literary Process: regularities and mechanisms of development (on the example of the manor text in Russian poetry): Thesis of Dissertation for the Degree of candidate of philological sciences]. Minsk, 2021. 21 p.
6. Dolgushina M.G. *Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoy poloviny XIX veka: k probleme svyazey s evropeyskoy kul'turoy: dissertatsiya ... doktora iskusstvovedeniya 17.00.02* [Chamber Vocal Music in Russia in the first half of the XIX century: to the problem of connections with European culture: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts 17.00.02]. Moscow, 2010. 534 p.
7. Zhaplova T.M. *Usadbnaya poeziya v russkoy literature XIX veka* [Estate Poetry in Russian Literature of the XIX Century]. Orenburg: Orenburgskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 2004. 232 p.
8. Kazhdan T.P. *Khudozhestvennyy mir russkoy usad'by* [The Artistic World of the Russian Estate]. Moscow, 1997 // URL: [https://www.booksite.ru/usadba\\_new/world/16\\_6\\_01.htm](https://www.booksite.ru/usadba_new/world/16_6_01.htm) (5.09.2023).
9. Kaz'mina E.O., Zimnukhova T.E. Verbal'nyy i muzykal'nyy komponenty opernykh khorov P.I. Chaykovskogo vo vzaimosvyazi (na primere Khora devu-shek iz opery «Evgeniy Onegin») [Verbal and Musical Components of P.I. Tchaikovsky's Opera Choruses in Interrelation (on the example of the Chorus of Girls from the opera «Eugene Onegin»)]. *Manuskript* [Manuscript]. 2019. Vol. 12. Issue 8, pp. 149–153.
10. Kolyagina T.Yu. «"Usadbnyy" tip kul'tury v khudozhestvennom soznanii A.S. Pushkina»: avtoreferat dissertatsii ... kandidata filologii 10.01.01 [“Estate’ Type of Culture in the Artistic Consciousness of A.S. Pushkin”]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of philology 10.01.01]. Omsk, 2007. 23 p.
11. Kolyada E.M. P.I. Chaykovskiy v istoriko-kul'turnom landshafte podmoskovnykh usadeb [P.I. Tchaikovsky in the Historical and Cultural Landscape of Moscow Estates]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Academy of Russian Ballet named after A.Y. Vaganova]. 2015, No 3 (38), pp. 113–120.
12. Levasheva O.E. «Rossiyskaya pesnya» i ee sozdateli [“Russian Song” and Its Creators]. *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva. Vypusk 1* [Monuments of Russian Musical Art. Issue 1]. Moscow, 1972, pp. 319–353.
13. Likhachev D.S. *Russkaya kul'tura* [Russian Culture]. Moscow: Iskusstvo. 2000. 440 p.
14. Lotman Yu.M. *Besedy o russkoy kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII–nachalo XIX vekov)* [Talks About Russian Culture. Life and traditions of the Russian nobility (XVIII–beginning of XIX centuries)]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 1994. 399 p.
15. Mazel' L.A. *Voprosi analiza muziki* [Questions of Music Analysis]. Moscow, 1978. 352 p.
16. Mikhaylenko N.V. K voprosu o roli muzyki v «usadbnom tekste» [To the Question of the Role of Music in the “Manor Text”]. *Paradigma: filosofsko-kul'turologicheskiy al'manakh. Vypusk 30* [Paradigma: philosophical and cultural almanac. Issue 30]. 2019, pp. 102–112.
17. Myasoedov A.N. *O garmonii russkoy muzyki (Korni natsional'noy spetsifiki)* [O Harmony of Russian Music (Roots of national specificity)]. Moscow, 1998. 142 p.

18. Pikalov M. Operno-khorovoe tvorchestvo P. Chaykovskogo: rannie opery P. Chaykovskogo. Opery zrelogo perioda [Tchaikovsky's Opera and Choral Work: early operas of P. Tchaikovsky. Operas of the mature period]. *Operno-khorovoe tvorchestvo russkikh kompozitorov* [Opera and Choral Creativity of Russian Composers]. Orel, 1992, pp. 146–181.
19. Ponomar'kov I. Khorovoe tvorchestvo P.I. Chaykovskogo [Tchaikovsky's Choral Work]. *Russkaya khorovaya literatura: ocherki. Vypusk 2* [Russian Choral Literature: Essays. Issue 2]. Edited by S. Popov. Moscow, 1969, pp. 109–148.
20. Potashova K.A. Usadbnaya kul'tura v zhizni i tvorchestve A.S. Pushkina [Estate Culture in the Life and Work of A.S. Pushkin]. *Sovremennaya filologiya: materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (gorod Ufa, yanvar' 2013 god). Tom 0* [Modern Philology: Proceedings of the II International Scientific Conference (Ufa, January 2013). Vol. 0]. Ufa: Leto, 2013, pp. 43–47. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/78/3259/> (18.07.2023).
21. Sokolova L.P. Muzykal'naya zhizn' russkoy usad'by: proshloe i nastoyashchee [Musical Life of the Russian Estate: past and present]. *Vserossiyskiy simpozium «Muzyka v sisteme mezhkul'turnykh kom-munikatsiy na rubezhe XX–XXI vekov» 16–17 oktyabrya 2008: sbornik nauchnykh trudov: stat'i, doklady, soobshcheniya* [All-Russian Symposium “Music in the System of Intercultural Communications at the Turn of XX–XXI Centuries” 16–17 October 2008: collection of scientific papers: articles, reports, messages]. Moscow, 2008.
22. Sternin G.Yu. Usad'ba v poetike russkoy kul'tury [Estate in the poetics of Russian Culture]. *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva izucheniya russkoy usad'by. Vypusk 1 (17)* [Russian Estate: Collection of the Society for the Study of the Russian Estate. Issue 1 (17)]. Moscow; Rybinsk, 1994, pp. 46–52.
23. Turchin V.S. Usad'ba i sud'ba klassitsizma v Rossii [Estate and the Fate of Classicism in Russia]. *Russkaya usad'ba: sbornik Obshchestva izucheniya russkoy usad'by. Vypusk 1 (17)* [Russian Estate: Collection of the Society for the Study of the Russian Estate. Issue 1 (17)]. Moscow; Rybinsk, 1994, pp. 22–29.
24. Usova I. Russkaya opernaya khorovaya literatura: operno-khorovoe tvorchestvo P. Chaykovskogo [Russian Opera Choral Literature: opera and choral work of P. Tchaikovsky]. *Khorovaya literatura: uchebnoe posobie* [Choral Literature: textbook]. Moscow, 1988, pp. 59–67.
25. Shuranov V.A. *Osnovy khudozhestvennosti muzykal'nogo proizvedeniya. Analiz i interpretatsiya* [Fundamentals of Artistry of a Musical Work. Analysis and interpretation]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2018. 209 p.
26. Shuranov V.A., Levina I.R. O khudozhestvennom protivorechii slova i muzyki v romanse (S.V. Rakhmaninov. Romans «Son», op. 8) [On the Artistic Contradiction of Word and Music in a Romance (S.V. Rachmaninov. Romance “Dream”, Op. 8)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 1, pp. 81–89.
27. Shchukin V.G. *Mifdvoryanskogo gnezda. Geokul'turnoe issledovanie po russkoy klassicheskoy literature* [Myth of the Nobleman's Nest. Geocultural Research on Russian Classical Literature]. Krakow, 1997. 315 p.
28. Shchukin V.G. *Rossiyskiy geniy prosveshcheniya. Issledovaniya v oblasti mifopoetiki i istorii idey* [Russian Genius of Enlightenment. Studies in Mythopoetics and History of Ideas]. Moscow: ROSSPEN, 2007. 608 p.
29. Shchukin V.G. Usadbnyy tekst russkoy literatury: osnovnye parametry [Estate Text of Russian Literature: basic parameters]. *Studia Rossica*. Warszawa, 1998. S. 87–100.



30. Yudina V.I. *Muzykal'naya kul'tura rossiyskoy provintsii (ot zarozhdeniya do nachala XX veka): dissertatsiya ... doktora kul'turologicheskikh nauk 24.00.01* [Musical Culture of the Russian Province (from the origin to the beginning of the XX century): Dissertation for the Degree of Doctor of Cultural Sciences 24.00.01]. St. Petersburg, 2013. 425 p.

*About the author:*

**Olga A. Urvantseva**, Dr.Sci (Arts), Associate Professor at the Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru



**Н.Б. ЗАХАРЬИНА**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия  
ORCID: 0000-0001-9511-7794*

**Изучение древнерусских певческих нотаций в XXI веке**

В статье проанализирован современный этап неотъемлемой части отечественного музыкознания – исследования нотации. Раскрыты его характерные черты, главная из которых заключается во всё увеличивающейся детализации. В XX в. были выяснены базовые принципы древнерусских нотаций, такие как типология нотаций, их происхождение и основные реформы. В начале XXI в. вышла книга Н.В. Заболотной, где особенности нотного письма связаны с основными типами певческих книг XI–XIV вв. В соответствии с заданным направлением, теперь исследуется нотация конкретной книги, рукописи, песнопения или памятника теории музыки. З.М. Гусейнова сформулировала методику исследования: составление невменного словаря, формирование знаковых семейств, выявление принципов образования невм, описание редких знаков, выявление согласования словесного и музыкального текстов. Т.В. Швец проанализировала невмы Благовещенского Кодакаря по комбинаторному методу З.М. Гусейновой. Региональные традиции нотирования исследовались З.М. Гусейновой (Кирилло-Белозерский монастырь), Е.В. Плетнёвой, И.В. Герасимовой и Н.Б. Захарьиной (псковские рукописи). Были обнаружены новые нотации: путная нотация Логина Шишелова описана А.А. Лукашевичем, неизвестный вид палеовизантийской нотации в рукописях XIV–XV вв. найден Е.В. Плетнёвой и Н.Б. Захарьиной. Н.В. Мосягина и В.Ю. Григорьева исследуют теорию киноварных помет XVII в. В наше время картина древнерусского нотного письма стала чрезвычайно подробной. Возможно, следующий этап будет связан со сравнительными исследованиями.

**Ключевые слова:** музыкальная письменность, невменные нотации, древнерусская теория музыки, музыковедческие исследования.

*Для цитирования / For citation:* Захарьина Н.Б. Изучение древнерусских певческих нотаций в XXI веке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 134–141. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.134-141. EDN: VTDOYE

**NINA B. ZAKHAR'INA**

*St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory, St. Petersburg, Russia  
ORCID: 0000-0001-9511-7794*

**The Research of Medieval Russian Chant Notations  
in the 21th Century**

The article has analyzed the contemporary stage of the Russian musicology essential part – investigations of notations. It's found its characteristic features, the main of them lies in the description of notation in more and more details. In the XX century were clarified the basic principles of Old



Russian notations, such as the typology of notations, their origin and main reforms. Z. Guseinova formulated the order of the investigation: to compile neumatic vocabulary, to form the neumatic families, to explain the principle of neume formation, to describe rare signs, to reveal the coordination of verbal and musical texts.

T. Shvets analyzed the neumes of Blagoveshchensky Kondakar according to Guseinova's combinatory method. Regional traditions of musical writing were investigated by Z. Guseinova (Kirillo-Belloaersky cloister), Pletnyova, Gerasimova and N.B. Zakharina (Pskov manuscripts). New notations were discovered: the putny notation of Loguin Shishelov has been described by A. Lukashevich, the unknown kind of palaeobyzantine notation in 14th–15th centuries manuscripts, is mentioned by E.V. Pletnyova and N.B. Zakhar'ina. N. Mosiagina and V. Grigorieva investigate musical theory of the 17th century, concerning cinnabar marks. So, in our time the picture of Old Russian musical writing became extremely detailed. Maybe the next stage of this scientific direction will be connected with comparative studies.

**Keywords:** musical writing, neumatic notations, Old Russian musical theory, musicological research.

**Н**е будет преувеличением сказать, что нотация изучалась на Руси всегда. Начало отечественного музыкознания во второй половине XV века было ознаменовано именно трудом по нотации «Имена знамянием»<sup>1</sup>, где перечислены знаки знаменной нотации с их названиями. И в дальнейшем, на протяжении веков, труды по нотации составляли неотъемлемую часть музыкальной науки. Изменился взгляд на невменную нотацию – теперь мы смотрим на неё не изнутри традиции, а с дистанции времени и стиля музыки. Пополнились методы её изучения. Но сама традиция научных трудов по древнерусской нотации осталась живой и развивающейся.

К XXI веку мы подошли с базовыми представлениями о древнерусских нотациях, сформулированными в работах С.В. Смоленского, М.В. Бражникова [2], З.М. Гусейновой [7] и других исследователей. Мы знаем, какие нотации бытовали в Древней Руси (в основном это невменные нотации); мы имеем представление об их происхождении (они возникли на базе

палеовизантийских нотаций), истории развития, основных реформах. Мы знакомы с главным принципом, лежащим в основе невменной нотации, когда основные её элементы показывают выразительную природу напева, функцию обозначаемой интонации в мелодической волне, а дополнительные элементы отражают звуковысотную и ритмическую стороны мелодии. Эти основные положения, выработанные предшествующей научной традицией, пока не поколеблены.

Наше столетие открывается работой Н.В. Заболотной [8], посвящённой древнерусской певческой книжности эпохи господства Студийского устава. Одним из важных принципов классификации книг является нотация. Новым является ракурс её рассмотрения. По выводам автора, различные типы нотирования коррелируют с жанрами гимнографии и с различными типами певческих книг. Певческие книги студийской эпохи, согласно классификации Заболотной, делятся на два типа: служебно-певческие и справочно-певческие. Первые характеризуются полижанрово-

<sup>1</sup> РНБ, Кир.-Бел. 9/1086, л. 303.

стью, а в области нотирования – применением частичной нотации. Вторые – моножанровые книги, песнопения в них чаще всего записаны со сплошной нотацией. Именно в работе Заболотной частичное нотирование было описано как равноправный способ передачи музыкальной информации. Этот способ, предназначенный для напоминания наиболее сложных мест песнопения (наиболее распространённой является фитонотация), доносит до нас реалии певческой практики. Сплошная же нотация использовалась для сохранения наиболее полной информации о репертуаре церковных песнопений – даже в том случае, если они вышли из практики.

Работа Заболотной задавала вектор исследования нотации в XXI столетии: нотация изучается детализированно; мы уже не говорим о знаменной нотации в целом, но о нотации певческой книги, теоретического руководства, конкретной рукописи, конкретного песнопения. Эта тенденция выразительно проявилась в изучении кондакарной нотации, самой загадочной из древнерусских нотаций, прочтение которой было бы настоящим прорывом в нашей области науки. Расшифровка кондакарной нотации пока преждевременна, поскольку требует большого количества допущений. Например, Г.А. Пожидаева [14, с. 523–536], реконструирует кондакарные песнопения исходя из следующих положений: осмогласие кондакарного пения сходно со знаменным; в кондакарном пении использовался обиходный звукоряд; графическое сходство знаков разных нотаций подразумевает одинаковый распев; восточно-православные традиции имели единую систему невменного письма [14, с. 154–186].

Одному из Кондакарей, Благовещенскому, посвящён интернет-ресурс, в создании которого принимала участие

Т.В. Швец, автор диссертационного исследования на данную тему [16]. Она проанализировала все типы нотации этого Кондакаря (их три, а некоторые песнопения нотированы комбинированной нотацией, включающей и знаменные, и кондакарные невмы), используя комбинаторный метод, выработанный Гусейновой. Её выводы таковы: семиография Благовещенского Кондакаря имеет ряд отличительных особенностей в начертании отдельных знаков, комбинаций и лигатур; простые и составные знаки образуются такими же способами, как и невмы знаменной нотации. Существуют различия в нотации кондаков и песнопений других жанров. В рамках дополнительного раздела в кондакарной нотации встречаются ненормативные соединения знаков, невмы знаменной нотации и фито-нотации, уникальные начертания.

Переход от общих вопросов к детализированным исследованиям просматривается в научном творчестве З.М. Гусейновой. Её кандидатская диссертация 1982 года посвящена знаменной нотации древнейшего периода, её комбинаторному анализу и сравнению с византийским прототипом – куаленской нотацией [7]. Теперь учёный сосредоточивается на локальной традиции – Кирилло-Белозерском монастыре и определённом времени – переломном XV столетии. В одной из статей сформулированы основные методы изучения нотации, сложившиеся к настоящему времени: «Формировался на основе просмотра максимального количества рукописей знаковый словарь, невмы систематизировались по семействам, фиксировался принцип знакового образования, устанавливались необычные знамена, выявлялись факты проникновения знаков одной нотации в другую и проч.» [5, с. 68]. Здесь же указаны новые задачи изучения нотации: весьма важно определить функ-



ции, которые выполняет нотация при её употреблении в распевках. Это может быть организация поэтического текста тем или иным способом, поддержка текста, формирование самостоятельного музыкального текста, связь нотаций разных рукописей, сходство и различие распевов, озвучивание повторов текста музыкальными же повторами и многое другое. Эти явления, оговаривается исследователь, скорее должны быть отнесены к сфере создания определённых распевов по отношению к поэтическим текстам. Однако, учитывая невозможность расшифровки знаков этой эпохи, мы пока говорим не о принципах распева, а о принципах нотирования. [5, с. 68].

Изучение региональных традиций нотирования продолжается на материале псковских рукописей, самобытные черты которых отметила Е.В. Плетнёва: в псковских памятниках XIV в. она обнаружила разные типы нотирования (сплошное или частичное) и разные формы нотации [12, с. 11–12].

Мною в соавторстве с И.В. Герасимовой была предпринята попытка охарактеризовать корпус дошедших до наших дней псковских рукописей [2]. В том числе был проделан анализ нотации хорошо известного музыковедом Стихираря диакона Луки 1422 г.,<sup>2</sup> выделяющегося среди других певческих книг XV в. уникальными распевками. М.В. Бражников, отметив отсутствие характерных для певческих рукописей XV в. раздельноречных словообразований, сделал вывод о том, что рукопись переписана с древнего протографа и отражает, скорее, особенности книг XII в. [2, с. 29].

Нами был проделан невмостатистический анализ репрезентативной выборки песнопений. Знаковый состав вписывается в репертуар знаков, выявленный З.М. Гусейновой для знаменной нотации древнейшего периода. А вот употребитель-

ность знамен своеобразна. «“Крюки” и “стопицы” употребляются и с одной, и с двумя “точками”, но с двумя точками во много раз чаще», – пишет Гусейнова [6, с. 42]. В Стихираре диакона Луки, напротив, стопица с одной точкой встречается чаще, чем стопица с двумя точками, а крюк с одной точкой – в несколько раз чаще, чем крюк с двумя точками. Аналогичным образом палка в нормативной знаменной нотации чаще встречается с одной точкой, в Пог. 45 – чаще с двумя. Семейство стрел также демонстрирует нехарактерную для знаменной нотации частотность использования.

Несколько проанализированных песнопений псковского Стихираря позволяют заключить, что его составитель был вовлечён в процесс работы над нотацией, проходившей во Пскове на протяжении XIV – первой половины XV века.

Надо сказать, что источники рассматриваемого периода неожиданно пополнились. Т.В. Рождественская, автор работ по древнерусской эпиграфике, описала фитные начертания над текстом тропаря «Яко овча на заколение», расположенного на юго-западном столбе церкви Успения на Волотовом поле [15]. Но кроме фитных начертаний там есть ещё несколько знаков, в которых Е.В. Плетнёва уверенно опознала знаковые комплексы, характерные для Октоихов того же времени. Более того, подобные начертания исследователь находит в южнославянских рукописях, связывая их появление в качестве граффити с работой сербских мастеров на строительстве церкви. Выражу надежду, что возникший в частной беседе учёных сюжет о знаках нотации в памятниках эпиграфики получит продолжение в их публикациях.

До сих пор речь шла о ранних нотациях, до XVI в., но и более поздний пе-

<sup>2</sup> РНБ, Пог. 45, 1422 г.

риод также имеет проблемы, связанные с нотациями. Интереснейшее открытие сделал А.А. Лукашевич, обнаружив альтернативную нотацию для записи путного распева [9]. Наиболее полно она представлена в кодексе, созданном знаменитым головщиком Троице-Сергиевой Лавры Логинном Шишеловым (Коровой), в отдельных песнопениях встречается ещё в нескольких рукописях. Расшифровку знаков нотации Лукашевич сделал на основании текстологического сравнения путных и знаменных списков песнопений.

В круг исследований нотации надо включить и ряд работ, посвящённых древнерусской теории музыки, особенно труды о киноварных пометах. Изобретённые в начале XVII в., пометы постепенно входили в музыкальный обиход, их система разрабатывалась, детализировалась и унифицировалась. Теория киноварных помет более, чем другие стороны нотации, отражает историю становления самого феномена. Руководства по пометам представляют собой научно-методические работы, призванные разъяснить вновь изобретённую систему. Поэтому история руководств по пометам адекватно отражает историю самих помет – элемента древнерусских нотаций.

В качестве примера приведу работы В.Ю. Григорьевой [4]. По её мнению, история становления помет и их теории делится на два основных этапа. На первом этапе «общий принцип применения относительных помет всех групп заключается в обязательной опоре на знание певцом полного интонационно-попевочного фонда древнерусских песнопений, всех возможных вариантов значений того или иного певческого знака, без чего адекватное прочтение помет невозможно» [4, с. 73]. В дальнейшем в теории степенных помет «ведущим способом станет... коор-

динация напева со звукорядом – неизменной канвой, автономной по отношению к напеву» [4, с. 73].

Наименее изученным видом помет до недавнего времени были так называемые странные (или крыжевые, или сипавые) пометы, обозначающие мутацию, сдвиг обиходного звукоряда на тон вверх или вниз. Рассмотрение этих помет предприняла Н.В. Мосягина на материале теоретического труда Тихона Макарьевского «Ключ разумения».

Трактат Тихона Макарьевского создан в виде двоезнаменника. Высказывались различные мнения о том, для чего именно служили двоезнаменники, и эта дискуссия ещё не закончена. Н.В. Мосягина высказывает следующую мысль: «Стремясь максимально точно, учитывая все детали распева, зафиксировать разводы языковых единиц, Тихон Макарьевский использует все средства, известные в тот период: развод “дробным знаменем”, то есть расшифровка составных знамен простыми знаменами, подробные киноварные пометы, не ограничивающиеся лишь показом самого высокого тона в распеве, и киевскую пятилинейную нотацию» [10, с. 183–184]. Применение киевской нотации позволяет точно отобразить ритм, а кроме того, зафиксировать модуляционные процессы, выраженные в крюковой строке странными пометами.

Двоезнаменная форма записи наблюдается и в рядовых рукописях, основными вопросами их изучения являются взаимодействие невменной и линейной нотаций, причины расхождения в невменной и нотной строках, индивидуальные особенности памятников. Так, Е.И. Олехнович поддерживает мнение о том, что нотация двоезнаменников носит синтетический характер, преодолевая недостаточность каждого из видов нотации. «Источником



нотоподобной строки, – по мнению исследователя, – могли служить либо нотные одноголосные рукописи, либо партии *cantus firmus* из партесных обработок знаменного распева» [11, с. 89–90].

Пятилинейная нотация, появившаяся на Руси на исходе Средневековья, связана в основном с новым репертуаром барочной музыки. Особенности записи многоголосия, такие как оформление партитур и комплектов партий, применение ключей подробно описаны в статье Н.Ю. Плотниковой [13].

Итак, современное состояние изучения древнерусских певческих нотаций характеризуется детализацией, подробным изу-

чением локальных её особенностей. Эта работа приносит интересные, порой неожиданные результаты. Уже сейчас понятно, что невменные нотации, построенные по общим принципам, изначально были ориентированы на создание местных вариантов, а также вариантов, зависящих от жанра или стиля. Нотация постоянно подвергалась пересмотру, реформированию, эксперименты в области нотирования также свойственны Средневековью. Скорее всего, обобщения на этом поле будут касаться не одной или нескольких нотаций, а общих принципов средневековой музыкальной письменности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Благовещенский Кондакарь // URL: [http://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/kondakar/](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/) (дата обращения: 30.12.2021).
2. Бражников М.В. Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975. 120 с.
3. Герасимова И.В., Захарьина Н.Б. Источники по изучению церковно-певческой культуры Пскова XIV–XVII веков // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 23. С. 15–24.
4. Григорьева В.Ю. Ранняя теория помет в древнерусских музыкально-теоретических руководствах // Вестник ПСТГУ. Серия 5. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 3 (15). С. 42–76.
5. Гусейнова З.М. Знаменная нотация XV века (по рукописям Кирилло-Белозерского монастыря) // Древнерусское песнопение. Пути во времени. Вып. 4. СПб.: [б.и.], 2010. С. 67–77.
6. Гусейнова З.М. Комбинаторный анализ знаменной нотации XI–XIV вв. // Проблемы дешифровки древнерусских нотаций. Л.: ЛОЛГК, 1987. С. 27–49.
7. Гусейнова З.М. Принципы систематизации древнерусской письменности XI–XIV веков: (К проблеме дешифровки знаменной нотации): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1982. 19 с.
8. Заболотная Н.В. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков. Основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М.: [б.и.], 2001. 250 с.
9. Лукашевич А.А. К прочтению нотации рукописи РГБ. Ф. 304/1 № 428 // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика: (к 120-летию кончины Д.В. Разумовского). М.: Московская консерватория, 2011. С. 429–434. (Гимнология. Вып. 6).
10. Монах Тихон Макарьевский. Ключ разумения / исслед. и расшифровка Н.В. Мосягиной. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 390 с.
11. Олехнович Е.И. Двоезнаменники в истории русских нотированных рукописей XVII–XVIII веков // Opera Musicologica. 2011, № 3–4 [9–10]. С. 79–92.
12. Плетнёва Е.В. Певческая книга «Октоих» в древнерусской традиции: (по рукописям XI–XV веков): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2008. 18 с.

13. Плотникова Н.Ю. Нотация партесного многоголосия // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного ун-та. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2013. Вып. 1 (10). С. 83–109.

14. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси. Очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007. 876 с.

15. Рождественская Т.В. Новонайденные надписи-граффити и рисунки из церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде // Вереница литер. К 60-летию В.М. Живова. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 46–55. (Studia philologica).

16. Шведа Т.В. Благовещенский Кондакарь – музыкальный памятник Древней Руси: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2018. 19 с.

*Об авторе:*

**Захарьина Нина Борисовна**, доктор искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-9511-7794**, zakharina@rambler.ru

## REFERENCES

1. *Blagoveshchenskiy Kondakar'* [Blagoveshchensky Kondakar]. URL: [http://expositions.nlr.ru/ex\\_manus/kondakar/](http://expositions.nlr.ru/ex_manus/kondakar/) (30.12.2021).

2. Brazhnikov M.V. *Stat'i o drevnerusskoy muzyke* [Articles on Old Russian Music]. Leningrad: Muzyka, 1975. 120 p.

3. Gerasimova I.V., Zakhar'ina N.B. Istochniki po izucheniyu tserkovno-pevcheskoy kul'tury Pskova XIV–XVII vekov [Sources for the Study of Church Singing Culture of Pskov in the 14th–17th Centuries]. *Muzyka v sisteme kul'tury. Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii* [Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory]. 2020. Issue 23, pp. 15–24.

4. Grigor'eva V.Yu. Rannyya teoriya pomet v drevnerusskikh muzykal'no-teoreticheskikh rukovodstvakh [The Early Theory of Cinnabar Marks in Ancient Russian Musical-Theoretical Manuals]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Series 5. Questions of History and Theory of Christian Art]. 2014. Issue 3, pp. 42–76.

5. Guseynova Z.M. Znamennaya notatsiya XV veka (po rukopisyam Kirillo-Belozerskogo monastyrya) [Znamenny Notation of the 15th Century (According to the Manuscripts of the Kirillo-Belozersky Monastery)]. *Drevnerusskoe pesnopenie. Puti vo vremeni. Vypusk 4* [Old Russian Chant. The Path in Time. Issue 4]. St. Petersburg: [bez izdatel'stva], 2010, pp. 67–77.

6. Guseynova Z.M. Kombinatornyy analiz znamennoy notatsii XI–XIV vekov [Combinatorial Analysis of Znamenny Notation of 11th–14th Centuries] *Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsiy* [Problems of Deciphering of Old Russian Notations]. Leningrad: Leningradskaya ordena Lenina gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.A. Rimskogo-Korsakova, 1987, pp. 27–49.

7. Guseynova Z.M. *Printsipy sistematizatsii drevnerusskoy pis'mennosti XI–XIV vekov: (K probleme deshifrovki znamennoy notatsii): avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Principles of Systematization of Ancient Russian Writing of the XI–XIV Centuries: (On the Problem of Deciphering the Znamenny Notation). Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Leningrad, 1982. 19 p.

8. Zabolotnaya N.V. *Tserkovno-pevcheskie rukopisi Drevney Rusi XI–XIV vekov. Osnovnye tipy knig v istoriko-funktsional'nom aspekte* [Church-Chant Manuscripts of Ancient Rus' of the



XI–XIV Centuries. The main types of books in the historical and functional aspect]. Moscow: [bez izdatel'stva], 2001. 250 p.

9. Lukashevich A.A. K prochteniyu notatsii rukopisi Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka. Fond 304/I № 428 [Towards the Reading of the Manuscript Notation Russian State Library. Fond 304/I № 428]. *Aktual'nye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka i praktika: (k 120-letiyu konchiny D.V. Razumovskogo)*. [Actual problems of the study of Church Chant Art: Science and Practice: (on the 120th Anniversary of the Death of D.V. Razumovsky)]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2011, pp. 429–434. (Hymnology. Issue 6).

10. Monakh Tikhon Makar'evskiy. *Klyuch razumeniya* [The Key of Knowledge]. Research and transcription by N.V. Mosyagina. Moscow; St. Petersburg: Al'yans-Arkheo, 2014. 390 p.

11. Olekhovich E.I. Dvoznamenniki v istorii russkikh notirovannykh rukopisey XVII–XVIII vekov [Double-Notated Manuscripts in the History of Russian Notated Manuscripts of the 17th–18th Centuries]. *Opera Musicologica*. 2011, No. 3–4 [9–10], pp. 79–92.

12. Pletneva E.V. *Pevcheskaya kniga «Oktoikh» v drevnerusskoy traditsii: (po rukopisyam XI–XV vekov): avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Chant Book “Oktoechos” in the Ancient Russian Tradition: (according to manuscripts of the XI–XV centuries). Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2008. 18 p.

13. Plotnikova N.Yu. Notatsiya partesnogo mnogogolosiya [Partes Polyphony Notation]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. Series V: Issues of History and Theory of Christian Art]. 2013. Issue 1 (10), pp. 83–109.

14. Pozhidaeva G.A. *Pevcheskie traditsii Drevney Rusi. Ocherki teorii i stilya* [Chant Traditions of Ancient Rus'. Essays on theory and style]. Moscow: Znak, 2007. 876 p.

15. Rozhdestvenskaya T.V. Novonaydennye nadpisi-graffiti i risunki iz tserkvi Uspeniya na Volotovom pole v Novgorode [New Found Graffiti Inscriptions and Drawings on the Church of the Dormitionon-in-Volotovo-Field near Novgorod]. *Verenitsa liter. K 60-letiyu V.M. Zhivova* [Verenitsa Liter. To the 60th Anniversary of V.M. Zhivov]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2006, pp. 46–55. (Studia philologica).

16. Shvets T.V. *Blagoveshchenskiy Kondakar'– muzykal'nyy pamyatnik Drevney Rusi: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [Blagoveshchensky Kondakar a Musical Monument of Ancient Rus'. Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. St. Petersburg, 2018. 19 p.

*About the author:*

**Nina B. Zakhar'ina**, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Old Russian Singing Art Department, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190068, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-9511-7794**, zakharina@rambler.ru



Для заметок

---

