

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

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2024 /1 (54)

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

16+

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

2024, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1

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 ис-
кусств им. Дмитрия Хворостовского, Россия

Д-р искусствоведения **Элеонора Михайловна Глин-
терник**, Санкт-Петербургский государственный уни-
верситет, Россия

Д-р искусствоведения **Галина Владимировна Гри-
горьева**, 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 консерватории
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 Лесови-
ченко**, Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, Россия

Д-р искусствоведения **Светлана Корюновна Сар-
кисян**, 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 Сквор-
цова**, 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 Трембо-
вельский**, Воронежская государственная академия ис-
кусств, Россия

Д-р искусствоведения **Ольга Александровна Урван-
цева**, 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 универси-
тет Луизианы, Соединённые Штаты Америки

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

Кинан А. Ризор, Университет Южной Вирджинии, Со-
единенные 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, 2024, № 1

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций. Регистрационный
номер ПИ № ФС 77-81373 от 07.07.2021

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

Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship

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

2024, № 1

DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1

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://MUSIC SCHOLAR.RU](http://music scholar.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, 2024, No. 1

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the in the Sphere of Communications, Information Technology and Mass Communications. Registration Number: III No ФЦ 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: Аскарлов 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 27.03.2024. Формат 60×84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура «Times New Roman». Уч.-изд. л. 10.18. Усл.-печ. л. 19.3.
Заказ № De-14. Тираж (печатный) 120 экз. Дата выхода в свет 28.03.2024.
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 27.03.2024. Format: 60×84 1/8. Offset paper.
Font: "Times New Roman." Publ. l. 10.18. Printing l. 19.3
Order No. De-14. Run of 120 copies (Print). Release Date 28.03.2024.
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 (категория К1) 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 (K1 category) 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).



Содержание

Из истории отечественной мысли о музыке

- 7 **Сабанеев Л.Л.**
Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни
- 28 **Космовская М.Л.**
Религия и вера в осмыслении Н.Ф. Финдейзена (по «Заметкам, планам, наброскам»)
- 48 **Чигарёва Е.И.**
Постигая мир музыки: к изучению архива Виктора Петровича Бобровского
- 56 **Бобровский В.П.**
Жизнь музыки и музыка жизни (заметки 1956, 1957, 1958, 1959, 1960 гг.)

История и теория музыки

- 68 **Воротынцева Л.А.**
Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном и отечественном музыкознании

Конференции. Симпозиумы. События в науке

- 78 **Скафтымова Л.А.**
Рахманинову посвящается
- 86 **Савёлова И.И.**
Художественный мир Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано С.В. Рахманинова
- 100 **Михеева М. В.**
«Алеко»: от Императорских театров до заводских клубов (к истории постановок оперы С.В. Рахманинова)

112 **Ковалев А.Б.**

Духовная музыка С.В. Рахманинова: вопросы жанровой специфики и исполнительства

Музыкальное исполнительство: история и современность

124 **Калатай И.В.**

Прямострунный рояль «Barenboim-Maene»: конструктивные особенности, перспективы развития, исполнительская практика

134 **Газиев И.М.**

Татарская музыка 30-х годов XX века в грамзаписи: Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР

Международный отдел

143 **Сяо Цяосун**

Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля в творчестве китайских композиторов

Музыкальное краеведение

151 **Хуснутдинова Э.А.**

1948 год в башкирской музыкальной критике

Научный обзор

163 **Махней С.И.**

Об «Уриеле Акосте» и не только

Contents

From the History of Domestic Thought about Music

- 7 **Leonid L. Sabaneev**
Maurice Ravel. His Creative Activity Characteristics and His Life Outline
- 28 **Marina L. Kosmovskaya**
Religion and Faith in Understanding N.F. Findeisen (According to “Notes, Plans, Sketches”)
- 48 **Evgenia I. Chigareva**
Comprehending the World of Music: on Studying Viktor P. Bobrovsky’s Archive
- 56 **Victor P. Bobrovsky**
The Life of Music and the Music of Life (Notes 1956, 1957, 1958, 1959, 1960)

Music History and Theory

- 68 **Lilia A. Vorotyntseva**
Phenomenon and Concept of “New Simplicity” in Foreign and Domestic Musicology

Conferences. Symposia. Science Events

- 78 **Ludmila A. Skaftymova**
Dedicated to Rachmaninov
- 86 **Irina I. Savelova**
The Artistic World of Fantasy (Suit № 1) for Two Pianos by S.V. Rachmaninov
- 100 **Marina V. Mikheeva**
“Aleko”: from Imperial Theatres to Factory Clubs (on the History of Productions of the Opera by Sergey V. Rachmaninov)

- 112 **Andrey B. Kovalev**
Sacred Music of S.V. Rachmaninov: Issues of Genre Specificity and Performance

Musical Performing: History and Present

- 124 **Ivan V. Kalatai**
Straight-String Grand Piano “Barenboim-Maene”: Constructive Features, Development Prospects, Performance Practice
- 134 **Idris M. Gaziyeu**
Tatar Music of the 30s of the XX Century in Gramophone Recordings: the TASSR State Song and Dance Ensemble

International Division

- 143 **Xiao Qiaosong**
Stylistic Peculiarities of the Chamber Ensemble in Chinese Composers’ Creative Heritage

Musical Local History

- 151 **Elvira A. Khusnutdinova**
1948 in Bashkir Music Criticism

Science Review

- 163 **Svetlana I. Makhney**
About “Uriel Acosta” and Not Only



А.А. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни

Редакция продолжает сложившуюся в предыдущих выпусках журнала традицию публикации научных материалов Л.Л. Сабанеева, ставших библиографической редкостью и практически недоступных отечественному читателю. Многие материалы, хранившиеся в парижском архиве Леонида Леонидовича, как мы уже писали [1, с. 36–37], вместе с разрешением на публикацию были переданы его дочерью, В.Л. Сабанеевой-Ланской, профессору Т.Ю. Масловской и введены в круг музыковедческой литературы¹. Значительный интерес вызывает исследование Л. Сабанеева, посвященное творчеству М. Равеля [8] (1924 г.) и образующее в своем роде арку к работе автора о Дебюсси 1922 года, републикация которой так же состоялась на страницах нашего журнала [6–8].

Сабанеев выявляет корни стиля Равеля в музыке Куперена, Рамо, а также композиторов русской школы (Римского-Корсакова, Мусоргского). В свою очередь, сравнение с Дебюсси позволяет раскрыть общее и различное в миросозерцании, содержании, жанровой системе произведений двух композиторов, мелодико-ритмической, фактурной организации музыкальной ткани, в гармоническом языке и трактовке формы. Сабанеев обнаруживает связь музыки Равеля с античной поэтикой, подчеркивает роль тембральной стороны («экзотика необычных составов»). В качестве главной концепции стиля музыковед называет изысканность колорита («звуковое чарование, волшебство»), прослеживает данную особенность на уровне всех средств выразительности, но при этом отмечает «монотонию роскоши». Ярко прочерченная линия эволюции стиля в совокупности с фактами биографии создают ёмкий, целостный портрет художника 1900-начала 1920-х годов.

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

Ключевые слова: французская музыка, Равель, звукосозерцание, утонченность, колористичность, ориентализм, эллинизм, ритм, мелодия, тембр.

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 7–27. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.007-027. EDN: АУКСМУ.

¹ Так появились «Воспоминания о России» [5], исследования о Скрябине [3, 4] и особенностях его цветного слуха [10], о Глазунове [2] и Стравинском [11], Дебюсси [6–8] и о феномене золотого сечения в этюдах Шопена [12].

LEONID L. SABANEEV*Moscow, Russia***Maurice Ravel. His Creative Activity
Characteristics and His Life Outline**

The editors continue the tradition of publishing scientific materials by L.L. Sabaneev, established in journal previous issues, which have become a bibliographic rarity and practically inaccessible to the domestic reader. A lot of material, stored in Leonid Leonidovich' Parisian archive, as we have already written [1, pp. 36–37], were given by his daughter V.L. Sabaneeva-Lanskaya to Professor T.Yu. Maslovskaya with permission to publish and introduced into the musicological literature sphere. Considerable interest is due to the study by L. Sabaneev, devoted to the M. Ravel's creative work [8] (1924) and formed in its own way an arch to the author's work about Debussy in 1922, which was also republished on the pages of our journal [6–8].

Sabaneev reveals the roots of Ravel's style in the music by Couperin, Rameau, as well as Russian school composers (Rimsky-Korsakov, Mussorgsky). In its turn, comparing with Debussy allows us to reveal the common and different in the worldview, content, genre system of two composers' works, melodic-rhythmic, textural organization of musical material, harmonic language and form interpretation. Sabaneev discovers the connection between Ravel's music and ancient poetics and emphasizes the role of the timbre side ("the unusual compositions exotic"). The musicologist names the sophistication of color ("sound enchantment, magic") as the main style concept; he traces this peculiarity at the level of all means of expression, but at the same time notes the "luxury monotony." A clearly drawn line of style evolution, combined with biographical facts, creates a capacious, holistic portrait of the artist from the 1900s to the 1920s. The published text retains the stylistic peculiarities of the original one, but spelling and punctuation are given in accordance with the modern Russian language rules.

Keywords: French music, Ravel, sound contemplation, sophistication, colorism, orientalism, Hellenism, rhythm, melody, timbre.

Французская музыкальная культура вообще не очень богата типами композиторов. Даже далеко отстоящие друг от друга эстетические фигуры композиторов Франции имеют в себе существенные спаивающие элементы, обусловленные органическим возникновением творчества из родника совершенно сформировавшейся, древней, и от своей древности крепкой, выстоявшейся галло-кельтической культуры. Франция специфична в своем музыкальном творчестве – она не так уже разнообразна в нем, и внимательного исследователя контуров французской

звуковой мысли не удивят те, казалось бы, неожиданные общности и аналогии, которые вдруг проскальзывают, соединяя, казалось бы, очень отдаленные явления творчества.

Бизе и Дебюсси символизируют те полюсы творческой мысли Франции, между которыми интерполируется вся звуковая культура этой страны. Один – солнечный, бьющий через край реальной жизнерадостностью, вещественным приятием звука; другой – весь сумеречный, погашенный, не мрачный, нет, но неуловимо и томительно лунный, истонченный,



устало-прекрасный. Творческая звуковая мысль Франции с трудом вбирает в себя инородные влияния, эти влияния не перевариваются организмом ее культуры – отсюда тот аристократизм и та аристократическая дегенерация творчества, которая свойственна этой музыкальной династии фараонов, не освежающих свою породу чужестранной кровью. Но ведь и эти плюсы – Бизе и Дебюсси – не так уже далеки один от другого – и уже эта близость сильно суживает область типов творчества. Правда, были и во Франции инородные влияния, но нельзя не констатировать того поразительного факта, что они всегда давали либо уродливые явления, либо воспринимались как-то совсем по-иному, не по существу своему, в специфическом французском преломлении. Франция была всегда кривым зеркалом германских влияний и если зарейнский романтизм, отразившись в этом зеркале, смог дать величественный гротеск Берлиоза, то фимиамы байрейтского чародея, Вагнера, перевалив через границу, обратились в сухую парфюмерию, притом расчетливо гомеопатическую, и неудивительно, что вызвали реакцию по свежему воздуху.

Тип Мориса Равеля, который сейчас, после угасания гения Дебюсси стал, бесспорно, величайшим французским творцом звуков (а может быть – и не только французским?), этот тип – тот же, что и тип Дебюсси. Если позволительно употреблять в музыке естественно-исторические понятия и термины, то это два вида одного рода, как в ботанике какой-нибудь “*Orchis maculata*” или “*Orchis flosculi*”. Их генетическая типизация констатируется непосредственным созерцанием. Когда-нибудь, при торжестве естественных наук, некий новый музыкальный Линней переноменклатирует композиторов, разбив их на роды, семейства и виды, – и тогда

Дебюсси и Равель будут именоваться – первый: “*Debussy originalis*”, а второй – “*Debussy Ravel*”. Первенство Дебюсси – несомненно, он дает тип. Между Дебюсси и Равелем приблизительно такое же соотношение, как между нашим Чайковским и Рахманиновым или же между Гайдном и Моцартом. Высокоталантливый продолжатель – вот имя для Равеля, но я не отрицаю и того, что на его спокойном, отмеченном печатью вековой французской культуры лице можно прочесть даже и слова гениальности.

Гении типовые, как Дебюсси, отличаются тем, что они создают свой лик из массы влияний – их «родословие» часто запутано, противоречиво и всегда достаточно разнообразно, их предки по своим функциональным отношениям к ним почти все равноправны. И из этого полифонического хора вдруг возникает какой-нибудь Дебюсси, часто мало или вовсе непохожий на этих предков – Грига, Куперена, Шопена, Мусоргского, может быть, еще Эрика Сати. Трудно или просто невозможно сказать, чье влияние оказалось более решающим для формирования Дебюсси хотя бы среди этих приведенных пяти. Такие типовые гении всегда имеют много отцов. Совершенно иная картина оказывается налицо, когда является талант или гений «видовой», вроде Рахманинова или Равеля. У него всегда один главный родитель, заслоняющий собой других предков, и отчасти их в себе поглощающий. Зато сын всегда в этом случае похож на отца и похож бывает очень сильно и очень долго, пока не скажется чутким и способным к деформации под напором новых влияний. Конечно, все эти выше перечисленные были одновременно и предками Мориса Равеля. Но они в него попали через Дебюсси, и мы были бы в большом затруднении указать таких

музыкальных предков Равеля, которые занимались бы формированием его дарования без посредничества и без умной и деликатной цензуры гения Дебюсси.

Итак – эпигон? Ибо подражателей обычно именуют эпигонами, особенно когда хотят высказать к ним *minimum* почтительности. Но именно потому, что творческая фигура Мориса Равеля, даже не учитывая современного оскудения творческих горизонтов в музыке, вызывает в нас чрезвычайные симптомы почтения, я не называю Равеля эпигоном даже в том условном смысле, в каком это можно было бы сказать о Рахманинове по отношению к Чайковскому. Творческие миры, открывшиеся гению Дебюсси, просто оказались настолько обширны, что даже идущему по следам Дебюсси Равелю остается собрать такое количество сокровищ, что его собственная творческая жизнь этим вполне и всецело наполняется. Дебюсси открыл новую долину в музыкальных тропиках, но невиданных ранее, неведомых экзотических цветов в ней так много, что идущий вслед за ним Равель имеет все возможности и шансы на богатейший сбор. Его положение несравненно лучше, чем у Рахманинова, пришедшего (и не поздно ли?) в основательно опустошенную Чайковским область эмоционального лиризма.

При том это великая вещь – французская культура вкуса и предельное мастерство, умение делать многое из малого. Французский композитор подобен женщине со вкусом, умеющей из пустяков сделать художественное нечто. Мы не должны бы удивляться, когда какой-нибудь Цезарь Франк из вагнеровских огрызков, которые великий звуковой волшебник разронял за ненадобностью в своем экстенсивном хозяйстве, созидает не только прекрасные, но даже величественные, здания – создает единственно силою

мастерства и вкуса; но что же удивительного в том, что Равель умеет найти еще так много в саду, где побывал только один Дебюсси? Правда, его нередко можно уличить в том, что у него на руках оказываются предметы с клеймом автора «Пеллеаса», но разве это вообще столь редкое явление? Равель лишь потому легче уличается, что самые вещи эти и предметы, у него находимые, уж очень характерны и ни на что иначе не похожи, его оригинал слишком специфичен и потому досадно запоминается. Но внимательное знакомство с созданиями Равеля немедленно уясняет, что в его творческом арсенале очень много вполне самостоятельных, собственных средств и орудий. Он самобытен, и его характеристика даже нередко высказывается по отношению к Дебюсси в терминах контраста. Эти контрасты, эти несходства и составляют самое интересное в его типовом облике. Он не эпигон, но потенциал его самобытности меньше, чем у Дебюсси. Он не возник так неожиданно и так поразительно, но он ни на минуту не становился копией гениального оригинала – он образовался и естественно развился. В списке заслуг Равеля нет открытых – новых музыкальных миров, но в открытых уже он обнаружил себя гениальным исследователем и великим мастером, не уступающим ни Дебюсси, ни вообще иным французским композиторам, всегда бывшим во всеоружии этого качества, столь тесно связанного со вкусом.

Нет сомнения, что стили Равеля и Дебюсси все же настолько близки, что непосвященному в музыкальные детали и неискушенному слушателю часто различие этих двух авторов представляется затруднительным. Ряд характернейших типовых свойств Дебюсси целиком воспроизводится в Равеле. Я хочу сначала коснуться именно этих «типовых» или «родовых» ха-



рактистик, чтобы потом более ясно констатировать те «видовые» отклонения, которыми Равель отличается от своего духовного патрона. Генеалогия их – общая, среди предков Равеля, проникших в его сознание преимущественно сквозь призму Дебюсси, выделяются старые французские мастера XVIII века и среди них Куперен и Рамо, эти верховодители и создатели французского звукового вкуса. Быть может, Равель даже ближе этим авторам, чем Дебюсси, который сам слишком бурно уносился волной модернистического века, чтобы спокойно отдаться звуковым созерцаниям былого, хотя бы в преломлении самой острой современности. Ближе он к ним, между прочим и тем, что несмотря на более подчас сложные и затейливые, чем у Дебюсси, звуковые комплексы и обороты, в общих контурах своей мысли Равель проще, классичнее и ближе прежнему звуковому созерцанию, чем Дебюсси с его живописным взглядом на музыку, с его разрушением классического звукосозерцания.

Куперен и Рамо воскрешены в Равеле в их стремлении насладиться каждым звуком, каждый диссонанс и созвучие просмаковать, каждый ритм осязать. Вот уж где нет и не может быть речи о декоративности. Рядом с этими звуковыми камнями какой-нибудь Рихард Штраус выглядит как сорокадюймовый снаряд, внушающий отнюдь не эстетическое почтение. Равель также женственен, как вся французская культура, среди его предков нет мужчин: Григ, Шопен и даже Мусоргский при его дикости – тоже женственны.

Отсутствие всякой связи с германизмом бросается в глаза, когда мы изучаем творения Равеля. Мы не найдем тут следов германских влияний: ни классиков, ни Бетховена, ни Шумана, ни Вагнера. Эта музыка, рожденная протестом против германизма, сумела решительно отмежеваться от гроз-

ного соседа – тевтонизм подвергнут исключительному и обидному остракизму, ибо зрение новаторов было достаточно острым, чтобы за пределами ненавистной Германии все же разглядеть и даже использовать музыкальные сокровища суровой Норвегии и снежной России.

Григовское влияние было более других внешним и случайным. В нем действовал более его культурный импрессионизм музыкальных красок, чем его национальное, земляное, здоровое чувство и инстинкт. Этнографический национализм вообще был слишком простоват для такого утонченного эстета, каким мыслится Равель. Он может быть лишь элементом остроты, но не самодовлеющей ценностью. Оттого и русские влияния, едва ли не самые значительные в Равеле, тоже должны трактоваться, как результат, «эстетского восторга» слишком утонченного музыканта перед свободой и независимостью варварской музыки, но не как органическое влияние.

И Дебюсси, и Равель остро, но «не тем местом» почувствовали величие народившегося на другом конце Европы музыкального Стеньки Разина – Мусоргского. Мимо них прошло эпическое величие Мусоргского, его хаотический душевный мир, но в порожденных этим миром причудливых и оригинальных звуковых образах они отчетливо схватили ту остроту, которая была нужна, как омолаживающее вспрыскивание для организма, истомленного своей вековой культурностью и тысячетлетней гипертрофией вкуса.

Равель появился, как и Дебюсси, как *реакция* против академизма, расцветшего пышным цветком во Франции, любящей академизмы всех сортов. На мертвенном горизонте, украшенном целой галереей эпигонов и вагнеровских ублюдков, эти две звезды засияли революционным све-

том восстания и вызова. Конечно, это не была революция масс, в том изысканном мире, где зрели всяческие академизмы, народным духом вообще вовсе не пахло. Одно эстетство было сокрушено другим эстетством же, более острым, но социологически все события вращались в одном кругу, фатально замкнутом. После благочестивых звуковых блюд Сен-Санса и д'Энди, после почтительных паломничеств Цезаря Франка в священные обители Баха и Вагнера тот язык, которым заговорили вдруг новаторы, должен был показаться очень рискованным и даже непочтительным к тем, кто причислен к лику музыкальных святых. За этой бунтарской внешностью можно было проглядеть глубокий *национализм* явления Дебюсси и Равеля. Для любителей политических параллелей небезлюбопытно указать, что "alliance" французского музыкального гения с русским кучкизмом в его антипатии против вагнеризма протекал в точности в те же годы, когда политические организмы Франции и России заключали союз против центральной Европы. Я не хочу делать рискованных обобщений, но для меня ясно, что одно и то же *национализующие усилие* породило и политический союз с Россией, и эстетическое оплодотворение своей музыки варварски свежими прививками Мусоргского в целях борьбы против вагнеризма и «германоидного» академизма. Морис Равель явился одним из символов этого усилия.

Творческий путь его с первого взгляда обнаруживает *мастера-эстета*. В нем нет ни на минуту ремесленной плодовитости. Он не имеет намерения писать изо дня в день и наполнять полки своими oeuvres'ами (произведениями – ред.). Он гастрономически медлителен в писании, но эта медлительность не есть леньность нашего Глинки или хаотичность

Мусоргского. Равель пишет умно, расчетливо, не торопясь, тончайшим образом отделявая все детали, но и без сухой ремесленности, все время в приятной близости музыки, которая ни на минуту не обращается в классную даму, что случалось, к сожалению, нередко с музой нашего Чайковского, да и Римского-Корсакова. С ранних пор его творчество в плодах своих мастерски совершенно и *лишено всякой наивности*, даже когда оно наивно по формам ("Ma mère l'Oye", "Pavane pour une Infante défunte", Sonatine и др.). Более того, самая его склонность к наивничанью в формах творчества обнаруживает его глубочайшую искушенность. Как и муза Дебюсси, муза Равеля не знала девственности – она родилась в свет многоопытной, в сущности, утонченно развращенной, но такой культурной, что за эту культуру и вкус все ей прощается и все в ней приемлется. Но быть может, потому-то ее тянет к наивному миру, и самая наивность получает черты неведомых острых возбуждений.

Его эстетика типично национальна. Искусство как острое утонченное средство возбуждения и ласки – высшая разновидность «искусства-увеселения». Ни на минуту не поднимаются «роковые проблемы» – те самые, которые заставляют творить русских, и не дают им творить одновременно. Равель как истый француз – скептик и рационалист. Он не верит ни во что, кроме фактов, он позитивист даже в музыке. Романтические туманы и рожденные в них беспокойные призраки ему чужды – все это для него несколько провинциально, безвкусно. Он чужд страстных, судорожных исканий таких-то неведомых высших идеологий в искусстве; его эстетика *тождественна с эстетикой Дебюсси*. Да и одного ли Дебюсси? Разве не теми же качествами, разве не вечным скепсисом, предельной



искушенностью и хроническим засильем вкуса проникнуто все типичное французское творчество от XVIII века и до наших дней? Равель не созидает никакой новой эстетики: он только в точности следует исконному национальному звукозерцанию французов, развивая его в направлении предельной утонченности.

Как и у Дебюсси, линия развития Мориса Равеля лишена длительной эволютивности. Это не Скрябин, начинающий под влиянием Шопена, но кончающий совершенно не похоже на всю предшествующую музыку. Лишенный мучительности исканий души, Равель лишен способности также блуждать и искать длительно в области отражающих его психею звуков. Он почти сразу находит себя во всеоружии стиля и утонченного мастерства. Уже в самых ранних творениях он тот самый Равель, как и в поздних, уже в каком-нибудь, в 1895 написанном “Menuet antique” или “Nabanera” (позднее вставленная в «Испанскую рапсодию») он, если и похож очень на Дебюсси, то ведь эта печать никогда не изгладилась в нем окончательно. Этим, конечно, мы не хотим сказать, что Равель чужд был какой бы то ни было эволютивности в творчестве. Эволютивность была и есть, но она не выражена резко, она ни разу не отрицает свои предыдущие стадии, которые никогда не делаются изжитыми в той мере, в какой ранний Бетховен, Вагнер или Скрябин были изжиты для поздних стадий их творческого духа. К 1900 Морис Равель – уже совершенно зрелый композитор, со своими излюбленными приемами и манерами, которые, выросши из звуковой магии Дебюсси, уже начинают индивидуализироваться, получают тонкие специфические черты. Физиономические линии «салона Маллармэ», характерно запечатлевшие творчество Дебюсси, легли и на творчество его ближай-

шего последователя – Равеля. И он также *живописен* в музыкальной форме, и он также чуток к вершинным достижениям *поэзии*, и если символическая поэзия требовала от поэзии *музыки*, то эта новая, из новой поэзии рожденная музыка сама требует слова для фиксации своего звучащего образа. Это не замкнутый в свое искусство ремесленник, мало чуткий и мало отзывчивый к достижениям смежных областей творчества, это широко-культурный человек, впитывающий в свое звуковое творчество последние достижения других искусств.

Если мы станем более внимательно изучать стиль Равеля, то сразу же натолкнемся на значительные отличия, которые изменяют первоначальное впечатление об очень большой близости его приемов изложения к стилю Дебюсси. В своих ритмических контурах он несравненно четче и классичнее Дебюсси. Если среди новаторских подвигов последнего были между прочим и победоносные сражения с четкими ритмическими группировками в пользу зыбкой неуловимости, то Равель есть уже, если не шаг назад, то утомленный поворот к симметричности. Он психологически проще в своих ритмах, которые никогда не дают тех настроений предельной облачности, сменности, капризности, как у Дебюсси. Ритмы Равеля принадлежат к прежней музыке, а не к тому океану возможностей, который был открыт Дебюсси: он как бы сознательно избегает того, что в творчестве его великого предшественника было выражено слишком ярко, слишком убежденно и непримиримо к прежнему. Равель не избегает некоторых ритмических новаторств, но они не идут у него сплошь – он «соглашатель» и не чуждается тех красот, которые заключены в ритмах простых и в ритмах четких. И у Дебюсси не были бы возможны ни

ритмический примитив “Danse guerrière” и “Pavane” из «Дафниса и Хлои», ни типично квадратные построения вроде отрывков из “Ma mere l’Oye”. Звукосозерцание ритма у Равеля иное: он не растворяется в звуковой материи, не погружается в нее, и оттого у него существуют и отдельные струи голосов – полифония, оттого он иногда оказывается неуловимо близким даже к академистам. Правда, ритмическая четкость Равеля относительна: она всегда в черте галло-кельтической культуры, это никогда не квадратность германцев или аккуратная планировка русских вроде Римского-Корсакова и Скрябина. Какая-то изысканная мягкость всегда лежит на этих, даже четких ритмах, закругляя и обволакивая остроту их впечатления.

И если Вейнгартнер бросил неофранцузской школе упрек, в «моллюскообразности», продиктованный аморфной облачностью Дебюсси, то Морис Равель вправе отвести этот упрек. Да, он родился под навевающим зыбкие ритмы небом Франции, но он по рождению горец – баск, и в его крови живут ритмы неукротенные, есть еще ритмическая буйность дикаря, воспринявшего все от тысячелетней культуры Франции, но еще не гаснущего, как гаснул Дебюсси в своей жизненной алчности. Ведь от склонов южных Пиренеев, где родился Равель, так недалеко и до огненной Андалузии, и до горячего наследия мавританской культуры в Испании. Дебюсси – весь в сумеречности, усталости, но в Равеле еще нет той утомленности, а есть всего только большая искушенность. И это одно делает его, при всех его новейших стремлениях, психологически более отсталым, древним. Быть может, это к лучшему?

От изысканности импрессионизма в нем остается *поэзность* его музыкальных образований. Но Равель никогда даже фор-

мально не так бесформенен, как Дебюсси. Более того, у него есть какое-то нежное чувство к формальному примитиву классиков. Его поэзные произведения вкованы в грани формы если не всегда стройной, то всегда с умыслом присутствующей, как формальный свидетель его тектонической благонамеренности. Правда, через эту благонамеренность проскальзывает один из крупных недостатков Равеля – именно его бессилие спаять формой свое вдохновение в некое единство. Мелкие вещи у него еще держатся прочно внутренней спайкой, но сколько-нибудь крупноватые нередко заставляют чувствовать и длинноты, и спутанность плана, и неясность логики. То, что у Дебюсси было эстетически приемлемо как высказывание его непримиримости к классической форме, то, что под влиянием его гения формировалось в неуловимо нежные образования, к которым устанавливалось совершенно иное отношение, то у «соглашателя» Равеля, не желающего расстаться со старой формой, «жалеющего» эту форму, стало ахиллесовой пятой творчества, по крайней мере до известной степени.

Его подлинность основана на той же *тонкой программности*, которая характеризует Дебюсси. Его сочинения – «надписанные» живые картины, данные в звуке. *Живописность* подхода к музыкальному материалу огромна – Равель, быть может, совсем не мыслит музыки вне живописного образа. Иногда он склоняется к типу почти полной программности, но чаще он только звукоподражатель. Что это так, видно из таких сочинений, как “Oiseaux tristes”, “Une Barque sur l’Océan” или “Jeux d’eaux”. Это первые попавшиеся, но таких чрезвычайно много. Но образы, вызывающие его на звуковые вдохновения, лишены той томящей «лунности», той колдовской сумеречности, которыми живет



Дебюсси: Равель конкретнее, реальнее, психически проще, он более склонен к образу прямой красоты, чем к тем странным, причудливым настроениям, которые похожи на изломанные стебли подводных растений. Равель, если угодно выразиться общедоступно, – менее «декадент» в «обывательском» смысле, но такой же звуковой гурман, как его прототип. Он заражается настроениями сказочности, в ее наивно-красочном аспекте “Ma mère l’Oye”, “Shéhérazade”, “Noël des Jouets”, или просто красотой образа или звука: “Jeux d’eaux” – этот гениальный образец рафинированного внешне использованного звучания, “La Vallée des Cloches”; иногда жуткостью или гротеском (“Gibet” из цикла “Gaspard de la Nuit”, или “Scarbo” – оттуда же), иногда простым этнографическим антуражем (“Rhapsodie Espagnole”). Его географическая близость к Испании и его тропическая кровь басков влекут его в красочные миры испанских ритмов. Он часто возвращается в своем творчестве к «испанским настроениям», и это не есть случайность: это косвенное проявление его пиренейского происхождения. “Rhapsodie Espagnole”, “Mélodie Espagnole”, “Vocalise en forme d’Habanera”, “L’Heure Espagnole” – вот его дары его за-пиренейским предкам, красочную душу которых он чувствовал своей душой горца больше, чем Дебюсси в своей “Iberia”, ибо Испания Равеля полна жизни, огня и знойности, а не есть отражение ее огненности в усталом воображении древней Франции.

Русская музыка, быть может, властнее воздействовала на гений Равеля, чем на Дебюсси. Он имел непосредственный контакт именно с ориентальным типом русского музыкального искусства, с тем, что был дан миру Глинкою в «Руслане», Балакиревым и Бородиным в их восточных вдохновениях, который был в сильной

мере обезврежен Римским-Корсаковым, петербургская душа которого была мало созвучна глубине востока. Этому контакту не надо удивляться. Ведь эти этнографически-таинственные баски, осевшие в Пиренеях как остатки великого потока переселения народов, имеют своих двойников на Кавказе среди абхазцев, им лингвистически почти идентичных. Видимо, волна переселения народов оставила на этих противоположных концах европейского континента, в сходных климатических условиях эти две родственные, быть может, первично даже тождественные расовые группы. Но и в самой Испании так много, помимо басков, осталось от мавританского ориентализма – недаром ведь увлекшиеся красочностью Востока русские авторы культивировали и Испанию («Арагонская хота» Глинки, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и т. д.) в своей музыке, и близость Равеля русским авторам становится естественной, даже неминуемой. Через всю творческую жизнь Равеля проходит эта близость, эта интимность отношений с колоритом и диким русским творчеством. То это работа под впечатлением русской музыки, а именно ее восточных элементов, то прямая стилизация (“A la manière de Borodine”, 1915), то творчество под напором русских впечатлений, взятых из других областей искусства. Будь это композиция для «Дома Песни» Олениной д’Альгейм или для фокинского балета (“Daphnis et Chloé”), или для танцев Трухановой (“Adélaïde”) – всегда чувствуется, что семья русского искусства и Морис Равель связаны каким-то органическим единством. В своем «руссизме» Равель почти исключительно ориентален: русский степной мелос на него не произвел даже того влияния, которое можно констатировать в «Пелеасе». Напротив, ориентальная орнаментика и ее изысканный хроматизм

(“Daphnis et Chloë” – “Prélude”) поражает своим сходством с русскими первотипами. Но по сравнению с «петербургским востоком» Восток и «Испания» Равеля кажутся ярче, огненней, истонченнее, экзотичнее. Те первотипы стихийнее, но простоватее этой изысканной звуковой пряности, насыщенной утонченными и одуряющими ароматами Востока. Но в то же самое время не верится в этот темперамент, мастерски нарисованный звуками, но, возможно, вовсе не существующий в авторской психике. Восток, Азия и «африканская» Испания преломляются в душе француза Равеля и становятся утонченно мудрыми и будуарно-пряными, очень, если не слишком, столичными.

Эта мудрость и эта чисто галльская уравновешивающая рассудительность в горном потомке таинственной восточной расы делают Равеля похожим духовно на «мудрого» эллина, умевшего добродетельно мешать вино Диониса с водой рассудка. Равель более эллин в душе, чем Дебюсси, ибо он реалист, а тот топит нас все время в непонятных и средневековых туманах. Быть может, именно этот эллинизм души Равеля, это соединение в нем зноя (Архипелага или Испании – не все ли равно?) с мудрой рассудительностью и эстетским смакованием звуковой жизни рождает в нем инстинктивную склонность к *античным* настроениям. В этом смысле Равель – огромное явление: это как бы первое, я бы сказал, адекватное высказывание духа эллинской культуры и жизни мифа в современных звуках. Какие-то таинственные связи пролегли между угаснувшим, знойно-чувственным, фантастическим и рассудительным миром Эллады и звуковой душой этого баска по рождению, парижанина по культуре. Это не реконструкция, не реставрация былого. Те звуки, которыми высказывалась душа Эл-

лады, умерли для нас на век и безумно через их мертвые очертания пытаться увидеть вновь небо Дафниса и влюбленных нимф. Но настроение той мифической жизни, тот древний, чуждый и вместе родной образ, одновременно варварский и бесконечно культурный, адекватно выражается в звуковых линиях и колоритах музыки Равеля. Это – язык нам понятный, наш язык, говорящий ясно и проникновенно нам о далеком прошлом, звуковым вещим кругом соединяющий западную культуру Франции с зарею европейской культуры, когда-то взошедшей там, в Архипелаге. «Дафнис и Хлоя» – *подлинно античный* мир, не тот кабинетный «антик» с винкельмановскими греками и белыми колоннадами Парфенона, а более подлинный лик Эллады, тот, который раскрывается в самые последние десятилетия – лик полуварварский и одновременно бесконечно утонченный, знойно-чувственный и даже страшный в своей фантастичности лик критской культуры, безумную фантастику Востока пронзающий холодом рассудочности, – тот лик, в котором действительно возникал античный миф. Но в «Дафнисе» самая сюжетность указывает на Элладу, а есть у Равеля произведения, овеянные духом той же Эллады, хотя и не подписанные античным наименованием, как например, его великолепный Струнный квартет и много отдельных эпизодов, высказывающих эллинскую душу этого пиренеянина, первого почувствовавшего экзотику и «ориенталь» мифической Эллады и гениально высказавший се в звуках *воплне современных нам*.

Дебюсси не миниатюрист в творчестве. Равель же несравненно более склонен к миниатюре, у него нередки композиции в одну – две странички, вкусные звуковые кусочки, совершенно замкнутые и завершённые. Но Равель несравненно лучше,



чем Дебюсси, чувствует себя в атмосфере крупной формы. Как бы ни был он оппозиционно настроен к «академикам» старой французской музыки, но в нем самом есть жилка академика, и с годами она толстеет, обращая взор композитора к его предкам из XVIII века, к разным Daquin, Couperin и еще далее, к мелосу провансальских труверов, обращая его со вкусом и любовью. Равель не игнорирует форму, как Дебюсси, он не испытывает радости освобождения от нее, радости, свойственной в итоге гениям малой эмоциональности, с медлительным потоком творчества. Равель любит форму, любит конструкцию, любит крупную форму, пишет в ней охотно и умело, как подобает эллинскому духу, хотя бы и вышедшему из салона Малларме с его “L’après-midi d’un Faune”. Нельзя упрекнуть Равеля и в темповом единообразии и однообразии. Он не имеет предпочтительных симпатий к медленным темпам, все темпы у него равны и хороши, и если есть к чему пристрастие, так это к волнующимся, влажным и искрящимся звуковым формулам, которыми полны его композиции.

Гармонические приемы Равеля обнаруживают наиболее тесную родственность с гармониями Дебюсси. Но если про последнего можно и должно сказать словами Lalou, что его «гармония прежде всего гармоническая», то по отношению к Равелю эта формула в чистом виде уже не годится. Равель не создает, как Дебюсси, мира самодовлеющих, замкнутых звучаний – у него как у типичного «соглашателя», желающего согласить новые откровения со старыми традициями, есть и нечто от самодовлеющего мира красок-гармоний в стиле Дебюсси, но есть и «гармония голосоведения», примыкающего к линии классической гармонической техники. Первый тип гармоний, в котором Равель

несомненный подражатель Дебюсси – сводится к гармониям-краскам, параллельно или почти параллельно перемещающимся. Это как бы мелодические гармонии, описывающие контур своими всеми звуками. Но есть уже и в этом у Равеля известные специфические приемы и характеры. Мелодия, описываемая этими звуковыми комплексами, редко достигает у Равеля значения существенного эстетического события, центр тяжести переносится в самую гармонию, которая нередко достигает большей сложности и многозвучия, чем у Дебюсси. Его гармонии острее, диссонанснее, чем у Дебюсси, в них нет той звуковой округлости, гладкости, «водности», какие характерны для автора «Пелеаса». Он реже чистый диатоник, чаще он любит созвучия острые, но и аккордового типа, с многозвучными диссонированиями. Тектоническое родство их с созвучиями Дебюсси не подлежит никакому сомнению, но они преобразованы, усложнены структурно и в итоге, пожалуй, упрощены внутренне, психологически. Гармонические параллелизмы у него чаще в диссонансах, но вообще при всей диссонантности и остроте отдельных гармонических элементов в психологии гармоний Равеля нет ни исступленности, ни экзатичности, а есть спокойное, хотя часто и острое созерцание. Это гармонический мир неизменно красивый, неизменно «вкусный» – он диаметрально противоположен остро психологическим мирам гармоний романтиков до Скрябина включительно. В нем нет лиризма, но есть сменность настроений; в нем нет, так же, как и у Дебюсси, ясно выраженных систем тяготений. Но Равель, как мы сказали, не чуждается и другого гармонического мира – мира более близкого к гармонии романтиков и классиков. И тогда он представляется оперирующим с новыми, полнозвучными

гармониями, но в плане обыкновенных, прежних ладовых соотношений, как бы усложняющим гармонический язык классического мажоро-минора. Иной раз гармонии Равеля генетически представляются как слитые в едином моменте звучания «предельно быстрые» фигурации, форшлаги и т. п., ставшие уже частью гармонии из проходящих нот, превратившие свою орнаментальную сущность в гармоническую. Как бы ни были остры и многозвучны гармонические краски *Равеля*, *никогда они не становятся какофоническими*, никогда он не прибегает к языку гармонической грубости, которым стало ныне выражаться звуковое искусство более восточной Европы. Он знает остроту диссонанса, но не знает и не желает знать его грубости.

В области мелодии Равель как-то вообще тускл. Его мелодические контуры сухо благородны или же ярко этнографичны. Он не лирик, а созерцатель, и это обескровливает его мелос. Но и вообще ведь французские авторы не блистали пышностью и насыщенностью мелодического языка. И в этом смысле Равель верный сын галльской культуры. Его музыка рассыпается на драгоценные гармонические краски и пышные фигурации, но не создает мелодии. И когда она появляется, то ее облик скромн; какой-нибудь Сен-Санс или Шабрие² по сравнению с этой рахитичной девой – мощный геркулес. Красочные орнаменты фигураций и острые чертежи тем – вот более прочное соприкосновение Равеля с миром мелоса, и в этом он более свеж и убедителен, чем в построении типичной мелодии. В огромной массе своего творчества Равель, словно инстинктивно чувствуя свою

чуждость лирической стихии, обходится *совершенно без мелодии*. Последняя заменяется у него или тематическими эмбрионами, или фигуративным фоном, или же просто «живой прелестью» его богатой гармонической палитры, в которой он чувствует себя так привольно и уверенно свободно.

Равель менее мелодичен, чем даже Дебюсси, но, как и у последнего, мелодия его есть культ звука – гармония, сведенная до одного звучания. На его мелос тематического типа оказала сильное влияние не то русская школа, не то живое созерцание Востока в его мавро-испанском преломлении. Пышно энгармонические темы, с причудливыми интервалами, звучащими как выход из нашего лада, очень часто напоминают общим внешним контуром и еще чаще ритмом – ориентальные мелодии «кучкистов» (см. напр[имер], “Rhapsodie Espagnole”, или Prélude к “Daphnis et Chloé”). Но эти равелевские темы неизменно *острее сконструированы* и *острее поставлены* по отношению к оттеняющей их гармонии – оттого звучат пышнее и экзотичнее. Он не чуждается интереса к этнографическому моменту, претворяя его либо в аспекте гастрономического классицизма, либо в аспекте крайнего экзотизма. Оттого его тянет к примитивам мелоса греческого, старофранцузского и еврейского, и он может очень остро и ново оттенить характерность этих мелосов своими гармоническими фонами (см. его мелодии обработанные для «Дома Песни» Олениной д’Альгейм, 1907). Абстрактностью и редкостью своей мелодики Равель очень близок к Римскому-Корсакову, с тою разницей, что последний все же пытался созидать мелос хотя бы пу-

² Французские оценители М. Равеля весьма склонны придавать большее значение влиянию Шабрие на Равеля и даже на Дебюсси. Нам лично это представляется недоразумением, т.к. Шабрие сам слишком мало характерен, чтобы можно было приписать ему влияние.



тем простого переноса его из этнографических сборников, а более тонкий и мудрый Равель предпочитает оставаться без мелодии вовсе, с одним «музыкальным устройством» из тем-гармоний и фигураций, достигающих у него неслыханной пышности и блеска. В последних композициях Равеля прежняя постность мелодии уже преподносится под видом глубокого «антикварного» вкуса: мелос принимает вид серьезности и прячет свою тощест в одежды *строгости*; выполнен этот маневр с исключительным мастерством (см., напр., *Трио*, 1915). Можно вообще сказать, что отсутствие яркого мелодического дара, гибельное для композитора германской культуры и даже славянской, совершенно безопасно такому мастеру как Равель и притом мастеру французской эстетической культуры: при его виртуозности и воображении он всегда найдет тысячи методов представить свое отсутствие мелодии в виде присутствия ряда других мастерски выполненных элементов – что он и делает почти все время.

Колорист по природе, жадный искатель *звучности*, Равель не мог не использовать самые разнообразные типы воплощений. В этом отношении он также подобен Дебюсси. Не специализируясь в определенных сферах воплощений, он расчетливо заполняет своим творчеством и оперу, и балет, и кантату, и симфонический мир, и камерные ансамбли, и фортепиано и голос, словно не желает, чтобы осталась где-нибудь область, не посещенная его вдохновением. Он любит экзотику необычных составов, освежающих застоявшийся колорит привычных инструментальных группировок, какие-нибудь комбинации с арфой и флейтами. Но эта любовь не так остро высказана у него, как у Дебюсси, и тут он до известной степени оказывается более умеренным и «согла-

шателем». Равель – *колорист по призванию*. Это один из тех гениев звучности, которым тембры инструментов сами рассказывают свои тайны. Из этой же породы были Берлиоз, Лист, Вагнер, Римский-Корсаков, сам Дебюсси, наконец. Оркестр Дебюсси оказал на Равеля подавляющее влияние. Его тип колоритности, его вкус в оркестре тот же, как у Дебюсси. Он так же бесконечно виртуозен в творении новых звучаний. Эти звучания всегда фантастического, сказочного, экзотически чарующего типа. Оркестр Равеля – мир изысканнейших звуковых колоритов, его звуковая изобретательность иной раз, кажется, превосходит все существующее в музыке этого рода. Но в этом мире есть и однообразие, известная монотония *привычной роскоши*, слишком большая заставленность изысканными тембровыми комбинациями. Тип оркестровки Равеля идет по прямой линии от Римского-Корсакова и напоминает его даже своей однообразной изысканностью и царствующим в нем принципом экономии оркестральных сил. Это – стилизованная, миниатюрно-ричестически отделанная оркестровка, антитеза декоративному оркестру Штрауса. Равель любит прозрачные звучности, засурдиненные трубы, флажолеты, он любит изыскивать в пределах родной стихии каждого инструмента небывалые детали, он пишет виртуозно для каждого инструмента. Нет предела его воображению в колорите, но всё оно очерчено линией принадлежности к определенному вкусовому типу – и в итоге однообразно.

Колорист по натуре, Равель не стал и не мог стать симфонистом. *Он всегда мыслит колоритно*, настолько, что любая его фортепианная вещь может быть оркестрована с успехом, и очень многие его фортепианные вещи такой переделке от него самого подвергались (“Habanera”,

1895; “Valses nobles et sentimentales”, 1910; “Shéhérazade”; “Le Tombeau de Couperin”; “Ma mère l’Oye”; “Deux Mélodies Hebraïques” и т. д.). Но именно эта легкая пересаживаемость его вдохновений в оркестр показывает его «асимфонизм». Живописная стихия музыки Равеля была по существу отрицанием динамической идеи симфонии. Ведь и созидавая в более скромных формах сонатины, трио и квартета, Равель не покорил динамической идеи сонатной формы, его сонаты по форме остались поэмами по содержанию, но в области оркестра Равель и не пытался побороть свою поэдность. В сущности, количество его произведений специально симфонических крайне ничтожно: они исчерпываются, если не считать неизданной, юношеской увертюры, «Шехеразадой», «Испанской рапсодией» и симфонической картиной «Дафнис и Хлоя», да и то, последняя весьма быстро вышла из чисто симфонической сферы в сценико-хореографическую.

Равель, видимо, сам сознает свою чуждость сфере чистого симфонизма. Его живописный гений вызывает к краскам *сцены*, будь это опера или балет. Последний хронологически раньше покорил сердце Равеля, и, видимо, не без участия русского балета Фокина, тогда (1910) свершавшего свои победные турне в Париже. Живописная статичность творчества Равеля очень органически вязалась с переменной живой картиной балета, а его изысканная эстетика легче мирилась с культом условно-красивых форм в балете, чем с нагромождением условностей в оперной сцене. Правда, балетное творчество Равеля в значительной мере явилось приспособлением его уже ранее написанных сочинений к хореографической задаче: «Дафнис и Хлоя» обратилась в балет из симфонической картины, “Ma mere l’Oye” – из фортепианной сюиты

в 4 руки, балет “Adélaïde” оказался переделанным из “Valses nobles et sentimentales” и т. д. Но именно эта легкая приспособляемость к хореографическим заданиям показывает, насколько творчество Равеля органически живописно и хореологично и одновременно несколько оно несимфонично, ибо балетность всегда являлась антитезой симфонического стиля. И здесь в этой области Равель все же не созидает крупных творений: его балеты – миниатюры и выполнены миниатюрно.

В области драматической музыки, если не считать неопубликованного еще «Потопнувшего колокола», Равель создал только “L’Heure Espagnole” – тоже миниатюрно задуманное творение. В ряду его композиций это сочинение вовсе не занимает такого центрального и характеризующего положения, как напр[имер], «Пелеас» по отношению к Дебюсси – это отнюдь не кульминационный пункт его творчества. Как вокальный мастер Равель идет по стопам Дебюсси. Мы встречаемся тут с той же культурой *декламативного* стиля. Мелодия его лишена сочности и лиризма и не может потому быть центральным моментом в пении. Но это и не надо. Французская вокальная эстетика плохо мирится с широким ариозным стилем. В последнем, несомненно, всегда есть нечто чуждое Франции, наносное либо из Германии, либо из Италии. Француз – декламатор по природе. Он еще давно, устами Ж.-Ж. Руссо, мечтал об опере, где речитатив был бы таков, чтобы в нем не было «ничего, что походило бы на пение». Равель дает это пение, непохожее на пение, пение-декламацию, родственную более всего натуралистическим вокальным творениям Мусоргского. Французский язык с его ровными интонациями, сильно обескровливает в смысле мелоса этот натуралистический речитатив. Несомненно, что



на образование этого типа вокализации текста повлиял именно Мусоргский, стремившийся отыскать в мелодии естественные интонации речи. Он их нашел – для русского языка, а Дебюсси и Равель перевели его эксперимент на французский язык, с не меньшим успехом. Ни аффектации, ни лиризма этот вокальный стиль не может заключать: это интонированная речь, текущая на фоне гармоний-настроений, обволакивающих эту речь своими призраками. Равель, эстет и гурман в искусстве, очень изыскан в выборе текста. Он не чуждается, подобно Мусоргскому, гротеска и эпиграммы, но он никогда не снисходит к поэзии второго разряда. Тексты его немногочисленных, но всегда изысканных песен находятся на уровне высшей квалификации. Это – обычно первоклассные поэты Франции (Verlaine, Mallarmé, Regnier и др.) и музыка лишь одевает их вдохновенные строфы в скромные звуковые одеяния, но не желает ни на минуту заместить их полностью и заслонить собою вовсе. Тут – мирное сотрудничество музыки с поэзией, но не захват одного другим, как большею частью случалось в германской и русской песне-романсе, в которой центр тяжести невольно перетягивался в область музыки.

Немногочисленные *камерные* сочинения *Равеля* пронизаны той же изысканной колоритностью звучания, как и его оркестр. Никогда композитор не смотрит на какой угодно камерный ансамбль, как на условную традиционную звучность. Всяду у него слагающие ансамбля являются, как живые колоритные элементы, и его мастерство проявляется в том, что он в данных, иногда очень узких заданиях, оказывается в состоянии создать звучное нечто. За что бы ни брался он, будь то классический состав из двух скрипок, альты и виолончели, или экзо-

тическая группировка из арфы, квартета, флейты и кларнета, или скромный до предельности ансамбль из скрипки и виолончели – всюду у него всякая такая комбинация звучит, как настоящий, хотя бы миниатюрный оркестр. Этот оркестр иногда у Равеля достигает чудодейственного богатства звучностей. Достаточно вспомнить его Квартет, его Трио, или еще лучше его «Дуо» для скрипки с виолончелью, чтобы постигнуть, с какой силой способен этот композитор извлечь максимальные колориты из минимальных средств. В этой самой виртуозности, в этой узости проблемы есть момент самолюбования техникой своей и уменьем, баловство огромного мастера, шутя разрешающего труднейшие для других задачи. Равель не нуждается в оркестре Штрауса, он извлечет требуемое ему из комбинации скрипки и виолончели, если нужно будет; но надо помнить, что и вообще грандиозность задания чужда его колористическому миру. Он вовсе не хочет воздвигать пирамиды, он любит и предпочитает миниатюры, звуковое чарование, волшебство; даже в те минуты, когда его звучность как бы стремится стать стихийной, это не есть психологическая грандиозность, как у Скрябина или Вагнера: оркестровый и камерный колорит Равеля прянее, экзотичнее, часто ярче чем у Дебюсси, но в его пряности есть элемент легкого утомления, есть монотония роскоши – та же, что и в его изысканных гармониях. После колорита Равеля колорит Дебюсси имеет вид более строгий, более суровый, аскетический, если можно только эти термины тут применить.

Совершенно особый мир составляет фортепианное творчество Равеля. Прежде всего это наиболее родная ему сфера – недаром значительное число его композиций (12) написано для одного фортепиано, значительное большинство их – при том или

ином участии фортепиано (12 из 42), и из его оркестровых вещей 7 являются перекрестками первоначальных фортепианных оригиналов. Равель, бесспорно, огромный мастер этого инструмента, необычайно тонко чувствующий его и идеально знающий его ресурсы и в первую очередь – всегда стоящие у него на первом месте колористические возможности. Фортепиано для Раделя не абстрактный инструмент «с бесцветным звуком», ценный своей колористической абстрактностью, – он тонко-колоритный орган, и стиль Раделя стремится подчеркнуть колористические его возможности. Лирический звук фортепиано, тот, которым в первую очередь интересовались классики и романтики, ему менее всего интересен, ибо он именно мало колоритен. Да и музыка Раделя сама очень мало склонна к чистой лирике, к мелодии – он без сожаления расстаётся с фортепианным лиризмом в духе Бетховена, Шопена и Шумана. Его фортепиано – экзотический инструмент вроде челесты, арфы, колокольчиков и колоколов, соединяющий в едином стилизованном облике все эти колориты; он подчеркивает их своими гармониями, мастерским планированием регистров. Его фортепиано журчит, звучит, звенит, гулко отзывается, но никогда *не поёт*. В типе его фортепианного изложения много от Дебюсси, но не все в нем от «властителя музыкальных дум» Франции. Можно сказать, что его стиль *виртуознее* стиля Дебюсси, что он не только почувствовал звуковую возможность новых комбинаций в фортепианном изложении, но и почувствовал их виртуозные перспективы, развивающиеся в формах совершенно необычных. Поэтому, если Дебюсси как изобретатель нового фортепианного стиля аналогичен Шопену, некогда вдохнувшему новую жизнь в этот инструмент, то Равель ско-

рее будет аналогом Листа, который в то же время развил эти новые возможности до типа виртуозности. Оттого та *этидность*, тот специфический *фигурационный* характер большинства фортепианных творений Раделя, являющихся всегда в облике произведения, художественно разрабатывающего тот или иной мотив звукового орнамента. И потому Лист, лишь с натяжкой могущий быть поставленным в галерею предков Дебюсси, несомненно, породил многие черты физиономии фортепианного Раделя. И как бывает всегда, виртуозность эта придает, наряду с блеском, некоторый колорит внешности фортепианному творчеству Раделя, которое, если не пребывает в сфере чистой орнаментики (“Jeux d’eaux”, “Noctuelles”, “Vallée des cloches”, “Ondine”), то все же никогда не достигает, даже в наиболее созерцательных местах (напр[имер], в “Le Gibet”) настоящей глубины звукового созерцания.

* * *

Мы охарактеризовали в предыдущих строках черты гения Раделя, господствующие над его творчеством вообще, с момента его формирования как композитора. Но, как ни значителен эволютивный момент в композиторской жизни Раделя, как ни поражает он редким единством стиля, постоянством его и ранней законченностью облика, все же при внимательном взгляде можно уловить линии изменений. Главная из них, вообще очень тонких, – в известном проникновении в него ретроспективных академических струй, несомненно, связанных с культом французских классиков XVIII века, минуя (не из националистических ли соображений?) эпоху великого германского классицизма. Вместе с этим культом и нарочитым прививанием себе своей естественной национальной преемственности возникает реальное проникновение ряда стилизованных ста-



ринных оборотов в композиции Равеля последних лет.

А вместе с этим просачиваются в новой, любопытно модернизированной и острой форме, старые типы музыкального развития, иногда типично *академического* порядка, имитационные формы до фугато включительно, культ старых имен и старых ритмов (*ravane, passacaille* и т. д.), Равель более поздней формации в связи с этим – уже не чистый модернист и даже вовсе не революционер, стремящийся вперед во что бы то ни стало, отрицающий все прошлое, как отрицал его Скрябин. Он, напротив, получает физиономию эстета-антиквара, по-новому, но с восторгом созерцающего прежние национальные ценности, им подражающего любовно и с гастрономическим, острым смакованием. Модернист и революционер эволюционирует в умного и толкового ретроспектива, – в этом состоянии его и застает наш очерк ныне.

* * *

Морис Равель, по происхождению из пиренейского племени басков – древнего горного племени, занесенного волнами переселения народов в Испанию, родился 7.III.1875 в старинном городке *Сибуре* в Нижних Пиринеях, расположенном недалеко от Сен-Жак-де-Люц. Раннее музыкальное развитие уже к двенадцатому году побудило его родителей избрать для него именно музыкальный путь, и в 1889 Морис Равель уже оказывается в Парижской консерватории, в классе фортепиано проф[ессора] Антиома. Но молодого музыканта явно влекло именно к композиции, и он, уже по окончании в 1891 фортепианного класса, проходит теоретические предметы под руководством Эмиля Песара и Габриеля Форэ.

Его композиторские вкусы и направления начинают определяться уже в эту эпоху консерваторских годов (1889–1897),

когда как раз французская музыка была охвачена восстанием с одной стороны против немецкого музыкального засилья, главным образом, против стихийного влияния Вагнера, незадолго перед тем совершенно поборовшего французский музыкальный мир, а с другой – против академических традиций, свивших себе гнездо именно в Парижской консерватории. Как раз тогда начал всходить на горизонте французской музыки Клод Дебюсси, гениально воплотивший в себе оба элемента этого «восстания». Всё наиболее талантливое, свежее, молодое невольно и стихийно стало под знамена музыкального новаторства, возглавляемого Дебюсси, который в эти самые годы выступил со своими центральными, боевыми композициями. И молодой Равель немедленно стал одним из адептов этого нового направления, оставшись им, в сущности, неизменно и поныне.

В первых его композиторских опытах можно констатировать еще смешанные влияния его учителя Г. Форэ, Франка и даже полу-академистов, вроде д’Энди. Академические традиции сказываются и в его юношеской кантате «Мирра», за которую молодой композитор удостоился получить «римскую премию» из рук присяжных блюстителей музыкального порядка. Тем не менее, уже в это время его новаторские инстинкты отнюдь не дремали, что видно хотя бы из рассмотрения вместе с этой кантатой сочиненных “Jeux d’eaux” (1901), где импрессионистическая манера, фортепианный стиль и гармонический склад обличают в Равеле уже решительного «дебюссиста», правда, без непримиримых нот по адресу консервативной техники – свойство, оставшееся у него все время.

После этого удачного дебюта дальнейшая линия развития творчества Равеля была методичной и спокойной. В 1904 по-

является его Струнный квартет, в смежности с ним его песни, в которых он тоже идет по стопам Дебюсси. С этого момента имя Равеля делается прочной принадлежностью ново-французской школы, вместе с Дебюсси он становится оплотом новаторства в музыке и мишенью для неудовольствий и враждебных выступлений академической партии. Его “Miroirs” для фортепиано, появившиеся в 1905 и исполненные в 1906 пианистом Рикардо Виньесом, и “Histoires Naturelles” на текст Жюль Ренара, komponированные в 1906, вызвали ожесточенную полемику враждующих партий. Но имя и значение Равеля стало уже достоянием музыкальной культуры и, начиная с 1906, программы концертов все чаще и чаще включали в себя его творения. Исполненная в 1908 колоритная “Rapsodie Espagnole” имела огромный успех, победив слушателей и новизной звуков, и редкой прелестью изысканного колорита. За ней последовали в 1909 “Gaspard de la Nuit” – цикл фортепианных пьес, навеянных поэмами Алоизия Бертрама и музыкальная комедия “L’Heure Espagnole” (1907) – в одном акте, по либретто Franc-Nohain’a – первое его произведение для сцены, увидевшее свет в Opéra-Comique в 1911.

Появление в Париже русского балета вызвало вновь взрыв интереса к русскому искусству. Французские новаторы всегда имели очень дружественные отношения с искусством русских «кучкистов», творчество которых не прошло без крупного следа на их собственные композиции. Изысканная техника русского балета вдохновляет Равеля в 1910 на написание специально для фокинских постановок балета «Дафнис и Хлоя». Этот очень удачный опыт потом (с 1912) побудил композитора к переделке своей сюиты “Ma mère l’Oye”, написанной первоначально для

фортепиано в 4 руки на балет-пантомиму. Аналогичной переделке подверглись его “Valses nobles et sentimentales”, образовавшие в том же 1912 балет “Adélaïde ou le langage des fleurs”.

Годы войны, унесшие в могилу великого Дебюсси, отразились вообще полным застоём творчества во Франции. Стране, оборонявшейся от грозного врага, было не до тех истонченных звуков, которые продуцировало творчество Равеля. Удивительно, что в эти страшные годы величайшего национального напряжения, гений М. Равеля все же сумел не замолкнуть, и даже дать миру ряд шедевров, среди которых выдается монументальное Трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1915), песни на текст Маллармэ (1914), еврейские мелодии (1915); сумел творчески откликнуться на кончину своего гениального вдохновителя – Дебюсси (“Le tombeau de Debussy”) и на двухсотпятидесятилетие национального гения французской музыки, Куперена (“Le tombeau de Couperin”, 1918), которому сам был обязан столь многими чертами творческого лика.

После военной эпохи М. Равель выпустил в свет ряд крупных произведений, как хореографическую поэму “La Valse” (1920), ораторию «Франциск Ассизский», Виолончельную сонату и др. Его вторая опера на гауптмановский сюжет «Потонувшего колокола», осталась еще не законченной.

* * *

В настоящее время, после смерти Клода Дебюсси, Морис Равель стал определенно главой французской музыки, и, быть может, не только французской, а и всей мировой. Заветы музыкальной красоты и изящества в звучании именно им охраняются теперь в современных линиях, ибо почти все остальные композиторы новых направлений перешли или переходят к прин-



ципам декоративности и нарочитой угловатости музыкальных контуров. В этом смысле сейчас Равель – уже сын прошлого, прежнего музыкального созерцания, отделенного от нового кровавым рубезом войны, изменившей бесконечно много в психическом мире художников. В свете этой прежней, «довоенной» культуры многие различия ступшевыаются и теряют свою остроту, в частности неоклассические черты в *Равеле*, прежде затуманенные его модернизмом, выступают яснее и четче; становится ясной та преемственность, которая соединяет в одно неразрывное звено вкусовой культуры французской музыки: от старых Куперена и Рамо и до Дебюсси с Равелем – этих последних могикан утонченного и изощренного вкуса, ныне навеки погребенного под развалинами мирового пожара войны и скрывшегося в небытие перед лицом наступающих, неведомых, еще более грозных и роковых мировых событий.

О школе Равеля оттого говорить не приходится. Занавес прежней культуры видимо падает, и кто не успел создать школы, вряд ли сможет теперь это сделать. Влияние Равель на других композиторов оказал немалое, но едва ли будет справедливым мнение, что его влияние нераздельно с влиянием Дебюсси, что они влияли всегда вместе и неразлучно. Это совместное влияние сказывается и на композиторах-сверстниках его – Поле Дюка, Роже-Дюкассе и на более молодом поколении, до знаменитой ныне «шестерки» новаторов. Под влиянием этой группы находятся и Стравинский, и даже Шенберг, и многие второстепенные германские и американские даже авторы (напр[имер], Эрнест Блох), но из этого влияния трудно выделить именно воздействие Равеля как менее самобытного по сравнению с Дебюсси. Из русских авторов следы

влияний Равеля можно заметить на творчестве Ал. Крейна, Артура Лурье, но в общем Россия осталась сравнительно в стороне от этих влияний. В связи с перемещением видимого вкусового музыкального центра либо в сторону вполне определенного ретроспективизма, либо в сторону новых звуковых созерцаний, резких, угловатых, заостренных, самые поводы для влияний Равеля, оставшегося по ту сторону музыкальных созерцаний – еще по сторону прежнего культа изящества и полутонов – уже ослабевают или вовсе падают, по крайней мере до известного срока, когда будут изжиты новые звуковые статичности.

* * *

В России творчество Мориса Равеля стало первоначально известно благодаря пропаганде его «Вечерами Современной Музыки» в 1909 в Москве и в том же году в Петербурге – концертами Зилоти. Наиболее значительные произведения Равеля все были исполнены в России, за исключением написанных после войны. Его песни были исполнены в «Вечерах Современной Музыки» в 1909 (“*Sur l’herbe, Sainte*” и из цикла “*Histoires naturelles*”). Струнный квартет исполнялся там же и в более позднее время квартетом Капе (1912) и квартетом имени Страдивариуса (1920). Септет (“*Introduction et allegro*” для арфы) был исполнен в Москве в концерте арфистки Эрдели (1909), фортепианные вещи помещались во многие программы концертов Е. Щербины-Бекман, исполнившей большую часть их. Романсы были исполнены в концертах Олениной д’Альгейм, в «Доме Песни» которой были премированы три его обработки народных мотивов. Из симфонических вещей были исполнены: “*Ma mère l’Oye*” (в Москве под управлением С.Н. Василенко и позднее – А.Б. Хессина, в Петербурге – несколько раз под управлением Зилоти (в 1912 и 1913), Ис-

панская рапсодия (в Москве – под упр[авлением] Э. Купера, в Петербурге – Зилоти), отрывки из «Дафниса и Хлои» (Москва 1910, Петербург 1909 и в концертах Кусевицкого там и здесь), “Valses nobles et sentimentales” (Петербург, 1912). Вторая сюита из «Дафниса и Хлои» была исполнена в Москве в 1913 и в Петербурге в 1916. Трио было исполнено несколько раз в Москве в 1921. В общем, большая часть сочи-

нений М. Равеля в течение 1909–1923 была исполнена в Москве и Петербурге, и неизвестными остались только самые его последние произведения, сочиненные в эпоху культурного разобщения с Западом.

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Масловская Т.Ю. Музыкальный мир Леонида Сабанеева. К 140-летию со дня рождения // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 36–37.
2. Сабанеев Л.Л. А.К. Глазунов // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 3. С. 58–66.
3. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 3. С. 47–57.
4. Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 28–41.
5. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России / сост., предисл. Т.Ю. Масловской. М.: Классика-XXI, 2004. 268 с.
6. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2021, № 4. С. 47–57.
7. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 1. С. 54–61.
8. Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 41–51.
9. Сабанеев Л.Л. Морис Равель. Характеристика его творческой деятельности и очерк его жизни. М.: Художественная литература, 1924. 28 с.
10. Сабанеев Л.Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 2. С. 12–20.
11. Сабанеев Л.Л. Стравинский // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 1. С. 43–54.
12. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы) // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 4. С. 41–72.

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. Maslovskaya T.Yu. Muzykal'nyy mir Leonida Sabaneyeva. K 140-letiyu so dnya rozhdeniya // *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 36–37.



2. Sabaneev L.L. A.K. Glazunov [A.K. Glazunov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 3, pp. 58–66.
3. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Realisation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 3, pp. 47–57.
4. Sabaneev L.L. A.N. Skryabin, ego tvorcheskiy put' i printsipy khudozhestvennogo voploshcheniya [A.N. Scriabin, His Creative Path and Principles of Artistic Realisation]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 28–41.
5. Sabaneev L.L. *Vospominaniya o Rossii* [Memories of Russia]. Compilation, foreword by T.Y. Maslovskaya. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 268 p.
6. Sabaneev L.L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2021, No. 4, pp. 47–57.
7. Sabaneev L.L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 1, pp. 54–61.
8. Sabaneev L.L. Klod Debyussi [Claude Debussy]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 2, pp. 41–51.
9. Sabaneev L.L. *Moris Ravel'. Kharakteristika ego tvorcheskoy deyatel'nosti i ocherk ego zhizni* [Maurice Ravel. Characteristics of His Creative Activity and Sketch of His Life]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1924. 28 p.
10. Sabaneev L.L. Skryabin i yavlenie tsvetnogo slukha v svyazi so svetovoy simfoniey «Prometeya» [Scriabin and the Phenomenon of Coloured Hearing in Connection with the Light Symphony “Prometheus”]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 2, pp. 12–20.
11. Sabaneev L.L. Stravinskiy [Stravinsky]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 1, pp. 43–54.
12. Sabaneev L.L. Etyudy Shopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (experience of positive substantiation of the laws of form)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 4, pp. 41–72.

About the author:

Leonid L. Sabaneev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer and music critic. He is the author of works on the General History of Music, the History of Russian Music, 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 founders, a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Contemporary Music Association in Moscow, Professor at the Russian Rachmaninov Conservatory in Paris.



М.Л. КОСМОВСКАЯ*Курский государственный университет, г. Курск, Россия**ORCID: 0000-0001-9533-2806***Религия и вера в осмыслении Н.Ф. Финдейзена
(по «Заметкам, планам, наброскам»)**

Вторая публикация фрагментов записной книжки¹ под названием «Заметки, планы, наброски»² Николая Фёдоровича Финдейзена (1868–1918) раскрывает отдельные аспекты отношения к религии и вере, лежавшие в основе его мировоззрения как историка, историографа и источниковеда, музыкального публициста и критика, создателя и бессменного редактора «Русской музыкальной газеты» (1894–1918, далее – РМГ).

Мегацель работы с архивом Н.Ф. Финдейзена – восстановление объективного отношения к его активной и многоплановой деятельности³. Цель данной публикации – представить высказывания Н.Ф. Финдейзена о вере и церкви, религиозных культах и представлениях, о церковной музыке и народных исполнителях духовных стихов: слепых бродячих музыкантах – каликах переходящих; о рубрике в РМГ и планах преобразования этого издания в новое, церковной направленности, к счастью для отечественного музыковедения так и не реализованных⁴. Обо всём этом он писал в своей записной книжке, что отчасти определяет афористический стиль его высказываний и краткие планы для последующих работ и целых направлений деятельности.

Во вступительной статье даётся краткая характеристика религиозных взглядов Н.Ф. Финдейзена и анализ его высказываний, затронутых по этой теме в «Заметках, планах, набросках».

Основной раздел представляет собой публикацию фрагментов рукописи с сохранением особенностей его речи, подчёркиваниями и сокращениями (с расшифровкой недописанных слов в угловых скобках). Орфография и синтаксис приближены к современным правилам. В примечаниях дополняется и расширяется информация об авторском тексте (даты, листы), комментируются отдельные моменты его высказываний, проводятся параллели с мыслями и идеями из иных его рукописей.

Ключевые слова: Н.Ф. Финдейзен, история отечественной музыки, философия, дневники, церковь, религия, православная вера, калики переходящие.

Для цитирования / For citation: Космовская М.Л. Религия и вера в осмыслении Н.Ф. Финдейзена (по «Заметкам, планам, наброскам») // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 28–47. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.028-047. EDN: BRVYJP.

¹ Первая «порция» фрагментов записной книжки была отобрана для публикации самим Н.Ф. Финдейзеном. См. материалы в предыдущем номере журнала «Проблемы музыкальной науки» [2].

² 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.

³ О перспективах изучения архива Н.Ф. Финдейзена см. статью М.Л. Космовской в первом номере журнала «Проблемы музыкальной науки» за 2023 г. [3].

⁴ В результате Россия получила летопись музыкальной культуры в 25 томах подшивок «Русской музыкальной газеты».



MARINA L. KOSMOVSKAYA

Kursk State University, Kursk, Russia

ORCID: 0000-0001-9533-2806

Religion and Faith in Understanding N.F. Findeisen (According to "Notes, Plans, Sketches")

The second publication of notebook fragments entitled "Notes, Plans, Sketches"⁵ [1] by Nikolai Fedorovich Findeisen (1868–1918) reveals certain aspects of the attitude to religion and faith that underlay his worldview as a historian, historiographer and source scholar, music publicist and critic, creator and permanent editor of the "Russian Musical Newspaper" (1894–1918, further – RMN). The main aim of working with Findeisen's archive is to restore objective attitude to his active and multifaceted activities. The purpose of this article is to present N.F. Findeisen's statements about faith and the church, religious cults and ideas, about church music and spiritual poems folk performers: blind wandering musicians – kaliki perekhozhie (passing); about the heading in the RMN and plans to transform this publication into a new one, church orientation, fortunately for Russian musicology it has not been implemented.

He wrote about all it in his notebook, which partly determines the aphoristic style of his statements and brief plans for subsequent works and entire areas of activity.

The introductory article gives N.F. Findeisen's religious views brief description and an analysis of his statements connected with this subject in "Notes, Plans, Sketches".

The main section represents the publication of manuscript fragments with preserving the peculiarities of his speech, underscores and abbreviations (with the decoding of unfinished words in angle brackets). Spelling and syntax are close to modern rules. The notes supplement and expand information about the author's text (dates, sheets), comment on individual moments of his statements, draw parallels with thoughts and ideas from his other manuscripts.

Keywords: N.F. Findeisen, Russian music history, philosophy, diaries, church, religion, Orthodox faith, kaliki perekhozhie.

«В натуре каждого человека лежит философия»⁶, – записал 27 июля 1897 года в своей записной книжке Николай Фёдорович Финдейзен (1868–1928) – историк русской музыки, автор фундаментального труда «Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века» [7, 8], создатель «Русской музыкальной газеты» (1894–1918), её инициатор и бессмен-

ный редактор-издатель. Авторское высказывание даёт ключ к анализу системы его мировоззренческих взглядов как основы всей его многоплановой деятельности.

Исходную ценностную установку жизни и мышления он получил в раннем детстве, крещением в православие – в веру матери и её семьи, поскольку отец, Фёдор Давидович Финдейзен (так звали его

⁵ Findeisen N.F. Notes, plans, sketches. Scattered notes 6 September 1891 – 17 February 1920. Department of manuscripts of the Russian National Library. Fond 816. Inventory 1. Storage unit 375. 297 folios.

⁶ Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891 – 17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. Л. 78.

в быту; на памятнике⁷ значится: Frideric Peter Findeizen, 1824–1881), был лютеранином, как и дети от его первого брака (по рукописям восстанавливается восемь имён сводных сестёр и братьев Николая Фёдоровича). Оставшись в середине 1860-х годов с таким большим семейством на руках, он женился на гувернантке своих детей – Надежде Осиповне Кубли⁸, православной женщине, юной, весёлой, очень общительной и музыкальной.

Идеи служения социуму были впитаны Николаем Фёдоровичем также от отца: историей семьи и укладом жизни. F.P. Findeizen приехал в Санкт-Петербург из Германии в конце 1840-х годов с молодой женой, её родственниками и семьями друзей. Это был акт переселения немецких купцов для подъёма экономики России. При этом принимались и передавались детям законы страны, её культура и обычаи. По воспоминаниям Николая Фёдоровича, отец считал себя русским купцом⁹, фактами подтверждая преданность России и доказывая её на деле. В быту, к примеру, тем, что дети от второго брака стали православными.

Божественное руководство миром, принятое как аксиома с детства, обусловило

ряд жизненных установок, которым он неизменно следовал, что существенно упорядочивало его жизнь. Прежде всего это – целенаправленный и осознанный поиск каждым человеком своего призвания как единственно правильного пути, обеспечивающего последующую любимую, насыщенную работу в предназначенном только ему направлении.

Этот процесс в жизни Н.Ф. Финдейзена был весьма непростым. Традиционная для семьи коммерческая карьера абсолютно не прельщала. Влекло совершенно иное: «Музыка – жизнь моя»¹⁰ – такой эпиграф он избрал для одного из ранних вариантов своих воспоминаний (1889 года), а в дневниках тех лет писал: «Одна музыка способна обнять все искусства, в одной музыке можно найти всё и нельзя ничего уловить – она подобна Божеству» [3, с. 93], – 12 мая 1892 года.

Со второй половины 1880-х годов он в активном поиске собственной реализации в искусстве или литературе: пишет небольшие рассказы о музыке и даже публикует их¹¹, участвует в литературно-музыкальных вечерах Санкт-Петербургского Коммерческого училища (1878–1888) как

⁷ Похоронен на Волковом лютеранском кладбище. Рядом покоится Карл Данилович Виркау, второй муж матери, который сыграл существенную роль в музыкальной карьере Николая Фёдоровича: в результате недолгого брака (4 месяца в 1885), завершившегося скоропостижной кончиной отчима, он получил бесценное наследство: большую нотную библиотеку с клавирами и партитурами.

⁸ В архиве Н.Ф. Финдейзена сохранился такой документ: Финдейзен Ф.Д. и Кубли Н.О. Извещение об обручении 3 февр. 1867 г. На нем. яз. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 3. Ед. хр. 2207. 1 л.

⁹ В воспоминаниях читаем: «Отец недаром считал себя русским (и добавлю русским купцом, хотя и вовсе без прижимистых традиций последнего), – он был радушнейшим хлебосолом по природе. И хотя сам и в еде, и в питье был одинаково очень сдержан (ни водки, ни пива, ни крепких, и даже столовых вин не употреблял – стакан глинтвейна, или пара рюмок мадеры или портвейна удовлетворяли его вполне, да и то – изредка; кстати, он и не курил), но любил угощать на славу» [6, с. 64–65]. Николай Фёдорович всю жизнь бережно хранил образ отца, который «любил говорить по-русски, смягчая некоторые слова и не всегда выговаривая правильно и чисто» [6, с. 57]; «сердился, если прислуга называла его барином, требуя, чтобы к нему обращались по имени и отчеству» [6, с. 61], и при этом проявлял «чисто русское хлебосольство» [6, с. 82].

¹⁰ Финдейзен Н.Ф. История моей жизни. Заметки карандашом. Смерть отца (эпюд). Разрозненные, неоконченные записи. 1889 г. // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 388. Л. 1.

¹¹ К примеру, рассказ Н.Ф. Финдейзена «Вторая скрипка», опубликованный в Петербургской газете (1886. 29 дек. № 357), которому была им впоследствии дана такая оценка: «Я дебютировал в печати не музыкальной статьёй, а очень плохим беллетристическим наброском “Вторая скрипка”, наивного и сентиментального содержания» [6, с. 217]. Этот рассказ повествует о скрипаче, играющем на роскошных балах высшего общества и живущем в нищете: трогательная бытовая сценка из жизни музыканта. Повествование построено на контрасте праздника, создающегося звуками музыки, и быта исполнителя: радость публики и тяжёлый труд музыканта ради хлеба насущного; блеск зала и мрак каморки, где живёт тот, который «особенно старался пилить» во время концерта.



пианист, посещает оперу и концерты. Обострённое восприятие музыки звучит со страниц ранних, почти не подлежащих расшифровке дневников: «Сегодня слышал А. Рубинштейна! Он участвовал в квартетном собрании, – гениально исполнив гениальное трио (В-Dur, op. 97) Бетховена. Я ужимался и дрожал, когда слышал эту игру...»¹² – 27 января 1890 года; «... почувствовал какое-то новое, необычайное для меня состояние. И это было состояние и (без) сознание пустоты! Да!.. Я внутренне пуст... И только музыка у меня не есть пустота, а всё остальное – пустота, декорация...»¹³ – 16 августа того же года.

От такого осознания приходит решение – работать для музыки. Для возможности достижения этой цели Н.Ф. Финдейзен поступает в музыкальную школу К.И. Даннемана и Н.М. Кривошеина (1886–1889 годы), по окончании которой берёт частные уроки у профессора Санкт-Петербургской консерватории Н.А. Соколова по теории, гармонии, полифонии (в 1890–1892 годах). Однако и годы спустя его не оставляло ощущение недостаточности собственного музыкального образования: «Без крыльев не полетишь, чтение не заменит университетского

и консерваторского курса...»¹⁴, – запись от 29 июля 1913 года в публикуемой записной книжке.

В музыкальной карьере самое логичное – стать композитором. Недавний выпускник Коммерческого училища в конце 1880-х годов начинает писать музыку: не только пьесы или романсы¹⁵, но и оперы¹⁶. Однако это увлечение вызывает насмешки со стороны матери и её третьего мужа¹⁷, отголоски которых находим также в рукописях того времени: «Клянись никогда не писать для настоящего дома своего – они меня не признают... Трудись молча – пиши “Оршу”¹⁸ – учишься и может быть Господь благословит тебя»¹⁹. Однако вскоре ноты юношеских композиторских опусов были сожжены...

Обращения за единственной возможной поддержкой и помощью в дневниках постоянны: «Господи! Так-то хочется хоть чем-нибудь разрешиться ради моего Глинки!» [3, с. 94], – 26 мая 1892; «Благодарение Господу Богу – только что окончил статью о “Снегурочке” Римского-Корсакова²⁰. Принесёт ли она мне счастья?.. Но награду я уже получил – это была радость Лады²¹» [3, с. 98], – 26 июля того же года; «Господи! – Дай! Не оставь!..»

¹² Финдейзен Н.Ф. Дневник. 1890. 1 янв. 1890 – 28 февр. 1891 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 367. Л. 15 об.

¹³ Там же. Л. 116.

¹⁴ Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891 – 17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. Л. 214.

¹⁵ Финдейзен Н.Ф. Маскарад. Кадриль (для фп.). Составлена из любимейших мотивов. СПб.: Изд. автора, 1886. 7 с. Он же. «Она поёт, и звуки льются». Романс. Сл. М.Ю. Лермонтова. Для голоса и фп. СПб.: В. Эрикссон, 1887. 3 с.

¹⁶ Сохранились только фрагменты либретто: Иисус Навин. (Разрушение Иерихона). Библейская сцена в 2-х картинах. Текст и музыка Н. Финдейзена. СПб., 1890. 16 л.; Боярин Орша. Акт II. Либретто по поэме М.Ю. Лермонтова. 1880 е гг. / Рукопись неустановленного лица с пометами Н.Ф. Финдейзена синим карандашом, сшитые листы // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 694. 10 л.

¹⁷ В воспоминаниях читаем: «Дома смеялись над желанием поступить в консерваторию: “Что ты будешь – палкой махать?” – слышал я не раз» [6, с. 159].

¹⁸ О боярине Михаиле Орше времён Иоанна Грозного по поэме М.Ю. Лермонтова. Текст впоследствии частично вошёл в поэму «Мцыри».

¹⁹ Финдейзен Н.Ф. Дневник. Год 2 й. 1 янв. – 31 дек. 1889 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 366. Л. 2.

²⁰ Работа была опубликована два года спустя. См. Финдейзен Н.Ф. Тематизм оперы «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова // РМГ. 1894. № 6. С. 121–124; № 7. С. 139–145; № 8. С. 157–159; № 9. С. 179–184; № 10. С. 197–200; № 11. С. 219–222.

²¹ Мила, Лада, Ладушка – жена, Эмилия Францевна Финдейзен (урожд. Лукс; 1873–1942). Венчание состоялось 29 апр. 1892 г. [3, с. 91]. См.: Финдейзен Н.Ф. Пригласительный билет на бракосочетание его с Э.Ф. Лукс в Санкт-Петербурге // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 6. 1 л.

[3, с. 170], – 15 мая 1896; «Как бы то ни было – я благодарю от души Тебя, Господи, за всё Твоё добро, за каждую спокойную минуту!» [3, с. 171], – 6 июня 1896; «Тяжело, а всё же Господь не оставляет. Благодарю Тебя, Боже» [3, с. 179], – 23 октября 1896 и т.п. Вплоть до признания: «Кажется, нет минуты, когда мысли не скоблят тревожно ум. <...> Одно утешение – в Боге и молитве. Это укрепляет и изгоняет сомнение тяжкое...» [4, с. 105–106], – 27 июня 1902; «...с ужасом думаю, что снова затормозится работа. Господи, Господи, укажи хороший, справедливый выход!» [5, с. 170], – 9 марта 1916; «Жаль покидать Павловск, где начал и написал большую часть “Истории”. Не затормозилась бы она в новой – вернее в чересчур старой обстановке. Ежедневно молю Господа, и только молитвой подвигаю любимое дело» [5, с. 173], – 17 апр. 1916.

Вера, молитва и музыка – то, что спасало Н.Ф. Финдейзена в самые трудные моменты его бытия. С силой и глубокой убеждённостью он утверждал: «Именно нужна ВЕРА!» [3, с. 183], – 7 дек. 1896 года, подчеркнув двумя чертами главное слово, коротко и ёмко характеризующее генеральную направленность мышления человека. Вера была внутренним двигателем во всех его делах, исходной точкой системы жизненных координат; абсолют, незыблемым и ни в коем случае не оспариваемым и в то же время это было нечто очень сокровенное, выносить которое за пределы личностного пространства просто невыносимо. Вера в собственные силы в реализации призвания, дарованного Богом. Отсюда – небывалая многосторонность его интересов и неутомимость в работе.

Формулируя в «Заметках, планах, набросках» свои мысли об этой сфере бытия, Н.Ф. Финдейзен весьма осторожен

и далёк от деклараций: это, скорее, мелькнувшие предположения, отдельные из которых начинают постепенно подтверждаться фактами, укрепляться и получают развитие на дальнейших страницах рукописи. При этом следует подчеркнуть, что характер записей был обусловлен размерами каждой страницы: 8x10 см (в переплёте 9x10x5 см), по 10 листов (20 страниц) в блоке.

То есть это был формат чуть меньше нагрудного кармана пиджака. Удобно, необременительно... Всегда под рукой. А отсюда ещё и тот факт, что большинство идей зафиксировано простым карандашом, постепенно выцветающим с течением времени, в отдельных местах уже не подлежащим расшифровке.

В публикуемых фрагментах можно выделить две основных, развивавшихся в записной книжке направленности, связанные с религией и церковью, отчасти взаимопроникающие по смысловой нагрузке: во-первых, это то, что происходит в церкви: обряды и способы служения вере; во-вторых, музыка религиозных культов, её изучение и осмысление.

Двойная конфессиональность большой семьи Финдейзенов сказалась на толерантном отношении Николая Фёдоровича ко всем мировым религиям. В одном из дневников он писал: «Увы, каждая вера – от языческой до анархизма – от буддийской до христианства – создаёт себе именно кумиры. Они – художественный театр (обстановка) веры. Но к чему же только своя кумирня хороша?» –14 авг. 1907 года [4, с. 193]. И отсюда – стремление к обобщающим высказываниям о церковных традициях и действиях. Именно так звучат первые его фразы-афоризмы-размышления: с позиции «театра веры»: от церковных богослужений – к музыкальной драме через «драматизацию христианского уче-



ния» для наглядности и доступности (развитие идей Алексея Николаевича Верстовского) и «приспособлением церковных гимнов к театральным целям». С выводом о том, что «театральность» в ходу и в православной церкви, «несмотря на злобные выходки отцов церкви против театра и зрелищ», и подтверждением этой позиции таким отечественным действием, как «Хождение на осляти». Идею театральности религиозных мистерий Н.Ф. Финдейзен впервые высказывает в 1892 году, развитие же она получает уже в 1920-е годы, в «Очерках по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века» [7, 8].

Следует отметить очень интересное предложение, последовавшее (тезисно) за рассуждениями о «театре веры» – о сопоставлении современных ему стилей в светской и духовной музыке. Интересное предложение развито в дальнейшем не было и осталось только в записной книжке.

Особая страничка отдана идее о необходимости исследования музыкального наследия слепых бродячих музыкантов, исполнявших духовные стихи – калик перехожих. Изучению этой темы Н.Ф. Финдейзен посвящает немало своего времени, тем не менее предпочитает оставаться на втором плане, отдавая страницы РМГ более опытным исследователям этого вопроса – А.Л. Маслову (в 1904 году) и Н.И. Привалову (в 1917)²². Здесь же он даёт подробный план из 17 пунктов с обозначением направлений и источников, в которых есть информация об этих носителях православной культуры. Анализ каждого пункта этого плана, данный в примечаниях, показал, что все они были обоснованы, поскольку подкрепляются конкретными публикациями.

Обратим внимание на хронологию записей о вере и церкви: 1892 год – о «те-

атре веры», 1896 – о каликах перехожих, 1897 – развитие мыслей о музыкальной драме, 1901 – план преобразования РМГ в «Вестник церковного пения»; 1906 – о материалах по истории музыки в России с методологической установкой и изложением методов исследования православной и светской музыки; 1909 – цитата о «благочестии наших предков» и чётким выводом: «... для наших предков богослужение являлось единственным, своеобразным способом удовлетворения их эстетических запросов»; 1918 – о разрушении веры в Бога властью большевиков.

Приведённый хронологический ряд показывает, что обращения к вопросам религии в записной книжке Н.Ф. Финдейзена фрагментарны. Однако афористичность его высказываний, ценные идеи и представленные планы весьма показательны и интересны для истории музыкальной культуры.

К примеру, проект преобразования «Русской музыкальной газеты» в «Вестник церковного пения». Связан этот проект был с тем, что одной из постоянных рубрик РМГ был раздел «Церковная музыка и пение». Располагалась рубрика в исторической части, включавшей разделы «Статьи и очерки», «История музыки», «Статьи о музыкантах и музыкальных произведениях», «Теория», «Педагогика», «Этнография».

Основными сотрудниками церковной рубрики были Н.И. Компанейский (с 1897 г. в РМГ, в 1901–1910 гг. писал о стиле церковных песнопений, об увлечении пением сектантов, о литургии болгарского распева и др.), К.М. Конинский (в 1899 году опубликовал статью «Чайковский о русской церковной музыке»), М.А. Лисицын (с 1895 по 1904 год, в частности, анализировал влияние Чайковского и Аренского на духовную музыку),

²² См. примеч. к тексту, далее.

В.М. Металлов (с 1897 по 1902 год), А.В. Преображенский, В.Д. Соколов и др.

Активное участие в РМГ принимал С.В. Смоленский. Его статьи с 1897 по 1916 год – базис рубрики. Его воздействие – в мыслях Финдейзена о реформировании РМГ в «Церковно-музыкальный ежегодник» (1895 г.) или в «Вестник церковного пения» (1901 г.), а также в сохранении РМГ в исходном виде: как издания уникального и необходимого России, по мнению С.В. Смоленского.

Если православие принималось им без фанатизма и проповедей, как глубоко личное, сокровенное, не требующее дополнительных доказательств, как единение со Светом и Любовью, дающими жизнь, то отступление от всего, с этим связанного, после Октября 1917 года – как крушение вековых устоев. Причём Финдейзен не негодует, а скорее досадует на заблуждения. Так, к примеру, анализируя события, происходящие в стране, он в разные годы отмечал в дневниках требования поклонения красному флагу как идолу (9 февраля 1906 года), подмену веры в Бога верой в Карла Маркса, которому устанавливали памятники (5/18 марта 1918). При этом подлинное подменяется недостоверным, а порой и ложным, к примеру, православный гимн «Спаси, Господи, люди твоя...» – французской патриотической песней «Марсельеза» времён Великой французской революции, «... русской “Марсельезой”»²³. Рассуждая об этом, Н.Ф. Финдейзен ставит восклицательный и вопросительный знаки, подвергая сомнению возможность смены национального характера гимна от наличия переводного текста: «Вставай, поднимайся, рабочий народ...».

Учение К. Маркса, Ф. Энгельса и В.И. Ленина Н.Ф. Финдейзен воспринимал как новую религию, к которой Россия пришла в XX веке. Принять же это он и не пытался, с горечью возражая: «“Всякая религия – язва”, ну а большевизм? Да ведь ортодоксальнее и обманнее его не найти, дают они всё личное, свободное, не желающее поклониться их кумирам – бесконечно строже и беспощаднее, чем другие религии. ... Лубок принимают за глубокую веру...» [5, с. 269], – 30/13 октября 1918 года.

Таким образом, высказывания Н.Ф. Финдейзена о религии и церкви – одна из сквозных тем в записной книжке. Это как бы мысли, к которым он вновь и вновь возвращался, обдумывал и разрабатывал не одно десятилетие. По большей части они касались общегуманитарных проблем – религии, церкви, веры; несчастий и их преодоления; дружбы, любви, ненависти; таланта и бездарности и т.д. Многие из приводимых ниже фрагментов публикуются впервые. Исключения составляют отдельные цитирования в статьях и монографиях, а также в диссертациях, посвящённых деятельности и наследию Н.Ф. Финдейзена²⁴.

Религиозная тема после Октября 1917 года начинает сливаться с политикой, поскольку Н.Ф. Финдейзен не на словах, а на деле стремился противостоять угрозе установления в России, по Д.С. Мережковскому, «царства расплывшегося хамства». Тем более что к людям он приходил с Музыкой, Искусством, которые без нотаций и прокламаций погружали слушателей в Божественные откровения о тогда ещё недалёком прошлом православной России.

²³ Финдейзен Н.Ф. Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи 6 сент. 1891 – 17 фев. 1920 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. Л. 173 об.

²⁴ Космовская М.Л. Н.Ф. Финдейзен и его роль в истории русской музыкальной критики. Дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. 230 с.; она же. Н.Ф. Финдейзен. Культурно-историческое значение наследия. Дис. ... докт. искусствоведения. 17.00.02. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1998. 540 с.



*

С точки зрения расширения информации по исследуемой теме в плане публикаций в дальнейшем, следует обратить внимание на два документа, до сих пор остающихся в рукописях Н.Ф. Финдейзена и хранящихся в архиве Национального музея музыкальной культуры (НММК) в Москве. Во-первых, это рукопись 1893 года с приложением нотных примеров о напевах бродячих музыкантов: «Калики переходные»²⁵. Во-вторых, для понимания некоторых аспектов деятельности «Русской музыкальной газеты» немалое значение имеет документ, озаглавленный «Сведения о возникновении, развитии и ликвидации РМГ Н.Ф. Финдейзена»²⁶. Причём следует выделить не первый его раздел, являющийся купированной переработкой последней части финдейзенских воспоминаний [6], а второй, в котором приводятся статистические сведения: по годам указаны тираж газеты, её стоимость, количество столичных и провинциальных подписчиков и проч. Этот документ датирован 1929 годом и написан рукой жены Финдейзена, Эмили Францевны.

*

При подготовке к публикации текстов из записной книжки «Заметки, планы, наброски» орфография и пунктуация приближены к современным нормам. Редакторская расшифровка сокращённых слов приводится в угловых скобках. Устойчивые общепринятые сокращения (т. д., т. к., т. е.) не раскрываются.

*

Безмерную благодарность за помощь в работе с архивным фондом Н.Ф. Финдейзена и, в частности, по подготовке к печати рукописи «Заметок, планов, на-

бросков» хотелось бы выразить хранителям музыкального фонда Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, включающего около 4000 папок Н.Ф. Финдейзена. Издание рукописей не могло бы состояться без неизменно доброжелательного сотрудничества на протяжении 40 лет с Натальей Васильевной Рамазановой (с 1984 г.) и её молодыми помощницами XXI века – Еленой Андреевной Михайловой и Марией Геннадьевной Ивановой, обстоятельная помощь которых в научном поиске и оперативное выполнение всех просьб и заказов обеспечили возможность доведения до музыкаловедческого сообщества информации о масштабности деятельности историка и историографа (особенно в результате издания его рукописей [3–6]). Наша совместная работа помогает установлению объективного и справедливого отношения к культурно-историческому наследию Николая Фёдоровича Финдейзена для России и всего мира.

«ЗАМЕТКИ, ПЛАНЫ, НАБРОСКИ»¹ Н.Ф. Финдейзена О РЕЛИГИИ, ЦЕРКВИ И ВЕРЕ

10 дек. <18>92. Первая (новейшая) музыкальная драма – церковные богослужения, с развившимися подробностями, картинками, перешедшая в мистерию!²

Главная цель драматизирования христианского учения, – наглядность и удобопонятность для массы достигалась внешним образом; народ видел изображение Священ<енных> лиц, но не понимал речей их^{3, 4} (Веселовский⁵)

²⁵ Финдейзен Н.Ф. «Калики переходные» – напевы. Черновая рукопись (текст) с приложением музыкальных примеров. 1893 г. Май 17. Автограф // НММК. Ф. 87. Ед. хр. 1061. 36 л.

²⁶ Финдейзен Э.Ф. Сведения о возникновении, развитии и ликвидации РМГ Н.Ф. Финдейзена. 1929 // НММК. Ф. 87. Ед. хр. 1060. 27 л.

Рукописи драм (древних) сопровождаются крюковой записью мотивов⁶. При-
способление церковных гимнов к те-
атр<альным> целям уступает место са-
мостоя<ельному> муз<ыкальному>
творчеству (id⁷).

Интересно, что подобная театральность
сильно распространена и в православном
богослужбном обиходе. Не поразились
посланцы Владимира обстановкой бого-
служений? Вообще театральность у нас
в ходу, несмотря на злобные выходки от-
цов церкви против театра и зрелищ.

Хождение на осляти⁸. Олеарий⁹ пел
в В<еликий> Четв<ерг> и наконец на оче-
редном чтении Св<ятого> Евангелия (при-
способлен к этому) в этот же день – всё
это зачатки, а первое даже развитие драмы
в церкви.¹⁰

11 / IX <18>92.¹¹

Переход от (чистой древней драмы)
мистерии в светское <искусство> произ-
шёл вследствие ввода в первую¹² народ-
ных масс. Реализм!

В музыке брались народные напевы.
Вначале духовные лица играли пер-
вые роли, миряне вторили, развивая
последние¹³.

Интересно сопоставить:

- 1) Контрапункт – антифон для тем.
- 2) Разнообразие – к церкви последних
приёмов народного пения (какофония).
- 3) Последние вероучения церкви – со-
временная музыка.

*

В одной из древнейших мистерий (XI в.)
«Les viege dages et les vieges falls»¹⁴, реци-
див темы сек<венции> на lingua.d'oc¹⁵.¹⁶

Из церкви представление переносится
за стены её: между¹⁷ оградой, на кладбище.
Причина тому возвращению драмы, силь-

ное преобладание народного элемента
и постепенно упарение¹⁸ комизма, пло-
щадности, жонглёрства (жонглёры уча-
ствов<али> в представлениях в церкви).
Подобно древним отцам, также восстали
против представл<ений> в церк<ви>. Уже
в 1210 (XIII) папа Иннокентий¹⁹.²⁰

11 / IV <18>96²¹

Калики переходные²²

- 1) Тетрадь о каликах²³.
- 2) – « – материал И<стории> м<узыки>
в Росс<ии>²⁴.
- 3) Сев<ерный> вест<ник>²⁵ <18>93 г.
Апрель²⁶.
- 4) Стоглав²⁷.
- 5) Нищие на Св<ятой> Руси²⁸.
- 6) Бессонов²⁹.
- 7) Записи Мошкова³⁰.
- 8) Ст<атьи> Веселовского³¹. В<естник>
Евр<опы> 72. Апрель³².
- 10) Этногр<афическое> обзор<ение>³³,
<18>90 г. № 4³⁴.
- 11) Белорусский сборник³⁵, том, где
гусли.
- 12) Котляревский – о богатырях³⁶.
- 13) Стасов – Былины³⁷.
- 14) Разыскания в обл<асти> русск<ого>
нар<одного> стиха³⁸.
- 15) Изд<ания> нар<одных> песен: Фи-
липпова³⁹, Р<имского>-К<орсакова>⁴⁰,
Истомина⁴¹ и Дютша⁴² и др.
- 16) Словарь – Срезневского⁴³.
- 17) – – – Русск<ого> отд<еления>⁴⁴.⁴⁵
- 18) ⁴⁶
NB. В «Борисе» – калики переходные.⁴⁷

Л 78

20 июля <18>97⁴⁸.

Weingartner⁴⁹ (Wiedergeb<urt>⁵⁰) стр. 27⁵¹.
Это ложь. В натуре каждого человека лежит
философия. Бетховен и Вагнер – музыканты
не создались сами собой. Им предшествует
долгая история музыки, культуры, ход и де-



тельность которой постепенно приводили к новому веянию, вере, новым формам (дух в них дала современная им жизнь). Нидерландцы, Бах, Моцарт, Гайдн – дали Бетховена. Вагнер не мог начать с «Нибелунгов», в его «Риенци», «Голландце», «Тангейзере», ещё много Мейербера.

id. Wagners Kunstwerk steht hoher als die antike Tragodie⁵².

Того нельзя сказать; трагедии и драмы Эсхила – выше драм Вагнера как драматические произведения. Другое дело – они нам ближе, музыка в них выше, нежели музыка греческих трагедий.

Напрасно в развитии Вагнера, вернее музыкальной драмы, немцы упускают Шекспира. Его гений = Эсхилу; между прочим – он не нуждается в музыке. Бетховен и Берлиоз показали это с одной стороны и давали своего Эсхила (Бетховен)⁵³ и своего Шекспира (Берлиоз)⁵⁴ без текста и без сценического действия к обстоятельствам, т. к. нашли возможным в музыке, одними инструментальными звуками передать всё то, что передавали величайшие трагики в драме, т. е. в слове.

8–9 декабря 1901 г.⁵⁵

Вестник церковного пения

Двухнедельный журнал, издаваемый при РМГ⁵⁶

Программа

1. Правительственные распоряжения.
2. Статьи по вопросам церковного пения общего характера.
3. Биографические очерки духовных композиторов и духовных музыкальных деятелей.
4. Статьи и материалы по истории церковного пения.
5. Статьи по теории церковного пения, обучению, методике, регентованию и т.п.

6. Хроника⁵⁷:

а) известия;

б) отзывы об исполнении и концертах духовной музыки;

в)⁵⁸

7. Литература о церковном пении (периодическая печать – извлечения из статей о церковном пении и перечень их).

8. Библиография.

9. Некрологи.

10. Ответы редакции.

11. Объявления.

12. Иллюстрации.

13. Ноты – периодически⁵⁹ (приложения) или по мере надобности.

⁶⁰Привлечь (в будущем) в качестве (со)⁶¹ редактора Антоны Преображенского⁶². Сотрудники: Смоленский⁶³, Металлов⁶⁴, Преображенский, Компанейский⁶⁵, Вознесенский⁶⁶ и др.⁶⁷

Путь: 1) Воззвание и прогрессу отпечатать (гектографом)⁶⁸ – 10–25 экз.

2) Послать их Смоленскому, Металлову, Преображенскому, Компанейскому, Вознесенскому и просить ответов и содействия.

3) Отпечатать ответы их и соединив их с воззванием и прогрессом, а также с перечнем брошюр.

4) Снести с проектом – В.К. Саблеру⁶⁹, Победоносцеву, Антоны Преображенскому.

5) Прошение о разрешении.

⁷⁰ Цена 3 р. (2 р) в год. Вместе с газетой – дешевле – 5 (вместо 6), 6 (вместо 7) р.⁷¹

*

[9 II <1>906?]⁷² На Николаевском мосту манифестанты требовали приветствия красному флагу: «Кланяйтесь красному знамени освободительного движения», – кричали они. Более непроходимой глупо-

сти не придумаешь. Красный флаг премиальный идол, и им вполне можно заменить изображение Св<ятого> Креста! Одинаково и русская (!) «Марсельеза»⁷³ умильнее гимна «Спаси, Господи, люди твоя...» Прежде Христа продавали, теперь Его сделали объектом анархистских вожделений...⁷⁴

*

Для многих – недостаток знания (чего-либо – науки, предмета etc.) служит объяснением их отрицания значения этого же (науки, предм<ета>, etc).⁷⁵

*

Наиболее «передовая» из современных русских газет печалится о том, что в культурном государстве, даже при фактической гарантии свободы вероисповедания, существует господствующая религия. Свободомыслящие всех вероисповеданий, с удивительной настойчивостью нападают на культ христианства («Новости»⁷⁶, «Речь»⁷⁷, «Нов<ая> Русь»⁷⁸, «Рус<ские> вед<омости>»⁷⁹), но решительно боятся затрагивать культ еврейства. Быть может они хотели бы, чтобы имена Господа Бога и И<исуса> Христа сохранились бы только в виде этнографического пережитка – в поговорках⁸⁰ и т. п.⁸¹

Собрать и издать⁸²:

Материалы для истории музыки в России⁸³

(Древний период – до середины 18 в.)

Из отдельных исследований выписать источники и по ним собрать полный хронологический свод сведений по первоисточникам (летописи, грамоты, постановления соборов, распоряжения правительства и духовенства, свидетельства современников). Таким образом составится картина развития положения музыки в России, притом не с предвзятой точки зрения – церк<овной> музыки, а вообще музыкальности народа, в которой

церк<овная> и светская муз<ыка> шли параллельно, рука об руку. Надлежит, конечно, подробнее остановиться на старинных трактатах и композициях (не всё в них было только церковное, да и самая церковность именно характеризует вкус тогдашнего общества), особенно тщательно собрать сохранившиеся остатки светского творчества. Подобной истории русской муз<ыки> ведь ещё не было. Знаменное пение, скоморохи, гусли, комедийное действо, итальянцы⁸⁴, Бортнянский и т.д. – только этапы в общем и постепенном⁸⁵ развитии муз<ыкального> (худож<ественного>) вкуса народа⁸⁶.

25 апр<еля> <1>906⁸⁷.

Культ священничества у католиков – узаконенная Св<ятым> престолом преступность⁸⁸.

2 / XII 1909.

«Говорят о великом благочестии наших предков, о их любви к церковному обряду, богослужению, о распространённом и теперь обычае паломничества по монастырям и т. п. Но необходимо помнить, что для наших предков богослужение являлось единственным, своеобразным способом удовлетворения их эстетических запросов»⁸⁹.

5/18 III <1>918.

Веру в Бога уничтожают и храмы разрушают, а заставляют веровать в Карла Маркса и устанавливают ему памятники⁹⁰.

*

Большевики отменили Бога и религию, а сами по своим покойничкам служат «реквиемы» (экие дураки) и поют «вечную память»⁹¹.

*

Отменили (и даже – теперь прямо запретили⁹²) преподавать в школе так называе-



мый «Закон Божий». Интересно знать, – посмели ли эти жидки, с русифицированными кличками и именами, коими они прикрываются, – запретить тот же предмет в своих еврейских школах?⁹³

5/18 авг<уста 1918>. Лафатер⁹⁴: «Никогда не существовала естественная религия (богословие). Вопрос для христианина – знать, чему его учит Евангелие, а не то, чему учит его какая-то естественная религия, которая ничего не может ему сказать»⁹⁵. Ибо нет и не может быть⁹⁶ доказательства реальных фактов истоков религии, но зато глубоко доказательны факты веры...⁹⁷

Символ христианства один – непорочный Христос, но как различно применяют его к жизни католики, православные, протестанты и всевозможные сектанты.

Символ свободной жизни – свобода и равенство – один, но как отлично друг от друга приводят его и присваивают его «практическое применение» – социалисты и политиканы всевозможных толков и партий!

Истинный смысл и христианства, и свободного человечества (что не одно ли и тоже?!)⁹⁸ не скрыт ли одинаково как от разных вероучителей и политических руководителей и не живёт ли в природе помимо них? Мне кажется, что и те, и другие – в большинстве люди ненормальные, ставящие краеугольным камнем личную волю, мечту, фантазию, удобство и достижение блага личной жизни.

Большевики – те же политические бегуны, утверждающие вероучение Карла Маркса в подвалах и обманывающие рабочих для своих корыстных целей, прикрытых флагом социализма. Но как растленная близким в подвальном тайнике тёмная крестьянка не сознаёт всей лживости вероучения своего растлителя, так и рабочие, обольщённые своими политическими бегунами-прорицателями, заставляющими их работать на себя, и взамен того получающие ничего не стоящие керенки и питающиеся восьмушкой хлеба и селёдками, – не сознают, что являются лишь объектом достижений своего фантазирования лжеучителей – социалистов...⁹⁹

PRIMECHANIYA

¹ Автограф публикуемой рукописи хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, в фонде Н.Ф. Финдейзена: Ф. 816. Оп. 1. Ед. хр. 375. 297 л. (6 л. чистые). Полное название: Заметки, планы, наброски. Разрозненные записи. 6 сентября 1891 – 17 февраля 1920.

² Впервые высказанная в «Заметках» в 1892 году (на л. 22) мысль о церковной службе как основе драмы и театральных действий укрепилась у Н.Ф. Финдейзена в последующие десятилетия. Особенно утвердился он в этой своей позиции после двух путешествий в 1897 и в 1899 годах по Германии. Именно в этом ключе и звучат отдельные его высказывания о церкви.

³ Ведь богослужение-то на латинском языке (примеч. Н.Ф. Финдейзена).

⁴ Л. 22–22 об. Здесь и далее Н.Ф. Финдейзен приводит не дословные цитаты, а вольный пересказ идей ученых, философов, поэтов, дополняя и развивая их. В подобных случаях фамилия автора указывается в скобках.

⁵ Скорее всего, имеется в виду Алексей Николаевич Веселовский (1843–1918) – историк литературы; представитель культурно-исторической школы и сравнительно-исторического метода; исследователь старинного театра Европы (М., 1870), участник издания «Церковное пение в России. Опыт истори-

ко-технического изложения профессора консерватории Д. Разумовского. М., 1887–1868; автор статьи «Музыка у славян» (Русский вестник. 1877. Кн. IV.) и Воспоминаний об А.Н. Серове (Беседа. 1871. № 2, 3).

⁶ Вывод-подтверждение происхождения драмы в Европе из церковного богослужения.

⁷ *Idem* (лат.) – там же, так же, равным образом.

⁸ «Шествие на осляти» (на коне, обряженном в осла) – одно из трёх важнейших духовных действий православной церкви (наряду с «пещным действием», церковными обрядами в неделю «ваий» и страшного суда) с принятия христианства на Руси и до начала царствования Петра I, когда было отменено патриаршество, в котором он увидел «унижение царского достоинства перед иерархами» [7, с. 276]. Как пишет Н.Ф. Финдейзен: «Шествие на осляти ... совершалось в России с давних времён при посажении архиерея на престол и называлось “настолованием”. ... Окончание этой церковной церемонии совершалось уже вне храма, где предварительно новый архиерей благословлял молящихся. Следовало затем шествие его на осле (или на коне) по городу, вне храма, благословение городу и чтение молитвы у городских ворот. Посаждение архиерея на престол и торжественное шествие по городу были связаны между собою» [7, с. 274].

⁹ Олеарий (*Olearius*) Адам (1599–1671) – немецкий ученый (физик) и дипломат, путешественник и один из самых известных бытописателей жизни Москвы в середине XVII века. Гравюра Олеария шествия «на осляти» в Кремле лежит в основе финдейзеновской реконструкции этого действия в «Очерках...»: оно «направлялось из Спасских ворот (позднее – с Лобного места) при звоне всех колоколов. Впереди везли колесницу с красивым деревом, сучья и ветки которого были украшены яблоками, смоквами или финиками. Под ветками дерева стояли шесть маленьких певчих в белых ризах, с непокрытыми головами; они пели “Осанна в вышних”. Перед колесницей народ расстилал сукно; за ней шествовало мно-

жество белого и чёрного духовенства с вербами и пальмами, хоругвями, крестом и иконами, за которыми ехал патриарх на осле, покрытом попоной, которого вёл царь. Царя, шедшего в богатой одежде, в свою очередь, вели под руки два знатнейших боярина. Перед царём и патриархом бежали дворянские дети в красных одеждах, постилавшие им дорогу. В соборе патриарх благословлял народ, читались, в форме диалога, соответствующие отрывки евангелия, и шествие направлялось обратно. В позднейших редакциях “действия” существовали ещё другие драматические детали, как, напр., особый обряд посылки архиереем двух лиц и разговор их с теми, которые находились у привязанного осла» [7, вып. 3, с. 276].



Рис. 1. Шествие «на осляти». Гравюра из книги А. Олеария «Путешествие в Московию, Персию и Индию». По рисунку 1630 х гг.

¹⁰ Л. 22 об.–23 об.

¹¹ Л. 23 об.

¹² Интересная мысль Н.Ф. Финдейзена о роли народа в эволюции сценического искусства из мистерии в светскую сферу.

¹³ Развивая мелодику введением народных интонаций.

¹⁴ «Жизни людей и водопады жизни» (фр.).

¹⁵ Иностранное «пока» (англ.). То есть, ОК.

¹⁶ Л. 24 об.

¹⁷ Скорее всего, имеется в виду между церковью и оградой, на кладбище.



¹⁸ Упарение – от упаривать – уменьшать количество, выпаривать.

¹⁹ Иннокентий (Innocentius) III (1160–1216) – римский папа с 1198 года. Стремился установить верховенство духовной власти над светской.

²⁰ Л. 24 об.–25. Без даты. Предыдущая датируемая запись от 9 сент. 1892 г., последующая – 21 сент. 1892.

²¹ Л. 70–71.

²² Калики перехожие – слепые бродячие музыканты Киевской Руси, исполнявшие духовные стихи странники привлекали внимание Н.Ф. Финдейзена с начала творческой музыкально-публицистической и критической деятельности, с 1890 х гг. Перечисленные ниже источники сведений о творческом наследии незрячих музыкантов отражают интерес учёного-исследователя и говорят о том, что уже к 1896 году сложился основательный план работы над темой.

²³ Сохранилась. См.: Финдейзен Н.Ф. «Калики перехожие» – напевы. Черновая рукопись (текст) с приложением музыкальных примеров. 1893 г. Май 17. Автограф // НММК. Ф. 87. Ед. хр. 1061. 36 л.

²⁴ См.: Финдейзен Н.Ф. Материалы по истории музыки (Заметки, выписки и пр.), сделанные для работы. «Очерки по истории русской музыки». 1890 г. // НММК. Ф. 87. Ед. хр. 1064. 82 л.

²⁵ «Северный вестник» – литературный ежемесячный журнал, который выходил в Санкт-Петербурге с 1885 по 1898 год. Главными редакторами были А.М. Евреинова и Б.Б. Глинский.

²⁶ Весин Л. Нищенство на Руси // Северный вестник. 1893. № 4 (Апрель). Отдел второй (областной). С. 1–17.

²⁷ Стоглав, как собрание решений Стоглавого собора 1551 г., прописывавшего основные законы взаимоотношений по политическим или экономическим сферам, имело отношение и к проблемам всех слоёв населения, включая нищих и больных людей.

²⁸ Скорее всего, имеется в виду исследование И.Г. Прыжова «Нищие на Святой Руси»: Материалы для истории общественного и народного быта в России. М.: Тип. И. Смирновой, 1862. 139 с.

²⁹ Пять выпусков «Калик перехожих» П.А. Бессонова (М., 1861–1863), приобретённые Н.Ф. Финдейзеном 7 сент. 1892 г. [З, с. 101]: именно это издание пробудило финдейзеновский интерес к теме: стихи, собранные в издании, и небольшое нотное приложение стали источником его многолетних поисков.

³⁰ Валентин Александрович Мошков (1852–1922) – ученый-этнограф, автор исследований: Из области безыскусственной музыкальной поэзии: Записи народных песен Олонецкой губернии Петрозаводского уезда // Баян. 1889. № 6. С. 45–46; Народные мотивы Олонецкой губернии Петрозаводского уезда // Баян. 1889. № 7. (Приложение к статье, помещённой в № 6); Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. 1890. № 4. С. 49–53; № 5. С. 64–68; Скифы и их соплеменники фракийцы. Следы этих народов в наше время: Этнографический этюд. Варшава, 1896. 91 с. А также его статьи о музыкальном творчестве «инородцев Волжско-Камского края в журнале «Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете» (Казань, 1893–1895).

³¹ Имеются в виду работы Александра Николаевича Веселовского (1838–1906) – историка литературы, активного сотрудника журнала «Вестник Европы», старшего брата Алексея Николаевича, цитированного Н.Ф. Финдейзеном выше.

³² «Вестник Европы» – русский литературно-политический либеральный журнал. Выходил в СПб с 1866 по 1918 г. Редактор М.М. Стасюлевич. Продолжал традицию основанного в 1802 году Н.М. Карамзиным одноимённого журнала.

³³ «Этнографическое обозрение» – один из старейших журналов в России (основан в 1889 г.), посвящённый исследованиям о на-

родах империи. Свою историю ведёт до наших дней.

³⁴ В указанном номере упоминаний о каликах переходящих нет, но есть интересные статьи о похоронных обрядах Обонежского края Г.И. Куликова, об образе ворона в народной словесности Ц.Ф. Сумцова, о верованиях украинского народа М.К. Васильева и культуре медведя у северных инородцев Н.М. Ядринцева.

³⁵ Возможно, имеется в виду Белорусский сборник Евдокия Романовича Романова (1855–1922), вышедший в 9 выпусках в разных городах Российской империи (первый и второй – в Киеве, третий и пятый в Витебске и т.п.) в 1885–1912 гг. До 1896 года вышли первые пять выпусков. В первые два вошли песни, пословицы, загадки; третий (1887) и четвёртый (1891) выпуски составили сказки, пятый (1891) – заговоры, апокрифы, духовные стихи. Следовательно, речь идёт о первом сборнике.

³⁶ Котляревский А.А. (1837–1881). Сказания об Оттоне Бамбергском в отношении славянской истории и древности: Исслед. А. Котляревского. Прага: тип. К.Л. Клауди, 1874. 160 с.

³⁷ Стасов В.В. Происхождение русских былин // Вестник Европы. 1868. № 1. С. 169–221; № 2. С. 637–708; № 3. С. 225–276; № 4. С. 651–697; № 6. С. 590–664; № 7. С. 292–345.

³⁸ Веселовский Александр Н. Разыскания в области русских духовных стихов. Вып. 1–6. СПб.: Тип. Импер. Акад. наук, 1879–1891.

³⁹ Филиппов Третий Иванович (1826–1899) – государственный деятель Российской империи. Состоял в дружеских отношениях с М.А. Балакиревым, и Н.А. Римским-Корсаковым. Был душеприказчиком М.П. Мусоргского после смерти композитора. В 1884 г. организовал при императорском Русском географическом обществе Песенную комиссию для собирания и популяризации народных песен, деятельность членов которой полностью финансировал как меценат.

⁴⁰ Римский-Корсаков Н.А. Сборник русских народных песен. Оп. 24 (1876). СПб.:

В.В. Бессель и К°, 1877 (по цензурному разрешению). Часть I. Былины и повивальные песни, лирические и плясовые (40). 80 с. Часть II. Песни игровые и обрядные (60). 90 с. На титульном листе значится: «Собственность Издателей всех стран». Сборник переиздан, к примеру: Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен для голоса с фортепиано / Под общей редакцией М. Иорданского. Соч. 24. М.–Л.: Госмузиздат, 1951. 184 с.

⁴¹ Фёдор Михайлович Истомина (1856–1920) – русский этнограф. См. сборники: Песни русского народа: Собр. в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. / Записали: слова Ф.М. Истомина, напевы С.М. Ляпунов. СПб.: Тип. Э. Арнольда, 1899. 279 с. и совместный с Г.О. Дютшем (следующее примечание).

⁴² Георгий Оттонович Дютш (1857–1891) – русский дирижёр, музыкальный педагог, собиратель народных песен. См.: Песни русского народа: для голоса без сопровождения / Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. Записали: слова Ф.М. Истомина, напевы Г.О. Дютш. Автор предисловия Ф.М. Истомина. СПб.: Импер. рус. геогр. о-во, 1894 (тип. Э. Арнольда). XXIV, 244 с.

⁴³ Измаил Иванович Срезневский (1812–1880) – ученый-этнограф, академик. Словарь церковно-славянского и русского языка, составленный Вторым отделением Академии наук. СПб.: Тип. Академии наук, 1847. В 4-х т. Т. 1 – XXII+415 с.; Т. 2. 471 с.; Т. 3. 589 с.; Т. 4. 487 с. Переиздан: Словарь древнерусского языка. В трёх томах, в шести книгах. М.: Книга, 1989. 5237 с.

⁴⁴ Словарь русского языка, составленный Вторым отделением императорской Академии наук. Выходил с 1891 по 1937 год. Ко времени финдейзендовской записи вышло только три выпуска этого Словаря: в 1891, 1892 и 1895 гг.: от А до Я.

⁴⁵ На полях приписка синим карандашом: «Нет, это придётся отложить до большей зрелости в этом вопросе». Несмотря на весьма обширную осведомлённость о деятельности и наследии калик переходящих, ре-



дактор РМГ размещает в последующие годы не свои статьи, а исследования сотрудников его частного издания, самыми обстоятельными из которых становятся работы: Маслов А.Л. Калики перехожие на Руси и их напевы. Историческая справка и мелодико-технический анализ // РМГ. 1904. № 2. Стб. 35–38; № 3. Стб. 65–72; № 8. Стб. 193–198; № 33/34. Стб. 730–736; № 35/36. Стб. 762–770; Привалов Н.И. Калики перехожие // РМГ. 1917. № 9/10. Стб. 64–67. Труд А.Л. Маслова, которому Н.Ф. Финдейзен передал свои наработки, опубликован и отдельным изданием под тем же названием (СПб.: Тип. Глав. упр. уделов, 1905. 32 стб.).

⁴⁶ Пункт прописан, текст нет.

⁴⁷ В конце л. 71 отчёркнут подстрочник и сделана эта приписка. Имеется в виду фрагмент Первой картины Пролога из оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, когда после ухода думного дьяка Андрея Щелкалова, выступившего с сообщением о неумолимости боярина стать царём, из-за сцены слышится пение калик перехожих «Слава тебе, творцу всевышнему, на земле, Слава силам твоим небесным и всем угодникам, Слава на Руси!». Со сцены следует ответ – ремарка в клавире: «Народ шёпотом: “Божьи люди”». За этими словами «входят на сцену; впереди поводыри, сзади, опираясь на их плечи, старцы в капюшонах, обвешанные образками и ладанками, с дубинками в руках. Народ почтительно и благоговейно кланяется им, давая дорогу». И – «зычным гласом» звучит их хор «Сокрушите змия люта...», призывающий воспеть «славу Божью, славу сил святых небесных». Калики перехожие уходят. Народ вторит словам их призывов... Пристав велит всем быть назавтра в Кремле, народ отвечает: «А нам-то что? Велят завьить? Завоем и в Кремле». Так гениально, введением калик перехожих, М.П. Мусоргский показал направленные формирование народного мышления: от полного непонимания (хоровые фразы «Митюх, а Митюх, чего орём?») – «Вона, почём я знаю? Царя на Руси хотим поставить») – к осознанию того, что происходит вокруг, с готовностью петь «Славу».

⁴⁸ Л. 78.

⁴⁹ Вейнгартнер Феликс фон (1863–1942) – немецкий дирижёр, композитор и музыкальный писатель.

⁵⁰ Wiedergeburt (нем.) – перерождение.

⁵¹ Имеется в виду книга Ф. Вейнгартнера Die Lehre von der Wiedergeburt und das musicalische Drama (Учение о Возрождении и музыкальной драме). Kiev–Lpz, 1895.

⁵² Wagners Kunstwerk steht hoher als die antike Tragodie (нем.) – Вагнеровское художественное деяние стоит выше, чем античная трагедия.

⁵³ Бетховен Л. Увертюра к балету «Творения Прометей» op. 43 (1800–1801).

⁵⁴ Берлиоз Г. Ромео и Джульетта. Драматическая симфония op. 17. (1838–1839), Увертюра «Король Лир». Op. 4. (1831).

⁵⁵ Л. 132.

⁵⁶ Журнал при РМГ не выходил. Идея была воплощена позднее С.В. Смоленским (в последний год его жизни) в созданном им журнале «Хоровое и регентское дело». Издавался в СПб., в 1909–1917 гг. Главный редактор П.А. Петров.

⁵⁷ Л. 132 об.

⁵⁸ Пункт «в» проставлен, но не заполнен.

⁵⁹ Первоначально было написано: «1 раз в месяц», зачёркнуто.

⁶⁰ Л. 133.

⁶¹ Так в рукописи.

⁶² Преображенский Антонин Викторович (1870–1929) – русский историк музыки. В РМГ выступал как исследователь старинной русской музыки и древнерусского певческого искусства. Несколько статей посвящено музыке XVIII века. Сохранились: Преображенский А.В. Письма (21+35) Н.Ф. Финдейзену. 1896–1924 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1737–1738. 66+75 л. Оставил воспоминания о Н.Ф. Финдейзене. См. А.В. Преображенский. Памяти Н.Ф. Финдейзена, выдающегося знатока и ценителя старинной русской музыки // ГДМЧ. Ф. 33. ДМ. 6. № 37–39. 28 л.

⁶³ Смоленский Степан Васильевич (1848–1909) – русский музыковед, палеограф, дирижёр и педагог, сотрудник РМГ. Это было первое письмо, в котором говорилось: «Я получил через И.В. Липаева экз. “Русской музыкальной газеты” за 1896 г., который Вам угодно столь любезным образом прислать мне, и спешу благодарить Вас за столь лестное Ваше ко мне внимание. Что касается до моего сотрудничества в Вашем издании, то я и не отказываюсь, и не обещаю. Придёт время и подходящее для напечатания содержания – пошлю Вам. Вынужден к такому образу действий тем, что хорошо известно и Вам – т. е. необъятной массой работы, которою завален с утра и до вечера, отнимающей все мои силы и время. Я давно уже Ваш читатель и почитатель. От всей души желаю Вам наилучших успехов в Вашем предприятии – прекрасном, умном и чрезвычайно полезном. Сочту для себя особенное удовольствие на деле доказать моё Вам сочувствие. Готовый к услугам. Ст. Смоленский» (Смоленский С.В. Письма (26), открытки (9) и записки на визитных карточках Н. Ф. Финдейзену. 1897–1898 // ОР РНБ. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1851. Л. 1. Датировано 11 янв. 1897 г.).

⁶⁴ Металлов Василий Михайлович (1862–1926) – историк русского церковного пения, палеограф, композитор. С 1897 по 1902 гг. постоянный сотрудник рубрики «Церковная музыка» РМГ. В «бытовом» дневнике Н.Ф. Финдейзен дал ему такую характеристику: «Пришёл Металлов – симпатичный “отче” и, по-видимому, знаток церк<овной> муз<ыки> – редкостный» [5, с. 199], – 1 окт. 1899 г.

⁶⁵ Компанейский Николай Иванович (1848–1910) – русский композитор и музыкальный писатель. Один из самых активных членов редакции РМГ. Поражает разносторонность его интересов: в «Газету» он приходит со статьёй о Глинке в 1897 г., спустя четыре года становится постоянным сотрудником рубрики «Церковная музыка», где печатает размышления о стиле церковных песнопений, об увлечении пением сектантов, о литургии болгарского распева и др. Параллельно с ра-

ботами в области церковной музыки Компанейский пишет статьи о Бортнянском, Кастанальском, Глинке, Мусоргском, Паганини. И в то же время принимает участие в дискуссии о диссонансе, пишет о музыкальном образовании в России. В фонде Финдейзена хранятся Компанейский Н.И. Письма (24+29+34) Н.Ф. Финдейзену. 1901–1909. Ф. 816. Оп. 2. Ед. хр. 1484–1486. 57+65+75 лл.

⁶⁶ Вознесенский Иван Иванович (1838–1910) – исследователь русского церковного пения.

⁶⁷ Интересен порядок перечисления имен: он не случаен, а приводится Н.Ф. Финдейзену по значимости участия в РМГ.

⁶⁸ Гектограф – множительный печатный аппарат, изобретённый в России в конце 1860-х гг., помогает получить до 100 копий оригинала.

⁶⁹ Саблер Владимир Карлович (1845–1929) – юрист, сенатор, обер-прокурор Св. Синода до 1905 г., когда был назначен членом Государственного совета.

⁷⁰ Л. 133 об.

⁷¹ Далее из рассуждений на религиозные темы следует текст, вошедший в первую публикацию фрагментов «Заметок»: «27 окт<ября 1904>. Казалось бы, что любители церк<овного> пения (т.е. композиторы, регенты и вообще любители) должны быть истинными христианами, ибо церк<овное> пение сближает с Богом, влияет нравственно, но... едва ли эти лица верят 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. 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 худо-



жественную – звуковую красоту» (л. 106). См.: Космовская М.Л. Семнадцать фрагментов из рукописи Н.Ф. Финдейзена «Заметки, планы, наброски», предложенные им самим // Проблемы музыкальной науки // Music Scholarship. 2023. № 3. С. 85–94.

⁷² Квадратные скобки в рукописи Н.Ф. Финдейзена.

⁷³ «Марсельеза» (фр. La Marseillaise) – государственный гимн Франции с 1795 по 1804 год и с 1879 по настоящее время. Музыка Клода Жозефа Руже де Лиля. В России была гимном Временного правительства с 6 марта 1917 г. – через 4 дня после отречения от престола Николая II – сначала в музыкальном подлиннике, затем с ремиксом (переработкой) А.К. Глазунова для полного соответствия русскому тексту, написанному П.Л. Лавровым.

⁷⁴ Л. 173 об.

⁷⁵ Фраза без даты. Л. 174. До этой записи были датированы 17/ХП 905 (л. 173) и [906?] (л. 173 об.). Ближайшая последующая дата (л. 177) – 25 апр. 1906 г., следовательно, запись сделана в конце 1905 или в начале 1906 г.

⁷⁶ «Новости и Биржевая газета» – ежедневное издание общественно-политического направления. Газета выходила с 1880 по 1906 год.

⁷⁷ «Речь» – политическая, экономическая и литературная газета. Выходила в 1906–1917 гг.

⁷⁸ «Новая Русь» или «Гласность» – ежедневная газета «внеполитического» (так декларировалась, принадлежала партии кадетов) направления. Выходила с 1902 по 1918 год, когда была закрыта за контрреволюционную пропаганду.

⁷⁹ «Русские ведомости» – московская общественно-политическая газета. Выходила с 1864 по март 1918. Либерального направления. В 1906 г. была ежедневной.

⁸⁰ Первое возмущение Н.Ф. Финдейзена атеистическими настроениями в социуме, что в определённой степени стало причиной его постепенного ухода от современных тем в историю музыки России.

⁸¹ Без даты. Л. 174 об.

⁸² По сути, это – начальный план будущих «Очерков по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века» Н.Ф. Финдейзена [7, 8].

⁸³ Подчёркнуто волнистой чертой.

⁸⁴ Интересно, что первоначально Н.Ф. Финдейзен написал «Борт», зачеркнул и после «комедийного действия» поставил итальянцев, а уж затем – Бортнянского.

⁸⁵ Слова «общем и постепенном» надписаны вставкой позднее.

⁸⁶ Именно этот метод работы и лёг в основу итогового труда всей жизни Н.Ф. Финдейзена. Разница только в том, что в 1920-е годы всё, что касалось церковной музыки и веры, преподносилось уже как памятники старины или в ракурсе народного творчества, в русле которого рассматривались и музыка в монастыре, и колокольный звон, и духовные действия («Пещное действо», «Шествие на осляти» и др.) [7, вып. 3, с. 255–306].

⁸⁷ Л. 176–177.

⁸⁸ Фраза в нижней части л. 183, отчёркнутая от предыдущих записей синим карандашом. Без даты. На л. 181 об. стоит 17/IX 1906, на л. 183 об. 21/IV 1907.

⁸⁹ Л. 198 – газетная вырезка, обведённая синим карандашом и свободно вложенная (не приклеенная) после л. 197 об. и 199. Выходные данные не указаны.

⁹⁰ Л. 245 об.

⁹¹ Л. 248.

⁹² Имеется в виду «Декрет о свободе совести, церковных и религиозных обществах», принятый 20 января 1918 года, запрещавший религиозную пропаганду во всех сферах жизни государства и общества. Так религия стала частным делом каждого человека.

⁹³ Л. 255.

⁹⁴ Лафатер (Lavater) Иоганн Каспар (1741–1801) – швейцарский религиозный философ-писатель, участник движения «Бури и натиска».

⁹⁵ Перефразированная или переведённая с иностранного языка цитата. Источник не найден.

⁹⁶ Слова «и не может быть» – вставка в первоначальный текст.

⁹⁷ Л. 261.

⁹⁸ Л. 261 об.

⁹⁹ Л. 263.

ЛИТЕРАТУРА

1. Космовская М.Л. «Русская музыкальная газета» и архив Н.Ф. Финдейзена как фактологические источники гуманитарной науки // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 1. С. 55–63.
2. Космовская М.Л. Семнадцать фрагментов из рукописи Н.Ф. Финдейзена «Заметки, планы, наброски», предложенные им самим // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 3. С. 85–94.
3. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1892–1901 / вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 430 с.
4. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1902–1909 / вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2010. 392 с.
5. Финдейзен Н.Ф. Дневники. 1915–1920 / вст. статья, расшифровка рукописи, исследование, комм., подготовка к публ. М.Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2016. 576 с.
6. Финдейзен Н.Ф. Из моих воспоминаний. Рукописные памятники. Вып. 8. СПб.: РНБ, 2004. 252 с.
7. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. Т. 1. Вып. 1–3. М.; Л.: Музгиз, 1928. 364 с.
8. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. Т. 2. Вып. 4–7. М.; Л.: Музгиз, 1928–1929. 376 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. «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.
2. Kosmovskaya M.L. Semnadsat' fragmentov iz rukopisi N.F. Findeyzena «Zametki, plany, nabroski», predlozhennye im samim [Seventeen Fragments from N.F. Findeisen’s Manuscript “Notes, Plans, Sketches”, Proposed by Himself]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 3, pp. 85–94.
3. 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.



4. 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.
5. Findeyzen N.F. *Dnevniky. 1915–1920* [Diaries. 1915–1920]. Introductory article, manuscript transcription, research, comments, preparation for publication by M.L. Kosmovskaya. St. Petersburg: Dmitriy Bulanin, 2016. 576 p.
6. Findeyzen N.F. *Iz moikh vospominaniy. Rukopisnye pamyatniki. Vypusk 8* [From My Memoirs. Manuscript Monuments. Issue 8]. St. Petersburg: Rossiyskaya natsional'naya biblioteka, 2004. 252 p.
7. Findeyzen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka. Tom 1. Vypuski 1–3* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the XVIII Century. Vol. 1. Issues 1–3]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1928. 364 p.
8. Findeyzen N.F. *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka. Tom 2. Vypuski 4–7* [Essays on the History of Music in Russia from Ancient Times to the End of the XVIII Century. Vol. 2. Issues 4–7]. Moscow; Leningrad: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1928–1929. 376 p.

About the author:

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



 ОТ РЕДАКЦИИ 

Мы начинаем публикацию довольно большого и несколько необычного материала – дневниковых записей Виктора Петровича Бобровского «Жизнь музыки и музыка жизни», подготовленных к публикации вдовой учёного, известным музыковедом Е.И. Чигарёвой. Это размышления о взаимосвязи, более того, взаимодействии музыки и жизни – идея всей его жизни.

**Е.И. ЧИГАРЁВА**

*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-0500-1427*

**Постигая мир музыки: к изучению архива
Виктора Петровича Бобровского**

В статье речь идет об архиве В.П. Бобровского (1906–1979), даётся краткий обзор публикаций 1990–2010-х годов, связанных с его именем. Однако главное место занимают публикуемые впервые дневниковые записи учёного «Жизнь музыки и музыка жизни. Заметки». В них Бобровский формулирует и разрабатывает ключевую идею своей жизни – взаимосвязи, взаимодействия музыки и жизни, отражения, более того – воплощения закономерностей строения музыки в жизни. Параллельно в статье идёт речь о духовных исканиях Бобровского, о постепенном его приходе к вере. В этом номере представлена первая часть рукописи, в которой собраны наиболее общие мысли, связанные с идеей Бобровского: соотношение общего и индивидуального, природа музыкального образа, форма и содержание в музыке и жизни. В следующем номере журнала выйдет вторая часть рукописи, где эта идея рассматривается на конкретном материале.

Ключевые слова: жизнь музыки, музыка жизни, духовные искания, общее и индивидуальное, музыкальный образ, форма и содержание в музыке.

Для цитирования / For citation: Чигарёва Е.И. Постигая мир музыки: к изучению архива Виктора Петровича Бобровского // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 48–55. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.048-055. EDN: BYTBVV.



EVGENIA I. CHIGAREVA

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-0500-1427

Comprehending the World of Music: on Studying Viktor P. Bobrovsky's Archive

The article talks about V.P. Bobrovsky's archive, it is given a short survey of 1990–2000 issues, connected with his name. However, the main place occupy published for the first time the scholar's diary notes "The Life of Music and the Music of Life. Notes". In them, the author formulates and develops the key idea of his life: the relationship, interaction of music and life, reflection, moreover, the embodiment of the structure of music in life laws. At the same time, the article talks about Bobrovsky's spiritual quest and his gradual coming to faith. This issue publishes the first part of the manuscript, which contains the most general thoughts related to Bobrovsky's idea – the correlation between the general and the individual, the nature of the musical image, the form and content in music. The second part of the manuscript will be published in the next issue of the journal, in which this idea is examined on specific material.

Keywords: The life of music, the music of life, spiritual quests, general and individual, musical image, form and content in music.

Материал, который представлен здесь, завершает многолетний процесс публикации архивных материалов В.П. Бобровского. Казалось, что всё уже давно было издано – его дневниковые записки «О самом важном» и «Шостакович в моей жизни. Личные заметки» [11, с. 109–169]. Также вышло посмертное издание его последнего труда «Тематизм как фактор музыкального мышления» (1-й том был опубликован ещё при жизни) и потом переиздан [5, 3], а 2-й, который автор дописывал в последние дни своей жизни, появился спустя более четверти века после его кончины [4]. Кроме того, в 1990 году вышли «Статьи. Исследования» [2], где были объединены избранные работы Бобровского разных лет (включая и некоторые неопубликованные очерки, которые автор писал в последние

месяцы жизни). В этом сборнике есть и статья-воспоминание Е.Р. Скурко и Е.И. Чигарёвой «В.П. Бобровский – человек, педагог, музыкант» [2, с. 16–37]¹.

Но была ещё одна заветная тетрадь, в которой Виктор Петрович вёл записи многие годы (начиная, наверное, с первых послевоенных лет) и которую он назвал «Жизнь музыки и музыка жизни». В ней он пытался изложить и развить идею своей жизни – о связи и взаимодействии законов организации музыки и законов бытия. Речь шла не только об обычном отражении жизненных событий в музыке (в подобных мыслях, нередко встречающихся в музыковедческой литературе, немало прямолинейного и догматического), но, напротив, – об отражении, более того, воплощении музыки в жизни, о том, что музыка может гармонизовать и выстроить

¹ Кроме того, в первом из двух выпусков сборника под названием «Жизнь музыки» [8, с. 8–62] есть целый раздел «В.П. Бобровский – человек, педагог, музыкант» с воспоминаниями коллег о Бобровском. Во втором помещена статья дочери Виктора Петровича, Людмилы Бобровской (1940–2023) «Страницы семейной биографии В.П. Бобровского» [9, с. 10–26] (см. Примечание 1).

жизнь человека так же целостно и идеально, как мы это слышим в звуках любимого музыкального произведения. Идея эта кажется фантастической. Однако Виктор Петрович ощущал её совершенно реально, более того, свою жизнь он пытался построить в соответствии с таким законом.

Это была ключевая идея жизни и творчества Виктора Петровича. Каждую свою книгу, например, фундаментальное теоретическое исследование «Функциональные основы музыкальной формы» [6], Бобровский завершает такими словами: приводя любимые стихи Блока «*Сотри случайные черты / – и ты увидишь: мир прекрасен*», он пишет: «Найти закономерное прекрасное в потоке жизни, сотканной, казалось бы, из случайностей, – одна из сверхзадач всех видов искусства, в том числе и музыки. Поэтому стрелка компаса, направляющая наши искания красоты содержательной музыкальной формы, указывает на их венец – обнаружение той скрытой *музыки жизни*, которая служит основой основ всей богатейшей, многослойной *жизни музыки*» (выделено автором – Е. Ч.) [6; 7, с. 329].

Виктор Петрович мечтал написать работу о связи жизни и музыки, но так и не написал её. И не только потому, что не хватило времени, жизни (не очень-то длинной – неполных 73 года). Он не хотел это делать «любительно». Виктор Петрович был настоящий музыкант, профессионал и прирождённый теоретик, который, правда, никогда не замыкался в «чистой теории», но за ней слышал живую музыку. Однако связь, которую он так хорошо чувствовал, «не давалась в руки», не поддавалась теоретическому объяснению. Она, эта связь, не была прямой, однозначной, но она существовала! И Виктор Петро-

вич её ощущал – тому свидетельство записи в его дневниках и письмах. Вот как формулирует он основной принцип такого подхода: «в капле видеть законы моря, а в море – законы земного бытия, а в этом последнем – всебытийные законы»². Так, считает Бобровский, можно подойти к постановке самой важной проблемы. «Вряд ли её вообще можно решить, – пишет он далее, – (принципиально она не может быть решена), но *уже её постановка углубляет наше понимание музыки, как и всей жизни*» [запись от 29.03.75]». «Всё живёт в общем хоре», комментирует он эту мысль в другом месте.

Бобровский вообще в последние годы тяготел к выходу за пределы чистой теории. Так, в письме И.В. Лаврентьевой он пишет: «А всё-таки сама музыка мне дороже, чем её теория; интерес к последней падает, и не знаю, как быть? Хочется выйти за узкие границы теории, но там – безбрежное море проблем, а я в этих водах – плохой пловец – не выплыву к твёрдой скале новых верований и убеждений (они не новы для меня сами по себе, но при своей кристаллизации в систему становятся новыми).

Эх, кабы было мне лет на 20 меньше – я б сумел выплыть, а теперь уже поздно – поздний вечер, и этих часов до заката и ночи не хватит» (8 октября 1978 года, за полгода до смерти).

И, наверное, потому, что он не мог убедительно, даже для себя, запечатлеть связь жизни музыки и музыки жизни, раскрыть механизм её действия, он в конце концов перестал писать в эту тетрадь, а обратился к тому, к чему хотел придти давно, – к богоскательству. К Богу Виктор Петрович шёл всю жизнь. Когда прошёл период атеизма (молодые годы), связанного с воспи-

² Все цитаты, где не указан источник, взяты из писем и дневников В.П. Бобровского, хранящихся в личном архиве вдовы учёного, Е.И. Чигарёвой.



танием, он начал задумываться над философско-религиозными вопросами. Он выработывает собственную философскую систему – «диалектический монизм», в которой пытается примирить материализм и идеализм на основе всеобщих диалектических законов, объединяющих и материю, и дух. Но юношеские искания, быть может, несколько наивные, не могли удовлетворить его, и поиски продолжались.

Большую роль в духовном развитии Бобровского сыграл его друг (это было в Воронеже) – Николай Александрович Овчинников, детский врач. В 1955 году он неожиданно для всех оставил работу и принял священство – поступок по тем временам незаурядный (см. Примечание 2). Дружеские отношения с о. Николаем в 1950-е годы очень много значили для Виктора Петровича. До конца своей жизни он поддерживал связь с Николаем Александровичем – ездил к нему в Елец, переписывался. Дружба эта была путеводной звездой в его духовных исканиях.

Вот, например, запись, которую он сделал после одной из поездок в Елец. «Религиозное чувство – это кристаллизация всего того, что человек, далёкий от религии, вкладывает в дела своей жизни – в творчество, в труд, в делание добра людям, во всё, где светится чистая душа» (27 августа 1956 года). А 27 сентября 1957 года Бобровский записывает: «...самозабвение в труде, в деятельности – одна из форм религиозного поклонения». Об одной из таких поездок свидетельствует дневниковая запись Виктора Петровича от 14 февраля 1959 года: «Три дня приобщения к удивительной жизни. Мерцание красной лампы перед иконой в кабинете Н.А. [Овчинникова. – *Е.Ч.*], тихие беседы, прогулки. Новые, может быть, странные, но скорей всего удивительные и прекрасные люди. Молитва. Какая помощь в моей

борьбе. Теперь я не один. И в мире конечного и [в] мире бесконечного».

Бобровский всегда ощущал связь с вечным, внеземным, тяготение к иному, высшему миру. Он пишет о «прямом пути» к познанию сущности бытия – это путь религии: «от залива к океану», о необходимости чувствовать себя органической частью целого, неотделимой от него: «И когда у меня освобождается этот проток – эта узкая и едва проходимая горловина от залива к океану, я чувствую в себе источник силы» (запись 12.09.1957). Сравним эти мысли с записью 1976 года: «Наступают минуты жизни, когда нам так необходимо познать свою целостность, свою мизерность перед горящим в нас сознанием Бога (в любой его ипостаси) – это очищает душу, и после таких минут в нас воскресает и наша сила, наша духовная активность» [12, с. 120]. Становится понятно, какая духовная эволюция произошла в душе Бобровского за эти 20 лет.

Вернусь к идее жизни Бобровского. Хотя, как я уже писала, удалось опубликовать практически всё из его научного и мемуарного архива, мысль об этой тетради не давала мне покоя, это был мой неосуществлённый долг. Я часто обращалась к ней в первые годы после его ухода, показывала близким людям, но в те годы не представлялась возможной публикация такого нестандартного материала, который находился на грани мемуаров и науки. Не теряя связи с музыковедением, будучи по-прежнему Музыкантом милостью Божьей, Виктор Петрович смело соединял знание музыки с законами жизни. Так на какое-то время эта идея отошла в тень других публикаций Бобровского и о Бобровском. В 2006 году, к 100-летию со дня его рождения, мы, я и Евгения Романовна Скурко, последняя ученица Виктора Петровича, защитившая

диссертацию в дни, когда он уже лежал в больнице, организовали в Московской консерватории конференцию, на которой выступило много его учеников и последователей. Сборник статей по материалам конференции мы назвали «Жизнь музыки...» [8]. А через 10 лет, к 110-летию со дня рождения Бобровского, был издан второй выпуск сборника, также по материалам международной научно-практической конференции, прошедшей на сей раз в Уфимском государственном институте искусств имени З.Г. Исмагилова. Для меня лично всё это было авансом, знаком к тому, что пора.

Но только полтора года назад заветная тетрадь была обнаружена среди других личных бумаг Виктора Петровича – писем, дневников, книжек «День за днем», в которых он кратко записывал по дням наиболее важные события своей (нашей) жизни.

Тетрадь как будто напомнила о себе. Вот она: нетолстая «общая» (как это называлось в советское время) в мягкой обложке, на которой написано «“Жизнь музыки и музыка жизни”, № 1, 1956, 57, 58, 59, 60». 92 страницы, исписанные размашистым почерком, начата 27 января 1956 года, последняя запись сделана 24 января 1960 года (тетради № 2 не было). Этот материал, набранный на компьютере, и подготовлен мною к публикации.

При этом я столкнулась с проблемой, которая часто возникает при публикации дневниковых записей: мысль автора движется как будто концентрическими кругами: отталкиваясь от основной идеи, она захватывает всё новые области, периодически возвращаясь к исходной точке. Повторы неизбежны, некоторая разбросанность материала закономерна. Но для удобства восприятия было решено, ничего не меняя в самом тексте, никак не вторгаясь в этот архивный материал, поменять порядок фрагментов.

В результате материал сформирован в два больших блока, которые составляют две части публикации. В первой отобраны размышления, касающиеся наиболее общих проблем взаимосвязи музыки и жизни; условно обозначенные темы поставлены в квадратные скобки: формулировка самой темы; соотношение общего и индивидуального; природа музыкального образа; форма и содержание в музыке; подобие строения музыкального произведения, человеческого организма, органической и неорганической природы, мироздания; ограниченность рациональной науки; необходимость сверхопытного религиозного познания; диалектический путь спирали в познании предмета анализа.

Во второй части идея «жизнь музыки и музыка жизни» рассматривается Бобровским на конкретном материале – на уровне жанров, форм, композиторских стилей, отдельных произведений, исполнителей.

Мы надеемся, что публикуемый материал заинтересует читателя. Прежде всего, он характеризует личность Виктора Петровича Бобровского – человека творческого, ищущего, открывающего для себя и для читателей новые сферы познания. Он смело идёт по непроторённому пути – находит аналогии, параллели музыки и жизни не в содержательном, а в структурном плане, эти параллельные линии в его мышлении – вопреки законам евклидовой геометрии! – сходятся в едином поле высокой мысли.

Возможно, идея Бобровского покажется утопической. Но представляется, что к осуществлению её надо стремиться, даже если воплотить реально в жизнь не удастся – подобно далёкой звезде, которая манит, к которой хочется приблизиться (но чем ближе, тем дальше!). Однако само стремление к этой идеальной цели может многое дать – и для проникновения в мир музыки, и для осознания жизни вообще.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Людмила Викторовна Бобровская (1940 – 2023), дочь Виктора Петровича, много занималась историей семьи Бобровских, является автором книги «На чужой стороне», в которой опубликованы и воспоминания отца Виктора Петровича, Петра Семёновича Бобровского, о своей жизни [1].

2. Николай Александрович Овчинников (1903–1985) давно стремился к священнослужению. В юности (тогда он учился на медицинском факультете Московского университета) он хотел стать монахом. Но и оптинский старец, преподобный Нектарий (Тихонов), к которому он ездил, и даниловский старец Георгий, которому Нектарий передал Овчинникова на духовное попечительство, благословили его на иной путь: «Послужи миру врачом, а в 50 лет примешь священство».

Во время войны Овчинников был в оккупации: заведовал старой земской больницей села Чернянка Курской области. Сюда привозили больных русских военнопленных, которых после излечения должны были отправлять в концентрационные лагеря. Николай Александрович под разными предлогами затягивал лечение и не отдал немцам ни одного из раненых солдат и офицеров (30 человек!). Может быть, поэтому после окончания войны Овчинникову «простили» пребывание в оккупации. 26 мая 1955 года он был руко-

положен в диакона Успенского кафедрального собора г. Ташкента, а 5 июня 1955 года (на Троицу) епископом Ташкентским и Средне-Азиатским Ермогеном рукоположен в сан священника. С 1958 года и до конца своей жизни (1985) о. Николай (в схиме о. Нектарий) был священником в кафедральном соборе Вознесения г. Ельца (с 1961 года – его настоятелем).

Отец Николай был широко эрудированным и образованным человеком, обладавшим прекрасными литературными способностями, блестящим проповедником, и слушать его проповеди приходили специально. Его звали «отцом отцов», потому что к нему на исповедь приезжали многие священники. Среди духовных детей о. Николая – представители русской культуры и искусства, такие как писатели Валентин Распутин и Владимир Крупин, кинорежиссёры супруги Юрий и Ренита Григорьевы и Ролан Сергиенко, учёные Владимир Россов и Кирилл Флоренский (сын о. Павла Флоренского), пушкинист Алексей Макаров, художники Михаил и Жанна Печкины и др. Вокруг о. Николая сложился кружок творческой интеллигенции. По воспоминаниям прихожан, о. Николай завещал своим духовным детям трудиться на благо России: «Вы будете возрождать православие на Руси». См. о нём: [10, с. 37–46].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровская Людмила, Бобровский Пётр Семёнович. На чужой стороне. М.: Дека-ВС, 2007. 334 с.
2. Бобровский В.П. Статьи. Исследования. М.: Сов. композитор, 1990. 296 с.
3. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1. Моцарт. Бетховен. Шопен. Шуман / отв. ред. и автор предисловия Е.И. Чигарёва. 2-е изд., доп. М.: URSS, 2010. 272 с.
4. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 2. Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. Дебюсси / ред. кол.: В.Б. Валькова, Е.Р. Скурко, Е.И. Чигарёва; отв. ред. Е.И. Чигарёва. М.: URSS, 2007. 304 с.
5. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. М.: Музыка, 1989. 268 с.
6. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978. 332 с.

7. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование / предисл. Е.И. Чигарёвой. 2-е изд., доп. М.: URSS, 2011. 333 с.
8. Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. [Вып. 1] / ред.-сост. Е.Р. Скурко, Е.И. Чигарёва. М.: Московская консерватория, 2009. 272 с.
9. Жизнь музыки. К 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. Вып. 2 / ред.-сост. К.В. Зенкин, Е.Р. Скурко, В.А. Шуранов. М.: Московская консерватория, 2018. 360 с.
10. Чигарёва Е.И. На пути к вере. М.: Волшебный фонарь, 2010. 192 с.
11. Чигарёва Е.И. Отец и сын. Разбирая семейные архивы. Бобровский В. О самом важном. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. М.: Дека-ВС, 2006. 172 с.

Об авторе:

Чигарёва Евгения Ивановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru

REFERENCES

1. Bobrovskaya Lyudmila, Bobrovskiy Petr Semenovich. *Na chuzhoy storone* [On the Wrong Side]. Moscow: Deko-VS, 2007. 334 p.
2. Bobrovskiy V.P. *Stat'i. Issledovaniya* [Articles. Research]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 296 p.
3. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya. Ocherki. Vypusk 1. Motsart. Betkhoven. Shopen. Shuman* [Thematizm as a Factor in Musical Thinking. Essays. Issue 1. Mozart. Beethoven. Chopin. Schumann]. Responsible editor and author of the foreword E.I. Chigareva. 2nd edition, supplemented. Moscow: URSS, 2010. 272 p.
4. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya. Ocherki. Vypusk 2. Chaykovskiy. Musorgskiy. Skryabin. Rakhmaninov. Debyussi* [Thematizm as a Factor in Musical Thinking. Essays. Issue 2. Chaikovsky. Mussorgsky. Scriabin. Rachmaninov. Debussy]. Editorial board: V.B. Valkova, E.R. Skurko, E.I. Chigareva; responsible editor E.I. Chigareva. Moscow: URSS, 2007. 304 p.
5. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya. Ocherki* [Thematizm as a Factor in Musical Thinking. Essays]. Moscow: Muzyka, 1989. 268 p.
6. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy. Issledovanie* [Functional Foundations of Musical Form. Study]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
7. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy. Issledovanie* [Functional Foundations of Musical Form. Study]. Foreword by E.I. Chigareva. 2nd edition, supplemented. Moscow: URSS, 2011. 333 p.
8. *Zhizn' muzyki. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Petrovicha Bobrovskogo. [Vypusk 1]* [The life of music. To the 100th anniversary of the birth of Viktor Petrovich Bobrovsky. [Issue 1]]. Editors-compilers E.R. Skurko, E.I. Chigareva. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. 272 p.
9. *Zhizn' muzyki. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Petrovicha Bobrovskogo. Vypusk 2* [The Life of Music. To the 110th anniversary of the birth of Viktor Petrovich Bobrovsky. Issue 2]. Edited by K.V. Zenkin, E.R. Skurko, V.A. Shuranov. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018. 360 p.
10. Chigareva E.I. *Na puti k vere* [On the Way to Faith]. Moscow: Volshebnyy fonar', 2010. 192 p.
11. Chigareva E.I. *Otets i syn. Razbiraya semeynye arkhivy* [Father and Son. Looking Through Family Archives]. Bobrovskiy V. *O samom vazhnom. Shostakovich v moey zhizni. Lichnye zametki* [About the Most Important. Shostakovich in My Life. Person

About the author:

Evgeniya I. Chigareva, DrSci (Arts), Professor at Music Department, Moscow State Tchaikovsky Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-0500-1427**, echigareva@yandex.ru



В.П. БОБРОВСКИЙ*Москва, Россия***Жизнь музыки и музыка жизни
(заметки 1956, 1957, 1958, 1959, 1960 гг.)**

В.П. Бобровский в своих дневниковых записях «Жизнь музыки и музыка жизни (заметки 1956, 57, 58, 59, 60 гг.)»¹ обращается к идее своей жизни, формулируя её и развивая некоторые связанные с ней положения. Для первой части, которая публикуется в этом номере журнала, отобраны фрагменты рукописи, в которых речь идёт о наиболее общих проблемах, связанных с темой. Для удобства восприятия в тексте в квадратных скобках указаны основные темы. Это, в частности: соотношение жизни и музыки, музыка в ряду искусств, закономерности организации жизни и музыки и формы их проявления, соотношение общего и индивидуального в музыке и в жизни, роль индивидуального в музыке и в жизни, природа музыкального образа, форма и содержание в музыке, аналогия между живым организмом и музыкальным произведением, объективная «несвобода» и субъективная свобода в музыке и в жизни, диалектический путь познания содержания музыкального произведения, чувственно-рациональное и сверхчувственное постижение музыки и жизни. В тексте сохранены авторские орфография и пунктуация.

Ключевые слова: соотношение жизни и музыки, общее и индивидуальное в музыке и в жизни, музыкальный образ, форма и содержание в музыке, диалектический путь познания содержания музыкального произведения.

Для цитирования / For citation: Бобровский В.П. Жизнь музыки и музыка жизни (заметки 1956, 1957, 1958, 1959, 1960 гг.) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 56–67. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.056-067. EDN: CGZVRR.

VICTOR P. BOBROVSKY*Moscow, Russia***The Life of Music and the Music of Life
(Notes 1956, 1957, 1958, 1959, 1960)**

V.P. Bobrovsky, in his diary entries “The Life of Music and the Music of Life,” refers to the idea of his life, formulating it and developing some thesis related to it. For the first part, which is published in this issue of the journal, were selected fragments of the manuscript which deal with the most general problems related to the subject. For easy perception, the main subjects are indicated in square brackets in the text. Particularly, these are: the relationship between life and music, music in a number of arts, patterns of organizing the life and music and the forms of their manifesting, the relationship between the general and the individual in music and life, the role of the individual in

¹ Все цитаты, где не указан источник, взяты из рукописи В.П. Бобровского «Жизнь музыки и музыка жизни (заметки)», хранящейся в личном архиве вдовы учёного, Е.И. Чигарёвой, и подготовленной ею к публикации.



music and life, the nature of a musical image, the form and content in music, the analogy between a living organism and a piece of music, objective “unfreedom” and subjective freedom in music and life, a dialectical way of understanding musical work content, music and life sensory-rational and supersensible comprehension. The text retains the original spelling and punctuation.

Keywords: the relationship between life and music, general and individual in music and life, musical image, form and content in music, the dialectical way of the musical work content understanding.

[Тема: о чём эти записи]

27.01.1956

Музыка порождена жизнью человека. Но вместе с тем она сама живёт своей жизнью. Законы формирования музыки суть освобождённые от многих случайностей законы формирования самой жизни человеческой [здесь и далее курсив мой. – Е. Ч.]. Кривая жизни отдельного человека представляется мне результатом, равнодействующей многих линий, сил, каждая из которых обладает гармонической целесообразностью, строгой идеальной формой развития. Но сочетание действия этих многих линий, сил столь многообразно, что закономерность каждой из них проявляет себя сквозь толщу случайностей. Закономерности элементов человеческой жизни в основе гармоничны и прекрасны, их сочетание стирает это качество, и в результате образуется тот покров жизни, который представляется нам слепой игрой сил, безразличных к человеку. Покров жизни очень сложен и многослоен, но в его основе лежат простые законы. Чувствовать эту чистую и ясную основу за сложным и противоречивым покровом – значит чувствовать ту незримую музыку жизни, которая, пройдя фильтр организующего сознания композитора, превращается в жизнь музыки.

«Сотри случайные черты, и ты увидишь: мир прекрасен!» (А. Блок. «Возмездие»).

[Соотношение жизни и музыки]

Отсюда вытекает и *соотношение жизни и музыки*. Последняя представляет собой освобождённые от случайных черт закономерности человеческой жизни.

Стихия гармоничных звуков вносит свои требования в жизнь музыки. Но законы звуковой материи и восприятия её сознанием человека близки и родственны самим законам жизни, ибо всё в мире управляется единым началом...

[Музыка в ряду искусств]

Скрытая музыка жизни может иметь воплощение не только в искусстве и не только в искусстве музыки (здесь и далее подчеркнуто автором).

Но в искусстве она получает своё более непосредственное отражение.

А среди искусств музыка свободней всех и поэтому более чисто и обобщённо способна воплотить свой жизненный прообраз.

Происходит это в силу специфики самой природы музыки, её образов, на которых не лежит груз точного понятия. Музыка оперирует алгебраическими данными (см. Примечание 1²), остальные искусства (кроме архитектуры) арифметическими данными. Но архитектура лишена важнейшего элемента – движения во времени, а в музыке это её основа.

Итак, *жизнь музыки – это освобождённая от случайного, от уз точного музыка жизни*. Связи их многосторонни и очень глубоки. В данную тетрадь мною будут

² Примечания не входят в текст Бобровского, они сделаны Е.И. Чигарёвой.

заноситься мои наблюдения и над жизнью музыки, и над музыкой жизни, а самое главное – над фактами их связи и их единства.

Здесь не будет никакой системы, не будет никакого плана. Я не буду придерживаться никакого метода, стоящего над фактами, никакой системы мышления, стоящей над жизнью.

Я буду писать сюда свои наблюдения не для какой-то практической цели. Всю жизнь я чувствовал в себе потребность писать на эту тему, но всю жизнь передо мной стояли всякие частные, временные цели. Я всё откладывал.

Но ждать нельзя. Время поёт свою песенку. Никогда не будет такой минуты, чтоб я мог полностью отдаться заветной мечте. Поэтому буду писать без плана – само существо идеи таково, что внести план и как-то систематизировать эти отдельные наблюдения будет не трудно, если это нужно.

Параллельно веду тетрадь «De musica» – она филиал этой (см. Примечание 2).

[Закономерности жизни и музыки
и формы их проявления]

23.02. 1956

Отношение закономерностей жизни, её основы к формам их проявления (её покрову, ткани) аналогично отношению основы жизни музыки – *простых закономерностей основных элементов музыки – ладовых, линейных, ритмических, метрических* – к тем явлениям музыкальной ткани, которые образуют саму звучащую материю музыки. Каждый оборот мелодии, гармонии и т.д., будучи индивидуально неповторимым, основан на очень простых основах этих четырёх элементов.

Многообразие индивидуальных *нрзб* (*строяев?*) ← → [аналогично – *Е. Ч.*] многообразию жизненных явлений. И вот проб-

лема – *уметь чувствовать жизнь как великое музыкальное произведение – «слышать» за частностями суровую правду её основ, уметь за жёсткостью её диссонансов слышать те ладовые основы, которые порождают как чистые гармонии, так и режущие слух терпкие аккорды – уметь различать полифонию жизни – вот мудрость!*

Музыка выросла из жизни, но именно потому-то надо и в жизни видеть («слышать») то, что является прототипом музыки, её предпосылками.

Если б в жизни не было её музыки – музыки жизни, то не была б возможна – жизнь музыки (см. Примечание 3).

И когда чувствуешь себя частью, элементом музыки жизни, то жизнь становится совершенно иной. Чувствуешь перспективу жизни и свою важность и независимость.

Почему независимость?

Потому что *полностью познаёшь закономерность даже в искажении её.*

[Соотношение общего
и индивидуального в музыке и в жизни]
24.08.56
(см. запись от 24.09.57)

Интересная аналогия:

Соотношение общего и индивидуального, объективно-закономерного и субъективно-случайного в музыке то же, что и в жизни. Всякий человек и своим внутренним устройством, и внешним обликом проявляет общие закономерности, свойственные человеку вообще. Но одновременно он проявляет закономерности, присущие определённой исторической эпохе, определённой нации, определённой социальной группе, и законы свои личные, особенные.

Иными словами – общее проявляется через особенное, индивидуальное.



Это в разной степени относится и к другим категориям жизни.

Музыкальное произведение по-своему отражает это соотношение. Но здесь роль индивидуального много ярче. Если в явлениях жизни индивидуально-самобытное – не столь частое и вообще говоря – не обязательное явление, то для музыкального произведения оно совершенно обязательно.

Впрочем, рождаются и безликие опусы. Но они не живут. Безликие люди отлично живут.

Музыку жизни создают яркие индивидуальности, независимо от их реальных достижений. Оттого так неповторимо прекрасны соприкосновения с такими людьми – в них – музыка жизни. Их сознанием и движется жизнь.

Но то, что в них живёт, является лишь выражением скрытых возможностей и чаяний большинства. *И как гениальное произведение появляется в свете среди множества рядовых безликих «творений», так и индивидуально значимые люди появляются среди большинства.*

Но музыка жизни – в них!

26.09.1957

Иногда жизнь превращается в бездарные вариации на гениальную тему. И тогда музыка жизни забивается в дальние углы.

Ещё хуже, когда жизнь превращается в бездарные вариации на пошлую тему.

24.09.57

(см. запись от 24.08.56)

Каждый человеческий индивидуум и в своих внешних чертах, и в своём внутреннем строении, с одной стороны, определяется общими закономерностями структуры, общими закономерностями расположения и взаимодействия составляющих организм клеток, а с другой стороны, определяется их индивидуальным

планом. Каждый организм воспроизводит общее в индивидуальной форме. Чем сложнее организм, тем ярче индивидуальные отличия.

Аналогично и музыкальное произведение (музыкальный организм) воспроизводит общие закономерности в индивидуальной форме.

26.09.57

Все нормы музыки – компас в руках композитора, но не колея для движения его сознания. Но и все нормы этики, все нормы жизни человека должны быть только компасом, а не колеёй для поступков и чувств человека. И в той мере, в которой это осуществляется в жизни, в той мере сквозь её толщу просвечивает та музыка жизни, отражением которой является жизнь музыки.

[О роли индивидуального в музыке и в жизни]

23.07.58

В искусстве и, в частности, в музыке самое важное – *индивидуальность творческого лица*, она родная сестра гениальности. Живёт только индивидуально выразительное.

Но можно ли ставить целью, скажем, воспитания композитора создание индивидуальности? Нет! Индивидуальность можно только поддерживать, воспитывать, можно создавать условия её роста, индивидуальность можно глушить, подавлять. Но создать её нельзя. Она – как цветок растения. Цветок различен у разных растений, хотя функции его одинаковы – привлекать насекомых для оплодотворения. Различие – непонятный каприз природы, но и её прекрасный дар.

Но если необходимость жизни не требует обязательно пышного цветения, то человек полностью раскрывает свою природу только в цветении индивидуальности.

И жизнь человеческой личности требует индивидуальности. *Индивидуальность в музыке – концентрированное воплощение индивидуальности в жизни.*

14.02.1959

Музыкальный инструмент требует для своего изготовления индивидуального подхода и любви.

Но разве человек не дороже инструмента?

Массовое производство по заранее установленному образцу и в том и в другом случае ведёт к ремеслу, а не искусству.

[Музыкальный образ]

16.09.56

В основе музыкального образа лежит жизненное переживание, переплавленное в звуко-интонационное переживание. Какое-либо явление жизненной действительности возникает в нашем сознании через единый комплекс наших переживаний. Этот последний, будучи переплавлен в сходный, но не идентичный комплекс звуко-интонационных переживаний, и создаёт музыкальный образ.

[Форма и содержание в музыке]

11.08.1956

Каждая система взглядов – плоскость для проекции бесконечности истины в конечную природу человеческого мышления. А т.к. лучи истины расходятся подобно лучам солнца во все стороны, то любая плоскость запечатлеет лишь одну сторону истины.

Истину также нельзя высказать в обнажённой формуле, как нельзя одним взглядом осмотреть поверхность покоящегося шара.

22.08.1957

Познавая бытие, мы познаем только его форму. Мы знаем только проявление, но не сущность.

Лишь наше самосознание – от первичного ощущения до высот отвлеченного мышления даёт нам сущность.

В музыке, строго говоря, изучать можно только её форму – содержание остаётся за пределами научного познания – мы можем формулировать лишь его неточную проекцию на языке понятий (см. Примечание 2). Илишь переживание музыки – основа познания её содержания. Только став частью нашего самосознания, содержание музыкального произведения становится познаваемым.

В этом одна из основ единства музыки жизни и жизни музыки.

[Аналогия между живым организмом и музыкальным произведением]

5.12.58

В музыкальном произведении главное – душа человека. У каждого, или почти у каждого, по крайней мере, у талантливого, в душе есть разное. И дурное, и лучшее – хорошее. И когда композитор, создавая своё произведение, отдаёт ему лучшее, то его талант возводит каждую крупницу этого лучшего в n-ную степень и тогда рождается нужное людям произведение.

Только необходимо, чтобы создавалось оно так же, как растёт живой организм – само из себя, без внешнего давления.

24.09.1957

Аналогия между живым организмом и музыкальным произведением имеет, как мне кажется, объективное основание. Есть аналогия в соотношении между:

Неживая природа: живая природа.

Живая природа: человеческое сознание.

Человеческое сознание: музыкальное произведение.

13.09.1957

Жизнь музыки так же создаётся из музыки жизни, как органическое вещество



живого организма из неорганических веществ мёртвой природы (у растений). Или из органических веществ иной природы (у животных).

И как живой организм обладает избирательной способностью к ассимиляции только определённых систем, элементов, так и музыкально-творческий организм ассимилирует не всё из жизни, а только определённую систему явлений, то, что и можно условно назвать «музыкальной жизни».

Итак, жизнь музыки так относится к музыке жизни, как живая клетка к ассимилируемой ей системе элементов мёртвой материи.

Здесь одна из загадок бытия. Самый акт перехода из одного в другое покрыт покровом тайны.

Есть все основания думать, что это вообще непознаваемо (см. Примечание 4).

И как мы можем анализировать музыкальное произведение, определить все данные его формы, но не можем по этим данным создать музыкальное произведение, так мы можем анализировать состав живого вещества, определить данные его структуры, но создать по этим данным живое вещество мы не можем. *Аналогия между жизнью в биологическом смысле и жизнью музыки не случайна. Их единство является проявлением единства бытия.*

24.08.1956

[Счастье музыкального переживания и счастье в жизни]

Счастье музыкального переживания, между прочим, заключается в самозабвении, в отдаче себя силе более значительной и высокой, чем ты сам, в заражении себя этой силой, в слиянии с ней.

Счастье в жизни неразрывно связано с самозабвением, с отдачей себя силе бо-

лее мощной и значительной, чем ты сам, таково счастье всех видов – и труда, и творчества, и любви, и общения с природой. И те люди, которые в труде, творчестве, в любви, в общении с природой и в других множественных видах человеческой жизни и деятельности знают эти минуты вдохновенного самозабвения, слияния с тем, что шире и могучей себя самого – те знают и понимают музыку жизни.

Сама же музыка в своих лучших образцах отражает эту «музыку жизни» без посредства точных, предметных образов, а непосредственно, первоначально.

Так жизнь музыки – отражение музыки жизни.

[Объективная «несвобода» и субъективная свобода в жизни и в музыке]

Ночь на 1.01.1959

В создании музыкального произведения каждый композитор объективно не свободен – он всегда в той или иной форме подчиняется какой-либо, находящейся вне его воли и сознания тенденции. Он подчинён какой-либо цели, существо которой по большей части ему не ясно.

Но субъективно он может быть только свободен, т.е. он должен писать только из своей воли, не подчиняясь нормам и догмам. Нормы музыки действуют помимо его воли.

И лишь в стадии отшлифовки он обращается к знанию этих норм и в какой-то степени начинает поверять фантазию чётким расчётом. Но это – деталь второго плана.

Самое важное – полная свобода самого выбора пути. Насилие над субъективной волей автора уничтожает самое ценное в творчестве – искренность.

В жизни наши действия и поступки объективно не свободны – они подчиня-

ются целой системе условий – от биологических до социальных.

Но подлинная жизнь человека начинается только тогда, когда он субъективно свободен.

Субъективно свободное действие – момент творчества жизни, лишь в этом состоянии возможна осмысленная жизнь человека.

Человек в любви всегда проявляет объективные законы и поэтому не свободен. Но истинная любовь возможна лишь при свободном выборе. Субъективно человек в любви всегда свободен.

Суэта жизни напоминает мишуру пустозвонких музыкальных произведений не талантливых композиторов (см. Примечание 5).

[Диалектический путь познания содержания музыкального произведения] 25.02.59

Содержание музыкального произведения познаваемо посредством внутреннего образного постижения, но не передаваемо словами, аналогиями, сопоставлениями. Тем не менее, стремиться к познанию через словесные формулировки необходимо, т.к. этот путь углубляет и расширяет каналы образного постижения музыкального содержания.

Возникает чисто *диалектический путь спирали (отрицание отрицания)*: временно встав на точку зрения хотя бы частичной достижимости сущности музыкального содержания посредством логически-рационального анализа, мы многого достигаем в этом направлении. Но придя к последним итогам, убеждаемся, что сущность отошла от нас настолько же дальше, насколько мы придвинулись к ней. Тогда начинается обратный процесс. Мы признаём неприступность крепости и складываем оружие. Но тогда оказывается,

что пройденный путь не прошёл даром – если наши лобовые атаки на стены крепости были отбиты, то наш тайный подкоп (путь образно-интуитивного постижения) стал шире и удлинился. Мы стали больше понимать.

В споре двух точек зрения – «чистого» теоретического музыковедения, имеющего дело только с самой музыкальной материей (формой), и музыковедения, стремящегося приподнять завесу содержания, – надо стать на более широкую точку зрения: признав правильность основной идеи первых, идти по пути вторых. Это *путь синтетического познания.*

Но содержательная сущность бытия, «бытие в себе» всё же непостижимы. Постижимо его чувственное отражение «бытие в нас» (Кант).

Путь познания «бытия в себе» также – путь спирали. Мы можем познавать его и опытным путём, и сверхопытным путём – через опытно-интуитивное постижение – путь осознания единства нашего сознания с сущностью «бытия в себе». Мы познаём как «вещь в себе» только наше неуловимое самосознание, и, понимая, что оно не может не находиться в единстве с сущностью «бытия в себе» (аксиома монистического мировоззрения), мы «эстраполируем» наше сознание на всё окружающее бытие. Это и есть *путь сверхопытного, религиозного постижения, знакомый всякому духовно развитому человеку*, но стыдливо замалчиваемому им перед самим собой.

Путь опытного познания приводит к великим достижениям в области формы бытия (наука и техника). Но сущность явлений при этом также уходит настолько, насколько мы к нему приближаемся.

Но пройдя путём научного познания, мы расширим путь сверхопытного познания. Возникает – тоже спираль – мы при-



ходим к исходной точке с большим внутренним богатством.

[Соотношение общего
и индивидуального]

19.03.1959

Основное в искусстве – прочувствовать единство двух смыслов художественного произведения – как замкнутой в себе цельности, как организма со своими законами и как части целого, живущей общими законами. Но и в жизни созерцание как явлений природы, так и действий и поступков человека, его душевного мира также полноценно при единстве тех же двух аспектов: внутренней замкнутости данного явления, его самостоятельной ценности и его связи со всеобщим.

[Чувственно-рациональное
и сверхчувственное постижение
музыки и жизни]

30.12.59

Чувственное постижение музыки – только первая, «школьная» ступень. Истина в музыке начинается глубже – в сверхчувственном, в необъяснимом пленении нашего духа, и только та музыка, которая ведёт к этому, является музыкой до конца, музыкой Баха, Бетховена.

Чувственно-рациональное постижение жизни есть только первая, «школьная» ступень. Настоящее понимание жизни начинается глубже – в области сверхчувственного, интуитивного постижения. Здесь человеку открывается весь мир,

здесь падают преграды времени и пространства, и он начинает чувствовать себя соучастником великих таинственных дел. И это постижение, проецируясь в чувственную плоскость, непосредственной всего проявляется в музыкальном образе. Последний же, пройдя по каналам чувственного познания, выходит вновь за его пределы и в конечном итоге приводит к тому же океану сверхчувственного. *Так замыкается великое кольцо.*

[Искусство для искусства и искусство для служения обществу]

Ложны обе точки зрения – «искусство для искусства» и «искусство для служения общественным нуждам».

Искусство есть самостоятельная область, связанная с жизнью, но не являющаяся её служанкой. Поэтому оно не может быть для удовлетворения общественных задач.

Искусство, будучи самостоятельной областью, не питается само собой, пища ему поступает от жизни, поэтому оно не может быть для себя.

Оно вообще не существует для чего бы то ни было. Понятие для нелепо.

Искусство – автономная сфера жизни, область, создаваемая творческим вдохновением людей. А разве вдохновение существует для кого-нибудь?

Разве любовь для чего-нибудь? Любовь – условие жизни.

Искусство – условие творческой жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Музыка оперирует алгебраическими данными, остальные искусства (кроме архитектуры) арифметическими данными».

Эту мысль В.П. Бобровский высказал в

своей книге «Функциональные основы музыкальной формы». Он ставит вопрос об «имманентно-музыкальной сюжетности» – «возможном аналоге сюжету в литературе».

Это, по его словам, «линия запечатлеваемых в моментах времени³ душевных движений», которая «носит самый общий характер, она как бы заключена в музыкальной драматургии, растворена в ней»⁴. Говоря о поворотах в сюжете в литературном произведении (Бобровский приводит в качестве примера «Легкое дыхание» Бунина и его анализ в книге Л.С. Выготского «Психология искусства»), автор замечает: «В музыке же осознание поворотов в развитии формы и создаёт отмеченный выше тип сюжетной драматургии. В нём (как, например, в этюде Шопена оп. 25 № 7⁵) возникает такая ситуация, при которой можно говорить о *скрытом сюжете*, воплощённом в своего рода “алгебраическом модусе”» [1, с. 278–279]. Такое пояснение содержания музыкального сочинения Бобровский считает вполне уместным в педагогической практике. Но и в научной деятельности подобный подход может быть полезен: «...иметь в виду такой не расшифровываемый посредством словесных пояснений, а существующий в некоем глубинном подтексте “алгебраически сюжет” не только можно, но и в некоторых случаях желательно, так как он стимулирует наше воображение, способствует более живому, музыкально-звучащему раскрытию и самой художественной идеи произведения, и её движения по всем этапам и уровням становящейся содержательной формы» [1, с. 255; 2].

2. «*Параллельно веду тетрадь “De musica”*»... В архиве Бобровского есть две тетради: «De musica. Об искусстве»: годы 1954–1958 (1-я тетрадь) и 1958, 1959, 1965 (2-я). Сюда он записывал свои впечатления от посещения концертов, прослушивания записей, знакомства с новыми сочинениями, размышления об искусстве в целом и музыкальном искусстве в частности, беседы на эти темы с различными людьми и т.д. На материале этих тетрадей, а также некоторых писем друзьям построена моя статья: *Е.И. Чигарёва*. «Прид-

ти к пониманию смысла...» (Заметки В.П. Бобровского об исполнительстве) [8]; вариант этой статьи см.: [6]. Вопросы исполнительства всегда волновали Виктора Петровича, по первому образованию пианиста: в 1930 году окончил фортепианный факультет Московской консерватории по классу профессора Ф.Ф. Кенемана и уехал в Воронеж, где в течение 18 лет в музыкальном училище вёл не только класс фортепиано, но и теоретические предметы. При этом Бобровский много выступал с концертами как профессиональный исполнитель. В дальнейшем в Москве он продолжал играть на занятиях Университета культуры при Московской консерватории, во время бесед в музее-квартире Гольденвейзера, а также постоянно дома, так что музыка сопровождала его до последних дней жизни.

3. «*Если б в жизни не было её музыки – музыки жизни, то не была б возможна – жизнь музыки*». Когда я познакомилась с идеей Виктора Петровича свою хорошую знакомую, поэта Светлану Лукьянову, она прокомментировала эту мысль таким образом: «Мне всегда казалось, что музыка – это самый тайный, для меня непостижимый, вид восприятия (слышания) мира. Я завидую тем, кто внутри этого мира (“жизни музыки”) – музыкантам. Но, с другой стороны, я бы никогда не писала стихов, если бы не слышала “музыку жизни”! Конечно, у меня тоже с ранних лет формировался опыт слушания музыки, а теперь ещё и слушания тишины...»

4. «*Аналогия между живым организмом и музыкально-творящим началом композитора очень стройна*». Эта идея неоднократно высказывается в работах Гёте. Как известно, он был не только великий писатель и мыслитель, но и ученый-натуралист. Важнейшие направления его научных исследований – морфология растений и животных, психофизиология цветового зрения, метеорология, геология, минералогия. Его идею органического строения произведения искусства раз-

³ Момент времени в теории В.П. Бобровского – это «тот отрезок формирующего процесса, в котором возникает значительное для данного произведения “событие” – своего рода проекция на “интонационную плоть” важного поворота в развитии его художественной идеи» [1, с. 252; 2].

⁴ Там же.

⁵ Анализируя этот этюд, Бобровский находит в его подтексте «некий обобщённый “алгебраический драматургический сюжет”» [1, с. 279].



вивает Асафьев в статье «Ценность музыки». Он пишет: «Органический рост музыкальной темы и её метаморфозы, принципы конструкции и оформления, свойственные музыке, – роднят её с биологическими учениями о строении организмов» [3, с. 17]. И далее: «В основе принципа тематического развития лежит идея органического строения, роста, расцвета, созревания и умирания звуковой клетки, чья жизнь служит объединяющим и связующим началом среди непрерывной смены отношений» [3, с. 27].

Шире – мысль о подобии устройству Вселенной всех её явлений, в том числе и природы человека, характерна для направления органицизма в философии и социологии XIX века⁶.

Неизвестно, откуда такая идея появилась в записках В.П. Бобровского: сам ли он пришёл к ней или прочитал об этом в каких-нибудь работах. Виктор Петрович был всесторонне образованным человеком, увлекался философией, физикой, астрономией, в его библиотеке были труды по индийской философии, книга известного советского астрофизика И.С. Шкловского «Вселенная. Жизнь. Разум» [9]; размышления о ней, а также о работах известного физика Е.Л. Фейнберга, в частности, о его статье, опубликованной в журнале «Советская музыка» [5], встречаются в записках Бобровского «О самом важном» [7, с. 140–141, 145]. В юности страсть к музыке соперничала с любовью к математике: по воспоминаниям друга Бобровского, Л.И. Васильева, это их общее увлечение он выразил символом ММ (музыка и математика). Действительно, Виктор Петрович год учился на математическом факультете Симферопольского университета – однако музыка, как мы знаем, пересилила.

5. «Суэта жизни напоминает мишуру пустозвонких музыкальных произведений не

талантливых композиторов». Эта мысль часто встречается у Бобровского. Свои дневниковые записки «О самом важном» он начинает так: «Суэта застилает глаза, мешает отличать важное от неважного, пустякового и, собственно говоря, просто ненужного. Мещанская психология затопляет жизнь, чёрной тучей заслоняет солнце. И живёшь, как в тёмной дыре. Естественный рост души заменяется гонкой за призраками, за лихорадочной подстёгивающей деятельностью. Исчезают витамины, исчезает естественная духовная пища, заменяемая синтетическими кормами.

Весь мир обезумел, всё несётся в вихре. Куда? Где и когда произойдёт катастрофа? Или человеческая природа приспособится к этой дьявольской игре и выкуется новый вид homo sapiens?

Здесь можно поставить только знак вопроса. Нет той идейной силы, которая внушала бы надежду. Все идеи, становясь организованной силой, улетучиваются. Остаются лишь пустые формальные оболочки» [7, с. 110].

И далее: «И суэта жизни – родная сестра человеческой гордыни, лже-самолюбия, эгоизма. Суэта жизни – один из показателей и душевной пустоты – это звон пустой бочки из басни Крылова.

Лично я устал за всю жизнь от суеты сует. Устал и уже с трудом выношу её шум, звон и грохот. Жажду источника тишины и покоя» (22.08.1976) [7, с. 120].

«Думая о критерии истины как об откровении перед лицом неминуемой смерти, начинаешь жить уже чуть-чуть вне текущей жизни. Познавая истинную цену жизни как искры между двумя безднами небытия (до и после смерти), начинаешь с особой силой ощущать суету» (14.12.1976) [7, с. 136].

⁶ «Органицизм, методологический подход в истолковании широкого круга природных и социальных явлений на основе понятия целостной живой системы, не сводимой к сумме своих частей и обладающей сложноорганизованным иерархическим строением. Термин возник в 19 в. (франц. organicisme) применительно к общей дефиниции жизни как «сложной машины, свойства которой основываются на органической структуре» (К. Бернар). В 1920–1930 х гг. принципы О. в противостоянии как механицизму, так и витализму были сформулированы британскими учёными Дж.С. Холдейном (1918), Дж. Вуджером (1894–1981) (1929), австрийским биологом Л. фон Берталанфи (1901–1972) (работы по “теоретической биологии” и позднейшей “общей теории систем”))» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978. 332 с.
2. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование / предисл. Е.И. Чигарёвой. 2-е изд., доп. М.: URSS, 2011. 333 с.
3. Глебов Игорь (Асафьев Б.В.). Ценность музыки // *De musica*: сб. статей / под ред. Игоря Глебова. Л., 1923. С. 5–34.
4. Органицизм // URL: en.wikipedia.org/wiki/Organicism (дата обращения: 17.01.2024).
5. Фейнберг Е. Музыкознание как социальная, гуманитарная наука. За «круглым столом» редакция // Советская музыка. 1977, № 6. С. 65–68.
6. Чигарёва Е.И. В.П. Бобровский об исполнительстве (по архивным материалам) // Жизнь музыки. Вып. 2. К 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. М.: Московская консерватория, 2018. С. 41–52.
7. Чигарёва Е.И. Отец и сын. Разбирая семейные архивы. Бобровский В.П. О самом важном. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. М.: Дека-ВС, 2006. 172 с.
8. Чигарёва Е.И. «Придти к пониманию смысла...» (Заметки В.П. Бобровского об исполнительстве) // Музыкальная академия. 2010, № 1. С. 71–74.
9. Шкловский И.С. Вселенная, жизнь, разум. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 240 с.

Об авторе:

Виктор Петрович Бобровский (1906–1979), доктор искусствоведения, профессор. Один из основателей функциональной школы в современном музыкознании, создатель функциональной теории музыкальной формы, переменности её функций, позволившей объяснить многие нетиповые формы в музыке эпохи романтизма и XX века. Автор многочисленных работ о Шостаковиче, двух томов очерков «Тематизм как фактор музыкального мышления» на материале творчества Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Дебюсси, Чайковского, Мусоргского и др. Преподавал в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (1949–1970), в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (1954–1963, 1972–1978). Параллельно работал во Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания (1970–1979). Среди его учеников известные музыканты: Ю.М. Буцко, Ю.В. Воронцов, В.Б. Валькова, Ю.И. Паисов, М.П. Рахманова, В.В. Рубцова, М.А. Сапонов, Е.Р. Скурко, А.С. Соколов, И.О. Цахер и др.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy. Issledovanie* [Functional Foundations of Musical Form. Research]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.
2. Bobrovskiy V.P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy. Issledovanie* [Functional Foundations of Musical Form. Research]. Foreword by E.I. Chigareva. 2nd edition, supplemented. Moscow: URSS, 2011. 333 p.
3. Glebov Igor' (Asaf'ev B.V.). *Tsennost' muzyki* [The Value of Music]. *De musica: sbornik statey* [De Musica: a collection of articles]. Edited by Igor Glebov. Leningrad, 1923, pp. 5–34.
4. *Organitsizm* [Organicism]. URL: en.wikipedia.org/wiki/Organicism (17.01.2024).
5. Feynberg E. *Muzykoznanie kak sotsial'naya, gumanitarnaya nauka. Za «kruglym stolom» redaktsiya* [Musicology as a Social and Human Science. At the “Round Table” Editorial]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1977, No. 6, pp. 65–68.



6. Chigareva E.I. V.P. Bobrovskiy ob ispolnitel'stve (po arkhivnym materialam) [V.P. Bobrovsky on Performance (based on archival materials)]. *Zhizn' muzyki. Vypusk 2. K 110-letiyu so dnya rozhdeniya Viktora Petrovicha Bobrovskogo* [Life of Music. Issue 2. To the 110th anniversary of the birth of Victor Petrovich Bobrovsky]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2018, pp. 41–52.

7. Chigareva E.I. *Otets i syn. Razbiraya semeynye arkhivy* [Father and Son. Looking through family archives]. Bobrovskiy V.P. *O samom vazhnom. Shostakovich v moey zhizni. Lichnye zametki* [About the Most Important. Shostakovich in My Life. Personal notes]. Moscow: Deká-VS, 2006. 172 p.

8. Chigareva E.I. «Pridti k ponimaniyu smysla...» (Zametki V.P. Bobrovskogo ob ispolnitel'stve) [“To Come to an Understanding of the Meaning...” (Notes by V.P. Bobrovsky on performance)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2010, No. 1, pp. 71–74.

9. Shklovskiy I.S. *Vselennaya, zhizn', razum* [Universe, Life, Mind]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1962. 240 p.

About the author:

Viktor P. Bobrovsky (1906–1979), DrSci (Arts), professor. One of the founders of the functional school in modern musicology, the creator of the functional theory of musical form, the variability of its functions, which made it possible to explain many atypical forms in the music of the Romantic era and the 20th century. Author of numerous works on Shostakovich, two volumes of essays “Thematicism as a Factor in Musical Thinking” based on the works of Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Debussy, Tchaikovsky, Mussorgsky, etc. He taught at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory (1949–1970), at the State Gnessins Musical Pedagogical Institute (1954–1963, 1972–1978). At the same time he worked at the All-Union Scientific Research Institute of Art Studies (1970–1979). Among his students are famous musicians: Yuri M. Butsko, Yuri V. Vorontsov, Vera B. Valkova, Yuri I. Paisov, Marina P. Rakhmanova, Valentina V. Rubtsova, Mikhail A. Saponov, Evgeniya R. Skurko, Aleksander S. Sokolov, Izolda O. Zacher, etc.





Л.А. ВОРОТЫНЦЕВА

*Луганская государственная академия культуры и искусств
им. Михаила Матусовского, г. Луганск, Россия
ORCID: 0009-0004-0540-7480*

**Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном
и отечественном музыкознании**

Статья посвящена исследованию феномена «новой простоты» в научном дискурсе. Автор стремится раскрыть основные музыковедческие направления изучения данного явления: как стилевую ориентацию и как эстетическую концепцию.

Цель настоящего исследования – осветить основные подходы осмысления феномена «новой простоты» в современном музыкальном искусстве. Основная задача – проанализировать различные подходы в изучении «новой простоты» в музыкознании. Предмет – проявление «новой простоты» в композиторском творчестве.

В работе представлены музыковедческие исследования, так или иначе посвящённые явлению «новой простоты». Автор разделяет их на два вектора, указывая на то, что отсутствие магистральной стилевой линии современного композиторского творчества, априори исключаящей конфликт «старого» и «нового», традиционного и инновационного, «простого» и «сложного», значительно усложняет исследовательскую деятельность.

В музыкальном творчестве «новая простота» проявлена по-разному, каждый композитор избирает собственный путь опрощения музыкальной лексики, отталкиваясь от индивидуальных взглядов на творчество и музыкальное искусство в целом, что естественно вызывает необходимость рассматривать «новую простоту», отталкиваясь исключительно от авторской философско-эстетической концепции.

В заключение автор настоящего исследования приходит к выводу, что «новая простота» представляет собой некий контрпроцесс, инициированный кризисными состояниями культуры, которая на определённом историческом этапе порождает перенасыщенное в техническом и языковом плане музыкальное искусство. Феномен «новой простоты» необходимо рассматривать как стилевую тенденцию и индивидуальный авторский философско-эстетический концепт, направленный на опрощение музыкального выражения и возвращение музыке коммуникативной функции.

Ключевые слова: «новая простота», «неактуальный стиль», опрощение, композиторская практика, постмодернизм.

Для цитирования / For citation: Воротынцева Л.А. Явление и понятие «новой простоты» в зарубежном и отечественном музыкознании // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 68–77. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.068-077. EDN: DYINWQ.



LILIA A. VOROTYNTSEVA

Matusovsky Academy of Culture and Arts, Lugansk, Russia

ORCID: 0009-0004-0540-7480

Phenomenon and Concept of "New Simplicity" in Foreign and Domestic Musicology

The article is devoted to the study of the phenomenon of "new simplicity" in scientific discourse. The author seeks to reveal the main musicological directions of studying this phenomenon: both a stylistic orientation and an aesthetic concept.

The purpose of this study is to highlight the main approaches to understanding the phenomenon of "new simplicity" in modern musical art. The main task is to analyze various aspects in studying "new simplicity" in musicology. The object is to manifest "new simplicity" in the composer's work.

The work presents musicological research, in any case it is devoted to the phenomenon of "new simplicity". The author divides them into two vectors, pointing out that the absence of a major style line of modern compositional creativity a priori excluding the conflict of "old and new", "traditional and innovative", "simple and complex" significantly complicates research activities.

In musical creativity, the "new simplicity" is manifested in different ways, each composer chooses his own way of simplifying musical vocabulary, starting from individual views on creativity and musical art in general, which naturally causes the need to consider the "new simplicity" based solely on the author's philosophical and aesthetic concept.

In conclusion, the author of this study concludes that the "new simplicity" is a kind of counter-process initiated by crises of cultural conditions, which at a certain historical stage generates an oversaturated musical art in technical and linguistic terms. The phenomenon of "new simplicity" should be considered as a stylistic trend and an individual author's philosophical and aesthetic concept aimed at simplifying musical expression and returning the communicative function to music.

Keywords: "new simplicity", "irrelevant style", simplification, composing practice, postmodernism.

Феномен «новой простоты» широко обсуждается в зарубежном и отечественном музыкознании. В музыковедческих подходах к понятию «новой простоты» можно выделить два основных направления. В их основе находится разное понимание её сущности: одно из них рассматривает его как специальный музыкально-стилевой комплекс, базирующийся на основных постулатах художественной эстетики постмодерна, другое – как философско-эстетическую концепцию музыкального творчества, инициированную идеей возвращения му-

зыкального искусства к идеалам и смыслам, утраченным в процессе интенсивных композиторских экспериментов.

Своеобразием того музыкального контекста, в ракурсе которого сегодня можно говорить о «новой простоте» как стилиевой тенденции, становится отсутствие магистрального направления композиторской практики, что само по себе исключает ситуацию конфликта «старого» и «нового», просто нового и радикально нового, о чём пишет В. Мартынов, когда касается вопросов конфронтации композиторских поколений советского/постсоветского музы-

кального искусства [6]. Соответственно, стремление простоты музыкального выражения утрачивает свой первоначальный нонконформистский смысл, ведь «андеграунд – это контекстуальное понятие, оно складывается из взаимодействия художника с существующим контекстом», справедливо отмечает один из известнейших и востребованных современных русских композиторов – С. Невский (цит. по: [7, с. 43]). Контекст же сегодня представляет собой, по мнению В. Мартынова, «спрессованный конгломерат поколений» [6], существующий одновременно и по законам абсолютной свободы. Проблема простоты и доступности музыкального языка, остро актуальная для представителей разных поколений композиторов, является необычайно существенной, поскольку обращена к фундаментальным основаниям музыкального творчества и достаточно часто выступает критерием оценки индивидуального мастерства композитора.

Сегодня в композиторском сознании утрачивает былое значение проблема авторского стиля, которая была камнем преткновения европейской академической музыки 1970–1980-х годов. В связи с этим «новую простоту» можно было бы рассматривать с позиций «неактуального стиля», которому Е. Кужелева даёт следующее объяснение: «Феномен неактуального стиля, возникающего на границе, в зоне перехода – явление не эпизодическое, а обусловленное кризисами культуры, возникающими в переходные периоды музыкальной истории. <...> Категориальный статус понятия неактуального стиля определяется природой данного явления. Неактуальный стиль – это прежде всего феномен композиторской поэтики» [4, с. 196]. Мера «неактуальности» творческих поисков европейских композиторов в направлении «новой про-

стоты» в каждом отдельном случае была разной: отличия очевидны как на уровне индивидуально-стилевого «оформления» исходной идеи упрощения музыкального языка, так и на уровне культурно-географическом. Так, «западный» вариант «новой простоты», представленный творческим опытом немецких композиторов, например, в значительной степени отличается от концептуализма её версий в советском/постсоветском музыкальном искусстве, а «простые» произведения Дж. Тавернера не отвечают художественно-эстетическим и музыкально-техническим параметрам «простой» музыки немецких или датских авторов.

В этом смысле полностью справедливой оказывается мысль Е. Кужелевой о том, что антиномия актуального–неактуального имеет ведущее значение в музыке второй половины XX века. Что касается «новой простоты», то её необходимо рассматривать в качестве главного стилеобразующего фактора творчества большинства современных композиторов.

В диссертации Е. Кужелевой поэтика неактуального стиля рассматривается на примере творчества Э. Сати и В. Сильвестрова. Оба авторских стиля имеют ретроспективную интенцию, определяемую как воспоминание о прошлом музыки – о том «простом» облике, что кардинально отличается от «звуковой напряжённости» современности. Именно поэтому творчество Э. Сати и В. Сильвестрова попало в ситуацию «неактуальности» для современников [4, с. 5].

«Режим отбора» является основополагающим для авторов «новой простоты», выбирающих в каждом отдельном случае из огромного количества выразительных возможностей музыки ту, что в большей степени отвечала бы их эстетической, философской, личностной мировоззренче-



ской системе координат. Это мог быть интонационный комплекс романтической музыки как признак открытости и непосредственности музыкального высказывания у западноевропейских композиторов, консонанс как абсолютная категория музыкальной гармонии в случае с Г. Пеллиссом, мелодия как абсолютный язык музыки у В. Сильвестрова и А. Ковалёвой, интонационно-фактурная модель как знак «прекрасной музыки» у А. Рабиновича-Бараковского и А. Харютченко, структурный элемент концептуального минимализма в творчестве В. Мартынова, стилистика литургического пения, как наиболее адекватная для выражения религиозно-духовного смысла музыкального высказывания, у А. Пярта и Дж. Тавернера.

Рационально-технологическому методу композиторов-авангардистов была свойственна «многословность», структурная перенасыщенность музыкальной композиции. Так, внимание сериализма как композиторской техники к каждому элементу музыкального языка, всех его структурных параметров предусматривало использование любой языковой единицы в качестве самодостаточной. Объединение таких единиц в пространстве музыкальной композиции создавало перенасыщенную звуковыми событиями музыкальную ткань, в звуковой пестроте которой практически невозможно выделить «то, что можно было бы присвоить», как говорит В. Сильвестров (цит. по: [7, с. 66]), то есть то, что может откликнуться в чувственном восприятии слушателя и инициировать переживания эстетических эмоций и «узнавание» себя в музыке. Собственно, эта проблема и стала тем большим вопросительным знаком в художественно-эстетической концепции «новой простоты», на который искали ответ большинство композиторов, пришедших из авангардизма.

Ответ же состоял в устранении их новаторских амбиций.

Т. Чередниченко делает акцент на том, что западноевропейский вариант «новой простоты» представляет собой «всё-таки меньше музыку, чем концептуальный эксперимент и интеллектуальную идею» [9, с. 375]. Согласно мысли большинства зарубежных исследователей, «новая простота» представляет собой скорее эстетическую идею музыкальной композиции, сформировавшейся на основе философии постмодернизма, нежели теоретически обоснованную стилевую концепцию. Так, А. Андреополус, британский специалист православной христианской музыки, считает, что «новая простота» предлагает «принцип сокращения неопределённости к необходимости» [15, р. 146], то есть антитезу сериальной композиционной техники с её множественностью комбинаторных возможностей организации элементов музыкального языка. Такой взгляд на художественную идею новой тенденции, охватившей композиторское творчество в европейских масштабах, объясняет распространённую точку зрения на «новую простоту» как стилевое явление, позиционирующее идею минимализации музыкальных выразительных средств. Так, новое направление в композиторской практике Германии 1970-х годов расценивается как некий аналог и одновременно альтернатива в отношении американского минимализма [18], как новая идеология немецких композиторов младшего поколения [16].

Философско-эстетические и стилевые аспекты «новой простоты» составили широкое проблемное поле музыковедческих и музыкально-социологических исследований К. Дальхауза, А. Андреополуса, Д. Балика, Дж. Евартса, Ф. Хетшела, А. Вильямса, Т. Тейлора, Дж. Фиска, Дж. Герберта, И. Роха и многих других представителей

западной музыковедческой мысли. Наиболее концептуальным подходом к осмыслению «новой простоты» как феномена современной композиторской практики отличается эссе К. Дальхауза [17]. Это обусловлено его междисциплинарной направленностью, помещающей предмет рефлексий выдающегося представителя немецкой музыкально-теоретической мысли в широкий контекст исторических, философских, эстетических, социологических и психологических вопросов музыкальной культуры. Именно поэтому большинство зарубежных музыковедческих интерпретаций «новой простоты» либо опираются на положения К. Дальхауза, либо вступают с ним в дискуссию.

Осмысление «новой простоты» в отечественном музыкознании осуществляется в основном в пространстве исследований творчества того или иного композитора. Некоторые музыковеды предпринимают попытку определения разновидностей «новой простоты» в соответствии с мировоззренческими позициями отдельных её представителей. Дифференциация путей творческой реализации идеи упрощения музыкального языка в рамках индивидуального стиля композитора полностью закономерна, поскольку она фиксирует принципиальные отличия в понимании художественного смысла музыкального текста и способов его воплощения. Так, Н. Ручкина приводит такие определения «новой простоты»: простота как «упрощение» (В. Рим, А. Шнитке), простота как «аскетизм» (А. Пярт, Х. Гурецкий, Дж. Тавернер), простота как отказ от нового (В. Мартынов, В. Сильвестров, И. Соколов, Г. Пелецис). Более всего наблюдения Н. Ручкиной спроецированы на индивидуальный стиль И. Соколова [8].

Среди музыковедческих подходов к проблематике «новой простоты» следует

выделить работы, рассматривающие данную тенденцию композиторского творчества в широком культурно-историческом контексте. Такой подход представлен исследованиями М. Катунян [2], Т. Черденченко [9], Н. Левоу [12; 13], Е. Корчовой [11]. Так, М. Катунян рассматривает «новую простоту» в контексте советской/постсоветской музыкальной культуры и определяет её поставангардный художественный смысл, нашедший оригинальную творческую реализацию в стилевых концепциях В. Мартынова, А. Пярта, В. Сильвестрова и др. Она акцентирует внимание на оппозиционной сути нового направления композиторского творчества, его противопоставлении как официальному стилю советского музыкального искусства, так и академическому авангарду. Катунян также пишет о важности для отечественной эстетической концепции «новой простоты» диалога с европейской музыкальной традицией [3, с. 74].

Важным представляется её взгляд на проявления «новой простоты» в творчестве В. Мартынова с точки зрения его постмодернистских истоков, которые актуализировали проблему исторической памяти в противовес философии осмеяния и иронии: «Постмодернизм с его культурологическими акцентами Мартынов воспринял как знак своего времени. Из свойственных этому направлению черт, иронии и иносказательности, композитор выбирает второе» [3, с. 74].

Е. Корчова понимает «новую простоту» как общекультурное явление, оформившееся в стилевое течение на рубеже XX–XXI веков. Исследователь подчёркивает вопрос типологической неопределённости «новой простоты» в музыковедческом дискурсе современности и склоняется к определению принципиальной дефинитивной открытости данного феномена в силу



разнообразных его проявлений, что подтверждается широкой панорамой композиторских стремлений к простоте музыкального выражения в пространстве европейского музыкального модернизма. «Стиль, направление, течение, тенденция и другие ограниченные во времени, хронологически детерминированные явления, очевидно, не в состоянии охватить весь тот массив разнообразных музыкально-исторических фактов, подлежащих сегодня аттестации как проявления новой простоты», – пишет Е. Корчова [11, с. 126]. Она предлагает возможность двоякого понимания «новой простоты» – как стилевой категории и категории эстетической: «Кажется, что в первом случае новая простота выступает как стилевое течение в комплексе с другими родственными явлениями того или иного периода музыкальной истории XX – начала XXI столетия... В другом же случае новую простоту представляют индивидуальные композиторские проекты разной степени оформленности, словесной и музыкальной...» [11, с. 127].

Из приведённых рассуждений становится ясно, что творческая установка на простоту музыкального языка является сквозной линией музыкального мышления, которое активизируется на определённых этапах истории соответственно изменениям эстетического климата музыкального искусства, выполняя функцию специфического инструмента реализации новых художественных идеалов. В связи с этим предложение Е. Корчовой использовать по отношению к «новой простоте» понятие «культурного вектора эпохи», которое она определяет как «контрпроцесс», противостоящий тенденции усложнения музыкальной композиции, существующей на протяжении многовековой истории музыки, сегодня имеет все основания претендовать на статус ведущего.

Н. Левая также рассматривает феномен «новой простоты» в качестве одного из ведущих векторов развития интонационного пространства европейской музыки второй половины XX–начала XXI века, возникшего на музыкальной арене второй половины прошлого столетия как «интуитивная потребность поиска новых способов организации музыкальных «атомов», которую одними из первых ощутили композиторы-минималисты» [12, с. 42]. Музыковед справедливо замечает, что эстетические основы «новой простоты» формировались в соответствии с минималистским «позитивным интонационным образом мира» [12, с. 44], что обусловило немало точек соприкосновения стилистики данной тенденции и музыкального минимализма.

В ином направлении выстраивает свою концепцию «новой простоты» В. Чинаев, пытаясь выявить семантику «прекрасного» в творчестве А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова и выделить стилевые параметры их композиторской поэтики, реализующие идею красоты как божественной сути [11].

Данная идея благоприятствует возрождению (согласно мнению В. Грачёва) у В. Мартынова и А. Пярта «средневекового статуса музыки как космической категории, которая изначально связана с идеей Творца» [1, с. 3]. И поэтому главной для творчества этих композитора стала поэтика символа, подразумевающая музыкальные метафоры, аллегии, эмблемы, иероглифы, возрождающие средневековый принцип доминирования слова, полузабытые каноны, жанры и ритуалы доренессансного периода, которые «...создают над материальной логикой “жизненной правды” самые фантастические соединения идеальных отражений... и инспирируют парадоксальную идею “вперёд в прошлое!”» [1, с. 5].

В. Грачёв объясняет это положение принципом «двойного материала» или «непрямого использования материала», которыми пользуется В. Мартынов при оперировании стилистическими формулами, конструктивными моделями и жанрами как метафорами [1, с. 8]. Музыковед ссылается на самого композитора, считавшего, что именно таким образом может осуществиться переход к мифологическому мышлению, пользующемуся «осколками бывших верований, становясь интерпретатором культурного мифа», в ракурсе которого В. Мартынов рассматривал свои произведения 1980–1990-х годов как «попытку избавить постмодернизм от его разрушительности, сделать с помощью этой методики что-нибудь позитивное» [там же].

В близком ключе О. Лойко анализирует творчество Г. Пелециса, направленное «на утверждение красоты и гармонии в современном музыкальном искусстве», а потому апеллирующее к жанрово-стилевым моделям прошлого как носителям этой красоты. Музыковед определяет набор

жанровых и лексических формул, которым пользуется композитор в качестве тематического материала на основании «нивелирования авторской индивидуальности музыкального языка» [5, с. 342]. Среди них и жанры романтической фортепианной миниатюры, и типичные песенные гармонические обороты, и стандартные фактурные модели музыки классико-романтического периода, и жанрово-стилевые аллюзии барочной музыки, и современная эстрада [5, с. 342–343].

Таким образом, «новая простота» позволяет выйти из состояния технического и языкового перенасыщения и устремиться к концептуально осознанным позициям опрощения музыкального выражения. Каждый автор избирает свой путь исходя из собственного видения процесса музыкального творчества, но так или иначе всеобщее движение в указанном направлении проявляется в нарочитом отказе от новаций и ухищрений. Очевидно, что феномен «новой простоты» необходимо рассматривать как стилеобразующий фактор и индивидуальную эстетическую парадигму.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грачёв В.Н. О специфике претворения прямой повторности в религиозных произведениях Арво Пярта и Владимира Мартынова // Педагогика искусства. Электронный научный журнал учреждения Российской академии образования «Институт художественного образования». 2011, № 3. С. 1–12 // URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev-10-09-2011.pdf (дата обращения: 1.08.2023).
2. Катунян М.И. Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: материалы науч. конф. / ред. М.И. Катунян. М.: МГК, 2004. С. 162–180.
3. Катунян М.И. Структурная археология Владимира Мартынова: архетипы и интертексты // Современные проблемы музыкознания. 2017, № 3. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных. С. 73–84.
4. Кужелева Е.А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века: дисс. ... канд. искусств.: спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 230 с.
5. Лойко О.Б. «Новая простота» Г. Пелециса: эстетика творчества и техника композиции // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст.: XI Международная научно-практическая конференция (Минск, 4 мая 2017 г.). Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. Вып. 11. Минск, 2017. С. 339–344.



6. Мартынов В.И. Казус Vita Nova. М.: Классика–XXI, 2010. 157 с.
7. Мунипов А.Ю. Фермата. Разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. 446 с.
8. Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX–начала XXI века // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 3. С. 322–329.
9. Чередниченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
10. Чинаев В.П. Метаморфозы прекрасного в художественных дискурсах прошлого и настоящего // Философский журнал. Рос. Академия наук. Инст. Философии. 2014. № 2 (13). С. 88–120.
11. Корчова Е.А. Музичний модернізм як terra cognita. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
12. Левая Н.А. Интонаційний простір європейської музики другої половини XX–початку XXI століть: вектори розвитку // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Історія музики: проблеми, процеси, персони. 2017. В. 120. С. 39–54.
13. Левая Н.А. Культурологічний контекст рецепції сакрального в музичному мистецтві Європи другої половини XX–початку XXI століть // Міжнародний вісник НАКККіМ: культурологія, філологія, музикознавство. 2016. В. II (7). С. 160–166.
14. Левая Н.А. Сакральне крізь призму європейської музичної менальності XX ст. // Мистецтвознавчі записки. В. 26. Київ: Міленіум, 2014. С. 130–139.
15. Andreopoulos A. The death of art: the transformation of art from a religious perspective. Doctoral thesis. Durham University. 1998. 268 p.
16. Williams A. Music in Germany since 1968. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
17. Dalhaus C. Du simple, du beau et purement beau (1978/1991) // Harmoniques. No. 8/9 (Novembre 1991). Musique recherché theorie // URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (01.08.2023).
18. Hentschel F. Wie neu war die «neue Einfachheit»? // Acta musicologica. 2006, 78 (1). Ss. 111–131.

Об авторе:

Воротынцева Лилия Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского (91000, Луганск, Россия), **ORCID: 0009-0004-0540-7480**, lily_notka@mail.ru

REFERENCES

1. Grachev V.N. O spetsifike pretvoreniya pryamoy povtornosti v religioznykh proizvedeniyakh Arvo Pyarta i Vladimira Martynova [On the Specifics of the Implementation of Direct Repetition in the Religious Works of Arvo Pärt and Vladimir Martynov]. *Pedagogika iskusstva. Elektronnyy nauchnyy zhurnal uchrezhdeniya Rossiyskoy akademii obrazovaniya «Institut khudozhestvennogo obrazovaniya»* [Pedagogy of Art. Electronic scientific journal of the institution of the Russian Academy of Education “Institute of Art Education”]. 2011, No. 3, pp. 1–12 // URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/grachev-10-09-2011.pd (1.08.2023).
2. Katunyan M.I. Sakral'no-obryadovye arkhetypy v sovremennoy kompozitsii: novyy sinkretizm [Sacred and Ceremonial Archetypes in Modern Composition: a New Syncretism]. *Novoe sakral'noe prostranstvo. Dukhovnye traditsii i sovremenny kul'turnyy kontekst: materialy nauchnoy konferentsii*

[A New Sacred Space. Spiritual traditions and the modern cultural context: materials of the scientific conference]. Editor M.I. Katunyan. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2004, pp. 162–180.

3. Katunyan M.I. Strukturnaya arkheologiya Vladimira Martynova: arkhetipy i interteksty [Vladimir Martynov's Structural Archaeology: Archetypes and Intertexts]. *Sovremennye problemy muzykoznaniiya* [Modern Problems of Musicology]. 2017, No. 3. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, pp. 73–84.

4. Kuzheleva E.A. *Neaktual'nyy stil' kak fenomen kompozitorskoy poetiki XX veka: dissertatsiya ...kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.03* [Irrelevant Style as a Phenomenon of the Compositional Poetics of the Twentieth Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.03]. Odessa, 2003. 230 p.

5. Loyko O.B. «Novaya prostota» G. Peletsisa: estetika tvorchestva i tekhnika kompozitsii [“New Simplicity” by G. Pelecis: aesthetics of creativity and technique of composition]. *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: sbornik nauchnykh statey: XI Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya (Minsk, 4 maya 2017 god). Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv [i drugie]. Vypusk II* [Culture. Science. Creativity: collection of scientific articles: XI International Scientific and Practical Conference (Minsk, May 4, 2017). Belarusian State University of Culture and Arts [and others]. Issue 11]. Minsk, 2017, pp. 339–344.

6. Martynov V.I. *Kazus Vita Nova* [Kazus Vita Nova]. Moscow: Klassika–XXI, 2010. 157 p.

7. Munipov A.Yu. *Fermata. Razgovory s kompozitorami* [Fermata. Conversations with Composers]. Moscow: Novoe izdatel'stvo, 2019. 446 p.

8. Ruchkina N.P. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve XX–nachala XXI veka [“New Simplicity” in the Musical Art of the XX–Early XXI Century]. *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2017. Vol. 14, No. 3, pp. 322–329.

9. Cherednichenko T.V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Stock. 70-e. The 70s. Problems. Portraits. Cases]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.

10. Chinaev V.P. Metamorfozy prekrasnogo v khudozhestvennykh diskursakh proshlogo i nastoyashchego [The Metamorphoses of the Beautiful in the Artistic Discourses of the Past and Present]. *Filosofskiy zhurnal. Rossiyskaya Akademiya nauk. Institut Filosofii* [Philosophical Journal. Russian Academy of Sciences. Institute of Philosophy]. 2014. No. 2 (13), pp. 88–120.

11. Korchova E.A. *Muzichniy modernizm yak terra cognita* [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Muzichna Ukraïna, 2020. 490 p.

12. Levaya N.A. Intonatsiyniy prostir evropeys'koï muziki drugoï polovini XX–pochatku XXI stolit': vektori rozvitku [Intonation Space of European Music of the Second Half of the Twentieth–Early Twenty-First Centuries: vectors of development]. *Naukoviy visnik Natsional'noï muzichnoï akademii imeni P.I. Chaykovs'kogoyu Istoriya muziki: problemi, protsesi, personi* [Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy History of Music: Problems, Processes, Personalities]. 2017. Vol. 120, pp. 39–54.

13. Levaya N.A. Kul'turologichniy kontekst retsepsii sakral'nogo v muzichnomu mistetstvi Evropi drugoï polovini XX–pochatku XXI stolit' [The Cultural Context of the Reception of the Sacred in the Musical art of Europe in the Second Half of the XX–early XXI Centuries]. *Mizhnarodniy visnik NAKKKiM: kul'turologiya, filologiya, muzikoznavstvo* [International Bulletin of the Nakhchka: Cultural studies, philology, musicology]. 2016. Vol. II (7), pp. 160–166.

14. Levaya N.A. Sakral'ne kriz' prizmu evropeys'koï muzichnoï menal'nosti XX st. [The Sacred Through the Prism of the European Musical Mentality of the Twentieth Century]. *Mistetstvoznachni zapiski* [Art History Notes]. Vol. 26. Kyiv: Milenium, 2014, pp. 130–139.

15. Andreopoulos A. *The death of art: the transformation of art from a religious perspective. Doctoral thesis*. Durham University. 1998. 268 p.



16. Williams A. *Music in Germany since 1968*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 294 p.
17. Dalhaus C. *Du simple, du beau et purement beau (1978/1991) // Harmoniques. No. 8/9 (Novembre 1991). Musique recherché theorie*. URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/> (1.08.2023).
18. Hentschel F. Wie neu war die «neue Einfachheit»? *Acta musicological*. 2006, 78 (1), Ss. 111–131.

About the author:

Lilia A. Vorotyntseva, PhD (Philosophy), Associate Professor at the Theory and History of Music Department, Matusovsky Academy of Culture and Arts (91000, Lugansk, Russia), **ORCID: 0009-0004-0540-7480**, lily_notka@mail.ru





 ОТ РЕДАКЦИИ 

В данном выпуске мы помещаем корпус статей, основу которых составили научные доклады, представленные на Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «С.В. Рахманинов: личность, искусство, наследие», посвящённой 150-летию со дня рождения композитора, прошедшей 23–24 октября 2023 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Данный проект осуществлён благодаря сотрудничеству редакции журнала с кафедрой истории русской музыки Консерватории.



Л.А. СКАФТЫМОВА, Е.Р. СКУРКО

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмаилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0009-0007-8869-4033
ORCID: 0000-0003-3025-3183*

Рахманинову посвящается

Статья представляет информацию о всероссийской конференции с международным участием, посвящённой 150-летию великого русского музыканта. Очерчивается обширная география участников: города России (Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Петрозаводск, Уфа, Великий Новгород, Старая Русса, Мурманск и др.), а также Вашингтон, Минск, Алматы, Ашхабад. Систематизируется круг вопросов, связанных с личностью и творчеством русского гения. Прослеживается проблематика сообщений, образовавших, условно, три группы. Первую составили доклады, посвящённые современникам Рахманинова (С.А. Кусевицкий, Е.Ф. Гнесина, Г.Л. Катуар, Н.Г. Струве, А.В. Затаевич), их контактам с композитором. Вторая, наиболее многочисленная, связана непосредственно с произведениями Рахманинова (духовная, симфоническая музыка, оперы, транскрипции романсов, повторные редакции Рахманинова собственных сочинений разных жанров и др.). К третьей группе отнесён ряд сообщений, не входящих в предыдущую рубрику («Рахманинов и музыкальный быт его времени», «Лейттемы Рахманинова», «Образ Рахманинова в биографической серии “Жизнь замечательных людей”»). В статье комментируются две дискуссии, спонтанно возникшие в рамках конференции, а также представлены презентации новых публикаций.

Ключевые слова: Рахманинов, Россия, конференция, современники Рахманинова, произведения Рахманинова, музыкальный язык, дискуссия, презентация.

Для цитирования / For citation: Скафтымова Л.А., Скурко Е.Р. Рахманинову посвящается // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 78–85. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.078-085. EDN: LZZMNM.

**LYUDMILA A. SKAFTYMOVA, EVGENIYA R. SKURKO**

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

Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts, Ufa, Russia

ORCID: 0009-0007-8869-4033

ORCID: 0000-0003-3025-3183

Dedicated to Rachmaninov

The article provides information about the All-Russian conference with international participants, dedicated to the 150th anniversary of the great Russian musician. The extensive geography of participants is outlined: Russian cities (Moscow, St. Petersburg, Rostov-on-Don, Petrozavodsk, Ufa, Veliky Novgorod, Staraya Russa, Murmansk, etc.), as well as Washington, Minsk, Almaty, Ashgabat. It is systematized the range of issues related to the Russian genius' personality and creativity. The article traces the problems of messages that formed three groups conditionally. The first one, consisted of reports, devoted to Rachmaninov's contemporaries (S.A. Koussevitzky, E.F. Gnesina, G.L. Catoire, N.G. Struve. A.V. Zataevich), their contacts with the composer. The second one, the most numerous, is directly related to Rachmaninov's works (sacred, symphonic music, operas, transcriptions of romances, repeated editions of various genres Rachmaninov's own works, etc.). The third group includes a number of messages that are not included in the previous heading ("Rachmaninov and the musical life of his time", "Rachmaninov's Lectures", "The image of Rachmaninov in the biographical series "The Life of Remarkable People"). The article comments two discussions that spontaneously arose during the conference, and also offers presentations of new publications.

Keywords: Rachmaninov, Russia, conference, Rachmaninov's contemporaries, Rachmaninov's works, musical language, discussion, presentation.

Весь 2023 год прошёл под знаком 150-летнего юбилея одного из самых ярких гениев отечественной музыкальной культуры – Сергея Васильевича Рахманинова. Рахманинов, его личность, творчество всегда привлекали внимание исполнителей, слушателей, исследователей. Примечательны слова одного из крупнейших отечественных музыковедов, А. Кандинского: «в том и состояла одна из важнейших внутренних основ творчества Рахманинова... музыка которого проникнута "глубоким чувством России"» [6, с. 85]. Позднее, размышляя об образе Родины, с острой, пронзительной силой воплощённом в годы жизни композитора на чужбине, исследователи отмечали какую-то «тайну воздействия» рах-

маниновской музыки на слушателя: «эту главную тайну он хранит где-то глубоко внутри себя, и добраться до этой тайны, до этой *самости* оказывается крайне сложно» [12, с. 3].

Интерес к музыке композитора не угасает и в наши дни, что наглядно подтвердил юбилейный год – концерты, фестивали, конкурсы, конференции и симпозиумы, прошедшие во всех крупных городах страны. В октябре минувшего года конференция «С.В. Рахманинов: личность, искусство, наследие» состоялась и в Петербурге – городе, где многие дома хранят память о великом музыканте, в Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, где начинал он своё музыкальное образование.

Весьма обширна география конференции. Это Россия: Москва, Санкт-Петербург, Ростов-на-Дону, Петрозаводск, Уфа, Мурманск, Геленджик, Солнечногорск, Старая Русса, Великий Новгород. Её участниками стали также музыковеды из США, Казахстана, Туркменистана и Беларуси. Сообщения представили как маститые ученые, так и молодые, только начинающие свой путь в науке.

Разнообразная тематика выступлений касалась творческих, личностных контактов с современниками, проблем, связанных с отдельными произведениями Рахманинова, – вплоть до отражения образа композитора в биографической серии «Жизнь замечательных людей».

Значительное место заняли *сообщения, посвящённые современникам Рахманинова*. Так, в докладе И. Коленченко и А. Гапонова (Москва) «С.В. Рахманинов и Е.Ф. Гнесина: история дружбы» всплыли неизвестные, основанные на документах, хранящихся в Мемориальном музее-квартире Е.Ф. Гнесиной (Российская академия музыки имени Гнесиных), страницы общения двух замечательных музыкантов, продолжавшегося фактически всю жизнь. Даже живя за границей, Рахманинов присылал Гнесиным (впрочем, как и многим другим своим друзьям, остававшимся в России) продуктовые посылки. Особый интерес вызвали две фотографии с автографом Рахманинова – теперь они будут и в Петербургской консерватории, вместе с подаренным мемориальным альбомом Гнесинского музея [10].

В сообщении Е. Скурко (Уфа), посвящённом Г. Катуару, этапам его творческой эволюции, прослеживались параллели с Рахманиновым как биографического,

так и творческого характера. Выявлялись стилевые «точки сопряжения» между композиторами, что подтверждалось нотными и аудиопримерами из их произведений. Подчёркивалась недооценённость композитора ни при жизни, ни впоследствии, хотя о его музыке весьма высоко отзывались «открывший» Катуара П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, Л. Сабанеев, А. Гольденвейзер (основной исполнитель его произведений), а также Э. Конюс, Ю. Энгель, Н. Мясковский и другие.

О друге Рахманинова, русском композиторе Н. Струве, шла речь в выступлении Л. Трушталева (дальняя родственница последнего) и Л. Ерёмкина (Санкт-Петербург), также исполнивших фрагменты из посвящённого Рахманинову вокального цикла Струве «Наброски» (из Козьмы Пруткова). Рахманинов же, как известно, в свою очередь, посвятил Струве симфоническую поэму «Остров мёртвых»¹. Особое внимание было уделено «дрезденскому периоду» творчества Рахманинова (1909–1913), когда оба композитора проводили много времени в обществе друг друга.

Острый интерес вызвало дистанционное (из Вашингтона) выступление В. Юзефовича «Парадоксы полувекового сотрудничества: Рахманинов и Кусевицкий»². Плодотворная работа музыкантов в Российском музыкальном издательстве, участие в «Концертах Кусевицкого» Рахманинова в качестве пианиста и дирижёра общеизвестно. Однако учёный утверждает: уже в ранние годы их общение было не лишено противоречий, обострившихся в период эмиграции музыкантов. На первый взгляд кажется, что выбор такого ракурса исследования тоже парадоксален.

¹ В Коломне, где отец Николая Струве Густав Егорович был одним из основателей знаменитого Коломенского машиностроительного завода, до недавнего времени каждый год проходили конкурсы и конференции, связанные с творчеством Рахманинова и Струве.

² В. Юзефович – автор фундаментальных монографий о С. Кусевицком [13, 14].



При этом Юзефович говорит не только о различиях во взглядах музыкантов, но и о том общем, что их сближало. Отмечались происхождение, особенности характеров, отношение к благотворительности и просветительству, кумиры (П. Чайковский, Ф. Шаляпин, К. Станиславский, А. Никиш, мхатовцы), приоритеты Рахманинова и Кусевицкого в современной музыке, их оценка событий революции, Первой и Второй мировых войн. Важная информация была связана с наиболее значительными исполнениями оркестром под управлением Кусевицкого сочинений Рахманинова и работой дирижёра в фонде Рахманинова в Нью-Йорке. Основу доклада составила многолетняя переписка музыкантов с их ближайшим окружением³, архивные материалы, многие из которых впервые вводились в научный обиход.

Наиболее обширную группу образовали сообщения, посвящённые отдельным произведениям Рахманинова разных жанров, которые рассматривались под разным углом зрения. Так, в докладе И. Савёловой (Солнечногорск) прослеживалась связь воссозданных в Фантазии (Сюита № 1 для двух фортепиано ор. 7) двух типов колокольных звонов – перебора и трезвона – с Уставом о колокольном звоне, принятом в Православной церкви, и влияние его (Устава) положений на композицию цикла Рахманинова.

Проблеме дансантиности в «Симфонических танцах» и её резонансе в симфонических произведениях С. Слонимского посвящалось выступление Р. Слонимской (Санкт-Петербург). Соната Рахманинова для виолончели и фортепиано ор. 19 анализировалась А. Гришко (Мурманск)

в исполнительском ракурсе, с акцентом на проблемах, возникающих в процессе работы, а также на сравнении интерпретаций сочинения выдающимися отечественными музыкантами.

Неизвестные страницы истории постановок оперы «Алеко», исторические свидетельства освещались в докладе М. Михеевой (Санкт-Петербург). Это стало возможным в результате изучения автором оркестровых партий оперы, хранящихся в государственной библиотеке Мариинского театра, с пометками оркестрантов, сделанными в процессе подготовки произведения к постановкам разных лет в Мариинском театре, Таврическом дворце, в многочисленных «гастрольных показах», в том числе и в США.

В неожиданном ракурсе цифрового театра – виртуального пространства без дирижёра и зрительного зала – была представлена последняя опера композитора – «Скупой рыцарь» в онлайн-общении режиссёра Д. Отяковского (Геленджик)⁴. Обращение автора, лауреата Национальной оперной премии «Онегин» в номинации «Лучший онлайн-проект» к жанру *digital opera* вызвало живой интерес и острую дискуссию.

Разные подходы как русских, так и зарубежных композиторов XX–XXI веков к интерпретации наиболее популярных романсов Рахманинова в жанре фортепианной транскрипции рассматривались Л. Голевой (Минск).

Особой тонкостью и глубиной анализа привлёк внимание аудитории доклад К. Дискина (Санкт-Петербург), проследившего в инструментальных непрограммных сочинениях от Элегии ор. 3 до первой ча-

³ Упоминались С. Сатина, жёны музыкантов, дочери Рахманинова, Н. Метнер, Ф. Шаляпин, А. Нежданова, Н. Кошиц, Н. Струве, А. Дидерикс и др.

⁴ Действие переносится в мир компьютерной игры, герои общаются исключительно в интернете. Альбер из расточительного участника турниров превращается в геймера. Его отец – не ростовщик, а интернет-коллектор, герцог же – глава транснациональной финансовой корпорации.

сти «Симфонических танцев» особенности претворения мотива воспоминаний, ностальгии, одного из константных в рахманиновской музыке.

В содержательном сообщении А. Овсянникова (Санкт-Петербург) «Повторные редакции С.В. Рахманинова своих произведений в свете эволюции его музыкального языка» были затронуты десять сочинений композитора, которые в дальнейшем подвергались авторскому редактированию. Сравнение первоначальной и последующих версий позволило наглядно показать картину эволюции рахманиновского стиля.

Проблемы жанровой специфики духовно-музыкальных произведений и исполнительства, соборного и лично-индивидуального в композиторском творчестве как ключ к художественной интерпретации произведений Рахманинова («Литургия св. Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу») стали предметом научной рефлексии известного исследователя А. Ковалёва (Москва).

Разнообразие тематики отличало и выступления других участников конференции. В частности, актуальная для анализа композиторского творчества проблема лейттематизма освещалась в сообщении К. Зенкина (Москва) «Лейттемы Рахманинова»: лейттемы симфоний, «Симфонических танцев» и концертов экстраполировались докладчиком на жизнь и творчество композитора. «Жизни» рахманиновских произведений в Туркменистане было посвящено онлайн-выступление Д. Агаджановой (Ашхабад).

Об «общительности» музыки Рахманинова, её открытости широчайшему кругу слушателей шла речь в докладе А. Цукера

(Ростов-на-Дону) «Рахманинов и музыкальный быт его времени». Подчёркивалось стремление композитора осмыслить бытовой жанровый фонд своего времени (музыка салона, танцзала, эстрады), художественно преломить, опозитизировать его и ввести в произведения как необходимый элемент семантики, стилистики, драматургии.

Обозначенная в докладе А. Цукера тема оказалась созвучной открывавшему конференцию сообщению Л. Скафтымовой «Что хочет знать широкий слушатель о Рахманинове: по следам юбилейных интервью» и онлайн-выступлению Л. Купец (Петрозаводск), в котором речь шла об образе Рахманинова, созданном авторами его биографии в популярной серии «Жизнь замечательных людей». В основе сообщения Скафтымовой – ответы на вопросы, которые задавались ей на протяжении юбилейного года в интервью на радио, ТВ и др.⁵ Наиболее типичные касались жизни Рахманинова за границей, круга его общения вне Родины, причин десятилетнего «молчания» как композитора. Ответы на них строились на основе разнообразных материалов, в том числе и новых, проливающих свет на данный период [7].

В свою очередь, Л. Купец исследовала образ Рахманинова, созданный авторами его биографии в популярной серии «Жизнь замечательных людей», адресованной, как известно, широкому кругу читателей. Материалом для этого доклада послужили две книги – Н.Д. Бажанова [2, 3] и С.Р. Федякина [118], вышедшие с перерывом в полвека (первая – в период «оттепели», в 1962 г., переиздана в 1996-м, вторая – в 2014 г.), но сохранившие основной абрис образа музыканта как страдающего романтического героя, которого судьба забросила на чужбину.

Конференция в целом носила активный, динамичный характер, о чём свидетель-

⁵ Л.А. Скафтымова является вице-президентом Межрегионального Рахманиновского общества и директором его Санкт-Петербургского отделения.



ствовали задаваемые почти всем спикерам вопросы, спонтанно возникавшие дискуссии, которые продолжались и в кулуарах. Одна из них связана с сообщениями В. Вальковой (Москва) «С.В. Рахманинов и русская пресса рубежа 1920–1930-х годов» и К. Жабинского (Ростов-на-Дону) «Художник “во дни брани”: о патриотизме Рахманинова (1941–1943 гг.)». В первом на основе анализа публикаций американской прессы и реакции на них самого композитора период с 1926 по 1931 год рассматривался как поворот в его творческой судьбе. При этом подчёркивались три группы важных событий и обстоятельств в жизни Рахманинова: попытка бойкота его творчества в СССР после публикации в 1931 году в США подписанного Рахманиновым коллективного письма с протестом против сталинских репрессий; осложнившиеся отношения Рахманинова-пианиста с публикой; неоднозначная реакция музыкальной общественности США на премьеры его новых сочинений.

Жабинский, делая акцент на неоценимой помощи Рахманинова своей Родине в годы войны, считал при этом, что бойкота фактически не было (хотя как не вспомнить письма профессоров Московской и Ленинградской консерваторий с требованием не исполнять произведения композитора-«белоэмигранта!»). Следует заметить, что приведённые докладчиком конкретные факты исполнения произведений Рахманинова больше касались 1920-х годов.

Поскольку оба сообщения были основаны на документальных источниках, малоизвестных или представленных впервые, однозначно ответить на вопрос, был ли «бойкот музыки Рахманинова», оказалось непросто.

Другая дискуссия возникла вокруг проблемы, связанной с местом рождения композитора. Известно, что Рахманинов называл Онег, но после публикации в 1973 году записи из метрической книги Дегтярёвской церкви Старорусского уезда о крещении местом рождения композитора стали считать имение Семёново Жгловской волости (оба имения находились в Старорусском уезде Новгородской губернии). По твердому убеждению члена Союза архитекторов Е. Кедровой (Великий Новгород), если учитывать исторические, церковные, юридические и психологические факторы, местом рождения Рахманинова является имение Онег Новгородской губернии. Альтернативой данной позиции стал представленный Н. Басмановой (Старая Русса) фильм «Семёново – родина Рахманинова», профессионально снятый докладчиком, с не менее убедительными аргументами противоположного содержания. В своём роде дополнением к этим выступлениям прозвучало сопровождавшееся интересными иллюстрациями сообщение М. Васильевой (Санкт-Петербург) «Усадьба Онег сегодня» о возрождении поместья Онег силами активистов-добровольцев.

В рамках конференции состоялся ряд презентаций (одна из них упоминалась на с. 80). Таковы подаренный В. Вальковой консерватории масштабный сборник статей «Приношение С.В. Рахманинову» [9]⁶; монография М. Алейникова (Санкт-Петербург), посвящённая неоконченной опере Рахманинова «Монна Ванна» [1]⁷; представленный М. Васильевой двухтомник «Рахманинов и другие на новгородской земле» В. Демидова [4]⁸.

⁶ В сборнике опубликованы исследования о Рахманинове начиная с 1947 года по настоящее время.

⁷ Ярким эпизодом конференции стало осуществлённое и прокомментированное автором монографии исполнение фрагмента из второго действия оперы в переложении для скрипки, виолончели и двух фортепиано.

⁸ В.В. Демидов (1939) – исследователь творчества Рахманинова, выпускник Петербургской консерватории, новгородский краевед, педагог.

В заключение нельзя не отметить четкую организацию конференции, заинтересованность слушателей, среди которых было много студентов, дискуссии, презентации, «живое» исполнение – всё это

способствовало её успеху. Думается, что такое событие юбилейного рахманиновского года позволило хотя бы в какой-то мере прикоснуться к «тайне» нашего великого соотечественника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников М.И. Опера «Монна Ванна» С.В. Рахманинова. СПб.: Нестор-История. 2023. 279 с.
2. Бажанов Н.Д. Рахманинов. М.: Молодая гвардия. 1962. 444 с.
3. Бажанов Н.Д. Рахманинов. М.: Молодая гвардия. 1996. 352 с.
4. Демидов В.В. Рахманинов и другие на новгородской земле. Т. 1. Великий Новгород: Печатный двор. 2023. 336 с.
5. Демидов В.В. Рахманинов и другие на новгородской земле. Т. 2: Очерки и исследования. Великий Новгород: Печатный двор. 2023. 304 с.
6. Кандинский А.И. О симфонизме Рахманинова // Советская музыка. 1973. № 4. С. 83–93.
7. Кузнецова Е.М. С.В. Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация. Автореферат дис. ... канд. иск. М.: РАМ им. Гнесиных. 2016. 23 с.
8. Приношение С.В. Рахманинову. К 150-летию со дня рождения. Исследования разных лет / сост. В.Б. Валькова. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2023. 492 с.
9. Страницы дружбы С.В. Рахманинова и Е.Ф. Гнесиной: альбом / сост. А.А. Гапонов, И.Г. Коленченко. М.: РАМ им. Гнесиных. 2023. 64 с.
10. Федякин С.Р. Рахманинов. М.: Молодая гвардия. 2022. 480 с.
11. Цукер А.М. Сергей Рахманинов: на пути к современному прочтению // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему / ред.-сост. А.М. Цукер. Ростов н/Д: РГК, 1994. 148 с.
12. Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Годы в Париже. Между Россией и Америкой. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 488 с.
13. Юзефович В.А. Сергей Кусевицкий. Русские годы. М.: Языки славянской культуры. 2004. 452 с.

Об авторах:

Скафтымова Людмила Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0009-0007-8869-4033**, lskaft@mail.ru

Скурко Евгения Романовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru

REFERENCES

1. Aleynikov M.I. *Opera «Monna Vanna» S.V. Rakhmaninova* [Opera “Monna Vanna” by S.V. Rachmaninov]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya. 2023. 279 p.



2. Bazhanov N.D. *Rakhmaninov* [Rachmaninov]. Moscow: Molodaya gvardiya. 1962. 444 p.
3. Bazhanov N.D. *Rakhmaninov* [Rachmaninov]. Moscow: Molodaya gvardiya. 1996. 352 p.
4. Demidov V.V. *Rakhmaninov i drugie na novgorodskoy zemle. Tom 1* [Rachmaninov and Others on the Novgorod Land. Vol. 1]. Great Newtown: Pechatnyy dvor. 2023. 336 s.
5. Demidov V.V. *Rakhmaninov i drugie na novgorodskoy zemle. Tom 2: Ocherki i issledovaniya* [Rachmaninov and Others on the Novgorod Land. Vol. 2: Essays and Studies]. Great Newtown: Pechatnyy dvor. 2023. 304 p.
6. Kandinskiy A.I. O simfonizme Rakhmaninova [On Rachmaninov's Symphonism]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1973. No. 4, pp. 83–93.
7. Kuznetsova E.M. *S.V. Rakhmaninov v emigratsii: sotsiokul'turnaya i tvorcheskaya adaptatsiya: avtoreferat dissertatsii ... kandidata iskusstvovedeniya* [S.V. Rachmaninov in Emigration: Socio-Cultural and Creative Adaptation: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2016. 23 p.
8. Prinoshenie S.V. *Rakhmaninovu. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya. Issledovaniya raznykh let* [Tribute to S.V. Rachmaninov. To the 150th anniversary of his birth. Studies of different years]. Compiled by V.B. Valkova. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh, 2023. 492 p.
9. Stranitsy druzhby S.V. *Rakhmaninova i E.F. Gnesinoy: al'bom* [Pages of Friendship Between S.V. Rachmaninov and E.F. Gnesina: album]. Compiled by A.A. Gaponov, I.G. Kolenchenko. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. 2023. 64 p.
10. Fedyakin S.R. *Rakhmaninov* [Rachmaninov]. Moscow: Molodaya gvardiya. 2022. 480 p.
11. Tsuker A.M. Sergey Rakhmaninov: na puti k sovremennomu prochteniyu [Sergei Rachmaninov: on the Way to a Modern Reading]. *Sergey Rakhmaninov: ot veka minuvshego k veku nyneshnemu* [Sergei Rachmaninov: from the Past Century to the Present Century]. Editor-compiler A.M. Tsuker. Rostov-on-Don: Rostovskaya gosudarstvennaya koservatoriya, 1994. 148 p.
12. Yuzefovich V. *Sergey Kusevitskiy. Gody v Parizhe. Mezhdru Rossiey i Amerikoy* [Sergei Koussevitsky. Years in Paris. Between Russia and America]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2014. 488 p.
13. Yuzefovich V.A. *Sergey Kusevitskiy. Russkie gody* [Sergei Koussevitsky. Russian years]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury. 2004. 452 p.

About the authors:

Lyudmila A. Skaftymova, DrSci (Arts), Professor, Russian Music History Department, St. Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory (190068, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0009-0007-8869-4033**, lskaft@mail.ru

Evgeniya R. Skurko, DrSci (Arts), Professor, Music Theory Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-3025-3183**, nocturne@mail.ru



И.И. САВЁЛОВА*Солнечногорская детская школа искусств, г. Солнечногорск, Россия*
*ORCID: 0009-0007-1027-1057***Художественный мир Фантазии (Сюиты № 1)
для двух фортепиано С.В. Рахманинова**

Статья посвящена анализу содержания Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано С.В. Рахманинова. В ней рассматривается история создания и художественный мир (термин Е.В. Назайкинского) этого произведения как целостное явление. Фантазия анализируется в контексте музыкальной культуры своего времени. Прослеживаются параллели с творчеством П.И. Чайковского, которому она посвящена. Впервые анализируется тесная взаимосвязь авторских названий, эпиграфов, интонационных и структурных особенностей каждой из частей с логикой их музыкальной композиции. В статье рассматривается опыт С.В. Рахманинова по созданию музыкальных произведений в соответствии с Уставом церковного звона, принятым в Русской православной церкви и нашедшим отражение в интонационной основе и композиционных особенностях двух последних частей Фантазии. Впервые делается вывод об уникальности творческого замысла произведения с единой сюжетной линией: восхождением от недолговечности страстей сквозь горечь утрат к любви небесной и жизни со Христом, что характерно для мировосприятия православного человека.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, Фантазия (Картины) для двух фортепиано, художественный мир, эпиграф, Устав церковного звона, Православие.

Для цитирования / For citation: Савёлова И.И. Художественный мир Фантазии (Сюиты № 1) для двух фортепиано С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 86–99. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.086-099. EDN: OWGLPC.

IRINA I. SAVELOVA*Solnechnogorsk Children's Art School, Solnechnogorsk, Russia*
*ORCID: 0009-0007-1027-1057***The Artistic World of Fantasy (Suit № 1) for Two Pianos
by S.V. Rachmaninov**

The article is devoted to the analyses of the content of Fantasy (Suit № 1) for Two Pianos by S.V. Rachmaninov. It examines the history of creation and the artistic world (E.V. Nazaikinsky's term) of this work as an integral phenomenon. Fantasy is analyzed in the context of the musical culture of its time. Parallels are traced with the work of P.I. Tchaikovsky, whom it is dedicated to. For the first time it is analyzed the close relationship of the author's titles, epigraphs, intonation and structural features of each parts with the logic of their musical composition. The article examines S.V. Rachmaninov's experience in creating musical works in accordance with the Statute of the church Bell Ringing adopted in the Russian Orthodox Church, reflected in the intonation basis and



compositional features of the last two parts of the Fantasy. For the first time, a conclusion is drawn about the uniqueness of the creative idea of the work with a single storyline: the ascent from the fragility of passions through the bitterness of loss to heavenly love and life with Christ, that is typical for the Orthodox person worldview.

Keywords: S.V. Rachmaninov, Fantasy (Pictures) for two pianos, artistic world, epigraph, the Statute of the church Bell Ringing, Orthodox.

Фантазия (Сюита № 1 для двух фортепиано) ор. 5 С.В. Рахманинова – раннее произведение гениального русского пианиста и композитора. Она создана летом 1893 года, когда двадцатилетний выпускник Московской консерватории, окрылённый успехом своей первой оперы «Алеко», пишет одно за другим такие сочинения, как Салонные пьесы (Романс и Венгерский танец) для скрипки и фортепиано ор. 6, Симфоническую фантазию «Утёс» ор. 7, хор «В молитвах неусыпающую Богородицу», романсы ор. 8¹.

Это лето Рахманинов провёл в городе Лебедин Харьковской губернии, куда его пригласил в своё имение купец Я.Н. Лысииков. С ним и его женой, Е.Н. Лысиковой, Сергей Васильевич познакомился в декабре 1892 г. в Харькове, когда впервые приехал туда с концертом [15, с. 521]. Согласно письму С.В. Рахманинова к М.И. Чайковскому от 13 мая 1893 г., он собирался приехать в Лебедин примерно 23 мая 1893 г. [15, с. 216]. Точное время приезда неизвестно.

Пребывание в лебединском доме Лысииковых запомнилось Рахманинову как пора абсолютно счастливая и безмятежная. Здесь он имел всё необходимое для работы и отдыха. Он писал Н.Д. Скалон: «По вашей просьбе расскажу вам, как я провожу день. Прежде всего встаю в восемь часов и ложусь в одиннадцать. Занимаюсь сочинением от 9 до 12-ти дня. Затем играю три часа. <...> Кончаю занятия

в пять часов. Весь вечер сижу в саду <...> соловьёв слушаю» [15, с. 217–218].

Работа над Фантазией была начата, вероятно, в конце мая – первых числах июня 1893 г., о чём композитор упоминает в письмах к сёстрам Скалон, и продвигалась довольно быстро. Точное время начала работы установить невозможно, поскольку в автографе Фантазии нет авторских дат. Первое известное упоминание о ней есть в письме к Н.Д. Скалон от 5 июня 1893 г. С.В. Рахманинов пишет: «Занят в настоящее время фантазией для 2-х фортепиано, которая представляет из себя ряд картин музыкальных. Какие это картины и из чего они состоят, напишу вам в следующем письме, ибо думаю к тому времени это сочинение кончить» [15, с. 218]. В письме к Л.Д. Скалон от 9 июня 1893 г. Рахманинов создаёт как бы парафраз на название второй части Фантазии: «Всё-таки знаете: и ночь, и любовь, и луна! Чудесно!» [15, с. 219]. Больше о процессе создания этого сочинения ничего неизвестно.

Фантазия посвящена П.И. Чайковскому. Однако услышать её Петру Ильичу не удалось. Вероятно, Рахманинов в последний раз встретился с П.И. Чайковским в доме С.И. Танеева в Москве 18 сентября 1893 г., когда в присутствии ещё М.М. Ипполитова-Иванова и других московских музыкантов он исполнял симфоническую фантазию «Утёс», а Чайковский – Шестую симфонию (оба произведения – в фортепи-

¹ Романсы ор. 8 закончены осенью 1893 г.

анных переложениях). Из воспоминаний двоюродной сестры Рахманинова С.А. Сатиной: «От исполнения Фантазии для двух фортепиано, посвящённой Чайковскому, он отказался, так как очень ценил её и не хотел портить впечатления, играя её на одном рояле. Рахманинов намеревался вскоре сыграть Фантазию с профессором Пабстом на своём концерте. Чайковский обещал непременно приехать на этот концерт. Сделать это ему не пришлось» [4, с. 27].

Впервые Фантазия для двух фортепиано была исполнена автором и П.А. Пабстом в Москве 30 ноября/12 декабря 1893 г. в Малом зале Дворянского собрания. По информации из газеты «Московские ведомости» от 3 декабря 1893 г., этот концерт «... привлёк очень большую массу слушателей, значительному числу которых пришлось помещаться в смежном зале» [8, с. 89]. По единодушному признанию критиков, наибольший успех на концерте выпал именно на долю Фантазии для двух фортепиано С.В. Рахманинова. Н.Д. Кашкин писал: «Всё сочинение обличает сильный талант, особенно проявляющийся в отношении гармонии» [7, с. 173].

Яркое воплощение своеобразного художественного замысла обеспечило этому сочинению долгую и счастливую жизнь на концертной эстраде. Однако его содержание так и не стало объектом пристального изучения в музыковедческой литературе. При этом сформировалось несколько тенденций его анализа.

Первая сложилась в трудах В.Н. Брянцевой и Ю.В. Келдыша. В Фантазии, наряду с размытостью и неопределённостью музыкальных форм, отмечаются черты чисто внешней музыкальной изобразительности [8, с. 112–116; 3, с. 68]. Так, В.Н. Брянцева пишет: «И в Баркароле, и в пьесе-поэме “И ночь, и любовь...” развитый пейзажный фон приобрёл значение самостоятель-

ного образного компонента. Он изобилует вариантно-повторными выразительными деталями – мелодическими, гармоническими и фактурными. Этот “фон нового типа” сопрягается с мелодико-тематическим пластом, привлекая к себе внимание, раздваивая его» [2, с. 148]. Эти же черты дали основание ряду исследователей, начиная с Гр. Прокофьева, считать Фантазию проявлением импрессионизма в русской музыке [6, с. 56; 8, с. 112; 16, с. 33].

Признавая правильность суждений о разнообразии приёмов музыкальной выразительности и внешних изобразительных эффектах, применённых в Фантазии, следует отметить, что в названных работах пьесы, составляющие это произведение, не анализируются как целостное художественное явление.

Вторая тенденция заключается в поисках общих для цикла музыкальных закономерностей, делающих Фантазию единым целым. Так, Н.Ю. Катанова считает такими скрепами романсовость «как “звучание культуры” – символ уходящего века» [6, с. 56] и формообразующий принцип функциональной и фонической вариантности [6, с. 61]. Она же считает Фантазию проявлением музыкального символизма [6, с. 55]. На наш взгляд, найти романсовость в четвёртой части Фантазии практически невозможно. Поэтому вряд ли она является объединяющим фактором для всего произведения. Интересно, что Н.Ю. Катанова справедливо отмечает огромное влияние на творческий процесс Рахманинова литературных источников вдохновения, но не делает последовательного анализа взаимосвязей сюжетов эпиграфов и музыки.

Иной точки зрения придерживается Г.В. Григорьева. Исходя из понимания сюиты как цикла танцевальных пьес, она исследует дансантизм Фантазии Рахмани-



нова, её связь с разными типами движения. При этом делается вывод о вальсовой природе первых двух частей Фантазии на том основании, что обе они написаны в трёхдольных размерах (подобное утверждение кажется нам слишком расширяющим представление о жанре вальса). В колокольности четвёртой части ей слышатся переplec и воспоминания детства (?), упоминаются также жанр элегии в третьей части и звучащий там в коде траурный марш [5, с. 130]. Иными словами, объединяющими факторами, по мнению Г.В. Григорьевой, служат танцевальность и остигнательность [5, с. 129–130]. О связи с литературными источниками вдохновения Рахманинова, отражёнными в эпиграфах к Фантазии, она упоминает вскользь. Зато усматривает в чередовании частей «периодизацию более общего порядка: точного цикла (день–ночь–утро), а также всей жизни человека (расцвет–смерть–возрождение)» [5, с. 129]. Последнее явно относится к попыткам выстроить собственное видение сюжета произведения. Однако эти попытки представляются очень спорными. Прежде всего, две первые картины, как следует из эпиграфов, явно ночные. Неясно, где «день». Во-вторых, «Пасхальная заутреня», как известно, служит с полуночи. Неясно, где «утро». И совершенно непонятно, о каком расцвете может идти речь в первых двух картинах Фантазии.

Общая концепция Фантазии рассматривается также в книге О.И. Соколовой. По её мнению, она «раскрывается в показе отдельных эпизодов из жизни человека – юношеские мечтания, любовное томление, скорбные переживания и народное празднество. Объединяет цикл характерная ниспадающая попевка из четырёх звуков, эпизодически появляющаяся в первых частях

и заполняющая всю музыкальную ткань последних, а также красочное преломление колокольного звона – печального или ликующе-праздничного» [16, с. 33]. Однако в этой концепции нет места некоему единому содержательному элементу, объединяющему части произведения. Они трактуются как отдельные эпизоды из жизни. К тому же наличие объединяющей все части четырёхзвучной общей ниспадающей попевки весьма спорно. Её нет.

Таким образом, вопрос о целостности художественного замысла и единстве художественного мира Фантазии, связанный с анализом её содержания, отражённым в программах частей, не возникает ни в одном из известных нам трудов². Данная работа – опыт рассмотрения художественного мира Фантазии как целостного явления, соединяющего форму и содержание частей, установление связей между литературными первоисточниками, эпиграфами и их музыкальным воплощением, определение содержания и объединяющего это произведение сюжетного начала.

Понятие «художественный мир» введено в научный обиход Е.В. Назайкинским, который определяет его как «весь мир, воспринятый, увиденный, услышанный в музыкальном звучании («тексте»), преломлённый для каждого воспринимающего в призме текста» [13, с. 28]. Текстом в данном случае будет считаться нотный текст произведения, зафиксированный в первом издании фирмы А. Гутхейль (1894), а затем повторённый без изменений фирмой Юргенсон. Обращает на себя внимание титульный лист первого издания. На нём значится название: “*Fantasie (Tableaux) pour deux Pianos composé par S.Rachmaninoff op. 5.*”³

² Исследователь творчества С.В. Рахманинова Макс Харрисон вообще считает это произведение непрограммным сочинением [19, р. 22].

³ «Фантазия (Картины), сочинено С. Рахманиновым для двух фортепиано op. 5».

По-видимому, даже для автора представляло некоторую трудность определиться с окончательным названием произведения, поскольку подряд даны сразу два – Фантазия и Картины. Причём и в первом упоминании о начале работы над этим произведением в письме к Н.Д. Скалон, и в первом издании, вышедшем в 1894 г. в Москве у А. Гутхейля, современное название этого произведения (Сюита) отсутствует⁴.

На наш взгляд, главное не в том, что это – фантазия или сюита, ибо разделение этих жанров достаточно условно [12, с. 529, 570], а в том, что в названии даны одновременно слова в единственном и множественном числе: Фантазия и Картины. Таким образом, автор подчёркивает, что из нескольких картин складывается единая Фантазия. Тогда сразу возникает вопрос, на какую тему? Что объединяет части произведения, если музыкально-тематических связей между ними нет? Думается, ответ на этот вопрос можно получить, проанализировав взаимосвязь названий, эпитафов и музыкального материала произведения.

Как известно, в Фантазии четыре картины: «Баркарола», «И ночь, и любовь...», «Слёзы», «Светлый праздник». Каждой предпослан эпитаф. Выбор названий частей и эпитафов принадлежит С.В. Рахманинову и определяет характер и содержание каждой пьесы. На это обстоятель-

ство указывал Ф.Р. Траншефор [20]. Он, впрочем, тоже не видел единого художественного замысла в этом произведении, как и другие исследователи [3, с. 68; 8, с. 112]. Ю.В. Келдыш писал об эпитафах к Фантазии: «Это не столько развёрнутая программа, сколько стимулирующий момент, служащий источником творческого воображения композитора. Отталкиваясь от образов текста, он создаёт свободные музыкальные парафразы на них» [8, с. 112)].

Первая картина, «Баркарола», наиболее масштабная из всей Фантазии. Ей предпослан эпитаф из юношеского стихотворения М.Ю. Лермонтова «Венеция». Смысл его заключается в словах: «Опять сравнивается вода, страсть не воскреснет никогда». О скоротечности земной любви-страсти поёт венецианский гондольер. В стихотворении Лермонтова соединены три образа: поэтический образ ночной Венеции, любовная сцена в гондоле и песня гондольера. Музыкальную картину Рахманинов создаёт путём соединения двух музыкальных образов, почерпнутых из стихотворения, – ночной Венеции и песни гондольера. Любовная сцена в гондоле из его произведения исчезает.

Оба избранных композитором образа в процессе музыкального развития складываются в свободно трактованную форму рондо⁵.

А	В	А1	В1	А2
Тема	Песня	Тема	Песня	Тема
Венеции	гондольера	Венеции	гондольера	Венеции
дважды	дважды	варьированная	варьированная	варьированная
изложенная	изложенная	строфа	строфа	строфа
варьированная	варьированная			
строфа	строфа			
тт. 1–88	тт. 89–166	тт. 167–199	тт. 200–219	тт. 220–256

⁴ Г.В. Григорьева утверждает, что определить, когда в отношении этого произведения стало употребляться слово «Сюита», невозможно, но точно не раньше 1917 года [5, с. 130].

⁵ Это вовсе не трёхчастная форма, описанная в упоминаемых выше трудах советских музыковедов [6, с. 113]. Г.В. Григорьева видит в этой части рондо типа АВВА [5, с. 130], что не совсем точно: в каждом из проведений рефренов и эпизодов есть изменения.



Диалог с «Баркаролой» Чайковского из цикла «Времена года» легко просматривается в выборе основной тональности произведения – *g-moll*, а также в выборе тональности и типа фактуры для песни гондольера – *G-dur* (в ней написана и средняя часть «Баркаролы» Чайковского, тоже с имитацией звучания гитары). Связь обеих Баркарол отмечена В.Н. Брянцевой [2, с. 148].

Помимо двух образов, взятых из стихотворения М.Ю. Лермонтова, Рахманинов вводит в свою «Баркаролу» третий. Это «игра воды». Входя в музыкальную ткань рефренов и эпизодов, «игра воды» у каждого из роялей имеет свой интонационный материал, свои фактурные особенности и строгую персонификацию. В изложении и взаимодействии трёх этих тематических блоков явно просматривается игровая логика⁶. Рассмотрим эти три разные сферы произведения подробнее.

Тема Венеции построена на постоянном возвращении мелодии к III ступени с большим количеством вопросительных интонаций. Её сопровождение в партии первого рояля всегда остинатно. Об остинатности как формообразующем принципе этого произведения писал Ю.В. Келдыш, [8, с. 112]. Но это зыбкое остинато: бас берётся только на первую восьмую (это словно удар веслом по воде) и всё время опирается на три функции, поочерёдно образующие органнй пункт в процессе одного проведения темы: тоника, доминанта, III ступень (тоника параллельного мажора). На фоне таких басов, взятых только как бы намёком, у первого рояля возникает аккомпанемент в виде арпеджио со вспомогательными и проходящими хроматизмами. В каждом из проведений темы её

окончание видоизменяется при неизменности первой половины. Действительно, возникает образ застывшего ночного города, всё время по-разному отражающегося в изменчивой глади воды, сверкающей ночными огнями.

Тема песни гондольера всегда исполняется первым роялем. Она проводится в среднем регистре (и в среднем голосе) на фоне буквально укутывающего её арпеджированного аккомпанемента, имитирующего гитару (такая фактура в разнообразных «песнях гондольеров» вообще характерна для сочинений композиторов-романтиков, в особенности – Ф. Листа с его «Венецией» из цикла «Годы странствий»). В теме песни гондольера тоже используется частое возвращение к III ступени. И хотя интонации здесь в концах фраз нисходящие, утвердительные, за счёт остановок всего раздела на доминантовой функции или на тонике в мелодическом положении терции всё равно вместо логической точки слышится многоточие. Ведь лермонтовский и рахманиновский гондольер поёт о недолговечности любви-страсти. Вариантность ритмического и интонационного развития мелодии и аккомпанемента создают ощущение импровизационности песни гондольера. Аккомпанемент второго рояля в этой теме тоже персонифицирован – это всегда трели и хроматические аккордовые последовательности. Они словно тихие всплески воды под вёслами.

Проведение песни гондольера во втором эпизоде (B_1) дано в *g-moll*, что вполне соответствует последним словам эпитафии: «Страсть не воскреснет никогда». Это проведение ещё больше сокращено по отношению к первоначальному изложению строфы. Третье проведение рефрена (A_2)

⁶ Как заметил Е.В. Назайкинский: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения <...> различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе “стереофоническую” театральную картину развивающегося действия, однако более обобщённую и специфическую, чем даже в музыкальном театре» [13, с. 227].

также представляет собой варьированный повтор первой темы, за которой следует небольшое заключение («игра воды»), как бы исчезающее с последними всплесками – арпеджио. В обеих партиях последнее тоническое трезвучие, изложенное арпеджио, дано тоже в мелодическом положении терции. Неопределённость. Многоточие. Поэтический мираж любви-страсти развеялся.

Вторая картина, «И ночь, и любовь...», предваряется фрагментом стихотворения Дж. Байрона «Сумерки» в переводе Н.В. Гербеля, которое, в свою очередь, является первой строфой поэмы «Паризина». Фабула этого произведения напоминает сюжет шиллеровского «Дон-Карлоса». Герцог Эсте решает женить сына, но, увидев его невесту, Паризину, венчается с ней сам. Между тем его сын Уго и Паризина успели полюбить друг друга. По просьбе Паризины Уго приходит на прощальное свидание ночью в сад замка. Именно это последнее свидание и становится сюжетом второй картины из Фантазии Рахманинова. Её музыка наиболее точно следует за описательными деталями эпиграфа.

Это единственная мажорная часть произведения. Она написана в D-dur. Для Рахманинова-композитора, остро чувствующавшего семантику тональных красок, выбор вряд ли был случайным. Именно в этой тональности звучит тема любви в интродукции к «Пиковой даме» Чайковского, опере, которую Рахманинов знал и очень любил.

В этой же тональности написан романс Рахманинова «В молчаньи ночи тайной» (1890), перекликающийся по тематизму и настроению и с темой любви из «Пиковой дамы», и со второй частью Фантазии.

Одним из источников вдохновения композитора могли быть жизненные впечатления. Поскольку произведение создавалось в начале июня, Рахманинов, по письмам к сёстрам Скалон, каждый вечер наслаждался в саду пением соловьёв [15, с. 218]. В.Н. Брянцева указывает на возможное отражение в этой части Фантазии тех чувств, которые С.В. Рахманинов испытывал в это время к В.Д. Скалон, а также о сохранившихся у него воспоминаниях о лете 1890 г., которое он провёл вместе с семьями Скалон и Сатиных в Ивановке [2, с. 146].

Исследователи обычно отмечают следы влияния Н.А. Римского-Корсакова, Ф. Листа и Р. Вагнера на выбор тематизма, гармонический язык и приёмы развития музыкального материала этой части Фантазии [8, с. 114; 3, с. 68; 2, с. 146].

Принято считать, что эта Картина написана в свободной форме [8, с. 114]. О.И. Соколова и Г.В. Григорьева усматривают здесь трёхчастность, поскольку находят средний раздел, в котором проводится тема любви [16, с. 33; 5, с. 128]. Между тем в ней явно присутствуют черты рондальности в сочетании со столь любимой Рахманиновым варьированной строфичностью.

А	В	А ₁	С	А ₂
тема	I строфа	тема	I строфа	арпеджио
призыва	(«плеск волны»,	призыва	(лейтсеквенция	+
+	соловьиные трели)	+	любви,	тема призыва
арпеджио	II строфа	арпеджио	соловьиные трели)	
	(соловьиные трели,		II строфа	
	тема любви,		(лейтсеквенция любви,	
	«плеск волны»)		«ветра шум»)	
	III строфа			
	(лейтсеквенция любви)			
тт. 1–16	тт. 17–30/ 31–43/44–59	тт. 60–70	тт. 70–89/90–122	тт. 123–129



В начале произведения звучит первая призывная интонация у второго рояля (пунктирный ритм в сочетании с восходящей к III ступени последней интонацией), на которую накладывается цепь арпеджированных аккордов (отклонение к VI ступени и возвращение в тонику) у первого рояля. Этот материал ещё будет в перегармонизованном виде повторяться дважды. Второй раз тема призыва и последовательность арпеджированных аккордов прозвучат у первого рояля с остановкой на доминанте параллельного минора. Третий раз цепь аккордов арпеджио будет гармонизована всеми плагальными ступенями и прозвучит опять в партии первого рояля не после, а перед темой призыва (второй рояль), которая потеряет свою образную яркость за счёт смены ритма (вместо пунктирного ритма – половинная, четверть, половинная с точкой). Этот материал (тема призыва и восходящие аккорды арпеджио) и выполняет роль рефрена.

Первый эпизод состоит из трёх строк. В первой строке на фоне арпеджированных пассажей первого рояля («плеск волны» из эпиграфа?) звучат соловьиные трели в партии второго рояля. Во второй – на фоне темы соловьиных трелей, перешедшей в партию первого рояля, звучит тема любви, вызывающая ассоциации с вагнеровскими и листовскими темами любовного томления (В.Н. Брянцева называет её «рахманиновской лейтсеквенцией любви» [2, с. 146]). В третьей строке – на фоне арпеджированных пассажей, перешедших в партию второго рояля, звучит тема любви в партии первого рояля. Эта тема приходит к первой экстатической кульминации, в которой интонации основного мотива темы любви соединяются с ритмом темы призыва. Свидание в саду, описанное в эпиграфе, достигает апогея,

звучат взаимные клятвы на фоне картины роскошной летней ночи.

Второй эпизод начинается с соединения тематических материалов, звучавших до этого отдельно – темы любви (излагается у второго рояля) и темы соловьиных трелей (у первого). В противовес взволнованному звучанию первого эпизода с богатой тональной работой второй эпизод построен на идее истаивания: исчезает тема соловьиных трелей, динамика от *mf* в начале эпизода нисходит к *pp*, прекращается тональная работа – весь эпизод написан в D-dur. Появляется новый материал (тетрахорды из хроматизмов), накладывающийся на тему любви («ветра шум» из эпиграфа?).

Богатство тематического материала этой части и изобретательность в его развитии заставляют вспомнить слова Рахманинова о вдохновляющей силе любви: «Любить – значит соединить воедино счастье и силу ума» [15, с. 95]. И всё-таки конечное истаивание тематизма (по сюжету поэмы влюблённые решают расстаться навсегда) возвращает к предостережению из эпиграфа первой части – земная любовь не вечна...

Третья картина, «Слёзы», предваряется эпиграфом из стихотворения Ф.И. Тютчева «Слёзы людские». И снова возникает параллель с творчеством Чайковского – его перу принадлежит романс для двух голосов на этот же текст (сочинён в 1880 г.), который Рахманинов не мог не знать. Тональность тоже совпадает – g-moll. Однако, в противовес романтической патетике романса Чайковского, Рахманинов создаёт совершенно иное художественное полотно.

Пьеса начинается двенадцатикратным повторением одной нисходящей попевки (тт. 1 – 6). И Ю.В. Келдыш, и В.Н. Брянцева называют её «адрес», указанный

и самим композитором, – звон колоколов Новгородской Софии, неоднократно слышанный им из дома бабушки, жившей неподалеку от собора [8, с. 115; 3, с. 72; 2, с. 156–157]. Эта попевка выполняет двоякую функцию – вступления и основного тематического зерна всего произведения. Но это не просто звон колоколов, как неоднократно писали многие исследователи. И уж совсем не тема слёз как таковых, как пишет о ней В.Н. Брянцева [2, с. 158]. Это особый тип звона – перебор (последовательное звучание каждого колокола сверху вниз в едином ритме). И встречается он только в одном случае. Так звонят перед отпеванием умершего. В православной традиции перебор символизирует жизненный путь человека от колыбели до могилы. Согласно Уставу церковного звона: «Перебор осуществляется медленными одиночными ударами в каждый колокол или било от самого малого до самого большого, а после этого следует аккорд во всё <...>, что символизирует обрыв жизни» [17, с. 8]. Поэтому сомнений нет. Это погребальная сцена. И льющиеся слёзы – слёзы невозвратимой утраты. С.А. Сатина писала, что Рахманинов связывал эту пьесу с детскими воспоминаниями о похоронах, которые он видел в Новгородском Софийском монастыре [4, с. 73].

Тема слёз вырастает из темы перебора колоколов, оплетаемой мелодическими фигурациями (тт. 7–10). Первоначально она излагается с арпеджированным аккомпанементом у первого рояля и имеет форму строфы. При повторе строфы у второго ро-

яля появляется тема, вырастающая из зачина причета по умершему (тт. 10–14)⁷. Обе строфы образуют первую часть простой трёхчастной формы с сокращённой репризой⁸. Попевочная техника, применённая здесь композитором, характерна для русской народной (в особенности – протяжной и обрядовой) песенности, а также для православной системы осмогласия, прекрасно знакомой Рахманинову⁹.

Средняя часть (тт. 17–36) тоже построена на теме слёз. Она перемещается в партию второго рояля, где звучит с ритмическим сдвигом на вторую долю триолей. При этом в басу появляется мерное медленное покачивание, напоминающее зловещую колыбельную, а в партии первого рояля из фактуры темы слёз вырастает продолжение темы похоронного причета с выдержанными остигнутыми октавами, словно гулко звучащими одиночными ударами колокола, сопровождающими погребение. В репризе тема слёз (тт. 37–45) в соединении с темой причета звучит в виде проведённой однократно варьированной строфы. Она перемещается в неизменном виде в партию второго рояля, в то время как тема причета идёт в партии первого рояля в октавном удвоении. Это воспринимается как последний всплеск отчаяния от невозвратности утраты.

Заключение картины «Слёзы» (тт. 46–57) решено в виде траурного шествия. В партии первого рояля звучит семикратно повторённая одна и та же интонационная ритмоформула похоронного марша, а у второго появляются арпеджио, созда-

⁷ Аналогичный зачин появится у Рахманинова затем ещё в нескольких произведениях – в прелюдии ор. 23 № 3, в романсе «На смерть чижика». На близость этих тем зачину причета впервые указал Е.В. Назайкинский [13, с. 35].

⁸ Совершенно неясно, где и почему Ю. Келдыш и В. Брянцева увидели в этой части остигнутые вариации [8, с. 116; 2, с. 158]. Здесь можно говорить только о ритмическом остигнато – четырёхзвучная попевка в разных вариантах звучит неизменно, но облекается при этом в разное интонационное содержание. Это ритмическое остигнато тоже обусловлено Уставом церковного звона: «Такой перебор должен осуществляться многократно в зависимости от хода богослужения, но обязательно должен доводиться до конца» [17, с. 8].

⁹ На это указывают В.В. Медушевский [10, с. 282] и И.Д. Ханнанов [17]; о «литуригической направленности» музыкального языка С.В. Рахманинова как в духовных, так и в светских сочинениях пишет также А.Б. Ковалёв [9, с. 106].



ющие образ струящихся слёз. Последние фразы преобразуют мотив перебора: он перемещается в нижний регистр, из него исчезает последняя нота, и он становится мотивом вздоха. Три хоральных аккорда завершают скорбную пьесу о бренности всего земного перед лицом Вечности.

Последняя картина, «Светлый праздник», предваряется эпиграфом из стихотворения А.С. Хомякова «Кремлёвская заутреня на Пасху». Преходящим скорбям и радостям земного пути с его обманами и заблуждениями Рахманинов противопоставляет ликование любви небесной, связанной с переживанием таинства Пасхи – Воскресения Христова. Ибо, как сказано у Апостола Павла, «Если Христос не воскресал, то напрасна наша вера» [1 Послание к Коринфянам. 15.14]. Воскресение Христово, согласно посланию Апостола Павла, к Фессалоникийцам, является залогом воскресения к вечной жизни каждого человека и всего человечества [1 Послание к Фессалоникийцам. 4. 13–17].

В этой пьесе принято усматривать близость к содержанию симфонической увертюры «Светлый праздник» Н.А. Римского-Корсакова и гармоническому языку М.П. Мусоргского (перезвон колоколов в сцене коронации из «Бориса Годунова») [8, с. 116; 2, с. 159–160]. Однако, на наш взгляд, это объясняется тем, что все три композитора слышали одну и ту же гармоническую основу реального колокольного звона.

В отличие от многотемной композиции в увертюре Н.А. Римского-Корсакова¹⁰, Рахманинов достигает эффекта ликования в торжественный момент начала Пасхального Богослужения очень простыми средствами. Наверное, это одно из немногих произведений Рахманинова (если не един-

ственное), в которых музыкальная композиция подчинена строгому следованию церковному Уставу церковного звона. Пьеса написана в форме рондо. Тональность g-moll не мешает воспринимать её как светлое произведение.

Краткое вступление – имитация у первого рояля звучания малых колоколов (в церковной практике их называют зазвонными) – характерно для начала красного звона¹¹ и носит название зазвона (тт. 1–6), затем у второго рояля звучат тяжёлые удары большого колокола – Благовестника (тт. 7–9). Именно троекратным ударом в Благовестник начинается собственно звон, предваряющий церковную службу в особо торжественных случаях [16, с. 9].

В первом проведении рефрена на остинатно выдержанной перемене гармоний альтерированной и дезальтерированной субдоминанты звучит тема трезвона колоколов (тт. 9–25). В первом эпизоде тропарь Воскресения Христова звучит у первого рояля вместе с ударами Благовестника, а тема трезвона высоких колоколов – у второго (тт. 25–31). Во втором проведении рефрена и эпизода элементы тематического материала меняются местами: малые колокола имитирует партия второго рояля, а большие – первого. По форме второе проведение рефрена – сокращённая строфа из первого проведения (тт. 32–39), в которой одиночные ноты подголоска в среднем голосе заменены аккордами: звон становится всё более массивным, включается вся звонница.

Можно даже предположить, что композитор, взявший эпиграфом стихотворение «Кремлёвская заутреня на Пасху», стремился к имитации богатейших художественных возможностей звонницы

¹⁰ Увертюра «Светлый праздник» написана в сонатной форме со вступлением.

¹¹ Согласно церковному Уставу, трезвон, или красный звон, – самый праздничный из всех типов церковных звонов [17, с. 9]. Он даёт возможность звонарю наиболее широко применять весь набор колоколов и открывает простор для импровизации.

Ивана Великого. Тогда в первых трёх ударах Благовестника (квинты от до контроктавы и большой октавы) слышится голос самого большого из колоколов Москвы – Большого Успенского (4000 пудов, или 65 т 520 кг). Во времена Рахманинова это был самый большой колокол России и в какой-то мере – памятник Отечественной войне 1812 г.¹²

Во втором эпизоде (тт. 39–45) тоже увеличивается количество дублирующих голосов, аккорды исполняются арпеджио. Создаётся впечатление, что вслед за первоначальным пением Пасхального тропаря сводным хором певчих и духовенства его исполняют все прихожане, находящиеся в храме, как это и положено по церковному Уставу. Третье проведение рефрена (тт. 45–59) представляет собой гармоническую вариацию на тему трезвона с последующим кратким заключением. Это звон во все колокола одновременно, заключающий трезвон [17, с. 9]. Фантазия завершается картиной, переживаемой в храме – соборно – Пасхальной радости о Воскресении Христа – залог бессмертия души и вечной жизни христианина.

Суммируем наши наблюдения.

Художественный мир Фантазии многолик. В нём наряду с внешней звукописью, безусловно, роднящей это произведение с творениями импрессионистов, присутствует глубокий психологический подтекст, отражённый в тонкости трактовки каждого из избранных музыкальных сюжетов (картин), что больше свойственно русской позднеромантической традиции. Художественные образы, создаваемые композитором, тесно связаны не только

с названиями и эпитафиями частей, но и с литературными произведениями, из которых взяты эпитафии. Вне понимания этих связей адекватное прочтение содержания Фантазии невозможно.

Наверное, впервые в русской музыке наблюдается тесная взаимосвязь между музыкальной драматургией частей светского произведения и таким разделом Типикона, как Устав церковного звона, а также его влияние на музыкальную композицию Картин. Наконец, это произведение характеризует С.В. Рахманинова как ярчайшего представителя «духовного реализма»¹³.

В Фантазии просматривается единая сюжетная линия: от недолговечности земных страстей, сквозь упоение любовью и горечь утрат человек приходит к единственной действительной опоре – любви небесной и жизни со Христом. Иными словами, это действительно Фантазия с единой темой и единым развёртывающимся сюжетом. Главным героем и темой этой

Фантазии становится любовь в самых разнообразных проявлениях.

Произведение с такой концепцией остаётся уникальным в русской пианистической литературе. И в то же время его замысел типичен для истинно православного человека, каким и был С.В. Рахманинов¹⁴. Ведь обе заповеди, данные человечеству Иисусом Христом и составляющие суть христианского учения, о любви – к Богу и к человеку.

Поразительно, что такое сочинение могло быть создано совсем молодым человеком. Заметим, что 1893 год дал миру одно из величайших творений русской музыки – Шестую симфонию П.И. Чай-

¹² Во время отступления французских войск из Москвы Успенский колокол пострадал, треснул и был в 1817 г. перелит на заводе Михаила Богданова, где в него была добавлена бронза из трофейных французских пушек [14].

¹³ Духовный реализм – термин В.В. Медушевского. Он подразумевает воплощение в музыке таких категорий, как истина, вера, упование на Господа, любовь, чистота, смиренномудрие и красота [11, с. 341]

¹⁴ На не просто религиозность, но и глубокую воцерковлённость С.В. Рахманинова указывают в своих исследованиях М.И. Алейников [1, с. 20] и А.Б. Ковалёв [9, с. 102], В.В. Медушевский [10, с. 280]



ковского, где конец земного существования воспринимается как трагедия. В его реквиеме из четвёртой части симфонии с темой, очень напоминающей панихидную стихиру восьмого гласа «Плачу и ры-

даю, егда помышляю смерть», нет света последующего воскресения. В юношеском произведении Рахманинова торжественно поют Пасхальные колокола: жизнь с Богом вечна, она сильнее смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алейников М.И. О религии в духовном мире С.В. Рахманинова // С.В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции 15–16 мая 2013 / ред.-сост. И.Н. Вановская. Ивановка, 2013. С. 17–26.
2. Брянцева В.Н. С.В. Рахманинов. М.: Советский Композитор, 1976. 681 с.
3. Брянцева В.Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 204 с.
4. Воспоминания о Рахманинове. 5-е изд., доп. М.: Музыка. 1988. 525 с.
5. Григорьева Г.В. Первая сюита С.В. Рахманинова: к трактовке жанра // Музыкальная академия. 2016, № 1 (753). С. 127–131.
6. Катонина Н.Ю. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2002. 178 с.
7. Кашкин Н.Д. Концерт г. Пабста // Артист. 1894, кн. 1.
8. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 507 с.
9. Ковалёв А.Б. Литургический аспект в творчестве С.В. Рахманинова // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 39. 2020. С. 99–114.
10. Медушевский В.В. Духовные акценты в содержании музыкального образования // Теория и методика музыкального образования детей: научно-методическое пособие / Л.В. Школяр и др. М.: Флинта: Наука, 1998. 330 с.
11. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки. М.: Композитор, 2014. 630 с.
12. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
13. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
14. Нарожная С. Колокола Московского Кремля // URL: http://www.decorbells.ru/bell_kremlin.htm (дата обращения: 02.02.2024).
15. Рахманинов С.В. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 668 с.
16. Соколова О.И. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984. 280 с.
17. Устав церковного звона. М.: РПЦ, 2002. 33 с.
18. Ханнанов И.Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 286 с.
19. Harrison Max. Rachmaninoff: Life. Works. Recordings. London; New-York: Continuum, 2005. 422 p.
20. Tranchefort François-Rene. Guide de la musique de piano et de clavecin. Paris: Fayard, 1987. 869 p.

Об авторе:

Савёлова Ирина Ивановна, преподаватель фортепиано и концертмейстер, Солнечногорская детская школа искусств (141613, Клин, Россия), **ORCID: 0009-0007-1027-1057**, savelovamuzicoved@gmail.com

REFERENCES

1. Aleynikov M.I. O religii v dukhovnom mire S.V. Rakhmaninova [On Religion in the Spiritual World of S.V. Rachmaninov]. *S.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura: materialy V mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 15–16 maya 2013* [S.V. Rachmaninov and World Culture: materials of the V International Scientific and Practical conference on May 15–16, 2013]. Editor-compiler I.N. Vanovskaya. Ivanovka, 2013, pp. 17–26.
2. Bryantseva V.N. *S.V. Rakhmaninov* [S.V. Rachmaninov]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1976. 681 p.
3. Bryantseva V.N. *Fortepiannye p'esy Rakhmaninova* [Rachmaninov's Piano Pieces]. Moscow: Muzyka, 1966. 204 p.
4. *Vospominaniya o Rakhmaninove* [Memories of Rachmaninov]. 5th edition, supplemented. Moscow: Muzyka. 1988. 525 p.
5. Grigor'eva G.V. *Pervaya syuita S.V. Rakhmaninova: k traktovke zhanra* [Rachmaninov's First Suite: towards the interpretation of the genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2016, No. 1 (753), pp. 127–131.
6. Katonova N.Yu. *Ansambli' dvukh fortepiano v XX veke. Tipologiya zhanra: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Ensemble of Two Pianos in the XX century. The Typology of the Genre: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2002. 178 p.
7. Kashkin N.D. *Kontsert gospodina Pabsta* [Concert of mr. Pabst]. *Artist* [Artist]. 1894, book 1.
8. Keldysh Yu.V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninov and His Time]. Moscow: Muzyka, 1973. 507 p.
9. Kovalev A.B. *Liturgicheskiy aspekt v tvorchestve S.V. Rakhmaninova* [The Liturgical Aspect in the Work of S.V. Rachmaninov]. *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva. Vypusk 39* [Bulletin of the Orthodox Svyato-Tikhonovsky Humanitarian University. Series V: Questions of History and Theory of Christian Art. Issue 39]. 2020, pp. 99–114.
10. Medushevskiy V.V. *Dukhovnye aktsenty v sodержanii muzykal'nogo obrazovaniya* [Spiritual Accents in the Content of Music Education]. *Teoriya i metodika muzykal'nogo obrazovaniya detey: nauchno-metodicheskoe posobie* [Theory and Methodology of Musical Education of Children: a scientific and methodological guide] L.V. Shkolyar and others. Moscow: Flinta: Nauka, 1998. 330 p.
11. Medushevskiy V.V. *Dukhovnyy analiz muzyki* [Spiritual Analysis of Music]. Moscow: Kompozitor, 2014. 630 p.
12. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 672 p.
13. Nazaykinskiy E.V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
14. Narozhnaya S. *Kolokola Moskovskogo Kremlya* [The Bells of the Moscow Kremlin]. URL: http://www.decorbells.ru/bell_kremlin.htm (02.02.2024).
15. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. Tom I* [Literary Heritage Vol. 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 668 p.
16. Sokolova O.I. *Sergey Vasil'evich Rakhmaninov* [Sergei Vasilyevich Rachmaninov]. Moscow: Muzyka, 1984. 280 p.
17. *Ustav tserkovnogo zvona* [The Statute of the Church Bell Ringing]. Moscow: Russkaya pravoslavnaya tserkov', 2002. 33 p.
18. Khannanov I.D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etudov* [Music of Sergei Rachmaninov: seven musical-theoretical etudes]. Moscow: Kompozitor, 2011. 286 p.



19. Harrison Max. *Rachmaninoff: Life. Works. Recordings*. London; New-York: Continuum, 2005. 422 p.

20. Tranchefort François-Rene. *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris: Fayard, 1987. 869 p.

About the author:

Irina I. Savelova, Piano teacher and concertmaster, Solnechnogorsk Children's Art School (141613, Klin, Russia), **ORCID: 0009-0007-1027-1057**, savelovamuzicoved@gmail.com



М.В. МИХЕЕВА

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-6247-5058*

«Алеко»: от Императорских театров до заводских клубов (к истории постановок оперы С.В. Рахманинова)

Сценическая судьба «Алеко» С.В. Рахманинова сложилась достаточно благополучно: опера ставилась целиком на различных театральных сценах, многие вокальные и инструментальные номера вскоре после премьеры стали любимы исполнителями и обрели самостоятельную концертную жизнь. Благодаря своей камерности в первые годы советской власти она нередко включалась в программы самодеятельности на фабриках, заводах, в Домах культуры, некоторые из этих спектаклей даже освещались в печати.

В настоящей статье представлены неизвестные ранее страницы истории постановок «Алеко», что стало возможным после изучения комплекта оркестровых партий оперы, хранящегося в Государственной библиотеке Мариинского театра (Санкт-Петербург). Так, были выявлены записи оркестрантов, относящиеся к петербургским исполнениям в Михайловском театре и Таврическом дворце, в Большом и Новом театре в Москве, а также к многочисленным «гастрольным показам», включая Соединённые Штаты Америки. Архивные записи содержат уникальные сведения о репетициях (даты, часы, продолжительность), исполнителях (музыканты оркестра, певцы, дирижёры) и другие «заметки на полях», связанные с постановками оперы. Дополняют сюжет и хроникальные свидетельства рецензентов советских газет, не только разбирающих способности непрофессиональных участников спектаклей, но и ставящих вопрос о репертуарной политике в целом, в связи с «излишней чувственностью» оперы Рахманинова.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, опера «Алеко», Государственная библиотека Мариинского театра, Михайловский театр, оркестровые партии, советская периодика 1920-х годов, самодеятельность.

Для цитирования / For citation: Михеева М.В. «Алеко»: от Императорских театров до заводских клубов (к истории постановок оперы С.В. Рахманинова) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 100–111. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.100-111. EDN: PIKYWY.



MARINA V. MIKHEEVA

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia

ORCID: 0000-0002-6247-5058

“Aleko”: from Imperial Theatres to Factory Clubs (on the History of Productions of the Opera by Sergey V. Rachmaninov)

The stage fate of “Aleko” by Sergey V. Rachmaninov’s opera turned out quite well: the opera was staged in its entirety on various theatre stages, many vocal and instrumental numbers soon after the premiere became beloved by performers and acquired an independent concert life. Due to its intimacy, in the first years of Soviet Republic it was often included in amateur performance programs in factories and cultural centers; some of these performances were even covered in the press.

This article presents previously unknown pages of the history of “Aleko” productions which became possible after studying a set of the opera orchestral parts, which held at the Mariinsky Theatre State Library (St. Petersburg). Thus were discovered recordings of orchestra players relating to St. Petersburg performances at the Mikhailovsky Theatre and at the Tauride Palace, at the Moscow Bolshoy and New Theatres, as well as numerous “touring shows”, including the United States of America. These archival recordings contain unique information about rehearsals (dates, hours, duration), performers (orchestra musicians, singers, conductors) and other “field notes” related to opera productions. The plot is also complemented by chronicles from Soviet newspapers reviewers, who examine not only the abilities of non-professional participants in the performances, but also put the question of repertoire policy in general, in connection with Rachmaninov’s opera “excessive sensuality”.

Keywords: Sergey V. Rachmaninov, opera “Aleko”, The Mariinsky Theatre State Library, Mikhailovsky Theatre, orchestral parts, Soviet periodic of 1920s, amateur performance.

Опера «Алеко» явилась первым завершённым опусом Рахманинова в этом жанре – дипломной работой по курсу свободного сочинения в классе А.С. Аренского: молодому композитору удалось сочинить, записать и инструментовать партитуру за один месяц (увлечённость работой и стремительность её воплощения восхищают!). Вскоре опера стала известна и театральной публике: уже через год – 27 апреля 1893 года – прошла премьера в московском Большом театре, через два дня состоялся второй показ. Поскольку постановка «Алеко» совпала с окончанием концертного сезона, этими

спектаклями и ещё тремя на сцене городского театра в Киеве ограничилось её исполнение в текущем году.

В новейшей исследовательской литературе история постановок первой оперы Рахманинова отражена достаточно полно [4, 5]. Однако благодаря архивным материалам, ещё не введённым в широкий научный обиход, и советским газетам 1920-х годов удалось добавить новые сведения к известным фактам и познакомиться с некоторыми неожиданными решениями сценографов. Так, в Государственной библиотеке Мариинского театра наряду с рукописной партитурой

оперы «Алеко»¹ хранится и рукописный комплект оркестровых партий², многие из которых испещрены разного рода записями. Подобная фиксация музыкальных событий на нотных страницах (нередко в шутивном тоне, иногда с рисунками) давно стала некой традицией для музыкантов-исполнителей: в большинстве случаев встречаются дата и место исполнения, фамилии оркестрантов, реже – даты репетиций, имя дирижёра или личное мнение о произведении.

В указанном комплекте имеются сведения, хронологически относящиеся к 1893, 1899, 1903, 1905, 1914, 1915, 1921, 1926–1929 и послевоенным годам³. Он включает 55 партий в твёрдом картонном переплёте, записанных на нотной бумаге в 12 нотосцев (35 x 24,8 см). Титульный лист оформлен единообразно: «Опера „Алеко“. <обозначение инструмента>». Следует особо подчеркнуть, что ни в одной из партий переписчиком не указано имя композитора; в восьми из них оно вписано уже в более поздние годы (шариковая цветная ручка), в четырёх — предположительно в 1900-е: «Муз. С. Рахманинова» (Oboe 2^{do} et Corno Inglese), «v[on] S. Rachmaninoff» (Clarinetto 1^{mo}), «von Rachmaninow» (Violino 1^{mo}, 2 пульт⁴), «Соч. Рахманинова» (Violino 2^{do}, 4 пульт). Перечислим их⁵:

Piccolo
Flauto 1^{mo}
Flauto 2
Oboe I
Oboe 2^{do} et Corno Inglese
Corno Inglese
Clarinetto 1^{mo}

Clarinetto 2^{do}
Fagotto 1^{mo}
Fagotto 2^{do}
Corno 1^{mo}
Corno 2^{do}
Corno 3^{zo}
Corno 4^{to}
Tromba 1^{mo}
Tromba 2^{do}
Trombon 1^{mo}
Trombon 2^{do}
Trombon 3^{zo}
Tuba
Timpani
Tamburino
Gr. Cassa e Piatti
Triangl.
Arpa (2 пульты)
Violino 1^{mo} (9 пультов)
Violino 2^{do} (7 пультов)
Viola (6 пультов)
Cello (3 пульты)
Cello e Basso (2 пульты)
Basso (3 пульты)

О том, что именно эти партии использовались во время премьеры в присутствии автора, свидетельствуют *пять записей* простым, синим и зелёным карандашами: в партии альтов (5-й и 6-й пульты), виолончелей (1-й и 2-й пульты) и Cello e Basso (2-й пульт). Это даты первых репетиций:

1-я репетиция – корректурная 14 апреля с 12 до 3 ³/₄. («Квар[тет]»)

2-я – корректурная 15 апреля с 12 до 3 часов. («Общая»)

3-я – артистическая 19 апреля с 11 ¹/₂ до 2 часов. («жидовск[ий] шабаш») / («Хор и солисты»)

¹ См. об этом: [8].

² Государственная библиотека Мариинского театра. Инв. № 18258. Автор выражает глубокую признательность начальнику Отдела нотных фондов библиотеки Марии Николаевне Щербаковой и её заместителю Ирине Михайловне Николаевой за возможность изучения указанных архивных материалов и предоставленные копии.

³ В настоящей статье будут проанализированы записи, связанные с довоенными исполнениями оперы.

⁴ В данном комплекте одна оркестровая партия равна одному пульту.

⁵ Обозначения воспроизводятся в подлинном виде (по источнику): 1mo = Primo, 2do = Secondo, 3zo = Terzo, 4to = Quarto.



4-я – капельмейстерская 20 апреля с 11 до 1 ½. («со Сценой»)

5-я – сценическая 21 апреля с 12 до 2 ½.

6-я – сценическая 23 апреля с 1 до 3 часов.

7-я – сценическая 24 апреля с 1 до 2 ¼ часов. («полковник[ая]»)

8-я – генеральная 25 апреля с 2 до 3 часов.

Единственная запись, фиксирующая даты премьерных исполнений – 27 и 29 апреля 1893 года, обнаружена в партии 2-й скрипки (4 пульт):

«Алеко

1893

27. Avril 1

29. – // – 2»⁶

Принимая во внимание, что в день премьеры исполнялись также фрагменты из опер М.И. Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила») и П.И. Чайковского («Пиковая дама»), количество часов, потраченное на разучивание оперы Рахманинова, вызывает чувство уважения к капельмейстеру Большого театра И.К. Альтани, свидетельствует о его профессиональной честности. По словам рецензента Н.Д. Кашкина, «опера имела большой успех, и на долю молодого композитора выпало немало вызовов и рукоплесканий» [6]. Безусловно, это результат тщательной подготовки нового произведения дирижёром.

В 1899 году «Алеко» впервые был поставлен в Петербурге – в рамках юбилейных торжеств, посвящённых 100-летию А.С. Пушкина. 27 мая в Таврическом дворце прозвучали симфонические и хоровые произведения А.С. Аренского,

Ц.А. Кюи, А.К. Лядова на пушкинские тексты и опера Рахманинова. О предстоящем событии он узнал в апреле от Аренского, который задавал вопрос, каких певцов автор хотел бы увидеть в главных ролях. «Назначить и рекомендовать кого-нибудь на сольные партии я не могу, – отвечал Рахманинов, – потому что очень мало или совсем не знаю петербургских певцов. Я тебя хочу просить об этом. Ты их, конечно, всех знаешь, а значит и можешь сказать, кому какая роль подходит. Будь так добр, Антон Степанович, – сделай мне это одолжение. Нечего и говорить, конечно, что я заранее одобряю и доволен твоим выбором. В первый момент, как я прочитал твоё письмо, мне пришло в голову, что лучше Земфиры – Сионицкой и Шаляпина – Алеко я никого не найду. Но согласятся ли они?»⁷ [11, с. 285–286]. В итоге именно они и выступили в главных партиях, заслужив большое признание публики. В прессе особо подчёркивалось исполнение Шаляпиным заключительного ариозо, которое пришлось повторить, а Рахманинов позднее писал М.А. Слонову: «...я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы. Так может рыдать только или великий артист на сцене, или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко» [11, с. 290].

В комплекте оркестровых партий из библиотеки Мариинского театра есть свидетельства и об этом событии (ил. 1).

«Полинский. 27 Мая. 1899 год. Таврический дворец в 100-летний юбилей рождения А.С. Пушкина» (Trombon 1^{mo});

«1899 г. 27^{to} Мая исполнялась сия Опера на Пушкинском празднике в Таврическом дворце» (Violino 1^{mo}, 1 пульт);

⁶ Цифры «1» и «2» относятся к порядковым числам исполнения оперы. Далее в партии записаны даты ещё 14 исполнений за 1903–1905 гг.: 21 и 28 сентября, 12 и 18 октября, 2, 10 и 19 ноября 1903 г.; 4 января, 3 и 24 октября, 21 ноября, 6 декабря 1904 г.; 15 января, 2 февраля 1905 года.

⁷ Цитата приведена в соответствии с оригиналом издания.

«Играла в С.П.Б. в Тавр[ическом] Дворце на Пушкинских празднествах 27-го Мая 1899 г. 2-й пульт – Гарнрд и Занзе» (Violino 1^{mo}, 2 пульт);

«На Пушкинском празднике 27 Мая. Придворный Оркестр играл в Таврическом Дворце. С.П.Б. Гаазе. Рафанский» (Cello, 2 пульт);

«Играли в Таврическом Дворце по случаю сотой годовщины рождения А.С. Пушкина. 27 Мая 1899 г. Контрабасисты: Калистратов и Мамунгин Придворного Оркестра» (Basso, 1 пульт).

Особенно ценными представляются записи в трёх партиях, где указаны дни отдельных репетиций, обозначающих приблизительные крайние даты работы над постановкой:

«Р[епетиция] кор[ректурная]. 17/IV 1899. И.П. Кинив[нрзб.]» (Trombon 2^{do});

«Петергоф. 1899 г. 16^{го} Мая» (Violino 2^{do}, 5 пульт);

«На Пушкинском празднике играла вся <утрачено>. 1899 г. 26 Мая» (Timpani).

Такое заблаговременное начало репетиционной работы лишний раз подтверждает чрезвычайно внимательное отношение Комитета соединённых литературных и художественных обществ к организации юбилейного вечера и, прежде всего, – музыкальной части торжественного мероприятия.

На сцену Императорских театров «Алеко» вернулся в 1903 году: 21 сентября в московском Новом театре состоялась возобновлённая премьера. В тот вечер были даны сразу три одноактные оперы: «Рафаэль» Аренского, «Сельская честь» Масканьи и опера Рахманинова. Дирижировал П.П. Фельдт⁸. К сожалению, спектакль подвергся серьёзной критике не только в печати, он был холодно оценён и высшим руководством. Дирек-

тор Императорских театров В.А. Теляковский, специально приехавший из столицы на второй показ, состоявшийся 28 сентября, в своём дневнике записал следующее: «Присутствовал в Новом театре вечером на сборном спектакле из трёх опер. <...> В “Алеко” участвовал Шаляпин, а поэтому на исполнении этой оперы и остановлюсь. Опера поставлена небрежно, несмотря на то, что в ней дана партия Шаляпину. Декорация завесы Головина из “Ледяного дома”. Партию цыганки дали Салиной, совершенно к этому не подходящей, между тем могла бы хорошо петь Эйген. Слабее всех оказался дирижёр оперы Фельдт, всё более и более выясняющий свою полную бездарность. Жаль, что Тютюник, ставивший эту оперу, не посоветовался с Шаляпиным и понадеялся на свои силы. Опера эта довольно трудная и тонкая для постановки. Вообще оперным спектаклем я остался недоволен <...>» [13, с. 34]. Московский критик Н.Д. Кашкин в своём отзыве вспоминал, «как дирижировал этой оперой г. Альтани, и являлось горькое сожаление, что дирижирует не он; таким образом, слушая г. Фельдта, научаешься ценить г. Альтани и не только ценить, но и тосковать о нём» [7].

И вновь комплект оркестровых партий дополняет историю постановки важными уточнениями. Артист оркестра по фамилии Кожуховский (партия Flauto 2) точно зафиксировал даты постановок и фамилии участников – исполнителей главных ролей (листы 7 и 11 партий) (ил. 2):

«1^й раз по возобновлен[ию].

21. Сент[ября] 1903 г.

28. – // –

12. Октября.

17. Бенефис Суфлёров и 2^х режиссёров. Дирижировал Рахманинов.

⁸ Фельдт Павел Павлович (1871–1904) – оперный аккомпаниатор (с 1899 г.), капельмейстер оперной труппы (1901–1903) Большого театра.

2. Ноября.
10. – // –
19. – // →.
«Шляпин
Трезвинский
Салина
Барсуков».

В нескольких партиях – Flauto 2, Violino 1^{mo} (2-й, 3-й, 4-й пульты), Violino 2^{do} (1-й пульт) и Cello (2-й пульт) – указаны дни репетиций: 1-я состоялась 26 августа, далее – 5, 7, 13, 14, 18 сентября и генеральная 20-го. О том, как звучала опера в те дни, сейчас узнать, конечно, невоз-

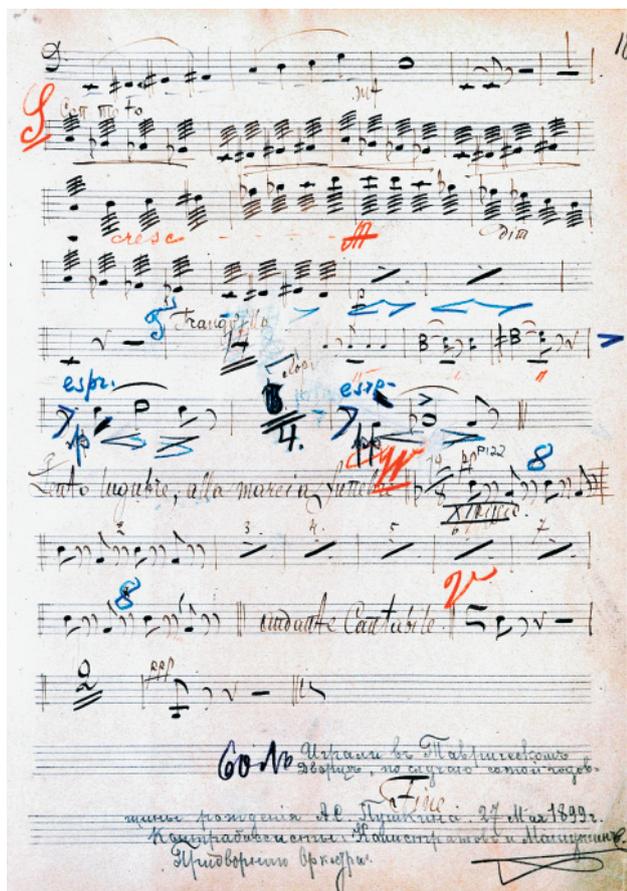


Рис. 1. Опера С.В. Рахманинова «Алеко». Страница партии контрабаса с автографом музыкантов Придворного оркестра об исполнении оперы в Таврическом дворце. Государственная библиотека Мариинского театра

можно. Однако скрипач оркестра Матвей Иванович Рессер⁹ оставил подсказку, записав в финальном номере¹⁰: «по приказанию капельмейстера здесь следует шептаться» (к сожалению, неясно, кому принадлежат эти слова: Фельдту или Рахманинову).

2 февраля 1905 года «Алеко» был показан и на сцене Большого театра. В вечернем спектакле в пользу склада Её Императорского высочества Великой княгини Елизаветы Фёдоровны на нужды больных и раненых воинов вновь выступал Шляпин, причём не только в роли Алеко, но и Евгения Онегина (впервые) и Бориса Годунова (показаны были отдельные кар-



Рис. 2. Опера С.В. Рахманинова «Алеко». Страница партии 2-й флейты с автографом музыканта о возобновлении оперы в московском Новом театре. Государственная библиотека Мариинского театра

⁹ В партии имеется отпечаток его личной печати: «Матвей Иванович Рессер».

¹⁰ Раздел Più vivo, гомеолы струнных с 16-го такта; реплика Алеко «За миг твоей радостной жизни свою я отдам, не жалея».

тины). Дирижировал Рахманинов. Один раз в партии Cello (1-й пульт) зафиксирована и эта дата:

«1905. Февраль 2^{го} Февр[аля]¹¹. Спект[акль] в пользу раненых. Алеко: Шаляпин¹². Дейша – Сионицкая. Дир[ижёр] Рахманинов».

Таким образом, изучение оркестровых партий показало, что все дореволюционные постановки этой оперы использовали один и тот же комплект, ныне находящийся в собрании библиотеки Мариинского театра.

В начале 1920-х годов рахманиновская опера не осталась в стороне от музыкальных интересов новой публики. Показательно, что её брали в работу не только театры, но и кружки самодеятельности.

В марте 1921 года Культурно-просветительная секция Петроградской театральной организации (ПТО) своими силами и в собственном помещении поставила «Алеко». В газете отмечалось: «Несмотря на большие трудности, связанные со стеснением от миниатюрной сцены, спектакль прошёл совсем хорошо и оставил вполне благоприятное впечатление. За главную партию с большой музыкальностью провёл артист Муль, обладатель красивого лирического баритона, портивший, к сожалению, свою сценическую передачу излишней драматической аффектацией, объясняемой, может быть, молодостью и неопытностью артиста. Хорошо пела Арцруни (Земфира), и много настроения у Коваленко (старый цыган), прекрасно передавшего “рассказ”. Отметить следует также и артиста Шварца (молодой цыган) и хоры, звучавшие отлично. “Алеко” шёл

под фортепиано в руках Н.П. Вельяшевой, мастерски следившей за певцами и проведшей оперу с большой художественной проникновенностью. Общее руководство находилось в руках Добровольского, в лице которого ПТО приобрело даровитого оперного руководителя. <...> Маленький зал был полон и шумно одобрил спектакль» [2].

Параллельно «Алеко» готовился к показу и в Театре комической оперы (бывший Михайловский). Сначала в печати сообщалось, что режиссёром и исполнителем главной роли будет Ф.И. Шаляпин [15]. Затем о том, что по его просьбе режиссёр А.Н. Феона¹³ взял на себя всю ответственность за этот спектакль. Репетиционная работа была начата еще в декабре 1920-го: в партии Corno 2^{до} имеется запись: «П.А. Елизаров. 25/XII 20 г. Михайловский театр», а в партии Corno 3^{зо}: «В. Иванов. Solo. Михайловский театр. 31/XII 20 г.». Даты следующих репетиций перечислены в партии Fagotto 2^{до} – 11, 16, 23, 24, 29, 31 марта и 2 апреля¹⁴. Подготовка оперы вплоть до премьеры, по-видимому, проходила в напряжённой атмосфере: об этом свидетельствует запись в партии Corno 3^{зо}: «Михайловский Театр. 1921 г. 9 Апреля на Генеральной репетиции Шаляпин ушёл с репетиции, хотел отменить спектакль».

В итоге опера была поставлена 10 апреля¹⁵ (для Ударных заводов), 12 апреля (для высших учебных заведений), 13 и 14 апреля, 13 и 14 мая (для Совета профсоюзов) 1921 года, воплотив именно шаляпинскую идею отождествления литературного персонажа с его создателем – Пушкиным (ил. 3). Шаляпин

¹¹ Так в источнике.

¹² Имя певца обведено в прямоугольную рамочку.

¹³ Феона Алексей Николаевич (1879–1949) — драматический актёр, режиссёр оперетты.

¹⁴ Один из оркестрантов (партия Tromba 1mo) даже записал взволновавший его факт новой истории: «17 Марта 1921 г. был взят Кронштадт Красными войсками».

¹⁵ В партии Violino 2do (4-й пульт) присутствует отметка о премьеры: «1921 год. Мих[айловский] театр. Премьера 10 Апреля».



наделил Алеко чертами романтического странника, добавив портретное сходство с поэтом в своём гриме, что не встретило поддержки у зрителей и критиков. Очень яркий, развёрнутый отклик был напечатан Н. Стрельниковым в газете «Жизнь искусства». Приведём лишь наиболее показательный отрывок: «Неужели гениальное, воистину “шаляпинское” интуитивное чутьё не подсказало ему, что Алеко, велеречиво надевший на себя пышную “трагедийную” маску позднего романтизма, так же нехарактерен для настоящего *действенного* или, что то же, *сценического* Алеко, как Онегин, выдержанный в той же героической плоскости? <...>

Дать на сцене „москвича в Гарольдовом плаще“ и при этом плохо загримироваться Пушкиным – не значит разрешить задачи сценического воплощения Алеко. И что Шаляпин, чутьё которого никогда его не обманет, должен был почувствовать подлинную и исключительную эмоциональность воспроизводимого им типа, об этом говорило изумительное, чаровавшее и покорявшее исполнение его обращения-ариозо: “Как она любила!” Заключительное: “И что ж? Земфира неверна, моя Земфира охладела”, словно окутанное беспросветной тьмою отчаяния, безнадёжное и безумное, до сих пор звучит у меня в ушах. <...> Это опять Шаляпин» [12].



Рис. 3. Опера С.В. Рахманинова «Алеко». Постановка Театра комической оперы (1921 г.).¹⁶ Михайловский театр

Исторически сложилось так, что это были последние выступления Шаляпина в России в рахманиновской опере. На смену ему пришли новые артисты. И в Михайловском театре в год 50-летия С.В. Рахманинова торжественный показ этой оперы состоялся уже без него. 29 апреля 1923 года в главной роли выступил Владимир Грохольский, партию Земфиры пела Анна Кернер. Нелестный отзыв читаем об исполнении: «Грохольский ... в вокальном отношении далеко не всегда державшийся

на должной высоте (даже в смысле чистоты интонации)»; «...исполнение Кернер может быть уподоблено скучной луне, настолько безразлична, вяла была её передача. Гамма переживаний сведена на нет»; Старый цыган – Сердюков: «...недостаточно убедительно, но корректно. Таким же оказался Балашов» [3].

В следующем, 1924 году дуэт Алеко/Земфира уже исполняли Павел Андреев и та же Анна Кернер. И вновь холодный приём: «Андреев <...> не сумел создать

¹⁶ Автор выражает глубокую признательность руководителю литературно-драматической части Михайловского театра Екатерине Яковлевне Рябкиной за предоставление копии.

ни внешнего, ни внутреннего сценического отражения того “гордого человека”. И вместо “турка в душе” всё время чувствовался “оперный ягнёнок”»; Кернер не удостоилась ни одного слова; Старый цыган – Сердюков «...вложил немало кротости и теплоты в свою звуковую передачу, отличающуюся простодушием» [17]. Несомненно, в памяти рецензентов жил образ, созданный Шаляпиным, в сравнении с которым (пусть и невольном) все последующие артисты выглядели нежизненно, даже игрушечно.

В дальнейшем «Алеко» брали в работу самые разные самодеятельные коллективы, например, кружок Октябрьской железной дороги в сопровождении оркестра русских народных инструментов (1927 год) [9], музыкальный кружок Советоргслужаших клуба им. 1905 года (1928) [14], кружок клуба железнодорожников им. Кухмистерова под рояль (1928) в рамках Межсоюзных соревнований клубных музыкальных коллективов [16]. Исполнение последнего даже дважды было отмечено в печати: «Постановка “Алеко” в клубе железнодорожников им. Кухмистерова в смысле музыкальном и сценическом – безусловная победа хоркружка. Давно не приходилось встречать такого прекрасного вокального материала, как у исполнителей партий: Алеко (рабочий МОГЭС’а, т. Зазвонов) и особенно – молодого цыгана (рабочий-швейник т. Филин). Хороший материал и у работницы спиртоводочного завода т. Сидоровой (Земфира). Поют все грамотно, выразительно и даже создают известные сценические образы. Вполне прилично звучат ансамбли, хоры. Если принять во внимание, что опера готовилась всего 3 месяца – результаты необходимо признать выдающимися. Этот спектакль можно с интересом смотреть и слушать, моментами забывая, что ис-

полнители – кружковцы. Большая работа, проделанная руководителем хоркружка т. Мухиным, дала вполне положительные результаты. Остаётся спорным лишь вопрос репертуарный. Почему выбор кружка остановился именно на опере “Алеко”? Думается, что выбор “Алеко” для постановки на клубной сцене, в смысле содержания, не совсем удачен. <...>» [10]. В другой заметке подчёркивалось: «Ценность этой работы не только культурно-просветительская, но это и начало неизбежного процесса пролетаризации профессионального оперного театра. Клубная постановка “Алеко” показала, что со временем такой любительский спектакль путём отбора сил подготовит и рабочую профессиональную оперу» [1].

Внимание творческого актива клубной самодеятельности к опере Рахманинова объясняется несколькими причинами: это и небольшая продолжительность спектакля, и малое количество действующих лиц, и удобство вокальных партий, наконец, ярко-эмоциональный пушкинский сюжет. Конечно, «любительский спектакль» не мог заменить академический театр, но свою важную задачу – приобщение рабочего населения к музыке (к опере) и расширение культурного кругозора в этой среде – он выполнял добросовестно и честно. Всё это встраивалось в общую тенденцию развития советского государства, где немалое значение придавалось и воспитанию музыкальной восприимчивости, интереса и искреннего душевного отклика у зрителя.

Театральная жизнь опер С.В. Рахманинова сложилась по-разному. Созданные в первое двадцатилетие творческой деятельности композитора, они не смогли в равной мере заинтересовать не только слушателей, но даже исполнителей (показателен отказ Ф.И. Шаляпина участвовать в премьере «Скупого рыцаря» в 1906-м).



Лишь в связи с «Алеко» можно с уверенностью говорить о продолжительном сценическом успехе. В.А. Теляковский, негодую по поводу несправедливого отзыва рецензента на страницах «Петербургской газеты», записал в своём дневнике 12 ноября 1905 года: «Нападки на русскую оперу совершенно бессмысленны. У нас в репертуаре нет в них недостатка, и этот год ставили Рубинштейна и возобновляем Римского-Корсакова. За моё управление поставлены русские авторы: Рахманинов, Гречанинов, Аренский, Корещенко, Иванов. К несчастью, все эти авторы не имеют в публике успеха, кроме “Алеко” Рахманинова» [13, с. 562].

При жизни композитора опера шла под руководством разных дирижёров, среди которых И.К. Альтани, Н.А. Малько, А.П. Асланов, М. Купер, Н.С. Голованов, сам автор; сольные номера регулярно исполнялись в концертах камерной музыки. В 1920-е годы отдельные фрагменты (Ка-

ватина Алеко, Романс молодого цыгана) звучали в радиоэфире, записывались на пластинки; опера целиком принимала самые разные формы – от академической традиции в театре (1923, б. Михайловский) до ярких экспериментов в студии МХАТ (1926), а также постановок под рояль или оркестр народных инструментов в рабочих клубах. Показательно, что в 1937 году в Нью-Йорке усилиями А.И. Зилоти был организован Комитет в честь празднования 100-летнего юбилея А.С. Пушкина. И вновь в качестве музыкального подношения поэту был выбран «Алеко». Во второй половине XX века цыганский сюжет не потерял своей популярности, а режиссёры нередко воплощали его в стиле «Кармен» Ж. Бизе. Неудивительно, что и в XXI веке «счастливая звезда» продолжает светить этому гениальному творческому дебюту, что подтвердилось целым рядом постановок оперы по всей стране в юбилейный Год Рахманинова.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Алеко» в кл[убе] Кухмистерова // Современный театр. 1927, № 15. С. 234. Прим.: подп. С.Б.
2. «Алеко» Рахманинова. (Культ.-просвет. Секция Пто) // Жизнь искусства. 1921, 19, 20, 22 марта (№ 697–698–699). С. 2. Прим.: подп. Дв.
3. Бернштейн Н. В честь С.В. Рахманинова // Музыка и театр. 1923, № 19. С. 6–7.
4. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873–1899 / отв. ред. И.Н. Вановская. 2-е изд., испр. и доп. Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2020. 278 с.
5. Валькова В.Б. С.В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2: 1900–1917 / отв. ред. И.Н. Вановская. Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
6. Кашкин Н.Д. «Алеко» // Русские ведомости. 1893, 5 мая (№ 121). С. 2.
7. Кашкин Н.Д. Театр и музыка. Новый театр // Московские ведомости. 1903, 23 сентября (№ 260). С. 4.
8. Михеева М.В. «Алеко» С.В. Рахманинова (к вопросу о творческом процессе композитора) // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 2 / ред.-сост. В.В. Рубцова. М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2019. С. 156–169.
9. Музалевский В. Музыкальная самодеятельность к 10-летию Октября // Жизнь искусства. 1927, № 46. С. 6.
10. Поляновский Г. «Алеко» Рахманинова в клубе им. Кухмистерова // Музыка и революция. 1927, № 12. С. 27.

11. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1 / ред.-сост. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 648 с.
12. Стрельников Н. «Грозный муж» и царь Грозный. (Алеко и Шаляпин) // Жизнь искусства. 1921, 23, 24, 26 апреля (№ 724–725–726). С. 1.
13. Теляковский В.А. Дневники Директора Императорских театров. 1903–1906 / под общ. ред. М.Г. Светаевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2006. 928 с.
14. Успенский В.Д. Состояние музыкальных кружков Совторгслужащих // Музыка и революция. 1928, № 4. С. 27–28.
15. Хроника // Жизнь искусства. 1920, 14 декабря (№ 631). С. 1.
16. Шавердян А. Межсоюзные соревнования клубных музыкальных коллективов // Музыкальное образование. 1928, № 3. С. 41–44.
17. Янтарев Н. «Алеко» и «Иоланта» // Музыка и театр. 1924, № 9. С. 3–4.

Об авторе:

Михеева Марина Владимировна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (190068, Санкт-Петербург, Россия), главный редактор журнала *Musicus*, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, **ORCID: 0000-0002-6247-5058**, mikheeva1982@mail.ru

REFERENCES

1. «Aleko» v kl[ube] Kukhmisterova [“Aleko” at the Kuhmisterov Club]. *Sovremennyy teatr* [Contemporary Theatre]. 1927, No. 15, p. 234. Note: subscr. *S.B.*
2. «Aleko» Rakhmaninova. (Kul't.-prosvet. Sektsiya Pto) [Rachmaninov's “Aleko”. (Cultural and educational Section of Production and Theatre Association)]. *Zhizn' iskusstva* [Art Life]. 1921, 19, 20, 22 March (No. 697–698–699), p. 2. Note: subscr. *Dv.*
3. Bernshteyn N. V chest' S.V. Rakhmaninova [In Honor of Sergey V. Rachmaninov]. *Muzyka i teatr* [Music and Theatre]. 1923, No. 19, pp. 6–7.
4. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva. Chast' 1: 1873–1899* [Sergey V. Rachmaninov: Chronicle of Life and Creativity. Part. 1: 1873–1899]. Editor-in-chief I.N. Vanovskaya. 2nd edition, revised and supplemented. Tambov: Muzey-zapovednik S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2020. 278 p.
5. Val'kova V.B. *S.V. Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva. Chast' 2: 1900–1917* [Sergey V. Rachmaninov: Chronicle of Life and Creativity. Part. 2: 1900–1917]. Editor-in-chief I.N. Vanovskaya. Tambov: Muzey-zapovednik S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2022. 580 p.
6. Kashkin N.D. «Aleko» [“Aleko”]. *Russkie vedomosti* [Russian Statements]. 1893, 5 May (No. 121), p. 2.
7. Kashkin N.D. Teatr i muzyka. Novyy teatr [Theatre and Music. The New Thatre]. *Moskovskie vedomosti* [Moscow Statements]. 1903, 23 September (No. 260), p. 4.
8. Mikheeva M.V. «Aleko» S.V. Rakhmaninova (k voprosu o tvorcheskom protsesse kompozitora) [Sergey V. Rachmaninov's “Aleko” (about the creative process of the composer)]. *Uchenye zapiski. Vypusk 9. Kniga 2* [Scientific Notes. Vol. 9. Part. 2]. Editor-compiler V.V. Rubtsova. Moscow: Memorial'nyy muzey A.N. Skryabina, 2019, pp. 156–169.
9. Muzalevskiy V. Muzykal'naya samodeyatel'nost' k 10-letiyu Oktyabrya [Amateur Performance to Xth Anniversary of October]. *Zhizn' iskusstva* [Art Life]. 1927, No. 46, p. 6.



10. Polyanovskiy G. «Aleko» Rakhmaninova v klube imeni Kukhmisterova [Rachmaninov's "Aleko" at the Kuhmisterov Club]. *Muzyka i revolyutsiya* [Music and Revolution]. 1927, No. 12, p. 27.
11. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 1* [Literary Heritage. In 3 volumes. Volume 1]. Editor-compiler Z.A. Apetyan. Moscow. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.
12. Strel'nikov N. «Groznyy muzh» i tsar' Groznyy. (Aleko i Shalyapin) ["Formidable Husband" and the Tsar Ivan the Terrible. (Aleko and Shalyapin)]. *Zhizn' iskusstva* [Art Life]. 1921, 23, 24, 26 April (No. 724–725–726), p. 1.
13. Telyakovskiy V.A. *Dnevnik Direktora Imperatorskikh teatrov. 1903–1906* [The Diary of the Director of Imperial Theatres. 1903–1906]. Under the general editorship of M.G. Svetaeva. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2006. 928 p.
14. Uspenskiy V.D. Sostoyanie muzykal'nykh kruzhkov Sovtorgsluzhashchikh [The Status of Soviet Commerce Staff's Musical Clubs]. *Muzyka i revolyutsiya* [Music and Revolution]. 1928, No. 4, pp. 27–28.
15. Khronika [Chronicle]. *Zhizn' iskusstva* [Art life]. 1920, 14 December (No. 631), p. 1.
16. Shaverd'yan A. Mezhsoyuznye sorevnovaniya klubnykh muzykal'nykh kollektivov [Inter-Union Competitions of Musical Clubs]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1928, No. 3, pp. 41–44.
17. Yantarev N. «Aleko» i «Iolanta» ["Aleko" and "Iolanta"]. *Muzyka i teatr* [Music and Theatre]. 1924, No. 9, pp. 3–4.

About the author:

Marina V. Mikheeva, PhD (Arts), Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (190068, St. Petersburg, Russia), Editor-in-Chief of the *Musicus* journal, member of the St. Petersburg Composers' Union, **ORCID: 0000-0002-6247-5058**, mikheeva1982@mail.ru



А.Б. КОВАЛЁВ*Академия хорового искусства имени В. С. Попова, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0001-5503-3676***Духовная музыка С.В. Рахманинова:
вопросы жанровой специфики и исполнительства**

Статья посвящена особенностям воплощения традиционных жанров русской духовной музыки в творчестве С.В. Рахманинова (хоровым циклам Литургии св. Иоанна Златоуста op. 31, Всенощного бдения op. 37, духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»). В центре внимания – жанровая специфика духовной музыки и вопросы исполнительства. Специфические особенности произведений Рахманинова рассматриваются с точки зрения принадлежности духовно-музыкального произведения к жанровой группе и разновидности, трактовки композитором церковнославянского богослужебного текста, а также принципов композиционного построения произведения.

В результате проведённого анализа делается вывод о том, что духовные произведения Рахманинова находятся между условно обозначаемыми богослужебным и внебогослужебным жанровыми полюсами, сочетая в себе элементы церковно-певческой традиции и некоторую удалённость от неё. Кроме того, рассматривается возможность исполнения духовных произведений композитора как на клиросе, так и вне богослужения.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, традиционные жанры русской духовной музыки, богослужебно-хоровой цикл, гармонизация, свободная авторская композиция, клиросное пение, внебогослужебное исполнение.

Для цитирования / For citation: Ковалёв А.Б. Духовная музыка С.В. Рахманинова: вопросы жанровой специфики и исполнительства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 112–123. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.112-123. EDN: SZUOYZ.

ANDREY B. KOVALEV*V.S. Popov Choral Art Academy, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0001-5503-3676***Sacred Music by S.V. Rachmaninov:
Issues of Genre Specificity and Performance**

The article is devoted to the peculiarities of the embodiment of Russian sacred music traditional genres in the work by S.V. Rachmaninov (choral cycles of the Liturgy of St. John Chrysostom op. 31, All Night Vigil op. 37, spiritual concert “In the prayers of the never-sleeping Mother of God”). The focus is on the sacred music genre specifics and performance issues. The specific features of Rachmaninov’s works are considered from the point of view of the spiritual and musical work’s belonging to a genre group and variety, the composer’s interpretation of the Church Slavonic liturgical



text, as well as the principles of the compositional structure of the work. As a result of the analysis, it is concluded that Rachmaninov's spiritual works are located between the conventionally designated liturgical and non-liturgical genre poles, combining elements of the church singing tradition and some distance from it. In addition, the possibility of performing the composer's spiritual works both in the choir and outside of worship is being considered.

Keywords: S.V. Rachmaninov, Russian sacred music traditional genres, liturgical-choral cycle, harmonization, free author's composition, choir singing, non-liturgical performance.

Вопросы жанровой специфики произведений русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов весьма актуальны для аналитического музыковедения и исполнительства. Прежде чем выйти на репетицию с коллективом, дирижёр обычно знакомится с партитурой, через специфику хорового письма, средств выразительности выявляет особенности композиторского замысла. В этом процессе для исполнителя важно разобраться в сущностных особенностях произведений русской духовной музыки, определить степень их связи с церковно-певческой традицией, с храмовым богослужением, темами и образами Священного Писания.

Творческому наследию С.В. Рахманинова – его жанровым, стилевым, композиционным основам – посвящено большое количество научных трудов. Разнообразные ракурсы исследований охватывают порой далекие от устоявшегося представления о творчестве композитора стиливые аспекты («Рахманинов и модерн» [12], «Рахманинов и джаз» [2]) или вопросы мировоззренческого характера («Рахманинов и мировая культура» [1]). Традиционные жанры русской духовной музыки в творчестве Рахманинова также неизменно находятся в фокусе внимания исследователей¹.

Из числа работ, посвящённых религиозным, литургическим мотивам творчества композитора, хотелось бы выделить исследование В.В. Медушевского «Духовный анализ музыки» [7], где раскрываются духовные основы творчества великого композитора, наполненного любовью и покаянием, являющего собой «действие возрождающей силы Божией» [7, с. 343].

Сегодня вопросы религиозности Рахманинова и степени его причастности к духовно-музыкальной культуре, церковному пению не являются столь острыми, как, например, во второй половине XX века, когда отечественные музыковеды пытались «ретушировать» отношение композитора к православной вере, к Богу. Впрочем, хотя сам Рахманинов открыто на эту тему не высказывался, тем не менее, в его эпистолярном наследии можно найти несколько, может быть, малозаметных, но достаточно впечатляющих примеров богопочитания².

Однако наиболее красноречивым свидетельством религиозного мировоззрения композитора служит его музыка. *Литургический* элемент, охватывающий темы, образы, символику Священного Писания³, весьма ощутим в таких его разномасштабных произведениях, как «Симфонические танцы», «Вокализ», Третья симфония, пре-

¹ В этой связи назовём работы Н.В. Гурьевой [3], Н.Ю. Плотниковой [4], А.И. Кандинского [4], В.В. Протопопова [9].

² В этой связи часто приходится ссылаться на довольно красноречивое высказывание С.В. Рахманинова по поводу кончины его педагога Н.С. Зверева в письме к сёстрам Скалон: «Он умер без причастия, не причащавшись лет десять. Ещё раз жалко!» [10, с. 228].

³ Подробнее об этом см. в монографии автора этих строк [5, с. 8–32].

людия *cis-moll*. Рассматривая специфические особенности духовно-музыкальных произведений Рахманинова, следует отметить три наиболее значимые позиции:

- принадлежность духовно-музыкального произведения к той или иной жанровой группе и разновидности;
- характер трактовки композитором церковнославянского богослужебного текста;
- особенности композиционного построения произведения.

Типология жанров русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов середины XIX–начала XXI века подробно освещена в монографии автора этих строк [6]. Выделяются три жанровые группы: *традиционные жанры, жанры смешанного типа, нетрадиционные жанры*, – которые различаются по четырём критериям. Главным из них является *связь духовных произведений с богослужебно-певческой традицией*. Остальные – состав исполнителей, богослужебно-текстовая основа, обстановка исполнения – можно считать дополнительными, конкретизирующими те или иные характерные свойства названных жанровых типов.

К традиционным духовным жанрам С.В. Рахманинова относятся хоровые циклы – Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 31, Всенощное бдение ор. 37, духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», созданные с ориентацией на устоявшуюся богослужебную традицию, певческую практику хорового исполнения *a cappella* и имеющие в своей основе богослужебные церковнославянские тексты. Жанровые отличия рахманиновских духовных сочинений связаны с их принадлежностью к двум жанровым группам – *хоровых циклов и произведений, написанных на тексты отдельных песнопений*.

Литургия св. Иоанна Златоуста ор. 31 и Всенощное бдение ор. 37 относятся к группе *хоровых циклов*. В каждом из них присутствует своя логика организации, где элементы композиции, весь комплекс музыкально-выразительных средств подчинён образно-тематическому содержанию богослужения и отдельных песнопений.

В хоровом цикле Литургии ведущим принципом организации становится взаимодействие двух драматургических линий. Первая, проходящая через песнопения изобразительных антифонов (№ 2, 4), «Святый Боже» (№ 6), «Милость мира» (№ 11), «Отче наш» (№ 14) и других, мотивирована стремлением композитора создать *музыкальную атмосферу храмового богослужения*. Вторая, охватывающая песнопения «Единородный Сыне» (№ 3), «Приидите, поклонимся» (№ 5), «Иже херувимы» (№ 8), «Достойно есть» (№ 13), становится воплощением чувственно-эмоциональной образной сферы, хотя и допускаемой в рамках богослужебного исполнения, но во многом несущей в себе признаки внехрамового искусства.

В песнопениях первой *богослужебной драматургической линии* цикла присутствуют элементы сольного псалмодирования на фоне многоголосия, антифонного пения в рамках двухорного или одноорного звучания, несимметричная ритмика, синтез знаменной и народно-песенной мелодики. Для песнопений драматургической линии, связанной преимущественно с *внебогослужебной сферой*, характерна апелляция к более чувственным слушательским ассоциациям. Они, например, ярко проявляются в двух главных песнопениях, входящих в состав второй части цикла – Литургии верных: «Иже херувимы» (№ 8) и «Достойно есть» (№ 13). Не случайно В.В. Протопопов мелодический разлив первой строфы Херувимской



песни «Иже херувимы тайнообразующе» сравнивает со струёй родника: «мелодия, истекая от высокого *ре*, плавно спускается вниз, постепенно вовлекая в своё течение все голоса» [9, с. 148]. Драматургическим центром всего хорового цикла Литургии С.В. Рахманинова в соответствии с кульминационным моментом священнодействия – молитвой призывания Святого Духа во время совершения Таинства Евхаристии – становится, пожалуй, самое известное и проникновенное песнопение цикла «Тебе поем» (№ 12).

В структуре Всенощного бдения Рахманинова обращает на себя внимание объединение групп песнопений в *малые циклы*, согласно образно-тематическому принципу и общности элементов композиции. Так, после торжественно-эпического «пролога» «Приидите, поклонимся» (№ 1) следует *малый цикл* ветхозаветных и новозаветных песнопений в соответствии с чинопоследованием Вечерни. Он включает в себя песнопения: «Благослови, душе моя» (№ 2), в основе которого лежит Предначинательный 103-й псалом, повествующий о сотворении мира; «Свете тихий» (№ 4), обращённое к людям, славящим пришедшего в мир Спасителя; «Ныне отпускаеши» (№ 5) – песнопение на текст молитвы праведного Симеона Богоприимца, символизирующее встречу Ветхого и Нового Завета. Эти песнопения словно возвращают нас в далёкие времена христианства, напоминая о духовных подвигах ревнителей благочестия.

На грани Вечерни и Утрени начинается богородичный цикл, состоящий из трёх песнопений, являющихся важнейшими смысловыми точками Всенощного бдения Рахманинова и связанных между собой «на расстоянии». Это «Богородице Дево, радуйся» (№ 6), «Величит душа моя Господа» (№ 11) и «Взбранной воеводе» (№ 15).

Следующие два малых цикла – хвалитный и воскресный – принадлежат исключительно службе Утрени. Хвалитный цикл представлен тремя номерами: «Шестопсалмие» (№ 7), «Хвалите имя Господне» (№ 8), Славословие великое (№ 12). Открывающий Утрению № 7 «Шестопсалмие» и один из кульминационных разделов Всенощной № 12 «Славословие великое» образуют арку. Их объединяет общность начального текста ангельского славословия «Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение» [Лк. 3:14], тональность *Es-dur*, приёмы звукоизобразительности – подражание колокольному звону.

Если рассматривать разделы Литургии и Всенощной как *произведения, написанные на тексты отдельных песнопений*, то здесь можно выделить две их жанровые разновидности, такие как *гармонизация традиционных роспевов* и *свободная авторская композиция*. Первая встречается только в хоровом цикле Всенощного бдения наряду со свободными авторскими композициями, которые довольно органично вписываются в общий стилевой контекст.

К этой же группе следует отнести и духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», написанный на текст кондака праздника Успения Пресвятой Богородицы, с точки зрения жанровых особенностей отсылающий к классицистскому прообразу – одноимённому концерту А.Л. Веделя, написанному столетием ранее концерта Рахманинова. Эта связь прослеживается на уровне трёхчастной формы с тождественным словесно-текстовым началом каждой новой части в обоих концертах, со схожими темповыми и ладотональными контрастами [5, с. 41]. Однако наряду с приверженностью богослужебной практике запричастного

пения на Литургии, восходящей примерно к концу XVII века, в музыке Рахманинова возникают ассоциации с внебогослужбными жанрами плача, колыбельной в первой части, с «трубными сигналами» (А.И. Кандинский) в третьей части.

Для воплощения Рахманиновым *богослужбного церковнославянского текста* характерно стремление не только раскрыть его образно-тематическое содержание, но и подчинить средства музыкальной выразительности канонической организации стихословия. В «Благослови, душе моя» (№ 2 из Всенощного бдения) Рахманинов целиком и полностью следует ипофонной, то есть запевно-припевной канонической структуре. Запевные стихи псалма отданы солирующему альту, который ведёт мелодию греческого распева, опираясь на фундамент мужского хора и прежде всего – тембр басов, в то время как в припевах композитор использовал звучание верхних голосов (тенора, альты и дисканты).

Однако в обоих богослужбно-хоровых циклах довольно часто начальное слово или словосочетание у Рахманинова приобретает самостоятельное музыкально-тематическое значение, благодаря применению контрапункта, выразительного подголоска или басовой педали к изложению основной музыкальной темы. Так, в песнопении «Достойно есть» (№ 13 из Литургии св. Иоанна Златоуста) начальная словесная фраза, построенная на двух-трёх нотах, неоднократно проводится в партии теноров. В.В. Протопопов подобный приём рассматривает как «лейтмотивный принцип», поскольку из названной ключевой темы вырастают все остальные партии хора [9, с. 154]. В «Свете тихий» (№ 4 из Всенощного бдения) начальное словосочетание *Свете тихий* проводится в качестве подголоска, басовой педали, контрапункта хора мальчиков к теме распева, проходя-

щей у тенора-соло на словах «Поем Отца, Сына и Святаго Духа Бога».

В связи с третьей из названных ранее позиций (см. с. 114) следует отметить специфические элементы музыкального текста на таких его уровнях, как *интонационно-мелодическая основа, фактура, формообразование, ладогармонические особенности*. С точки зрения *интонационно-мелодической основы* особый интерес представляют песнопения хорового цикла Всенощного бдения. Именно характер мелодики позволяет отнести их к той или иной жанровой разновидности – к *гармонизации распева* либо к *свободной авторской композиции*.

Казалось бы, произведение, в основе которого лежит традиционный церковный распев или напев, должно более соответствовать атмосфере храмового богослужения, а свободная авторская композиция – внебогослужбной сфере. Однако во Всенощной Рахманинова обращает на себя внимание и противоположное явление. Например, в «Богородице Дево, радуйся» (№ 6) композитор настолько чутко уловил интонационный код литургического мелоса, что его авторская мелодия воспринимается как тема знаменного распева, а само произведение в совокупности всех средств музыкальной выразительности гораздо более соответствует атмосфере богослужения, нежели «Благословен еси, Господи» (№ 9), относящийся к жанровой разновидности *гармонизация традиционных распевов*. Впрочем, ввиду того, что тема распева в этом номере проводится в разных ладотональных сопоставлениях, регистрово-тембральных красках, во множестве динамических оттенков и агогических изменений, наконец, на фоне различных фактурно-хоровых пластов (пример 1), это произведение преимущественно тяготеет к внебогослужбному исполнению.



Фактура в духовной музыке Рахманинова предстаёт во всем многообразии принципов хорового письма. Таковы контрастная полифония, где соединяются мелодико-гармонические пласты с разным текстом («Славословие великое» – пример 2), контрапункт («Богородице Дево, радуйся»), фугато («Ныне отпускаеши» – пример 3; вторая часть духовного концерта, начиная со слов: «Яко же бо живота Матерь»). Особую роль играет подголосочная полифония.

В хоровую ткань нередко вводится партия солиста, от имени которого возглашается текст песнопения. В частности, в партии тенора соло в «Ныне отпускаеши» (№ 5) проводится тема киевского рожева, соотносящаяся с образом старца Симеона Богоприимца, в то время как соло тенора в «Благословен еси, Господи» (№ 9) воспринимается как глас Ангела, возвещающего женам-мироносицам благую весть о Воскресении Христа. Эти особенности фактуры с учётом разновременного проведения одного и того же текста в разных голосах или, напротив, одновременного звучания разных текстовых строк, конечно же, более характерны для внебогослужебного исполнения.

Пример 1.

Рахманинов. Всенощное бдение.
№ 9. «Благословен еси, Господи»

Пример 2.

Рахманинов. Всенощное бдение.
№ 12. Славословие великое

Формообразование в духовных произведениях Рахманинова в основном подчинено организации словесного текста или, как в концерте «В молитвах неусыпаю-



щение в основную тональность Es-dur (пример 5). Столь яркие тональные контрасты, с одной стороны, соответствуют трёхчастности структуры словесного текста «Свете тихий», а с другой – уводят во внебогослужбную сферу.

Пример 5.

Рахманинов. Всенощное бдение.
№ 4. «Свете тихий»

Балансирование традиционных жанров русской духовной музыки в творчестве Рахманинова между богослужбным и внебогослужбным полюсами, стремлением к соборной молитве и выходом во внехрамовое пространство обуславливает проблемы исполнительства – *исполнительский аспект*.

Вопрос о характере исполнения духовной музыки по сей день не теряет своей актуальности, хотя, быть может, не в такой острой форме, как, например, 30 лет назад, в период возрождения православной культуры в России. За это время выросло поколение, которое имело широкие воз-

можности ознакомления с церковно-певческим репертуаром разных эпох благодаря созданию воскресных школ, организации различных фестивалей духовной музыки, изданию большого количества учебных пособий и нотного материала, наконец,

благодаря неисчерпаемым возможностям получения необходимой информации в Интернете. Многие нынешние хоровые дирижёры и педагоги музыкальных учебных заведений являются регентами или певчими церковных хоров, поэтому хотя бы в общих чертах имеют представление о содержании и певческих особенностях церковного богослужения, где, как известно, пение не является самостоятельным элементом, а существует в неразрывном единстве с соборной молитвой всех присутствующих в храме.

В отличие от церковного клироса, внебогослужбное помещение (будь то филармонический зал или храмовое пространство в отсутствие совершения службы) подразумевает разделение присутствующих на исполнителей и слушателей. Однако следует иметь в виду, что современные хоровые дирижёры, имеющие богослужбную практику, в той или иной степени компетентны в вопросах церковно-певческой традиции. В этом случае они вряд ли смогут отрешиться от своего литургического чувства и целиком отдаться «законам сцены», требующим большей яркости, контрастности в подаче духовно-музыкального материала. Например, известна различная практика фразировки в «Богородице Дево, радуйся»: в одном случае на-

чальные фразы *Богородице Дево, радуйся / благодатная Марие / Господь с Тобою* разделяются цезурами, в другом – поются на цепном дыхании. Учитывая, что мелодическая ткань этого песнопения, подобно знаменному роспеву, развёртывается постепенно, в соответствии с практикой пения, идущей от древнерусской традиции, второй вариант исполнительской трактовки представляется более к ней близким.

Что касается агогики – выразительных приёмов, находящихся в центре внимания исполнительского искусства, то для дирижёра здесь представляется важным не увлекаться темповыми контрастами отдельных частей духовно-музыкального произведения. Это особенно заметно при исполнении Херувимской песни, где устоявшийся в композиторской практике со второй половины XVIII века контраст между заключительной строфой *Яко да царя* и предыдущими строфами противоречит смысловому единству богослужебного текста. Дань эпохе русского классицизма в «Иже херувимы» отдал и Рахманинов, снабдив заключительную строфу ремаркой «Темп вдвое скорее». Как отнестись к данному авторскому указанию дирижёру хора, зависит от литургического чувства, художественной интуиции последнего.

Во внебогослужебной обстановке духовные сочинения Рахманинова звучат довольно часто. Для любого крупного хорового коллектива включение их в концертную программу является серьёзным экзаменом на творческую зрелость и художественное мастерство. Отрадно, что эти произведения постоянно находятся в репертуаре хора мальчиков и юношей Хорового училища имени А.В. Свешникова – исполнительского состава, для которого они изначально были написаны.

⁴ День рождения С.В. Рахманинова приходится на время Великого Поста. В этот период Литургия св. Иоанна Златоуста совершается только по субботам (по воскресеньям, кроме двенадцатого праздника Входа Господня в Иерусалим, совершается Литургия св. Василия Великого). Символично, что в год 150 летия С.В. Рахманинова его день рождения пришёлся как раз на субботу.

Наиболее приемлемым местом исполнения сочинений Рахманинова, пожалуй, является помещение храма во внебогослужебное время, что было отмечено ещё в первой половине XX века в письме Рахманинову профессора Казанского и Московского университетов А.Ф. Самойлова от 10 декабря 1922 года: «...Я только что возвратился домой с замечательного концерта, в котором исполнялось Ваше произведение “Всенощное бдение”, ор. 37. <...> Это, очевидно, в первый раз в истории Казани, что в церкви поставлены были рядами стулья и дан был платный концерт. Но всё это нисколько не мешало настроению, наоборот, концерт сильно выиграл оттого, что имел место в церкви» [11, с. 444]. Концертному исполнению духовных произведений в храмах во многом помогают сама обстановка «намоленности», а также особенности храмовой архитектуры, иконостас.

Неоднозначным является вопрос исполнения хоровых циклов Рахманинова на клиросе целиком. Довольно редкое их звучание за богослужением объясняется не только техническими трудностями, требованием большого исполнительского состава, но и неоднородностью состава песнопений, их большей или меньшей приближенностью к условиям храмового исполнения. Тем более примечательны такие примеры из современной певческой практики, как регулярное исполнение богослужебно-хоровых циклов Рахманинова в Московском Богоявленском кафедральном соборе в Елохове. Хоровые циклы Литургии и Всенощного бдения поются здесь целиком на вечернем и утреннем богослужениях в субботу, ближайшую ко дню рождения великого композитора – 1 апреля⁴.

Инициатива возрождения традиции регулярного исполнения произведений Рах-



манинова за богослужением, ранее имевшей место в московском храме Иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» на Большой Ордынке, принадлежит регенту хора Богоявленского собора А.К. Майорову. Потомственному хоровому дирижёру, имеющему опыт как церковного служения, так и внехрамовой деятельности в качестве преподавателя Академии хорового искусства имени В.С. Попова, Майорову в значительной мере удаётся «сглаживать» упомянутую неоднородность отдельных песнопений, тяготеющих к противоположным жанровым полюсам.

Итак, специфика произведений русской духовной музыки, относящихся к типу традиционных жанров, характеризуется различной степенью их связи с содержанием и чинопоследованием богослужения. В каждом конкретном случае авторское восприятие богослужебного текста, тем и образов Священного Писания может способство-

вать или близости произведения к церковно-певческой традиции, или отходу от неё. Духовный концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», отдельные песнопения из хоровых циклов Литургии св. Иоанна Златоуста и Всеночного бдения содержат элементы как богослужебного, так и внебогослужебного порядка, что способствует тяготению этих песнопений к противоположным жанровым полюсам.

Жанровая специфика духовной музыки С.В. Рахманинова во многом определяет характер её исполнения. Принципиальными в исполнительском творчестве оказываются вопросы взаимодействия литургического и художественно-ассоциативного элементов, их соразмерности в зависимости от обстановки исполнения, от ориентации произведения на богослужебное или внебогослужебное исполнение, которые, соответственно, и определяют задачи дирижёра и хорового коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н.В. Рахманинов и мировая культура в зеркалах памяти // Материалы I науч. собрания памяти С.В. Рахманинова, 23–24 мая 2014 г. / Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка»; ред.-сост. И.Н. Вановская. Тамбов: Изд-во Першина Р.В., 2015. С. 194–208.
2. Васильев Ю.В. Рахманинов и джаз // С.В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873–1993): науч. труды Московской государственной консерватории. М., 1995. С. 172–183.
3. Гурьева Н.В. Стиль духовных сочинений С.В. Рахманинова: церковно-певческий канон и свобода авторского воплощения // Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения: коллективная монография. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2023. С. 235–275.
4. Кандинский А.И. Хоровые циклы Рахманинова // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. ст., иссл., интервью. Вып. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов. М.: Композитор, 1999. С. 66–117.
5. Ковалёв А.Б. Духовная музыка С.В. Рахманинова: монография / ред. И.Н. Вановская. Тамбов: Музей-заповедник С.В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 136 с.
6. Ковалёв А.Б. Жанры русской духовной музыки в творчестве отечественных композиторов (вторая половина XIX–начало XXI веков): монография. Тамбов: Музей-усадьба С.В. Рахманинова «Ивановка», 2018. 372 с.
7. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки: уч. пособие в двух частях. М.: Композитор, 2014. 632 с.

8. Плотникова Н.Ю. Русская духовная музыка XIX–начала XX века: страницы истории. М., 2007. 308 с.
9. Протопопов В.В. Музыка русской литургии. Проблема цикличности: исслед. М.: Композитор, 1999. 200 с.
10. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / ред.-сост., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1978. 668 с.
11. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2: Письма / ред.-сост., авт. вступ. ст., коммент., указ. З.А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1980. 583 с.
12. Скворцова И.А. Черты модерна в творчестве Рахманинова: стилевой аспект // Стиль Рахманинова. К 150-летию со дня рождения: коллективная монография. М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2023. С. 215–233.

Об авторе:

Ковалев Андрей Борисович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Академия хорового искусства имени В.С. Попова (125565, Москва, Россия), **ORCID:0000-0001-5503-3676**, andrej-kovalev@yandex.ru

REFERENCES

1. Beketova N.V. Rakhmaninov i mirovaya kul'tura v zerkalakh pamyati [Rachmaninov and World Culture in the Mirrors of Memory]. *Materialy I nauchnogo sobraniya pamyati S.V. Rakhmaninova, 23–24 maya 2014 goda* [Proceedings of the I scientific meeting in memory of S.V. Rachmaninov, 23–24 May 2014]. Museum-estate of S.V. Rachmaninov “Ivanovka”; editor-compiler I.N. Vanovskaya. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R.V., 2015, pp. 194–208.
2. Vasil'ev Yu.V. Rakhmaninov i dzhaz [Rachmaninov and Jazz]. *S.V. Rakhmaninov. K 120-letiyu so dnya rozhdeniya (1873–1993): nauchnye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii* [S.V. Rachmaninov. To the 120th anniversary of his birth (1873–1993): scientific works of the Moscow State Conservatory]. Moscow, 1995, pp. 172–183.
3. Gur'eva N.V. Stil' dukhovnykh sochineniy S.V. Rakhmaninova: tserkovno-pevcheskiy kanon i svoboda avtorskogo voploshcheniya [Style of S.V. Rachmaninov's Spiritual Works: church-singing canon and freedom of author's embodiment]. *Stil' Rakhmaninova. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya: kollektivnaya monografiya* [Rachmaninov's Style. To the 150th anniversary of his birth: a collective monograph]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Чайковского, 2023, pp. 235–275.
4. Kandinskiy A.I. Khorovye tsikly Rakhmaninova [Rachmaninov's Choral Cycles]. *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost': sbornik statey, issledovanie, interv'yu. Vypusk 1* [Traditional Genres of Russian Spiritual Music and Modernity: a collection of articles, research, interviews. Issue 1]. Editor-composer Y.I. Paisov. Moscow: Kompozitor, 1999, pp. 66–117.
5. Kovalev A.B. *Dukhovnaya muzyka S.V. Rakhmaninova: monografiya* [Spiritual Music of S.V. Rachmaninov: monograph]. Editor I.N. Vanovskaya. Tambov: Muzey-zapovednik S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2022. 136 p.
6. Kovalev A.B. *Zhanry russkoy dukhovnoy muzyki v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov (vtoraya polovina XIX–nachalo XXI vekov): monografiya* [Genres of Russian Spiritual Music in the Work of Russian Composers (Second Half of XIX–Beginning of XXI Centuries): monograph]. Tambov: Muzey-usad'ba S.V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2018. 372 p.



7. Medushevskiy V.V. *Dukhovnyy analiz muzyki: uchebnoe posobie v dvukh chastyakh* [Spiritual Analysis of Music: textbook in two parts]. Moscow: Kompozitor, 2014. 632 p.
8. Plotnikova N.Yu. *Russkaya dukhovnaya muzyka XIX–nachala XX veka: stranitsy istorii* [Russian Spiritual Music of the XIX–early XX Century: pages of history]. Moscow, 2007. 308 p.
9. Protopopov V.V. *Muzyka russkoy liturgii. Problema tsiklichnosti: issledovanie* [Music of Russian Liturgy. The problem of Cyclicity: a study]. Moscow: Kompozitor, 1999. 200 p.
10. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 1: Vospominaniya. Stat'i. Interv'yu. Pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Vol. 1: Memories. Articles. Interviews. Letters]. Editor-compiler, author of the introductory article, comments, index Z.A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 668 p.
11. Rakhmaninov S.V. *Literaturnoe nasledie. V 3 tomakh. Tom 2: Pis'ma* [Literary Heritage. In 3 volumes. Vol. 2: Letters]. Editor-compiler, author of the introductory article, comments, index Z.A. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 583 p.
12. Skvortsova I.A. Cherty moderna v tvorchestve Rakhmaninova: stilevoy aspekt [Traits of Art Nouveau in Rachmaninov's work: style aspect]. *Stil' Rakhmaninova. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya: kollektivnaya monografiya* [Rachmaninov's Style. To the 150th anniversary of his birth: a collective monograph]. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaykovskogo, 2023, pp. 215–233.

About the author:

Andrey B. Kovalev, DrSci (Arts), Professor at the History and Theory of Music Department, V.S. Popov Choral Art Academy (125565, Moscow, Russia), **ORCID:0000-0001-5503-3676**, andrej-kovalev@yandex.ru



И.В. КАЛАТАЙ

*Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0009-0007-0596-9354*

Прямострунный рояль «Barenboim-Maene»: конструктивные особенности, перспективы развития, исполнительская практика

Настоящая статья посвящена новому акустическому роялю “Barenboim-Maene”, появившемуся в 2015 году, отличительной особенностью которого является параллельное расположение всех струн. Описаны предпосылки появления инструмента, история его разработки Даниэлем Баренбоймом и Крисом Маене. В публикации представлен процесс реализации идеи, анализируются конструктивные свойства данного рояля. Сравнительные характеристики концертного варианта инструмента “Barenboim-Maene” отражены в соотношении с современным и наиболее распространённым роялем высокого класса “Steinway&Sons”, модель D274. Выбор сравниваемой марки обусловлен уровнем инженерной мысли, заложенной её авторами, и качеством выпускаемой продукции на протяжении более ста лет. Отмечается, что конструктивные особенности рояля “Barenboim-Maene” имеют сходные черты с историческими клавирами XVIII–первой трети XIX века.

Прогнозирование дальнейших перспектив бытования нового инструмента на академической концертной эстраде даётся в опоре на значимые тенденции в фортепианном исполнительстве, в частности, поиск дополнительных темброво-стилевых ресурсов. В отличие от музыкантов, избравших путь исторически информированного исполнительства (в последнее время термин «аутентичное исполнительство» сменился на формулировку «исторически информированное исполнительство», или HIP, от англ. historically informed performance), Баренбойм предпочёл создать новый инструмент, основанный на синтезе конструкции современных акустических музыкальных инструментов и исторических оригинальных клавиров. Исходя из рекомендаций Баренбойма, анализа исполненных им на рояле “Barenboim-Maene” произведений, освещён возможный репертуарный спектр данного инструмента.

Ключевые слова: “Barenboim-Maene”, прямострунный рояль, акустический рояль, Даниэль Баренбойм, Крис Маене.

Для цитирования / For citation: Калатай И.В. Прямострунный рояль “Barenboim-Maene”: конструктивные особенности, перспективы развития, исполнительская практика // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 124–133. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.124-133. EDN: UUJVPO.



IVAN V. KALATAI

M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia

ORCID: 0009-0007-0596-9354

Straight-String Grand Piano "Barenboim-Maene": Constructive Features, Development Prospects, Performance Practice

This article is devoted to the new acoustic grand piano "Barenboim-Maene", which appeared in 2015, the distinctive feature of which is the parallel arrangement of all strings. It describes the prerequisites for appearing the piano, the history of its developing by Daniel Barenboim and Chris Maene. The publication presents the process of implementing the idea, provides an analysis of this piano design peculiarities. The comparative characteristics of the Barenboim-Maene instrument concert version are reflected in relation to the modern and most common high-end Steinway&Sons grand piano, model D274. The choice of the compared brand is due to the level of engineering thought laid down by its authors and the quality of its products for more than a hundred years. It is noted that the design peculiarities of the piano "Barenboim-Maene" have similar features with the historical claviers of the XVIII – first third of the XIX centuries.

Forecasting the future prospects of the new instrument existence on the academic concert stage is based on significant trends in piano performance, in particular, the search for additional timbre and style resources. Unlike musicians who chose the path of historically informed performance [recently, the term "authentic performance" has been replaced by the phrase "historically informed performance" or HIP], D. Barenboim preferred to create a new instrument based on the synthesis of the modern acoustic musical instruments design and of the historical original claviers. Based on D. Barenboim's recommendations, on the analysis of the works performed by him on the piano "Barenboim-Maene" the article highlights this instrument possible repertoire range.

Keywords: grand piano "Barenboim-Maene", straight string grand piano, acoustic grand piano, Daniel Barenboim, Chris Maene.

История фортепианоостроения насчитывает более трёх веков. За это время инструмент претерпел существенные изменения в механике, строении составных частей, материалах корпуса, технологии производства. Всё это привело, в конечном итоге, к изменению не только силы звучания, но и самого качества звука. Единственная черта, которая оставалась неизменной до середины XIX века, – прямое расположение струн. Идея перекрёстного расположения принадлежит американскому мастеру Алфею Бэбкоку¹,

которую он воплотил в 1830 году, что позволило увеличить длину струн без изменения габаритов инструмента. Спустя пятнадцать лет фортепианный мастер Ионас Чиккеринг² осуществил перекрещивание струн в двух плоскостях. Генрих Стейнвей³ стал применять раму с перекрещивающимся расположением струн в 1859 году, а в 1875-м его компания запатентовала разработку [1]. Расцвет инженерной мысли и интерес к усовершенствованию фортепиано на рубеже XIX–XX веков подтверждается количеством и качеством но-

¹ Alpheus Babcock, 1785–1842

² Jonas Chickering, 1798–1853

³ Henry E. Steinway, 1797–1871

вовведений, а также ростом числа фабрик по производству фортепиано: только в Германии их насчитывалось свыше 450-ти, не считая фирм, изготавливавших фортепианные механизмы и клавиатуры.

В первой половине XX века количество фортепианных фабрик резко сократилось. Две мировые войны и сложнейший межвоенный период остановили исследования и эксперименты в области фортепиано-строения. Оставшиеся фабрики сосредоточились на массовом производстве роялей на базе устоявшейся технологии. Впоследствии в их производстве не происходило никаких фундаментальных изменений и новых инженерных разработок. Отметим, что нововведения, которые были применены на поперечно-натянутых инструментах (чугунная рама, композитные материалы, полиэфирные лаки в отделке и так далее), никогда не применялись ранее в прямострунных инструментах.

Идея возрождения прямострунной конструкции фортепиано вновь возникла в наше время, её автором стал Даниэль Баренбойм – крупнейший пианист современности, дирижёр, общественный деятель, руководитель ряда ведущих европейских оркестров. Во многом появление данной идеи обусловлено тем фактом, что исполнительская карьера музыканта неразрывно связана с музыкой Л. ван Бетховена. «Находясь во власти глубокого личного притяжения к творческому наследию этого композитора, пианист осуществил несколько грандиозных проектов. <...> Более того, гений Бетховена, его сочинения и эпоха, в которую творил этот великий композитор, побудили Д. Баренбойма к созданию нового инструмента» (цит. по: [3, с. 72]).

Отметим, что для творческой природы маэстро подобные масштабные, созида-

тельные, но в то же время рискованные и амбициозные инициативы весьма характерны, и он всегда успешно их реализует. Достаточно вспомнить создание музыкального вуза *Barenboim-Said Academy* или оркестра «Западно-Восточный диван»⁴. Как известно, в каждом большом начинании необходимы единомышленники и профессионалы своего дела. Так, идею Баренбойма создать свой рояль поддержал бельгийский фортепианный мастер Крис Маене (*Chris Maene, b. 1953*). Им был разработан проект инструмента, в котором сочетается применение современных материалов, технологий и свойственное конструкции ранних клавиров (клавесина и молоточкового пианофорте) прямое расположение струн.

Мысль о создании такой модификации рояля пришла Баренбойму во время поездки в Сиену в 2011 году, где маэстро сравнил звучание современного фортепиано и восстановленного клавира, некогда принадлежавшего Ф. Листу. Пианист «был поражён <...> инструментом XIX века с прямыми, параллельно натянутыми струнами»⁵. Отмечая разницу в звучании, Баренбойм подчеркнул, что «...именно такая конфигурация обеспечивает прозрачность и теплоту звука, богатый спектр тональных красок – в отличие от однородного тона, который можно извлечь из современного рояля по всему диапазону» (цит. по: [1, с. 67]). «На прямострунном фортепиано существуют чёткие различия между регистрами – как в хоре, где можно дифференцировать звучание всех голосов: баса, тенора, альты и сопрано. Звук получается очень чистый, без примесей, и это даёт огромные возможности для экспериментирования с окраской звука» (цит. по: [6]). Внимание Баренбойма к тембровым кра-

⁴ О творческих проектах Баренбойма см.: Калатай И.В. Педагогическая и общественная деятельность Д. Баренбойма: оркестр «Западно-Восточный диван» [5].

⁵ О рояле имени Баренбойма см.: [6].



скам фортепиано было, по его словам, воспитано в нём с ранних лет. В автобиографической книге “A life in music” музыкант вспоминает: «Отец учил играть меня на фортепиано с представлением оркестрового звука. В детстве я освоил значительный объём произведений И.С. Баха – отец положил немало сил на воспитание независимости голосов и даже больше – он прямо-таки заставлял меня играть много по-

лифонии...» (цит. по: [9, р. 7]). И вот, спустя десятилетия, встреча с историческим инструментом побудила Баренбойма к созданию собственного рояля, следуя прообразу инструментов XIX века. Он обратился в фирму *Steinway*, чтобы заказать такой рояль, где его направили к Крису Маене. Так идея обрела конкретные конструктивные очертания в виде нового инструмента, который был назван “Barenboim-Maene”.



Рис.1. Рояль «Barenboim-Maene»

Источник: Рояль имени Баренбойма.

URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma/>

Отметим, что Маене в тот момент специализировался на восстановлении и реконструкции старинных клавишных инструментов, различных хаммерклавиров и клавесинов. Опыт изготовления инструментов он перенял в фортепианной мастерской своих родителей в Рюйселеде (Бельгия), основанной в 1938 году. С самого раннего возраста Маене увлёкся изготовлением инструментов, свой первый инструмент он построил в возрасте шестнадцати лет. В настоящее время в коллекции мастера более трёхсот инструментов. Среди них особого интереса заслуживают реплики концертных моделей роялей:

1) *Steinway N 1 “Kitchen”* 1836 года выпуска (2006) (Ил. 2);

2) Концертный рояль Плейеля 1843 года выпуска (2010) (Ил. 3);

3) фортепиано, специально изготовленное Джоном Бродвудом в 1817 году для Людвиг ван Бетховена (2013) (Ил. 4).

А также многие другие [10]. Работы Маене представлены и в России, его хаммерклавиров задействованы в учебной работе факультета исторического и современного исполнительского искусства в Московской консерватории.

Безусловно, совместный проект с Баренбоймом стал импульсом в профессиональной карьере этого музыкального мастера. В течение прошедших девяти лет после создания рояля “Barenboim-



Рис. 2. Пианофорте “Steinway N°1”,
Зезен, Германия, 1836

Источник: Pianoforte Steinway N°1.

URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-steinway-n1/>



Рис. 3. Концертный рояль Плейеля, Париж, 1843

Источник: Concert grand Ignace Pleyel, Paris, 1843 //
URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/concert-grand-ignace-pleyel/>



Рис. 4. Пианофорте “Broadwood”, Лондон, 1817

Источник: Pianoforte “Broadwood”, Лондон, 1817.

URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-broadwood/>

Maene” Крис представил профессиональной аудитории ещё две разновидности роялей: с радиальной клавиатурой (2022) и концертный педальный рояль (октябрь 2023)⁶. Создание инструмента – всегда ответственный шаг для его изобретателей,

требующий огромного личного участия в разработке проекта, а также слаженной работы профессиональной команды. В таких инициативах существуют и потенциальные риски: финансовые, имиджевые, технологические и так далее. Предполагается необходимость больших вложений, административных ресурсов, разработки технологии, грамотной рекламы, PR-кампании и прочего. Но суть подобных проектов – представить публике новую концепцию продукта, что, на наш взгляд, весьма успешно получилось у создателей рояля “Barenboim-Maene”.

Несмотря на внешнее сходство с современным концертным роялем, у рояля Баренбойма существует ряд конструктивных особенностей, формирующих индивидуальный тембр инструмента. Это прямое расположение струн, увеличенная длина инструмента (284 см), расположение брусьев футора по направлению струн, а не веерообразно, как, например, в роялях *Steinway*.

⁶ О данных инструментах см. подробнее: URL: <https://www.chrismaene.be/> (дата обращения 11 февраля 2024 года).



Рис. 5. Расположение струн рояля
“Barenboim-Maene”

Источник: Chris Maene.

URL: <https://www.chrismaene.be/nl/the-straight-strung-grand-piano/>

Высокие характеристики протяжённости звука и мощности звучания в верхнем регистре, подобные современным роялям, стали возможными благодаря новому решению Маене. Он придумал уникальную деку, состоящую из двух частей, где волокна дерева расположены по направлению струн в басовом и среднем регистрах, а в дискантовом – они развёрнуты и параллельны не струнам, а мостам. Это позволяет максимально использовать небольшую площадь деки и приводит к более мощному и богатому качеству звука в верхнем регистре. Данное изобретение Маене впоследствии запатентовал.

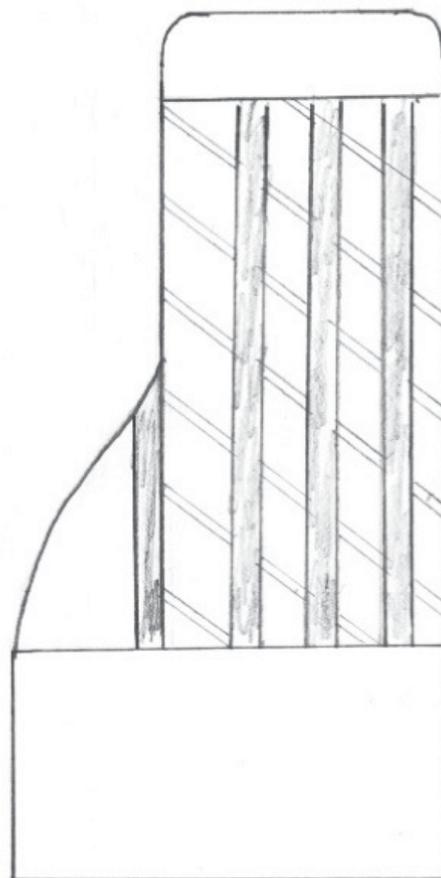


Рис. 6. Расположение брусьев футора рояля
“Barenboim-Maene”

Источник: Рисунок автора

Хор в дискантовом регистре у рояля “Barenboim-Maene” состоит из трёх струн, где каждая струна натягивается на собственный штифт. Эта черта – историческая, принадлежит конструкции старинных клавишных инструментов, включая хаммерклавир. Подобный способ крепления струны «является более надёжным, но требует лишней работы по навивке петли, что удорожает работу и вызывает большой расход струнной проволоки» (цит. по: [1, с. 45]). Однако такая конфигурация расширяет варианты настройки инструмента, открывает доступ к использованию неравномерных температур, бытовавших в XIX столетии и ранее.

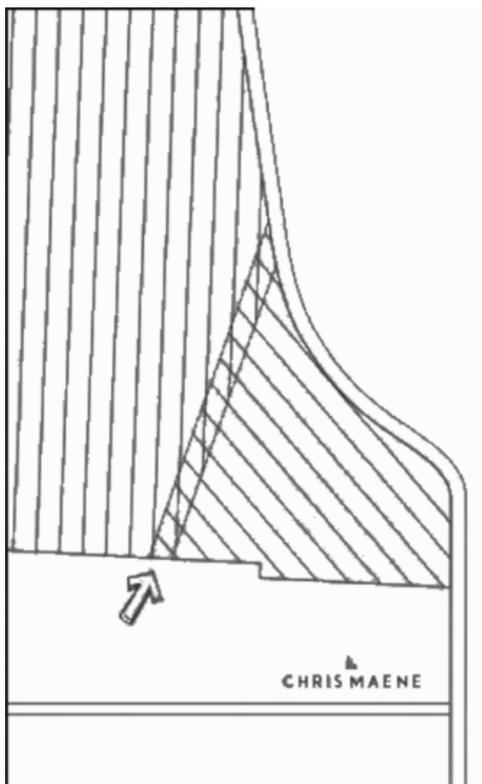


Рис. 7. Направление волокон дерева деки рояля “Barenboim-Maene”

Источник: Chris Maene.

URL: <https://www.chrismaene.be/nl/the-straight-strung-grand-piano/>

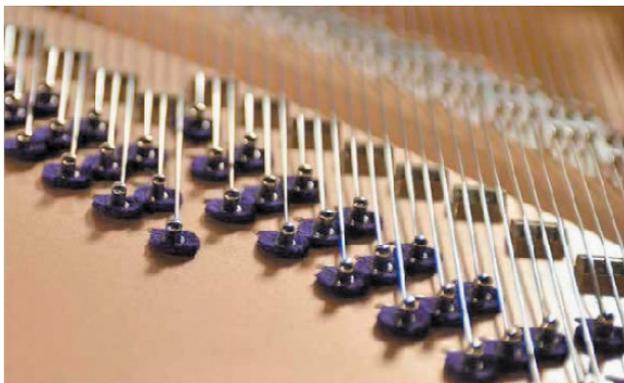


Рис. 8. Способ крепления струн в дискантовом регистре рояля “Barenboim-Maene”

Источник: Chris Maene //

URL: <https://www.chrismaene.be/nl/the-straight-strung-grand-piano/>

Применение исторических неравномерных темпераций даёт дополнительную возможность погрузиться в звуковой мир ком-

позиторов XVIII–XIX веков, ощутить специфику соотношения чистых интервалов и диссонансов, разницу в окраске тоналностей – всё это нивелируется равномерной настройкой, бытующей в наши дни.

Составные части рояля “Barenboim-Maene” произведены известными фирмами: *Renner, Kluge, Remscheid*. Они адаптированы под конструкцию рояля. В рояле используются:

- клавиатура: *Kluge, Remscheid*, Германия. По свидетельствам пианиста Семёна Скигина⁷ мензура клавиш у инструмента меньше, нежели в обычном *Steinway*. Объясняется это индивидуальным заказом: у Баренбойма небольшие руки, и, соответственно, играть на более узких клавишах значительно удобнее⁸;

- чёрные клавиши: чёрное дерево;

- белые клавиши: нескользкий и не отражающий композитный материал;

- басовые струны: струны в рояле, как и у *Steinway*, стальные, отличия в навивке – у Баренбойма латунная, в *Steinway* – красная медь;

- механика и молотки – *Renner*;

- дека: патент *Chris Maene* / Альпийская красная ель.

Педальная лира у рояля “Barenboim-Maene” соответствует современному роялю и состоит из трёх педалей: левая и правая – с известными принципами действия, а также педаль *sostenuto* (средняя).

После успешной презентации, состоявшейся в Лондоне в 2015 году, существенно возрос интерес пианистов, концертных организаций, продюсеров к данной новинке. Впоследствии Маене начал серийный выпуск этих инструментов в трёх вариантах: *Concert Grand CM284* (большой концертный), *Chamber Music Concert Grand*

⁷ Семён Скигин – яркий представитель петербургской фортепианной школы. Выпускник Ленинградской консерватории. В настоящее время – профессор по классу аккомпанемента в Высшей школе музыки имени Ганса Эйслера (Берлин)

⁸ Фортепианные игры в русскую рулетку. См. подробнее: [7].



CM250 (малый концертный), *Parlor Grand* CM228 (салонный). В настоящее время такие концертные рояли есть в Великобритании (*Royal Festival Hall*), Бельгии (*Concertgebouw Brugge*) и Германии (*Зал им. П. Булеза*).

Новый инструмент пришёлся по вкусу многим музыкантам. Интерес к нему обусловлен тем фактом, что в современной исполнительской практике среди концертирующих пианистов наблюдается тенденция, обратная универсальности, – она направлена на воссоздание облика звучания инструментов разных эпох (в качестве примера можно привести конкурс пианистов имени Ф. Шопена, где используются фортепиано первой половины XIX века). Очевидно стремление определённой части исполнителей приблизиться к стилю через использование исторического инструментария (вследствие развивающегося с 1970-х годов движения исторического информированного исполнительства⁹). В частности, такой подход становится в последние годы весьма актуальным и для музыки эпохи классицизма.

В рамках этих тенденций – апелляция к звучанию рояля XIX века – находится и идея Баренбойма о создании рояля с параллельным расположением всех струн. Инструмент с элементами конструкции времён Бетховена, созданный современным музыкантом на новом технологическом уровне, позволяет по-иному услышать произведения, тембрально обогатить их звучание, как результат – обновить интерпретационные решения исполнителей. Интересно, что во время пресс-конференции на презентации рояля пианист заявил, что отныне собирается исполнять на этом

инструменте широкий репертуар, вне зависимости от исторического периода создания произведения. Так, сейчас Даниэль Баренбойм на данном рояле исполняет и записывает произведения композиторов XVIII–начала и середины XIX века, среди которых Д. Скарлатти, В. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен.

Отметим, что к направлению исторически ориентированного исполнительства рояль Баренбойма отнести нельзя, это современный инструмент, в котором используются лишь некоторые особенности пианофорте начала XIX века. “*Barenboim-Maene*”, по мнению его идейного создателя, подходит для исполнения большей части клавирного и фортепианного репертуара второй половины XVIII–XIX столетия. Интересно в этой связи одно из высказываний музыканта, в котором он в несколько парадоксальной манере раскрывает своё видение возможностей фортепиано: «На первый взгляд фортепиано малоинтересный инструмент. Любой вес производит звук посредством клавиши, и неважно, что это – пальцы ли Рубинштейна, пепельница или камень. При воздействии на клавиши фортепиано звук, который вы услышите, необязательно будет красочным и интересным. Но когда вы осознаете нейтральность фортепианного звука, то поймёте, что именно она даёт большие возможности для выразительности» (цит. по: [6, с. 5]).

Рояль “*Barenboim-Maene*” всё чаще появляется на известных европейских концертных площадках. Вполне вероятно, что благодаря большим именам своих создателей и их усилиям по продвижению нового инструмента он будет пользоваться спросом у концертных органи-

⁹ В наши дни понятие «исторически информированное исполнительство» постепенно заменяет ранее использовавшийся термин «аутентичное исполнение». Это связано с тем, что аутентичным, то есть подлинным, может быть предмет, документ, рукопись, запись музыки и тому подобные. Исполнение музыкальных произведений прошлого невозможно сделать подлинным, можно лишь двигаться в этом направлении, о чём и говорит смысл нового термина «исторически информированное исполнительство» (англ. – historically informed performance, или HIP). Подробнее об этом см.: Хейнс Б. Конец старинной музыки [8, с. 11].

заций, конкурируя с наиболее востребованными в наши дни марками роялей. Весьма положительные отзывы об этом инструменте дают и известные пианисты. Среди них народный артист России Алексей Любимов (ныне профессор университета «Моцартеум» в Зальцбурге), а также профессор Высшей школы музыки имени

Г. Эйслера Семён Скигин, один из самых востребованных и признанных в мире мастеров фортепианного аккомпанемента. Выражаем надежду, что вскоре и в нашей стране появятся рояли “*Barenboim-Maene*” и мы сможем в полной мере оценить все акустические и игровые преимущества этого нового инструмента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьяконов Н.А. Рояли и пианино. Конструирование и производство. М.: Лесная промышленность, 1966. 412 с.
2. Зимин П.Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1973. 216 с.
3. Калатай И.В. Даниэль Баренбойм о сонате Бетховена, ор. 110: мастер-класс 2006 и 2021 гг. // Музыказнание: история и современность глазами молодых учёных: сб. материалов V Всерос. науч.-практ. конф. (11–12 окт. 2021 г.). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2021. С. 71–78.
4. Калатай И.В., Недоспасова А.П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано № 5 Л. ван Бетховена // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 2. С. 62–71.
5. Калатай И.В. Педагогическая и общественная деятельность Д. Баренбойма: оркестр Западно-восточный диван // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: сб. статей по материалам международной научной конференции (17–18 мая 2022). Саратов: Саратовская гос. консерватория имени Л.В. Собинова, 2022. С. 14–21.
6. Рояль имени Баренбойма // URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma/> (дата обращения: 1.10.2022).
7. Скигин С. Фортепианные игры в русскую рулетку // URL: <https://muzlifemagazine.ru/fortepiannye-igry-v-russkuuyu-ruletku/> (дата обращения: 1.10.2022).
8. Хейнс Б. Конец старинной музыки / пер. с англ. Ф. Нодея. М.: Ад Маргинем, 2023. 384 с.
9. Barenboim Daniel. A life in music. New York: Scribner; First Edition, 1992. 198 p.
10. Chris Maene // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/about-chris-maene/> (дата обращения: 1.10.2022).
11. Concert grand Ignace Pleyel, Paris, 1843 // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/concert-grand-ignace-pleyel/> (дата обращения: 11.02.2024).
12. Pianoforte «Broadwood», Лондон, 1817 // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-broadwood/> (дата обращения: 11.02.2024).
13. Pianoforte Steinway N°1 // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-steinway-n1/> (дата обращения: 11.02.2024).

Об авторе:

Калатай Иван Владимирович, преподаватель кафедры специального фортепиано, Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (630099, Новосибирск, Россия), **ORCID: 0009-0007-0596-9354**, vania-1995@yandex.ru

REFERENCES

1. D'yakonov N.A. *Royali i pianino. Konstruirovaniye i proizvodstvo* [Pianos and Grand Pianos. Construction and Production]. Moscow: Lesnaya promyshlennost', 1966. 412 p.
2. Zimin P.N. *Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov* [The History of the Piano and Its Predecessors]. Moscow: Muzyka, 1973. 216 p.
3. Kalatay I.V. Daniel' Barenboym o sonate Betkhovena, op. 110: master-klass 2006 i 2021 godov [Daniel Barenboim on Beethoven's Sonata, Op. 110: Master Class 2006 and 2021]. *Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh: sbornik materialov V Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (11–12 oktyabrya 2021 goda)* [Musicology: History and Modernity Through the Eyes of Young Scientists: Collection of Materials of the V All-Russian Scientific and Practical Conference (11–12 October 2021)]. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M.I. Glinki, 2021, pp. 71–78.
4. Kalatay I.V., Nedospasova A.P. Aspekty vzaimodeystviya solista i orkestra v Kontserte dlya fortepiano № 5 L. van Betkhovena [Collaboration Aspects of Soloist with an Orchestra Using the Example of the 5th Piano Concerto by L. van Beethoven]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2021. Vol. 9, No. 2, pp. 62–71.
5. Kalatay I.V. Pedagogicheskaya i obshchestvennaya deyatel'nost' D. Barenboyma: orkestr Zapadno-vostochnyy divan [D. Barenboim's Pedagogical and Social Activities: the West-East Divan orchestra] *Ispolnitel'skoe iskusstvo i pedagogika: istoriya, teoriya, praktika: sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (17–18 maya 2022)* [Performing Art and Pedagogy: History, Theory, Practice: collection of articles on the materials of the international scientific conference (17–18 May 2022)]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova, 2022, pp. 14–21.
6. *Royal' imeni Barenboyma* [Daniel Barenboim Piano]. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/royal-imeni-barenboyma/> (1.10.2022).
7. Skigin S. *Fortepiannyye igry v russkuyu ruletku* [Piano Games of Russian Roulette] URL: <https://muzlifemagazine.ru/fortepiannyye-igry-v-russkuyu-ruletku/> (1.10.2022).
8. Kheyns B. *Konets starinnoy muzyki* [The End of Early Music]. Translated from English by F. Nodel. Moscow: Ad Marginem, 2023. 384 p.
9. Barenboim Daniel. *A life in music*. New York: Scribner; First Edition, 1992. 198 p.
10. *Chris Maene* // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/about-chris-maene/> (1.10.2022).
11. *Concert grand Ignace Pleyel, Paris, 1843* // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/concert-grand-ignace-pleyel/> (11.02.2024).
12. *Pianoforte "Broadwood", London, 1817* // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-broadwood/> (11.02.2024).
13. *Pianoforte Steinway N°1* // URL: <https://www.chrismaene.be/nl/historical-keyboard-instruments/pianoforte-steinway-n1/> (11.02.2024).

About the author:

Ivan V. Kalatai, lecturer at the Special Piano Department, Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0009-0007-0596-9354**, vania-1995@yandex.ru



И.М. ГАЗИЕВ

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Татарская музыка 30-х годов XX века в грамзаписи: Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР

Данная статья является результатом поисковой работы автора по выявлению граммофонных записей татарской музыки советского периода, а именно 30-х годов XX века. Исследование продолжает цикл публикаций по истории татарской музыки первой половины XX века. В статье впервые рассматриваются исторические записи, осуществлённые в 1939 году Государственным ансамблем песни и пляски Татарской АССР. Автором анализируются выявленные грамзаписи (аудиодокументы), каталоги грампластинок, архивные документы и информация из татарской периодической печати, дающие наиболее полную картину начального этапа деятельности ансамбля, его вклада в татарскую музыкальную культуру советского периода 1930-х годов. Подчёркивается значимая роль татарского композитора А. Ключарёва, внесшего большой вклад в становление ансамбля и формирование его репертуара. Граммофонные записи, рассмотренные в статье, обнаружены автором в частных коллекциях Казани, Уфы; некоторые образцы найдены на интернет-ресурсах. Выявленные грамзаписи впервые вводятся в научный оборот и расширяют диапазон изучения истории татарской музыки первой половины XX века в грамзаписи.

Ключевые слова: татарская народная песня, татарская музыка в грамзаписи, граммофонная пластинка, Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР, А. Ключарёв, З. Ахметова.

Для цитирования / For citation: Газиев И.М. Татарская музыка 30-х годов XX века в грамзаписи: Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 134–142. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.134-142. EDN: YWPPSM.

IDRIS M. GAZIEV

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-0317-9168*

Tatar Music of the 30s of the XX Century in Gramophone Recordings: the TASSR State Song and Dance Ensemble

This article is the author's search work result to identify gramophone recordings of Tatar music of the 30th of the XX century Soviet period. The study continues the series of publications on the Tatar music history of the first half of the 20th century. For the first time the article examines the historical recordings made in 1939 by the State Song and Dance Ensemble of the Tatar Autonomous Soviet



Socialist Republic. The author analyzes the identified recordings (audio documents), record catalogs, archival documents and information from the Tatar periodicals, which give the most complete picture of the ensemble's activities initial stage, its contribution to the Tatar musical culture of the 1930th Soviet period. The article emphasizes significant role of the Tatar composer A. Klyucharyov, who made a great contribution to form the ensemble and its repertoire. The gramophone recordings discussed in the article were discovered by the author in private collections in Kazan and Ufa; some examples are taken from Internet resources. The identified recordings are introduced into scientific field for the first time and expand the range of studying the first half of the 20th century Tatar music history in recordings.

Keywords: Tatar folk song, Tatar music in recordings, gramophone record, State Song and Dance Ensemble, of the TASSR, A. Klyucharyov, Z. Akhmetova

Граммфонная запись, появившаяся в начале XX века и получившая широкое распространение по всей территории Российской империи, в годы советской власти поднялась на новый уровень. Пластинка стала привычным потребительским предметом и поэтому, как отмечает В.А. Коляда, «...она привлекала естественное внимание государственных органов, ответственных в структуре советского государства за пропагандистскую деятельность» [8, с. 76]. К концу 1930-х годов грампластинка и патефон являлись своего рода предметом престижа, показателем жизненного уровня. В советское время ими часто поощряли отличившихся работников, передовиков и победителей соревнований.

Патефоны и граммофонные пластинки с записями музыкальных произведений получили широкое распространение в стране. Спрос на них возрастал с каждым годом. В связи с этим обстоятельством стали предъявлять высокие требования к качеству записей, которые должны были соответствовать мировому уровню. Это привело к расширению граммофонного репертуара и повышению контроля, что находилось в русле постановления ЦК ВКП (б)

от 15 августа 1933 года «О состоянии и мерах по улучшению производства граммофонов, граммофонных пластинок и музыкальных инструментов» [9, с. 112–115].

Лучшие образцы народной и профессиональной музыки в СССР были записаны на объединении «Грампластрест» Наркомата тяжелой промышленности, созданном в 1933 году. Выпущены они были на граммофонных пластинках Ногинского завода¹. Их появление связано с новой национальной культурной политикой советского государства тех лет и растущим интересом к музыкальной культуре республик. В содержании «Каталога грампластинок» 1940 года выпуска появился объёмный Третий раздел под названием «Записи творчества народов СССР» [6, с. 32–204], в который вошли образцы песенного творчества представителей всех республик. Раздел поделён на одиннадцать частей, представляя собой своеобразный свод самостоятельных каталогов. В эти каталоги вошли фольклорные образцы, а также обработки и оригинальные сочинения композиторов. Все вокальные номера, находящиеся в этом разделе, размещены по языковому признаку испол-

¹ Во время Великой Отечественной войны Ногинский завод со всем оборудованием был эвакуирован в Ташкент, где продолжалось производство грампластинок. В послевоенные годы открываются Ленинградский, Апрелевский, Рижский заводы грампластинок.

нения, а инструментальные включены по принципу тематики и исполнения. Татарские записи в этом разделе находятся на страницах 52–55.

Вопросы, связанные с изучением граммофонных записей татарских исполнителей раннего советского периода (1923–1930), а также советского периода 1935–1939 годов были рассмотрены автором данной статьи и опубликованы ранее [3, 4]. В предложенном небольшом исследовании впервые предпринята попытка изучения татарской музыки советского периода второй половины 1930-х годов по граммофонным пластинкам в исполнении Государственного ансамбля песни и пляски Татарской АССР.

Цель статьи – расширить границы изучения татарской музыкальной культуры за счёт введения в научный оборот ранее неисследованных граммофонных записей (аудиодокументов), а именно в исполнении Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР обозначенного периода. Актуальность исследования заключается в малоизученности татарской музыки в грамзаписи первой половины XX века. Новизна работы обусловлена привлечением архивных документов, выявленных автором каталогов грампластинок и граммофонных записей, которые впервые вводятся в научный оборот и являются доку-

ментальным источником при рассмотрении вопросов, касающихся музыкальной культуры ТАССР. Благодаря грампластинкам, сохранившимся в архивах, частных коллекциях, появилась уникальная возможность изучить граммофонный репертуар, оценить мастерство татарских профессиональных исполнителей того времени.

В 1930-е годы XX века в Советской Татарии, как и в других регионах страны, происходят серьёзные изменения в культурном строительстве. Одним из значительных событий является организация в 1937 году в Казани Татарской государственной филармонии и в её составе Ансамбля песни, пляски и музыки, который в 1938 году был переименован в Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР. Ансамбль в будущем становится визитной карточкой республики, пропагандистом татарского народного творчества. Руководители ансамбля – хоровой дирижёр Зулейха Ахметова (1904–1988)² и собиратель татарского музыкального фольклора, композитор Александр Ключарёв (1906–1972)³. С первых дней создания ансамбля руководители активно включаются в работу по подготовке концертных программ коллектива. Первый концерт ансамбля, посвящённый Первомаю, состоялся 30 апреля 1938 года.

² Заслуженная артистка ТАССР Зулейха Саттаровна Ахметова после окончания Московской государственной консерватории в 1934 году работает в Уфе директором музыкального училища. По приглашению А. Ключарёва З. Ахметова начинает свою работу в Казани в качестве хормейстера Татарского радиокомитета, а затем А. Ключарёв и З. Ахметова становятся руководителями Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР. С 1939 по 1959 год З. Ахметова руководила ансамблем, а с 1941 по 1944 год была директором Татарской государственной филармонии.

³ Народный артист ТАССР, заслуженный деятель искусств ТАССР и РСФСР, лауреат государственной премии ТАССР им. Г. Тукая Александр Сергеевич Ключарёв принадлежит к поколению композиторов, которые стояли у истоков становления татарской и башкирской композиторских школ. Получив музыкальное образование в Московской государственной консерватории, А. Ключарёв был направлен в Уфу, где он с 1934 по 1937 год работал в Башкирском научно-исследовательском институте языка и литературы, заведывая кабинетом музыкального фольклора. Увлечённый с детства народным музыкальным творчеством, молодой композитор неоднократно выезжал в отдалённые районы Башкирии в составе фольклорных экспедиций по сбору образцов башкирских песен и наигрышей. В 1937 году композитор возвращается в Казань, становится редактором музыкального вещания Татарского радиокомитета, а в 1938–1951 годах – директором Казанского кабинета музыкального фольклора. В разные годы (1938–1940, 1968–1970) он являлся художественным руководителем Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР. А. Ключарёв – автор обработок популярных татарских народных песен для ансамбля, оригинальной хоровой музыки, современных песен, музыки к хореографическим миниатюрам, что отразилось в граммофонных записях ансамбля разных лет. Сегодня эти произведения составляют золотой фонд ансамбля.



В репертуар вошли татарские народные песни и танцы в обработке композиторов А. Ключарёва, М. Музафарова, З. Хабибуллина [2, с. 22]. В течение 1938 года ансамбль выступает в городах и сёлах республики, в том числе и в Казани, оттачивая своё мастерство, обогащая и обкатывая новый репертуар.

Активизируется и гастрольная деятельность Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР в городах Советского Союза. Газета «Красная Татария» сообщает об успешных гастролях Татарского ансамбля песни и пляски в Грузии и Армении. Коллективом также были даны шефские концерты в лагерях Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА), а в Тбилиси татарские песни записали для радиовещания [5]. В период этих гастролей, а также во время поездки ансамбля в Москву в 1939 году для участия во Всероссийском смотре ансамблей песни и пляски РСФСР в рамках открытия Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, художественным руководителем назначается А. Ключарёв, а З. Ахметова становится хормейстером ансамбля.

В Москве с 12 по 19 августа 1939 года татарский ансамбль выступил 12 раз: в Сокольническом парке культуры и отдыха, Центральном парке культуры и отдыха им. Горького, саду «Эрмитаж», на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке вместе с другими ансамблями РСФСР, участвовал в двух радиоконцертах, один из которых транслировался во Францию. Газета «Красная Татария» со ссылкой на газету «Всесоюзная сельскохо-

зяйственная выставка» пишет: «Концерт слушали свыше тысячи зрителей, съехавшихся из различных республик, краёв и областей. В этом концерте татарский ансамбль показал отличную подготовленность к столь ответственному выступлению. Хормейстер З. Ахметова провела всё выступление на высоком художественном уровне» [1]. 19 августа Государственный ансамбль песни и пляски ТАССР принял участие в итоговом концерте в Колонном зале Дома Союзов. Финалом грандиозного праздника стало исполнение «Песни о Сталине», когда на сцену вышли более 600 участников [там же].

Именно в августе 1939 года в Доме звукозаписи на Малой Никитской, 24 были сделаны первые шесть довоенных грамофонных записей ансамбля под управлением А. Ключарёва, что ознаменовало новый этап в истории коллектива. Вот эти записи: «Новая деревня» («*Яңа авыл*») (№ 9486), «Хороводная» («*Жырлап бию*») (№ 9487), «Песня сильных» («*Көчлеләр жыры*») (№ 9488), «Песня о Сталине» («*Сталин турында жыры*») (№ 9489), «Сабантуй» («*Сабантуй*») (№ 9490), «Апипа» («*Әпипә*») (№ 9491).

Первая запись – татарская народная песня в обработке А. Ключарёва «Новая деревня» (№ 9486)⁴. На этикетке грамофонной пластинки указано: «дирижёр – З. Ахметова. Н. Ширкин, Г. Жамлиханов (баяны)». Ценным представляется выявление имён аккомпаниаторов этой сессии звукозаписи. Н. Ширкин – Ширкин Николай Владимирович (1914–1988) – баянист,

⁴ Представляют интерес источниковедческие элементы, которые отражены на этикетках самих грампластинок: цветовой фон, название объединения или завода, каталожный, он же матричный (производственный) номер записи. На зеркале грампластинки (зеркало пластинки – это узкое пространство между записью и этикеткой) методом тиснения выведены каталожный номер и номер варианта, с которого спрессована запись, а также «разрешительный номер», выданный Государственной репертуарной комиссией (ГРК). По этим данным мы узнаем, что на этикетке рассматриваемой выше грамофонной пластинки на красном фоне нарисован товарный знак – изображение знаменитой скульптуры «Рабочий и колхозница», указан изготовитель данной пластинки – Ленинградский завод, номер записи «Новая деревня» – 9486, а на зеркале грампластинки – матричный номер 9486, который совпадает с каталожным. Цифра 6/6 после матричного номера означает, что для производства грампластинки взят 6 й вариант исполнения из 6-ти записанных. Здесь же находится номер ГРК – 2865. Этими данными были оснащены все выпускаемые грампластинки.

один из первых музыкантов Государственного ансамбля песни и танца⁵. Г. Жамлиханов – Гали Валиуллович Жамлиханов (1914–1992) – гармонист, исполнитель на концертных гармониках, заслуженный артист ТАССР (1964)⁶. На этикетках грампластинок ансамбля его имя значится как Джамлиханов (*Жәмлеханов*).

Граммфонная пластинка с записью «Новая деревня» была выявлена в коллекции И. Хамитова (Казань) и на сайте «Мир русской грамзаписи» [10]. Фольклорный вариант этой песни под названием «Деревенский напев» («*Авыл көе*») в записи А. Ключарёва был зафиксирован в сборнике «Татарские народные песни» («*Татар халык көйләре*») [7, с. 156]. Композитор отмечает необычайную популярность «Деревенского напева» в 1920–1930-е годы. В граммофонной записи ансамбля трогательная лирическая песня о любви звучит со строфами на татарском и русском языках в следующем порядке: 1 и 2 строфы на татарском языке, 3–4 – на русском, 5–6 – повторы 1–2 строф, и завершается песня повторами 3–4 строф. Текст

одной из строф на татарском языке звучит так: *Тәрәзә төбем исле гөл, / Сынмый да бөгелми шул, / Сиңа төшкән мәхәббәтем, / Сүнми дә сурелми дә* (На окне моём цветочек / Не ломается, не гнётся, / И любовь не остывает, / Моя милая, к тебе) (здесь и ниже перевод – И. Газиев). Текст строфы на русском: Я цветочки поливаю, / Ароматы их вдыхаю; / И тебя я понимаю, / Нежная моя любовь.

В ходе исследования граммофонных записей выяснилось, что песня «Новая деревня» не утратила свою популярность и позже. Это отразилось в повторном тираже грампластинок. Так, в 1951 году Ленинградским Совнархозом была переиздана запись песни «Новая деревня» с оригинальной матрицы 1939 года. На другой стороне грампластинки записана песня «Прекрасны берега Зяй» (№ 19703) в исполнении этого же ансамбля.

Следующая запись Государственного ансамбля – татарская народная песня «Хороводная» (№ 9487), которую в репертуар ансамбля включил А. Ключарёв. На это указывает наличие этой песни в упомя-

⁵ В официальных источниках о баянисте ансамбля Н. Ширкине приводится скудная информация. В ходе поисков автору статьи посчастливилось познакомиться с родным племянником Н. Ширкина – Игорем Ивановичем Ширкиным, проживающим в Красноярске. В ходе личной переписки он предоставил интересную информацию об этом незаурядном человеке. Николай родился и вырос в Казани, в семье Владимира Осиповича Ширкина, который руководил частным зверинцем. Отец будущего музыканта играл на пяти музыкальных инструментах, в том числе и фортепиано. Подрабатывал тапёром в кинотеатре «Электра» (ныне кинотеатр «Родина» на улице Баумана). Мама Николая Владимировича, Ширкина Любовь Кузьминична, хорошо играла на гитаре, мандолине, балалайке и концертино, но её коньком была гармошка. С раннего детства Николай начал играть на гармонике, затем на баяне. Лет в 7-8 он выходил во двор и исполнял татарские мелодии, особенно зажигательно – танец «Апипа», вызывая одобрение стариков-татар, которые хвалили его: «Бик зур рахмат!» («Большое спасибо!»). Сохранилась фотография 13-летнего Николая, который играет на баяне в балагане отца, устроенного при зверинце. Н.В. Ширкин был человеком энциклопедических знаний: без акцента говорил на немецком языке, безупречно владел латынью, говорил и писал на итальянском языке, готовясь к поступлению в консерваторию. Но был объявлен «сыном буржуа», владевшего балаганом и эксплуатировавшего бедный пролетариат, поэтому в консерваторию зачислен не был. Несмотря на это, Н. Ширкин каждый день занимался по 6-8 часов, самостоятельно освоил нотную грамоту. У известного артиста балета, балетмейстера, педагога из Казани Ю.А. Муко (? – 1945) занимался фехтованием, овладел всеми видами фехтовального оружия. Н. Ширкин увлекался парусным спортом, окончил специальные курсы, мечтал самостоятельно построить яхту. У Николая Владимировича были золотые руки: он настраивал музыкальные инструменты, сам сделал концертино, чинил баяны, изготавливал кукол для театра марионеток. В самом начале Великой Отечественной войны выезжал в составе концертных фронтовых бригад в боевые части. Благодаря знанию языков Н.В. Ширкин во время войны служил в разведке. Игорь Иванович Ширкин любезно предоставил автору статьи несколько довоенных фотографий музыканта в окружении артистов Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР.

⁶ Г. Джамлиханов с 1930 по 1937 год работал солистом и аккомпаниатором Казанского концертно-эстрадного бюро, а с 1937 года по 1980-й – в Татарской государственной филармонии, в том числе баянистом-аккомпаниатором Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР. Как солист-инструменталист Г. Джамлиханов исполнял народные мелодии и наигрыши на гармониках разных конструкций. Обладавший ярким артистизмом, виртуозностью игры, Г. Джамлиханов наряду с такими известными гармонистами-современниками, как Файзулла Туишев (1884–1954), Гани Валеев (1905–1976), Файзи Биккинин (1898–1968), внёс большой вклад в развитие татарского национального инструментального исполнительства.



нотом сборнике композитора [там же, с. 29]: *Ул бит яхшы эшләүче, / Ул бит яхшы эшләүче, / Аның эшләве яхшы, / Аннан үрнәк алыгыз. / Кәрия, Зәкәрия коммая, / Кәрия, Зәкәрия коммая, / Кәри комма, Зәкәрия, / Зәкәрия коммая* (Вот работник-то хорош, / Труд работника хорош, / Хорошо поступишь, друг, / Коль пример с него возьмишь. / Кәрия, Закария коммая, / Кәрия, Закария коммая, / Кәри комма, Закария, Закария коммая). В следующих двух строфах поётся о герое песни: «*Ул бит яхшы жырлаучы... Ул бит яхшы биюче... Аннан үрнәк алыгыз*» (Как певец он хорош... Как плясун он хорош... Берите с него пример). А. Ключарёв пишет, что эта песня родилась после Октябрьской революции и является «хороводно-игровой, записанной от Валеевой Шакар из деревни Каратай Шугуровского района Татарии» [там же, с. 198]. В записи «Хороводной» прослеживается унисонное пение с чередованием женского соло, женского и смешанного (женского и мужского) составов коллектива под аккомпанемент дуэта баянистов (Н. Ширкин и Г. Джамлиханов).

В репертуар ансамбля вошла «Песня сильных», ноты которой были опубликованы А. Ключарёвым в сборнике «Татарские народные песни». Как отмечает сам композитор, «... песня эта из цикла новых деревенских напевов. Текст же, на основе народного, написал М. Садри⁷» [там же, с. 198]. Патриотическая песня на стихи М. Садри, воспевающая силу красного знамени – символа Страны Советов, Кремля и Сталина, в обработке А. Ключарёва была записана Государственным ансамблем песни и пляски на граммофонной пластинке под номером 9488: *Кызыл байрак, ямьле байрак, / Горурланып, / Жилфердәсен жилләрдә* (Знамя наше красное, / Гордо реет, пламенеет / На ветру).

Надо отметить, что начиная с 1930-х годов в граммофонном репертуаре советских исполнителей на первый план выступают песни, прославляющие Ленина и Сталина, став характерным явлением культуры того времени. Данные «Каталога грампластинок» – яркое тому подтверждение [6]. Так, среди записей песен народов Кавказа – кумыкская народная песня на стихи Сулеймана Стальского «Сталинская конституция» (№ 9424), осетинская народная песня «Воспевая Ленина» (№ 9475) в исполнении хора, горно-еврейская народная песня на стихи М. Бахшиева «Девушки Дагестана товарищу Сталину» (№ 9433), чеченская народная песня на стихи И. Батаева «Песня о Сталине» (№ 9454), а также песни о Сталине на лезгинском, балкарском, удмуртском, чувашском языках [там же, с. 68–69]. На граммофонные пластинки исполнителями из союзных республик были записаны песни о Сталине, которые прославляли вождя на молдавском, белорусском, азербайджанском, грузинском, армянском, узбекском, туркменском, казахском, киргизском языках [там же, с. 108, 115, 125, 136, 150].

Песни о великих вождях вошли и в репертуар Государственного ансамбля песни и пляски ТАССР. В годы становления ансамбля с ним сотрудничал композитор Назиб Жиганов (1911–1988). Его «Песня о Сталине» на слова поэта Ахмеда Файзи (1903–1958) была включена в репертуар ансамбля и записана на граммофонную пластинку (№ 9489) в августе 1939 года (аккомпанируют Н. Ширкин, Г. Джамлиханов). В этой песне-марше вождь народов сравнивается с вечно сияющим солнцем, вдохновляющим на подвиги, ведущим от победы к победе. В припеве звучат пожелания долголетия Сталину: «Судьба наша, совесть наша, живи, наш

⁷ Мухаммед Садри (1913–1999) – татарский поэт, автор стихов популярных песен татарских композиторов.

Вождь!» («*Язмышыбыз, намусыбыз, Юл-башчыбыз яшәсен!*»)⁸. Уже в послевоенные годы в репертуар ансамбля вошли «Песня о Сталине» Джаудата Файзи и «Песня о Сталине» Захида Хабибуллина, о чём также свидетельствуют выявленные грампластинки.

Среди записей Государственного ансамбля песни и пляски следует отметить песню А. Ключарёва (слова народные) «Сабантуй» (№ 9490) (баян – Н. Ширкин). В коллекции автора статьи имеется грамофонная пластинка, переизданная в начале 50-х годов прошлого столетия Апрелевским заводом с записью этой песни.

Издrevле традиционный у татар праздник Сабантуй (праздник плуга) в советское время трансформируется во всенародный праздник труда, восхваляющий тружеников села, победителей соревнований. Праздничное настроение ярко проявилось в одноимённой песне. В коротком инструментальном вступлении игра баяниста, виртуозно имитирующего звон колокольчиков на сбруях лошадей, скачущих на полях, сразу вводит слушателей в атмосферу праздника. Этот гимн труженикам колхоза воспекает умение ударно работать и отдыхать после тяжелой работы: «*Әйдә, дуслар, колхоздашлар, / Сабантуйга барабыз, / Ярышларда жиңеп чыктык, / Күңел ачыл алабыз. / (Айда,*

друзья, колхозники, / Пойдём на сабантуй, / Мы победили в соревнованиях, / Давайте веселиться).

Песня «Сабантуй» заняла прочное место в репертуаре ансамбля и стала основой концертной программы под одноимённым названием. А. Ключарёв, опираясь на старинный и новый фольклорный материал, создал композицию, где песни и танцы, причудливо переплетаясь, обрели яркую сценическую форму [2, с. 24].

Автором статьи выявлена последняя запись Государственного ансамбля песни и пляски 1939 года, переизданная на грамофонной пластинке Апрелевского завода в 1950 году. В исполнении инструментальной группы ансамбля (кубызы и курай) была записана татарская народная песня «Апипа» («*Әпипә*») (№ 9491)⁹. Соло на курае – Хамит Бакиров (1905–1971), музыкант, кларнетист, кураист¹⁰. Газета «Красная Татария» со ссылкой на «Вечернюю Москву», где даётся оценка выступления ансамбля в Москве во время Всероссийской сельскохозяйственной выставки, так пишет об этом инструментальном номере ансамбля: «Вновь в лучшем виде показал себя ансамбль песни и пляски ТАССР. Разнохарактерные мелодии, извлекаемые татарскими флейтами-кураями на фоне причудливых, приглушённых звуков маленьких губных инструментов-кубызов, переносят

⁸ В опубликованных сборниках текстов татарских народных песен тех лет особое внимание уделялось песням о вождях Советской страны – Ленине и Сталине. Автор располагает песенными сборниками этого периода, которые были изданы на основе латинского шрифта: Совет жырлары. («*Sovet Çırları*») Төз. А. Шамов. Казан: Татгосиздат. 1934. – 202 б.; Халык жырлары. («*Xalig Çırları*») Беренче китап. Жыючылар А. Шамов, Г.Разин. Казан: Татгосиздат. Матур әдәбият секторы. 1939. – 296 б.; Халык жырлы. («*Xalig Çırlı*») Төз. Ш. Весновский. Казан: Татгосиздат. 1939. – 40 б.

⁹ Автор располагает редкой фотографией данной инструментальной группы, снятой во время концерта.

¹⁰ В 1930-е годы Х. Бакиров работает учителем в школе № 20 Татпромсовета Казани. Позже становится директором татарской школы имени Мулланура Вахитова. Являясь самобытным музыкантом, занимается инструментальным исполнительством. Как пишет газета «Красная Татария» (1939 год, 16 сентября), на отборочном туре Всесоюзного конкурса исполнителей на народных инструментах Х. Бакиров играл на татарском, узбекском курае и вместе с заслуженным артистом ТАССР гармонистом Ф. Туишевым прошёл в финал конкурса в Москве. Х. Бакиров после Великой Отечественной войны был репрессирован и отсидел в лагерях пять лет – с 1946 по 1951 год. После реабилитации работал кларнетистом в Татгосфилармонии, а также вёл обучение игре на татарских народных инструментах – курае, кубызе, гармонике – в различных образовательных учреждениях Казани. В Российском государственном архиве фонодокументов автором выявлен граммофонный оригинал записи Х. Бакирова «Татарская народная песня и пляска» (соло на татарском курае) (№ 9790) 1939 года (Татарская народная песня и пляска. Х.З. Бакиров (татарский курай) // РГАФД, Арх. Ф. 540, оп. 8 «г», ед. уч. 331 (пр. № 9790)), а сама запись – на сайте «Мир русской грамзаписи» [11].



слушателей в мир народных легенд и обаятельных образов народного искусства» [1].

Благодаря своим первым записям на граммофонных пластинках Государственный ансамбль песни и пляски Татарской АССР обретает популярность в СССР как

профессиональный коллектив с ярким, самобытным репертуаром. Граммофонные пластинки с записями ансамбля выпускаются и в последующие десятилетия, оставаясь востребованными широкими слоями слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзамасцев Я. Татарский ансамбль песни и пляски в Москве. Красная Татария. 1939, 4 сентября.
2. Арсланова Ф. Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан. Казань: Слово, 2007. 240 с.
3. Газиев И.М. Грамзаписи татарской музыки раннего советского периода (1923–1931) // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 2. С. 147–156.
4. Газиев И.М. Татарская музыка в грамзаписи советского периода (1935–1939) // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 117–128.
5. Гастроли Татарского ансамбля песни и пляски. Красная Татария. 1939, 14 июля.
6. Каталог грампластинок. М.; Л.: Наркомхоз РСФСР, 1940. 567 с.
7. Ключарёв А. Татар халык кёйләре (Татарские народные песни). Казан: Татгосиздат, 1941. 202 с.
8. Коляда В.А. Аудиодокументы в коммуникационной среде СССР 1920–30-х годов // Советская власть и медиа: сб. ст. / под общ. ред. Х. Гюнтер, С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 76–88.
9. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М.: МФД, 2013. 864 с. (Россия, XX век. Документы).
10. Новая деревня, народная песня // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=67503 (дата обращения: 15.11.2023).
11. Татарская народная песня и пляска. Х.З. Бакиров (татарский курай) // URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=68919 (дата обращения: 17.11.2023).
12. Татар халык кёйләре (Татарские народные песни) / тәүчәсе А. Рыжкин (сост. А. Рыжкин). Казан: Татгосиздат, Матур әдәбият секторы (Сектор художественной литературы), 1948. 52 б.
13. Яхин М. Концерт ансамбля песни и пляски. Красная Татария. 1938, 21 декабря.

Об авторе:

Газиев Идрис Мударисович, кандидат искусствоведения, профессор, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com

REFERENCES

1. Arzamastsev Ya. Tatarskiy ansambl' pesni i plyaski v Moskve [Tatar Song and Dance Ensemble in Moscow]. *Krasnaya Tatarsiya* [Red Tartary]. 1939, 4 September.
2. Arslanova F. *Gosudarstvennyy ansambl' pesni i tantsa Respubliki Tatarstan* [The State Song and Dance Ensemble of the Republic of Tatarstan]. Kazan: Slovo, 2007. 240 p.
3. Gaziev I.M. Gramzapisi tatarskoy muzyki rannego sovetskogo perioda (1923–1931) [Grams of Tatar Music of the Early Soviet Period (1923–1931)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music

Scholarship]. 2022, No. 2, pp. 147–156.

4. Gaziev I.M. Tatarskaya muzyka v gramzapisi sovetского периода (1935–1939) [Tatar Music in Gramophone Recordings of the Soviet Period (1935–1939)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2022, No. 4, pp. 117–128.

5. Gastroli Tatarskogo ansamblya pesni i plyaski [Tour of the Tatar Song and Dance Ensemble]. *Krasnaya Tatariya* [Red Tartary]. 1939, 14 July.

6. *Katalog gramplastinok* [Catalogue of Gramophone Records]. Moscow; Leningrad: Narkomkhoz RSFSR, 1940. 567 p.

7. Klyucharev A. *Tatarskie narodnye pesni* [Tatar Folk Songs]. Kazan: Tatarskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1941. 202 p.

8. Kolyada V.A. Audiodokumenty v kommunikatsionnoy srede SSSR 1920–30-kh godov [Audio-Documents in the Communication Environment of the USSR 1920–30s]. *Sovetskaya vlast' i media: sbornik statey* [Soviet Power and Media: a collection of articles]. Edited by H. Guenther, S. Hansgen. Gunther, S. Hansgen. St. Petersburg: Akademicheskii proekt, 2006, pp. 76–88.

9. *Muzyka vmesto sumbura. Kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991* [Music Instead of Sumptuary. Composers and musicians in the Country of the Soviets. 1917–1991]. Compiler L.V. Maksimenkov. Moscow: MFD, 2013. 864 p. (Russia, XX century. Documents).

10. *Novaya derevnya, narodnaya pesnya* [New Village, Folk Song]. URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=67503 (15.11.2023).

11. *Tatarskaya narodnaya pesnya i plyaska. Kh.Z. Bakirov (tatarskiy kuray)* [Tatar Folk Song and Dance. H.Z. Bakirov (Tatar Kurai)]. URL: https://www.russian-records.com/details.php?image_id=68919 (17.11.2023).

12. *Tatrskie narodnye pesni* [Tatar folk songs]. Compiled by A. Ryzhkin. Kazan: Tatarskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo, Sektor khudozhestvennoy literatury, 1948. 52 p.

13. Yakhin M. Kontsert ansamblya pesni i plyaski [Concert of the Song and Dance Ensemble]. *Krasnaya Tatariya* [Red Tartary]. 1938, 21 December.

About the author:

Idris M. Gaziev, PhD (Arts), Professor, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-0317-9168**, gazievidris60@gmail.com



**СЯО ЦЯОСУН**

*Нижегородская государственная консерватория
им. М.И. Глинки, г. Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0009-0008-8489-5185*

**Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля
в творчестве китайских композиторов**

В статье на основе изучения наиболее репрезентативных произведений китайских композиторов XX века, написанных в жанре камерно-инструментального ансамбля, рассматриваются основные музыкально-выразительные средства, отражающие специфику трактовки европейского жанра на национальной почве. Указывается, что вектор стилистической системы камерного ансамбля определяет взаимодействие восточных и западных элементов. Автор рассматривает такие значимые аспекты музыкального письма, как тематический (тематизм и методы его развития), ладогармонический и фактурный, метроритмический, темброво-сонорный. Оригинальный характер тематизма обусловлен широким спектром взаимодействия авторского и фольклорного материала, охватывающим обработку традиционных тем, стилизацию, сохранение в авторском тематизме отдельных национальных оборотов. Отмечается особое отношение к звуку с позиций китайской музыкальной эстетики. Специфика композиторских решений в области гармонии обусловлена мелодической природой китайских ладов, что дополняет европейский мажоро-минор нетерцовыми аккордами, аккордовым параллелизмом. Темброво-сонорное своеобразие формируется благодаря имитации звучания китайского инструментария средствами европейских инструментов камерного ансамбля, специфической манере исполнения и орнаментике.

Интенсивный творческий поиск китайских композиторов, осуществлённый в русле взаимодействия восточных и западных традиций, таким образом, позволил им создать корпус уникальных сочинений в классическом европейском жанре, обеспечив не только его высокий статус в морфологической системе китайской музыки XXI века, но и повышенный интерес к нему со стороны мирового музыкального сообщества.

Ключевые слова: китайский камерно-инструментальный ансамбль, китайская современная музыка, жанр, стилистика, тематизм, инструментарий.

Для цитирования / For citation: Сяо Цяосун. Стилистические черты камерно-инструментального ансамбля в творчестве китайских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 143–150. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.143-150. EDN: YXZAAB.

XIAO QIAOSONG*Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0009-0008-8489-5185*

Stylistic Peculiarities of the Chamber Ensemble in Chinese Composers' Creative Heritage

Based on studying the twentieth century Chinese composers most representative works, written in the genre of chamber and instrumental ensemble, the article examines the main musical and expressive means reflecting the specifics of the European genre interpretation on the national stage. It is shown that the vector of the chamber ensemble stylistic system determines the interaction of Eastern and Western elements. The author examines such significant aspects of musical writing as thematic (thematicism and its development methods), mode-harmonic and textured, metro-rhythmic, timbre-sonorous. The original nature of the thematism is due to the wide range of interaction between the author's and folklore material, covering the treatment of traditional themes, stylization, and the preservation of individual national expressions in the author's thematicism. A special attitude to sound is noted from the perspective of Chinese. The specificity of compositional solutions in the field of harmony is due to the melodic nature of Chinese frets, that complements the European major-minor with non-lead and compound chords, as well as chord parallelism. The timbre-sonority originality is formed due to the imitation of the Chinese instruments sound by using European chamber ensemble instruments, a specific manner of performance and ornamentation.

The intensive creative search of Chinese composers, carried out in line with the interaction of Eastern and Western traditions thus allowed them to create a corpus of unique works in the classical European genre, ensuring not only its high status in the morphological system of Chinese music of the XXI century, but also increased the interest in it from the world music community.

Keywords: Chinese chamber and instrumental ensemble, Chinese contemporary music, genre, style, thematism, instrumentation.

Китайский камерно-инструментальный ансамбль – динамично развивающийся жанр, в котором происходят процессы активного многопланового взаимодействия национальной музыкальной культуры с достижениями других стран. Об этом свидетельствует история: продуктивный интерес к нему возникал у композиторов Китая в ключевые моменты развития новой национальной музыки. Первая волна обращения к камерному жанру (1940-е годы) пришлась на время формирования китайской школы [5]. Вторая (с 1980-х годов) – возникла в связи с потребностью освоения новейших тех-

ник и приёмов композиторского письма. Её результатом стало расширение тематики и выразительного спектра китайских камерно-инструментальных ансамблей. Жанр оказался в зоне творческого поиска, направленного в сторону постижения глубин национальной культуры [3; 8; 9; 10].

Фундамент стилистической системы камерного ансамбля, как и других жанров китайской инструментальной музыки, составляет обогащение выработанных в процессе развития мировой культуры ресурсов музыкального языка национальными средствами. Этот процесс активизировался после образования КНР и распро-



странился на все виды современного китайского музыкального искусства. Наиболее явные обновления прослеживаются в следующих компонентах стилистической системы камерного ансамбля:

1. Тематизм. Цитирование или обработка фольклорных мелодий.

2. Лад и гармония. Внедрение в западную мажоро-минорную систему китайских ладовых элементов. Мелодическая природа китайских ладов обуславливает появление в мажоро-миноре нетерцовых и составных аккордов, а также аккордовый параллелизм.

3. Тембр. Средствами европейских инструментов камерного ансамбля имитируются тембры китайского инструментария, манера исполнения, орнаментика.

Процесс взаимодействия западного и восточного в музыкальном языке продолжается и сегодня, однако современный этап развития китайского камерного ансамбля отмечен и совершенно иными тенденциями. Рассмотрим более широкий спектр явлений, характеризующих основные аспекты музыкального языка: тематический (тематизм и методы его развития), ладогармонический и фактурный, темброво-сонорный, а также метроритм и формообразование.

Характер музыкального **тематизма** определяется методами работы с национальными источниками. Их диапазон широк. Он включает обработки традиционных тем, создание авторских стилизаций, сохранение в оригинальном тематизме отдельных национальных оборотов, а также особое отношение к звуку как носителю китайской музыкальной эстетики.

Метод обработки характерен для ансамблей как классического, так и современного периодов. К первым относится Фортепианный квинтет (钢琴五重, 1949) Ма Сыцзуня (马思聪, 1912–1987): композитор адаптировал для камерного ансамбля четыре народные темы, сохранив их мелодический контур, опорные звуки и характер мотивов.

В современный период обработка также получила широкое распространение. Один из её примеров находим в первой части Фортепианного трио (钢琴三重奏, 1981) Хуана Анлюэна (黄安伦, род. 1949), основанной на сайбэйской мелодии. Искусное прочтение народной песни «Милый Цзяннань» представил в одноимённом фортепианном квартете (钢琴四重奏 «江南好», 1985) Тань Минцзы (谭密子, род. 1936). Партия скрипки, исполняющей народную мелодию, насыщается приёмами восходящего и нисходящего скольжения, передавая специфическую технику игры на народном струнном инструменте (пример 1).

Пример 1.

Главная тема фортепианного квинтета
Тань Минцзы

Второй метод – авторские стилизации народных мелодий – более характерен для современных ансамблей. Обратимся к квинтету Лин Хуа (林华, род. 1942) «Четыре новогодние лубочные картинки» («桃花坞年画木刻图四幅», 1986). Во второй части, носящей название «Пастушок под весенним дождём», темой служит безыскусный лиричный пентатонный напев в духе народных наигрышей. С подобной мелодии в народном стиле начинается и секстет «Лотос» («芙蓉», 2005) Е Сяогана (叶小纲, род. 1955). Аутентичность флейтовой мелодии достигается сочетанием свободной метрики и интонационной нестабильности, характерной для игры на традиционной флейте сяо (пример 2).

Отдельные национальные обороты наблюдаются в авторских темах классических и современных произведений. В Фортепианном трио «В горах Тайваня» (钢琴三重奏 «在台湾高山地带», 1949) Цзяна Вэнье (江文也, 1910–1983) автор добавляет к основному ладу народной мелодии новые звуки, в результате чего национальный характер сохраняется лишь в отдельных оборотах темы. Во второй части квартета Ван Силяня (王西麟, род. 1936) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (四重奏为小提琴、大提琴、单簧管与钢琴而作, 2002) ансамблевое остинато и тема кларнета построены на изменённых фразах из циньских арий.

Третий метод работы с национальным тематическим материалом базируется на таких фундаментальных понятиях китайской музыкальной эстетики, как «самодостаточность звука» и «пустотность». Самодостаточность ка-

тегории «звука» в восточной музыке отмечает У Ген-Ир: «Если в музыке Запада неизменным условием формирования музыкальной композиции является линейное развёртывание звукового потока во времени, то на Востоке отдельный тон, многократно повторяясь и расцветивая сложный организм обертонов-призвучков по вертикали, способен создавать конструкцию, именуемую музыкой» [7, с. 186]. Исследователь китайской цивилизации В. Малявин видит в этом сознательном ограничении материала «средство не возбуждения, а, напротив, контроля, сдерживания чувств» [2, с. 436]. Наивысшей формой становится «пустотность», понимаемая не как отсутствие звучания, а как некое внутреннее вслушивание в звук. Ло Шии называет его вне-звучием и описывает следующим образом: «... “вне-звучие” достигается в глубине жизненного ритма, в переживаниях, сдержанности и выражении. Это настоящая вещь в себе в китайском искусстве, высший предел которого всеми силами стремится достичь китайская музыка» [1, с. 124].

Так, мелодия, заявленная в названии трио Ян Лицина (杨立青, 1942–2013) «Далёкий напев» (三重奏 «遥远的曲调», 2009), представляет собой дление в тишине звука *as*, а затем *des1*, на короткое время дополняемых соседними звуками. Во втором разделе трио «Ветер сквозь со-

Пример 2.

Е Сяоган. Секстет «Лотос». Главная тема



сны» (三重奏 «风入松», 1999) Лю Чжуан (刘庄, 1932–2011) роль тишины ещё более значительна. В ней буквально тонут одинокие фразы фортепиано и флейты (пример 3).

Пример 3. Лю Чжуан. Трио «Ветер сквозь сосны». Второй раздел

The image shows a musical score for a flute, violin, and piano trio. The flute part has a 'slow bending' instruction. The piano part has an 'overtone' instruction with Chinese characters and English text: 'L.H. playing the key while R.H. plucking the node inside the string 7 inches from damper. Hold ped.' There is also a 'fair sound' instruction for the flute and a 'cue P.F.' instruction for the piano.

Специфически восточной формой бытия тематизма в современных ансамблях является статика, выражающая состояние медитации. В этом случае музыкальная ткань не развивается, а, скорее, замирает. Такова, к примеру, четвёртая часть квартета Ван Силяня, в которой на фоне статичных аккордов струнных звучат остигатные фигуры фортепиано и скрипки.

Ладогармонический язык китайского камерного ансамбля отражает процессы, характерные для инструментальной музыки Китая в XX веке [3]. Они выражаются в совокупности различных композиторских методов и приёмов письма. С одной стороны, это растворение национальных ладовых элементов в западной системе мажоро-минора. Особенно наглядно данная тенденция проявила себя в классических ансамблях Ма Сыцуня и Цзяна Вэнье 1940-х годов. Вторая тенденция – полиладовость и политональность. Полиладо-

вость сформировалась уже в классический период: она встречается в эпизодах третьей части Фортепианного трио Цзяна Вэнье 1949 года. Политональность – явление более позднее, характерное для современных ансамблей. В первой части квинтета Лин Хуа «Четыре новогодние лубочные картинки» тема излагается политонально – в интервал кварты.

Ещё один современный метод – пантональность. Впервые она была применена Дин Шаньдэ (丁善德, 1911–1995) в Фортепианном трио (钢琴三重奏, 1984), где характерная для пантональности серия непрерывных тональных сдвигов ощущается уже в теме главной партии [7]. В сочинениях XXI века пантональное мышление обнаруживается в эпизодах квартета Ван Силяня, а также трио Е Сяогана «Пёстрые молитвенные флаги» (三重奏 «五色经幡», 2006). В последнем произведении пантональное смещение центра *cis – c – H* сочетается с политональной вертикалью.

Применение атональности в китайских камерных ансамблях прослеживается во второй части квартета Ван Силяня. Ключевая остигатная фигура, исполняемая скрипкой и виолончелью в интервал малой секунды, охватывает почти весь хроматический ряд, но возникает в результате трансформации традиционного национального материала – циньской арии (пример 4).

Фактура камерного ансамбля развивается от функционального равенства инструментов, предписанного жанровым каноном, к выделению отдельных инструментов соответственно авторской концепции. Наиболее показательный пример –

Пример 4. Ван Силинь. Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано. 2 часть



квартет Ван Силиня, в котором сначала виолончель, а затем кларнет драматургически противостоят остальному ансамблю.

Темброво-сонорный аспект реализуется в нескольких формах, проявляющих себя на всём протяжении истории китайского камерного ансамбля. Первая форма – это игра на европейских инструментах в необычных регистрах и неконвенциональными приёмами, направленная на воссоздание тембрового колорита ансамбля традиционных китайских инструментов. Вторая – новые приёмы и тембровые сочетания, возникшие под влиянием современной авангардной музыки. И, наконец, третья форма, пока самая малочисленная и неизученная, – открытие новых тембровых горизонтов благодаря включению в камерный ансамбль китайских национальных инструментов.

Итак, стилистическая система китайского камерно-инструментального ансамбля подчинена идее обновления музыкального языка, выраженной в гармоничном сочетании восточных и европейских элементов. Синтез «своего» и «чужого» осуществляется на уровнях тематизма, ладогармонических средств и тембра. Отчётливому национальному влиянию под-

вергаются все компоненты музыкального языка. Творческий поиск современных китайских авторов направлен в сторону воплощения в камерно-ансамблевом жанре национальных эстетических и философских идей, причём результаты этого поиска зачастую оказываются созвучными исканиям мирового музыкального авангарда. Стратегия слияния национального и европейского обеспечивает не только нынешний высокий статус камерно-инструментального жанра в иерархии китайской музыки XXI века, но и повышенный интерес к нему со стороны мирового музыкального сообщества. Не случайно мировые премьеры многих китайских камерно-инструментальных сочинений сегодня опережают премьеры внутри страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 268 с.
2. Малявин В. Китайская цивилизация. М.: АСТ/Астрель, 2000. 632 с.
3. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012, № 4 (25). С. 19–23.
4. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
5. Сяо Цяосун. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022, № 4 (66). С. 37–46.



6. Сяо Цяосун. Фортепианное трио Дин Шаньдэ // Образование в сфере искусства. 2023, № 2. С. 23–30.
7. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений. СПб.: Лань; Планета музыки, 2010. 541 с.
8. Ван Юйхэ. История музыки Китая в Новое и Новейшее время. Пекин: Китайский университет национальностей, 2006. 468 с. (汪毓和. 中国近代音乐史. 北京: 中央民族大学出版社. 2006年. 468页).
9. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Издательство народной музыки, 2012. 372 с. (汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2012. 372页).
10. Лян Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989). Шанхай: Шанхайская академия музыки, 2004. 257 с. (梁茂春. 中国当代音乐(1949–1989). 上海: 音乐学院出版社 2004年. 257页).

Об авторе:

Сяо Цяосун, соискатель учёной степени кандидата искусствоведения, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки (603005, Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0009-0008-8489-5185**, 1606004809@qq.com

REFERENCES

1. Lo Shii. *Simfonicheskie zhanry v kontekste kitayskoy fortepiannoy kul'tury: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Symphonic Genres in the Context of Chinese Piano Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 268 p.
2. Malyavin V. *Kitayskaya tsivilizatsiya* [Chinese Civilization]. Moscow: AST/Astrel', 2000. 632 p.
3. Pen Chen. Kitayskie kompozitory XX veka (obzor) [Chinese Composers of the 20th Century (review)] *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 2012, No. 4 (25), pp. 19–23.
4. Pen Chen. *Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [The Mode System of Chinese Music and Its Implementation in the Works of Twentieth-Century Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 301 p.
5. Syao Tsyasun. Osobennosti stanovleniya kamerno-instrumental'nogo ansamblya v Kitae (1916–1949) [Features of the Formation of Chamber Ensemble in China (1916–1949)]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current Problems of Higher Music Education]. 2022, No. 4 (66), pp. 37–46.
6. Syao Tsyasun. Fortepiannoe trio Din Shan'de [Ding Shande Piano Trio]. *Obrazovanie v sfere iskusstva* [Education in the Field of Art]. 2023, No. 2, pp. 23–30.
7. У Ген-Ир. *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii: Kitay, Koreya, Yaponiya: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy* [The History of East Asian Music: China, Korea, Japan: a textbook for students of higher educational institutions]. St. Petersburg: Lan'; Planeta muzyki, 2010. 541 p.
8. Van Yuykhe. *Istoriya muzyki Kitaya v Novoe i Noveyshee vremya* [The History of Chinese Music in Modern and Contemporary Times]. Beijing: Kitayskiy universitet natsional'nostey, 2006. 468 p. (汪毓和. 中国近代音乐史. 北京: 中央民族大学出版社. 2006年. 468页).
9. Van Yuykhe. *Istoriya sovremennoy kitayskoy muzyki* [The History of Modern Chinese Music]. Beijing: Izdatel'stvo narodnoy muzyki, 2012. 372 p. (汪毓和. 中国近现代音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2012. 372页).

10. Lyan Maochun'. *Sovremennaya kitayskaya muzyka (1949–1989)* [Modern Chinese Music (1949–1989)]. Shanghai: Shangkhauskaya akademiya muzyki, 2004. 257 p. (梁茂春. 中国当代音乐 (1949–1989). 上海: 音乐学院出版社 2004 年. 257 页).

About the author:

Xiao Qiaosong, Postgraduate student at the Music History Department, State M.I. Glinka Conservatory, (603005, Nizhny Novgorod, Russia), **ORCID: 0009-0008-8489-5185**, 1606004809@qq.com





Э.А. ХУСНУТДИНОВА

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0009-0007-8092-2927*

1948 год в башкирской музыкальной критике

Предлагаемая читателю статья представляет собой актуальное научное исследование, посвящённое становлению музыкальной критики и журналистики в Башкирии. До сих пор эта тема остаётся неизученной и носит проблемный характер. Состояние музыкальной критики всегда имело важное значение в первую очередь для композиторского творчества, оценки его места в общественном сознании, а также для функционирования искусства в культурной среде. При создании данного текста автор опирался на материалы Национального архива Республики Башкортостан, а именно одного из фондов, принадлежащих Союзу композиторов РБ. Временной отрезок, отражённый в статье, очень сложен и многослоен. Поэтому основным аспектом избран тот, что представляется наиболее существенным, – резонанс на территории Башкирии одного из «краеугольных» общесоюзных документов – Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В.И. Мурадели».

Ключевые слова: музыкальная критика, Союз композиторов БАССР, Союз композиторов СССР, Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В.И. Мурадели», публицистические материалы, архивные документы, литературный стиль.

Для цитирования / For citation: Хуснутдинова Э.А. 1948 год в башкирской музыкальной критике // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 151–162. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.151-162. EDN: YZBUCF.

ELVIRA A. KHUSNUTDINOVA

*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0009-0007-8092-2927*

1948 in Bashkir Music Criticism

The article offered to the reader is an actual scientific study devoted to the formation of music criticism and journalism in Bashkiria, which is an unexplored and unresolved problem. The state of music criticism has always been important primarily for compositional creativity, its evaluation in the public consciousness, as well as for the functioning of art in a cultural environment. When creating this text, the author relied on the materials of the National Archive of the Republic of Bashkortostan, namely one of the funds belonging to the Union of Composers of the Republic of Belarus. The time period reflected in the article is very complex and layered.

Therefore, the main aspect chosen is the one that seems essential – the refraction on the territory of Bashkiria of one of the “cornerstones” of the all-Union documents: Resolutions of the Politburo of the Central Committee of the CPSU(b) “On the opera *Great Friendship* by V.I. Muradeli”.

Keywords: music criticism, Union of Composers of the BASSR, Union of Composers of the USSR, Resolutions of the Politburo of the Central Committee of the CPSU(b) “On the opera *Great Friendship* by V.I. Muradeli”, journalistic materials, archival documents, literary style.

Развитие музыкальной критики в условиях тоталитарного государства на рубеже 1940–1950-х годов характеризуется достойным уровнем, несмотря на неподходящие условия. В своей диссертационной работе современный журналист А.Э. Семёнова даёт следующую характеристику научным и публицистическим статьям советской эпохи: «Необходимо отметить, однако, что в советской музыкальной журналистике, создававшейся профессионалами, мы находим лучшие образцы, связанные с высокой одарённостью советских музыкальных критиков» [12, с. 5].

Изучая тексты названного периода, можно условно выделить два вида критики, сложившейся в это время. Первый – критика, осуществлявшаяся со стороны советского государства в следующих видах: 1) официальные доклады, 2) сообщения, 3) письма, 4) постановления. Эти четыре разновидности документов перечислены автором книги о музыкальной критике и журналистике Т.А. Курьшевой [4, с. 43]. Она смело относит их «по жанровой принадлежности <...> к области **художественной** [выделено автором статьи. – Э.Х.] критики», ибо «по смыслу это оценочные суждения», они носят поясняющую или регулирующую направленность и обращены «к вопросам искусства и художественной жизни» [там же].

Именно эти подвиды критики развивались наиболее активно и были актуальными, направляли деятелей культуры к определённым целям, задавали «фронт работы». Одновременно с этим прямолинейность подобных подвидов критики по отношению к музыкантам могла привести и приводила к возникновению немалого количества творческих проблем.

Ко второму виду относится собственно **музыкальная** критика, в своём непосредственном, истинном проявлении. Это музыковедческие работы – статьи и материалы о музыкантах прошлого и настоящего. Сюда примыкает и сам теоретический анализ произведений. К сожалению, музыкально-критическая деятельность в Башкирии, направленная на создание трудов, относящихся ко второй группе, затормозилась. Например, в 257 вышедших номерах газеты «Красная Башкирия» за 1948 год лишь 23 статьи относятся к музыкальной критике. Кроме того, о скудности и небедительности подобных работ в башкирских СМИ свидетельствуют обзоры печати за период с 1948 по 1951 год, сделанные отечественными музыковедами и опубликованные в журнале «Советская музыка». Так, ленинградский музыковед Л.С. Орлова¹ в статье «Музыкальная жизнь на страницах газеты “Советская Башкирия”»² писала: «Вопросы музыкального искусства освещаются в газете крайне редко, скучно

1 Л.С. Орлова – советский музыковед. Во время Великой Отечественной войны была эвакуирована из Ленинграда в Уфу и выполняла обязанности ответственного секретаря Союза композиторов БАСССР.

² Речь идет о вышеупомянутой газете «Красная Башкирия», выходившей с 1951 года под названием “Советская Башкирия”



и бесцветно, чаще всего в коротких заметках, ”регистрирующих” отдельные события музыкальной жизни» [11, с. 103].

Принятие Постановления Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В.И. Мурадели» от 10 февраля 1948 года, опубликованного в газете «Правда», стало одним из значимых событий в истории отечественного искусства. В наши дни доказано, что его установки повлекли за собой ряд негативных последствий для культуры всей страны. На это указывают, например, следующие источники: книга доктора искусствоведения Е.С. Власовой «1948 год в советской музыке. Документированное исследование» [1]; многочисленные документы, опубликованные в сборнике «Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991», составитель Л.В. Максименков [10]; недавняя статья «“Советская музыка” и антиформалистическая кампания 1948 года» американки Ю.Г. Хаит, исследующей главный отечественный музыкальный журнал [13], обзорная статья британского музыковеда и журналиста Стивена Уолша “Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953” [15].

Партийная идеология во многом ограничила творческую свободу музыкантов, входящих в состав Союза советских композиторов, а также других подобных организаций, образованных в различных городах и республиках СССР на рубеже 40–50-х годов XX века. В частности, тогда ещё молодой Союз композиторов БАСССР³ тоже оказался в непростом положении. Теперь башкирским композиторам приходилось более тщательно выбирать темы и,

соответственно, литературные источники для своих произведений, будь то жанры камерно-вокальные, то есть связанные со словом, или синтетические, музыкально-театральные (опера и балет). С большой осторожностью и даже страхом формулировались тексты отчётных докладов от имени как всего СК БАСССР, так и каждого композитора, когда приходилось отчитываться о проделанной работе перед московским центром – Союзом композиторов СССР.

Члены СК БАСССР в официальных документах, датируемых 1948 годом, сами указывали на тот факт, что данное Постановление способствовало повышению идейно-художественного уровня их музыкальных произведений, в том числе композиторской техники, разнообразию форм и жанров⁴. Внимание привлекает, например, фрагмент одного архивного текста, в котором композиторы Башкирии высказали своё мнение по поводу описываемого исторического события: Постановление «... 1948 года об опере “Великая дружба” В.И. Мурадели, осудившее антинародное формалистическое направление в советской музыке и определившее пути её развития на основе принципов народности и социалистического реализма, было встречено работниками искусства Башкирии с одобрением»⁵. Подобные суждения и формулировки можно назвать коллективными – поскольку не удаётся обнаружить их единственного автора. Такая анонимность приводит к существенному обобщению: скорее всего реальные авторы высказываний опасались обнаружить себя из-за боязни репрессий. Это явление, как утверждает музыковед Т.А. Ку-

³ Союз композиторов Башкирской АССР был организован в Уфе и официально закреплён как творческое содружество Постановлением Совнаркома БАСССР от 2 февраля 1940 года. Первым председателем Союза стал М.М. Валеев [2]. Даты его руководства – 1940–1948 гг.

⁴ Обзор творческой деятельности работников искусства Башкирии за 1941–1953 гг. // ГКА НА РБ. – Ф. Р 10295, оп. 1, ед. хр. 4. – Л. 2.

⁵ Отчёт Союза композиторов Башкирской АССР на 1948 год // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 11. – Л. 15.

рышева, абсолютно характерно для того времени [5, с. 43].

В 1947 году, то есть за год до выхода Постановления, первый председатель Союза композиторов Башкирской АССР Масалим Мушарапович Валеев в информационном докладе о деятельности Союза обозначил отсутствие музыкальной критики и журналистики в Башкирии. Из его слов следовало, что именно эта проблема стала причиной создания слабых в идейном и художественном отношении произведений. Текст доклада сохранился в архиве⁶.

Мысль, выраженная М.М. Валеевым, очень важна. С одной стороны, здесь видна высокая оценка роли музыкальной критики и журналистики. С другой – проявилась тенденция возложить на критику чрезмерную ответственность за качество создаваемых сочинений.

Нельзя не отметить, что Постановление 1948 года стало причиной возникновения у музыковедов и композиторов своего рода зажима в высказывании ими собственных взглядов. Обнародованные суждения могли привести к жёстким мерам со стороны советского государства, партийных органов, осуществлявших тотальный контроль в области искусства. Однако существовала и иная, по сравнению со сформулированной выше, точка зрения. Дело в том, что сами представители Союза композиторов указывали на другую причину ослабления критической деятельности в республике – отсутствие подходящих кадров. Поэтому работу по освещению музыкальных событий пытались возложить на самих композиторов. Подтверждением этой активно внедряемой позиции может послужить выдержка из отчёта СК БАССР: «Ни один компози-

тор ещё не выступил с критическими статьями на страницах печати. ... Поскольку нет в республике критиков-музыковедов, то эта обязанность падает на них [композиторов. – Э.Х.], и они должны выступать через печать как критики»⁷.

Из приведённой цитаты видно, что композиторы, в свою очередь, не проявляли соответствующей инициативы. Это не случайно, ведь они не обладали профессиональной подготовкой в музыковедческой области. Словно оправдываясь за отсутствие качественной музыкальной критики в Башкирии, композиторы в своих отчётах повторяли одну и ту же формулировку – о необходимости и важности критического дела для становления профессионального башкирского искусства. Так, Х.Ф. Ахметову, ставшему следующим после М.М. Валеева председателем правления Союза композиторов Башкирской АССР в 1948 году⁸, принадлежат следующие слова: «...критика должна помнить, что она помогает воспитывать наших художников-писателей и композиторов, помогает овладевать методом социалистического реализма, непрестанно повышать своё мастерство и способствовать созданию высокоидейных и художественно полноценных произведений»⁹. Это высказывание содержит характерные для данного момента, а именно конца 1940-х годов, идеологемы: воспитание, социалистический реализм, высокая идейность. Всё это, вместе взятое, с одной стороны, безусловно, говорит о высокой оценке потенциального влияния критиков на творчество, с другой – подобные ряды словесных требований, по сути, не способствовали реальным результатам по «выращиванию» профессиональных критиков.

⁶ Протокол № 2 заседания членов ССК БАССР при начальнике Управления по делам искусств при Совете Министров БАССР 3 февраля 1948 года // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 7. – Л. 86.

⁷ Письмо в Обком ВКП (б) Тов. Саитбатталову С.Ф. от ССК БАССР // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 17. – Л. 210.

⁸ Он работал председателем СК БАССР в 1948–1953 гг.

⁹ Письмо в Обком ВКП (б) Тов. Саитбатталову С.Ф. от ССК БАССР // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 17. – Л. 29.



Для того чтобы «отвести вину» от самих композиторов, представители СК БАССР не раз причисляли факт отсутствия музыкальной критики к тем трудностям и недостаткам, которые «извне» мешают сочинительской работе. Они писали о важности изучения профессиональными музыковедами национальных произведений и просили помощи из Москвы. От представителей СК СССР имели место также обращения о необходимости принятия мер «по подготовке критиков-музыковедов из башкир-татар»¹⁰.

Однако, как видно из отчётов, ни московские композиторы, никто другой не реагировали на подобные просьбы. Повлиять на подготовку музыковедческих кадров для Башкирии московские коллеги не могли. Но вопрос ставился шире: о невнимании к регионам, к творчеству национальных композиторов. Поэтому в одном из отчётов башкирского СК читаем об отсутствии интереса москвичей к музыке башкирских авторов: «композиторы БАССР всё ещё редко получают помощь от музыкантов Союза композиторов СССР в виде серьёзного критического разбора произведений композиторов БАССР»¹¹. В связи с этим вынужденной мерой для обсуждения новых произведений композиторов из БАССР было систематическое привлечение «на месте» представителей иных «культурных фронтов» – писателей, руководящих работников театров, представителей Башкирской государственной филармонии и радиокомитета, музыкантов-исполнителей, а также артистов художественной самодеятельности и т. д.,

и т. п.¹². То есть по сути это были люди профессионально некомпетентные, в лучшем случае соприкасавшиеся с создаваемыми произведениями как бы «со стороны».

Уже первый взгляд на документы, хранящиеся в архивах СК БАССР, заставляет усомниться в том, что музыкальная критика в республике отсутствовала. Возможно, она не проявляла себя должным образом на страницах массовой печати (за исключением нескольких кратких заметок и рецензий музыкального критика М. Зайдентрегера в газете «Красная Башкирия»), но при этом существовала в текстах отчётов самих членов СК БАССР. Документы свидетельствуют, что башкирские композиторы вынуждены были давать оценки произведениям своих «товарищей по цеху» или собственным сочинениям. И они это делали, неоднократно указывая на важность и необходимость острой критики по отношению к их произведениям. Так, Х.Ф. Ахметов в очередном отчёте писал: «Такая критика принесёт ... пользу, будет содействовать ... идейному и профессиональному росту»¹³.

После выхода Постановления 1948 года главным акцентом в отчётах и стенограммах Союза композиторов БАССР выступала чаще негативная, чем положительная оценка создаваемых музыкальных произведений. Причём литературный стиль, характерный для критических формулировок, постоянно обновлялся, по сравнению с предыдущими документами усиливалась острота, внедрялся некий подтекст. Заметны явные элементы гиперболизации, носящие даже обличительный характер.

¹⁰ Письмо в Обком ВКП (б) Тов. Сайтбатталову С.Ф. от ССК БАССР // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 17. – Л. 210. Кроме верной мысли о необходимости профессионального образования для критиков привлекает внимание одна деталь – слияние двух национальностей в одно словосочетание: башкир-татар (причиной может быть нечёткое разграничение живших тогда в Уфе действующих представителей СК БАССР по признаку национальности. В частности, заметными фигурами были композиторы, по национальности татары, а не башкиры. Среди них, например, Газиз Альмухаметов, Султан Габяши.

¹¹ Отчёт Союза композиторов Башкирской АССР на 1948 год // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 11. – Л. 8.

¹² Отчёт Союза композиторов Башкирской АССР на 1948 год // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 11. – Л. 7.

¹³ Отчёт Союза композиторов Башкирской АССР на 1948 год // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 11. – Л. 8.

Говоря об оценочных суждениях, приходится констатировать, что они нередко выглядят обидными. Например, встречаются такие словосочетания, как «порочное либретто», «наличие элементов примитивизма», «неполноценность аккомпанемента». Профессиональные оценки, касающиеся чисто теоретических аспектов, также не демонстрируют бережной заботы о чувствах, душевном равновесии творцов. Например, в отчёте Союза композиторов Башкирской АССР за 1948 год, подписанном Х.Ф. Ахметовым, даны следующие критические формулировки: «плохие инструментовки», «не всегда ясная музыкальная форма», «недостаточное мастерство» [там же].

Следует конкретно указать на критикуемые произведения. За «наличие формалистических извращений и других недостатков» отрицательной оценке подверглась, в частности, опера М.Ш. Валеева и Н.И. Пейко «Айхылыгу», за «бедное трактование национальных народных музыкальных элементов, отрыв от современности» – «Мэрген» и «Ашказар» А.А. Эйхенвальда, «Карлугас» Н.К. Чемберджи [там же].

Параллельно с отрицательными критическими выпадами обнаруживаются и положительные оценки, высказываемые по отношению к некоторым башкирским произведениям. Так, Х.Ф. Ахметов отметил высокий профессиональный уровень кантаты «Башкортостан» для хора, солистов и симфонического оркестра Х.Ш. Заимова (слова К. Даяна, 1947) и «Поэмы-кантаты о Владимире Ильиче Ленине» З.Г. Исмагилова (слова Р. Нигмати, 1948). Вероятно, главным основанием для такой оценки могло стать именно приемлемое «идейное содержание» названных сочинений.

Анализируя стиль написания отчётов и докладов Союза композиторов БАССР, необходимо также остановить внимание

на «шаблонности» литературного содержания текстов. Т.А. Курышева усматривает причину в том, что партия выдавала «заготовки» для текстов, далее находились те деятели, кто их «копировал» на страницах статей, чаще носящих разгромный характер, постановлений, официальных докладов и т. п. [5, с. 43]. Причём эти готовые формулировки сохранялись как минимум целое десятилетие. В доказательство такой лексической штампованности можно привести фрагмент текста из официального письма московской композиторской организации Центральному комитету КПСС. Это был ответ на Постановление не 1948, а 1958 года – «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”». Текст гласил: «Композиторы и музыковеды города Москвы с чувством искреннего волнения и глубокой благодарности восприняли постановление ЦК КПСС» (цит. по: [5, с. 45]). Стилистически и эмоционально он подобен приведённой выше в настоящей статье цитате об отношении деятелей культуры Башкирии к Постановлению 1948 года. Очевидно, тексты докладов воспроизводились если не слово в слово, то идейно и содержательно сходным образом.

Нельзя не обратить внимание на отношение представителей культуры к деятельности Коммунистической партии, а также к критике с её стороны, направленной на достижение творческих успехов. Вот несколько цитат, взятых из архивных официальных документов: *«На совещаниях работников искусства и собраниях интеллигенции было глубоко проанализировано и творчество композиторов Башкирии. Критике были подвергнуты композиторы Башкирии прежде всего за примитивизм и за не творческий подход к фольклорному материалу при обработке народных мело-*



дий и за ряд других недостатков. Композиторы Башкирии по-большевистски отнеслись к этой справедливой критике и, руководствуясь указаниями партии, уже в этом году добились значительных творческих успехов»¹⁴.

Ещё одна цитата: «... Этим постановлением Коммунистическая партия вновь показала пример отеческой заботы о нашем музыкальном искусстве <...>. Вдохновляющие идеи великой партии <...> являются основой её успешного развития, её идейно-художественного роста» (цит. по: [5, с. 45]).

Данные выдержки из официальных документов, несомненно, имеют ценность, так как не только в целом характеризуют творческую деятельность композиторов, но и содержат важные, конкретные положительные или негативные оценки, идущие от представителей власти на современные им произведения искусства. Кроме того, приведённые фрагменты помогают воссоздать неоднозначную атмосферу, царившую в обществе, в частности в культуре и искусстве, после выхода Постановления 1948 года. Важно и то, что в текстах обеих цитат акцент падает на действия партии, представляющиеся единственно правильными. Композиторы должны были «с большим чувством благодарности» воспринимать её «справедливую критику», необходимую для развития музыкального искусства. Безусловно, такой тон ощущается благодаря штампам идеологического характера. Среди них есть, например, те, что носят оскорбительный характер: «примитивизм», «не творческий подход». По отношению к Коммунистической партии, наоборот, используются высокие и «одухотворённые»

обороты речи – «великая партия», «отеческая забота», «вдохновляющие идеи».

Важно отметить, что наряду с вынужденными попытками работы самих башкирских композиторов в сфере музыкальной критики всё же обнаруживаются публикации профессиональных московских музыковедов, изучавших особенности башкирской музыки. Такова, например, статья известного музыковеда Л.Н. Лебединского¹⁵ «Заметки о татарской и башкирской музыке», помещённая в журнале «Советская музыка», № 1, 1950 год. В ней исследователь обрисовал общую и довольно оптимистичную картину развития татарской и башкирской музыки в условиях послевоенной советской культуры, в том числе в ракурсе необходимых требований к музыкальным сочинениям. Одновременно с этим Л.Н. Лебединский не обошёлся и без необходимых замечаний. Он отметил, что становление профессионального композиторского дела в Башкирии началось только в условиях советского режима: «Первые татарские и башкирские профессиональные музыканты – композиторы, исполнители и музыкальные деятели – начали своё воспитание лишь в советское время» [8, с. 70].

В качестве примеров музыковед остановил своё внимание на нескольких произведениях, прозвучавших на концертах Третьего пленума Правления Союза советских композиторов в Москве, а также новой опере «Азат» Р.А. Муртазина, поставленной на сцене Башкирского театра оперы и балета. Л.Н. Лебединский в хвалебном тоне отозвался также о вокальных произведениях Х.Ф. Ахметова, отмечая в них глубокий мелос, близкий башкирскому национальному стилю, а именно

¹⁴ Обзор творческой деятельности работников искусства Башкирии за 1941–1953 гг. // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 4. – Л. 15. Стиль и правописание – как в оригинале.

¹⁵ Известно, что Л.Н. Лебединский родился в Оренбургской губернии, до 1919 года входящей в состав Башкирии. Кроме того, он выезжал в фольклорные экспедиции в Башкирию в 1937 и 1939 гг. Поэтому данный регион ему был близок.

протяжным напевам озон-кюй. Однако при этом он выразил негативное отношение к произведениям крупной формы композитора, используя терминологию, унижающую его профессиональное достоинство. Вот слова московского коллеги: «не вполне сложившееся гармоническое мышление», «слабое владение полифонией и оркестром» [там же].

Полностью положительную оценку Л.Н. Лебединский дал песням и кантате «Ленин»¹⁶ молодого тогда начинающего композитора З.Г. Исмагилова. И в целом для характеристики его творчества были подобраны благоприятные оценки. Оказался выявлен профессиональный рост: «...за последние годы заметно вырос», подчеркнуто «свободное владение интонациями и ритмами башкирских народных танцев». Кроме того, отмечена важная роль столицы для его обучения: «в стенах Московской консерватории он приобретает также и вкус к более глубоким идейно-художественным задачам» [там же]. Возможно, причиной таких оценок стало обращение З.Г. Исмагилова к вокальным жанрам, имевшим особую значимость в советское время. Кроме того, громкое название кантаты, прямолинейно фиксирующее её идейную направленность, безусловно, не могло быть подвергнуто негативной критике со стороны «посланца» Коммунистической партии.

Отдельное внимание Л.Н. Лебединский уделил творчеству Х.Ш. Заимова. Музыковед, в соответствии с требуемой диалектикой оценок, нашёл и положительные, и отрицательные моменты. Так, высоко оценил он его кантату «Башкирия» – за логичный гармонический план, тягу к полифонии. При этом серьёзной критике подверглись «неровная» и «рыхлая» форма произведения, «неясный тональный план» [там же].

Особенный интерес Л.Н. Лебединский проявил к опере «Азат» Р.А. Муртазина. Следуя общему партийному подходу, он обрисовал данное произведение в целом как высокоидейное, назвав его первой самостоятельной оперной работой башкирского композитора. Архивные материалы свидетельствуют, что это было первый крупный опус, созданный башкирским композитором после выхода Постановления 1948 года.

Кроме того, деятельность Р.А. Муртазина получила похвалу со стороны «товарищей по цеху». Приведём слова из отчётов СК БАССР о том, что композитор «... сделал правильные выводы из исторического решения ЦК КПСС, смело завершил работу над оперой на современную тему, не отступая при этом перед высокими требованиями, предъявленными советским народом к оперному искусству»¹⁷. Такие оценочные формулировки выглядят не вполне искренними и правдивыми. Думается, что этот иногда слишком хвалебный тон публицистических материалов, написанных в советский период после выхода Постановления 1948 года (но всегда готовый повернуть на «обратную дорожку»), выглядит как вынужденный. Однако в существующих обстоятельствах он был наиболее приемлемым.

Через год после выхода первой статьи московского музыковеда, а именно в августе 1951 года, на заседании СК БАССР совместно с представителями Союза писателей БАССР и республиканского Института истории обсуждался текст лекции Л.Н. Лебединского «Башкирская народная музыка». Этот текст представлял собой переработку его одноимённой статьи, опубликованной в журнале «Советская музыка», № 3 того же, 1951 года. Об этом сообщается в газете «Красная Башкирия».

¹⁶ Скорее всего, речь идёт о «Поэме-кантате о Владимире Ильиче Ленине».

¹⁷ Отчёт Союза композиторов Башкирской АССР на 1948 год // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 11. – Л. 15.



В информационном газетном материале указывается потенциальный адресат выступления московского музыковеда – массовый слушатель: «В настоящей редакции ей придана форма общедоступной, популярной лекции»¹⁸.

Свой второй музыковедческий материал, посвящённый музыкальной культуре башкир, Л.Н. Лебединский начал с негативной оценки деятельности композиторов и музыковедов Башкирии по исследованию своей национальной культуры: «До сих пор у нас нет научной работы, посвящённой башкирскому народному искусству, если не считать главы в вышедшей 54 года назад и ставшей в настоящее время библиографической редкостью книге С.Г. Рыбакова “Музыка и песни уральских мусульман”» [7, с. 59]. Далее в своей статье московский музыковед довольно подробно проанализировал башкирские народные песни. Неудивительно, ведь именно этот простой и доступный массовой аудитории жанр стал самым популярным в советское время, не в последнюю очередь благодаря указаниям и требованиям партии.

Закljučая свой научный труд, Л.Н. Лебединский не забыл обратиться с призывами к композиторам БАСССР, тем самым стремясь определить дальнейшее направление их творческой деятельности: «Советские композиторы Башкирии должны гораздо серьёзнее изучать своё родное народное искусство, как классическое, так и современное <...> ... чтобы овладеть музыкально-интонационным стилем народной песни и создавать на этой основе произведения всех жанров...» [6, с. 65].

Изучив и проанализировав обе вышеназванные работы Л.Н. Лебединского – «Заметки о татарской и башкирской музыке» и «Башкирская народная музыка», можно сделать однозначный вывод, что они связаны друг с другом, одна вытекает из другой. Думается, что, не получив отклика от башкирских композиторов на первую работу, написанную в 1950 году, музыковед написал второй материал, преподнеся его уже в качестве научного (в то время как первый был публицистическим). Безусловно, оба эти материала – значительный вклад в изучение башкирского народного песенного искусства и одновременно – в музыкальную критику. Но при этом в обоих текстах чувствуется резкое порицание башкирских композиторов и даже давление на их деятельность. Важно, что подобный тон и аналогичный смысл существовал в высказываниях Л.Н. Лебединского не только в период, непосредственно связанный с Постановлением 1948 года. Е.С. Власова пишет, что «идеологической платформой» для большинства музыковедческих работ 1940-х годов, в том числе критических, был доклад Л.Н. Лебединского как председателя Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ) 1929 года. Доклад повествовал о положении дел в области музыкальной критики¹⁹. Именно тенденции тех лет получили логическое продолжение в Постановлении 1948 года. Отсюда напрашивается мысль – авторство Л.Н. Лебединского в написании обеих этих работ не случайно. Скорее всего, организовывая и направляя работу башкирских композиторов, он выполнял поручение партии²⁰.

¹⁸ Информацию о данной публикации удалось обнаружить в архивном документе: Письмо от Башгосфилармонии // ГКА НА РБ. – Ф.Р 10295, оп. 1, ед. хр. 17. – Л. 203. Выходные данные названной газеты в этом Письме отсутствуют.

¹⁹ Позже ВАПМ будет переименована в РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов). Эта музыкально-общественная организация существовала с 1923 по 1932 год.

²⁰ Известно, что в 1939–1940 гг. Л.Н. Лебединский, будучи музыкальным консультантом Управления по делам искусств Башкирской АССР, курировал работу молодого Союза.

Подобная деятельность подходила под определение идеологической пропаганды. Такой вывод сделан, например, в диссертационной работе А.Э. Семёновой, и с ним нельзя не согласиться: «Советская музыкальная журналистика, создаваемая в основном музыкальными критиками, была инструментом идеологической пропаганды» [12, с. 184].

Именно на основе публикации 1951 года Л.Н. Лебединским была создана лекция, неоднократно им зачитывавшаяся и получившая хороший отзыв в партийной печати. Поэтому можно предположить, что за ним и другими московскими музыковедами партия признавала право поучать других, и в результате такие люди имели особый авторитет среди национальных – в частности, башкирских – деятелей культуры.

Подводя итог, следует подчеркнуть, что, несмотря на решительные формулировки в отчётах СК БАСССР о необходимости развития в республике критической мысли как важного двигателя в деле строительства «нового культурного общества», композиторы воспринимали всю существовавшую ситуацию не так уж легко. Последствием довлеющего внедрения политики в живое творчество могла стать обратная реакция – ослабление творческой мысли, причём и в области композиторского процесса, и в поле критики. Детальное осмысление подобных явлений заслуживает специального анализа.

Благодарность: автор благодарит редакцию журнала за возможность публикации статьи, ценные пожелания, существенные для её улучшения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. М.: Классика–XXI, 2010. 456 с.
2. История / Союз композиторов Республики Башкортостан // URL: <http://www.skompositorov.ru/history.ru> (дата обращения: 20.11.2023).
3. Карпова Е.К. Страницы дореволюционной музыкальной истории // Очерки по истории башкирской музыки. Уфа: УГИИ, 2001. С. 4–26.
4. Келдыш Ю.В. Музыкальная критика и наука // История русской музыки. В 10 т. Т. 6. М.: Музыка, 1989. С. 28–82.
5. Курьшева Т.А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2007. 296 с.
6. Кузбеков Ф.Т. Башкирская журналистика как явление этнической культуры. Уфа: Китап, 2006. 384 с.
7. Лебединский Л.Н. Башкирская народная музыка // Советская музыка. 1951, № 3. С. 59–65.
8. Лебединский Л.Н. Заметки о татарской и башкирской музыке // Советская музыка. 1950, № 1. С. 68–70.
9. Махней С.И. Русские композиторы и Башкирия (к проблеме взаимодействия двух культур). Уфа: Гилем, 2008. 168 с.
10. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. М.: Международный фонд «Демократия», 2013. 864 с. (Россия. XX век. Документы).
11. Орлова Л.С. Музыкальная жизнь на страницах газеты «Советская Башкирия» // Советская музыка. 1952, № 2. С. 103–104.



12. Семёнова А.Э. Музыкальная журналистика на страницах газет в условиях трансформации современного российского музыкального искусства // Учёные записки Казанского университета. Гуманитарные науки. Казань, 2012. Т. 154. Кн. 6. С. 180–191.

13. Хаит Ю.Г. «Советская музыка» и антиформалистическая кампания 1948 года // Музыкальная академия. 2023, № 1. С. 24–37.

14. Шумилова М. 14 июня – День работников печати и информации Республики Башкортостан // URL: [http:// https://www.bashinform.ru/news/politics/2004-06-09/14-iyunya-den-rabotnikov-pechati-i-informatsii-respubliki-bashkortostan-2015445.ru](http://https://www.bashinform.ru/news/politics/2004-06-09/14-iyunya-den-rabotnikov-pechati-i-informatsii-respubliki-bashkortostan-2015445.ru) (дата обращения: 20.11.2023).

15. Stephen Walsh, Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953 // Music and Letters. Volume 89, pp. 448–450.

Об авторе:

Хуснутдинова Эльвира Артуровна, аспирант кафедры истории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0009-0007-8092-2927**, husnutdinovae48@mail.ru

REFERENCES

1. Vlasova E.S. *1948 god v sovetskoj muzyke: dokumentirovannoe issledovanie* [1948 in Soviet music: a documented study]. Moscow: Klassika–XXI, 2010. 456 p.

2. *Istoriya / Soyuz kompozitorov Respubliki Bashkortostan* [History / Union of Composers of the Republic of Bashkortostan]. URL: <http://www.skompozitorov.ru/history.ru> (20.11.2023).

3. Karpova E.K. *Stranitsy dorevoljucionnoy muzykal'noy istorii* [Pages of Pre-Revolutionary Musical History]. *Oчерки по истории башкирской музыки* [Essays on the History of Bashkir Music]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv, 2001, pp. 4–26.

4. Keldysh Yu.V. *Muzykal'naya kritika i nauka* [Music Criticism and Science]. *Istoriya russkoj muzyki. V 10 tomakh. Tom 6* [History of Russian music. In 10 volumes. Volume 6]. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 28–82.

5. Kuryshcheva T.A. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika: uchebnoe posobie* [Musical Journalism and Musical Criticism: Study Guide]. Moscow: VLADOS-PRESS, 2007. 296 p.

6. Kuzbekov F.T. *Bashkirskaya zhurnalistka kak yavlenie etnicheskoy kul'tury* [Bashkir Journalist as a Phenomenon of Ethnic Culture]. Ufa: Kitap, 2006. 384 p.

7. Lebedinskiy L.N. *Bashkirskaya narodnaya muzyka* [Bashkir Folk Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music]. 1951, No. 3, pp. 59–65.

8. Lebedinskiy L.N. *Zametki o tatarskoj i bashkirskoj muzyke* [Notes on Tatar and Bashkir music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1950, No. 1, pp. 68–70.

9. Makhney S.I. *Russkie kompozitory i Bashkiriya (k probleme vzaimodeystviya dvukh kul'tur)* [Russian Composers and Bashkiria (to the problem of interaction between two cultures)]. Ufa: Gilem, 2008. 168 p.

10. *Muzyka vmesto sumbura: kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917–1991* [Music Instead of Sumbur: composers and musicians in the Country of Soviets. 1917–1991]. Compiled by L.V. Maksimenkov. Moscow: Mezhdunarodnyy fond «Demokratiya», 2013. 864 p. (Russia. XX century. Documents).

11. Orlova L.S. *Muzykal'naya zhizn' na stranitsakh gazety «Sovetskaya Bashkiriya»* [Musical Life on the Pages of the Newspaper *Sovetskaya Bashkiria*]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1952, No. 2, pp. 103–104.

12. Semenova A.E. Muzykal'naya zhurnalistika na stranitsakh gazet v usloviyakh transformatsii sovremennogo rossiyskogo muzykal'nogo iskusstva [Musical Journalism on the Pages of Newspapers in the Context of the Transformation of Modern Russian Musical Art]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Gumanitarnye nauki. Tom 154. Kniga 6* [Scientific Notes of Kazan University. Humanities. Vol. 154. Book 6]. Kazan, 2012, pp. 180–191.

13. Khait Yu.G. «Sovetskaya muzyka» i antiformalisticheskaya kampaniya 1948 goda [“Soviet Music” and the Anti-Formalist Campaign of 1948]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 2023, No. 1, pp. 24–37.

14. Shumilova M. 14 iyunya – Den' rabotnikov pechati i informatsii Respubliki Bashkortostan [June 14 – Day of Press and Information Workers of the Republic of Bashkortostan]. URL: <https://www.bashinform.ru/news/politics/2004-06-09/14-iyunya-den-rabotnikov-pechati-i-informatsii-respubliki-bashkortostan-2015445.ru> (20.11.2023).

15. Stephen Walsh, Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. *Music and Letters. Volume 89*, pp. 448–450.

About the authors:

Elvira A. Khusnutdinova, Postgraduate student at the Music History Department, Ufa State Zagir Ismagilov Institute of Arts (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0009-0007-8092-2927**, husnutdinovae48@mail.ru





С.И. МАХНЕЙ

*Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0003-2695-2264*

Об "Уриеле Акосте" и не только

Рецензия посвящена вышедшей в 2023 году книге Е.Р. Скурко и А.В. Щевелевой «Опера В.С. Серовой «Уриель Акоста» в контексте художественной культуры XIX–начала XX столетия». В центре книги – целостное рассмотрение малоизвестной оперы В.С. Серовой. Работа включает обзор жизненного и творческого пути композитора, сравнительный анализ одноимённой пьесы Карла Гуцкова и либретто оперы. Авторы раскрывают основные закономерности сценарной и музыкальной драматургии. В лексике сочинения прослеживаются связи с традициями русской и западноевропейской музыкальной культуры обозначенного периода, а также с бытовой еврейской музыкой и синагогальной. Анализируется структура иудейского богослужебного ритуала, представленного в опере. Многие проблемы поднимаются и решаются впервые.

Ключевые слова: Валентина Серова, «Уриель Акоста», пьеса К. Гуцкова, либретто, драматургия, стиль, синагогальная музыка.

Для цитирования / For citation: Валентина Серова, «Уриель Акоста», пьеса К. Гуцкова, либретто, драматургия, стиль, синагогальная музыка. // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 163–166. DOI: 10.17674/2782-3601.2024.1.163-166. EDN: ZIZZAT.

SVETLANA I. MAKHNEY

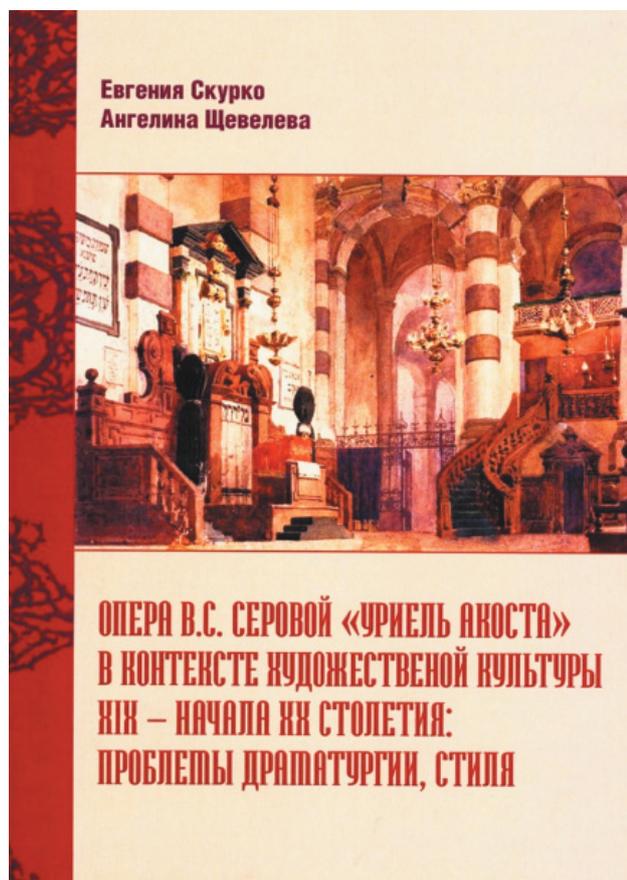
*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0003-2695-2264*

About "Uriel Acosta" and Not Only

The review is devoted to the book by E. Skurko and A. Shcheveleva, published in 2023, “Opera by V.S. Serova *Uriel Acosta* in the context of artistic culture of the XIX–early XX centuries.” The book focuses on a holistic examination of the little-known opera by V. Serova. The work includes the overview of the composer’s life and creative path, a comparative analysis of the piece with the same name by K. Gutsky and the opera’s libretto. It is revealed the main patterns of scenario and musical drama. The vocabulary of the work traces connections with the traditions of Russian and Western European musical culture of the designated period, as well with household and synagogue Jewish music. The article analyzes structure of the Jewish liturgical ritual presented in the opera. Many problems are being raised and solved for the first time.

Keywords: Valentina Serova, Uriel Acosta, K. Gutsky’s play, libretto, drama, style, synagogue music.

В конце ушедшего 2023 года вышла книга Евгении Скурко и Ангелины Щевелевой «Опера В.С. Серовой “Уриель Акоста” в контексте художественной культуры XIX–начала XX столетия». Её появление было продиктовано стремлением авторов привлечь внимание к личности Валентины Семёновны Серовой (1846–1924) – композитора, музыкального критика, выдающегося общественного деятеля.



В.С. Серова (урождённая Бергман) была более известна как жена композитора и критика Александра Николаевича Серова и мать знаменитого художника Валентина Александровича Серова. На протяжении более сотни лет она, её творчество и деятельность находились в тени своих близких. Серову оценивали исключительно как композитора «второго ряда», чему во многом способствовало

распространённое в те годы мнение о неспособности женщин создать достойное произведение. Даже супруг Валентины Семёновны считал, что «... как художники-создатели они (женщины. – С.М.) просто никуда не годны» (цит. по: [1, с. 8]). Несмотря на подобное мнение, Валентина Серова достойно проходила все испытания, выпадавшие на её долю как творческой личности. Она обладала сильным характером. Однако ей требовались невероятное упорство и сила воли, чтобы добиться хотя бы какого-то признания.

Творчество Валентины Серовой, едва ли не единственной женщины-композитора России XIX столетия, только сейчас, спустя около века забвения, стало привлекать исследователей. Авторы вышедшего монографического очерка, не пытаясь разрушить относительно В.С. Серовой стереотип «композитор второго ряда», всё же смогли достаточно чётко определить её место в истории отечественной музыкальной культуры. В этой связи хотелось бы обратить внимание читателей на ряд важнейших тезисов книги.

Тезис первый – о значении композиторов «второго ряда». Без их деятельности вряд ли смог бы развиваться талант гениев. Именно они подготавливали почву для расцвета последних.

Тезис второй – «шестидесятнические» взгляды В.С. Серовой вписывались в умонастроения эпохи. Её деятельность для народа, во имя народа была реализована, например, через идею общего и музыкального образования крестьян. Серова занималась просветительской работой среди бедного населения: ставила оперы, создавала деревенские оркестры. Она любила простой народ.

Тезис третий – В.С. Серова обладала незаурядными организаторскими способно-



стями. По её инициативе были открыты столовые для неимущих, мастерские; велась борьба с холерой.

Тезис четвёртый напрямую связан с творчеством композитора. В центре книги – опера «Уриель Акоста». Как справедливо отметили авторы, она оказалась «...в своём роде опосредованным отражением социально-политической ситуации в России во второй половине XIX–начале XX века, а её идея – противостояние человека и общества – коррелировала с напряжённой предреволюционной обстановкой» [1, с. 78].

Тезис пятый, также вытекающий из анализа оперы, – обращение к еврейской теме, которая приобрела общехудожественное значение. «Своевременность появления "Уриеля Акосты" в значительной степени определяется особенностями сюжетной ситуации, связанной с историей иудаизма и оказавшейся остроактуальной для России XIX–начала XX века, когда нарастала волна антисемитизма, вылившаяся в жестокие еврейские погромы», – читаем в книге [1, с. 8].

Тезис шестой: «Уриель Акоста» отражает одну из важнейших тенденций эпохи – интерес духовной и философской сфере.

Серьёзный и полный анализ оперы «Уриель Акоста» позволяет утверждать, что монографический очерк Е. Скурко и А. Щевелевой представляет собой весомый научный труд. Авторы рассматривают литературный источник и либретто, основные драматургические линии оперы и принципы их претворения в музыку; обращаются к трактовке оперных форм и роли оркестра; отдельное внимание уделяют характеристике образов главных героев, которая дана в музыкально-стилевом контексте. Особый интерес представляет материал, посвященный принципам претворения стилистики еврейской бытовой и синагогальной музыки, а также воссоздания композитором иудей-

ского ритуального обряда отречения. Здесь выявлены различные уровни: мелодико-интонационный, ладовый, метроритмический. Наблюдения подтверждаются сравнением с фольклорными источниками и образцами культовой музыки.

Литературный слог рецензируемой книги лёгкий и выразительный, она вызывает живой интерес. Читатель узнаёт о том, что В.С. Серова стремилась не только к сочинению музыки. Она была одной из первых женщин-критиков и мемуаристов в музыкальной сфере, много публиковалась, сотрудничала с такими крупными изданиями, как «Артист», «Русская сцена», «Северный вестник», «Русская музыкальная газета» и др., совместно с А.Н. Серовым стояла у истоков газеты «Музыка и театр». И, несмотря на многочисленные преграды, Валентина Серова хотела быть реализованной в композиторском творчестве: писала оперы, симфонические, фортепианные сочинения. Некоторые её оперы ставились в крупных театрах. Однако, к сожалению, их художественная значимость практически не была замечена современниками.

Обращение авторов монографического очерка к фигуре В.С. Серовой, к подробному исследованию её первой оперы, безусловно, актуально и является важным этапом возвращения этого имени в историю русской музыки. Следует подчеркнуть, что привлекательной стороной книги являются её культурологическая направленность, широкий историко-стилевой контекст. Выявление связей оперы Серовой с традициями русской и зарубежной музыки XIX века, а также моментов предвосхищения таких стилистических течений, как импрессионизм и экспрессионизм в музыкальном языке сочинения, как и весь представленный научный анализ, весьма убедительны.

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Скурко Е.Р., Щевелева А.В. Опера В.С. Серовой «Уриель Акоста» в контексте художественной культуры XIX–начала XX столетия: проблемы драматургии, стиля: монография. Уфа: Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмагилова, 2023. 99 с.

Об авторе:

Махней Светлана Ивановна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru

 REFERENCES 

1. Skurko E.R., Shcheveleva A.V. Opera V.S. Serovoy «Uriel' Akosta» v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XIX–nachala XX stoletiya: problemy dramaturgii, stilya: monografiya [Opera “Uriel Acosta” by V.S. Serova in the context of artistic culture of the XIX–early XX century: problems of dramaturgy, style: a monograph]. Ufa: Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Z. Ismagilova, 2023. 99 p.

About the author:

Svetlana I. Makhney, PhD (Arts), Professor at the Music History Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450077, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0003-2695-2264**, makhney@mail.ru

