

Ва́лерий Васи́льевич СМИРНОВ

Отя́живаясь
на век
ми́нувший

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова

В . В . С М И Р Н О В

*Оглядываясь
на век минувший*

Избранные статьи,
заметки и очерки

Санкт-Петербург
2007

ББК 85.23

С-505

Смирнов В.В. Оглядываясь на век минувший. Избранные статьи, заметки и очерки. — СПб., 2007. 309 с.

В данный сборник вошли статьи разного типа. Среди них встречаются статьи мемуарного характера, исследовательские статьи, статьи, близкие по жанру к рецензиям, наконец, статьи-заметки, возникшие «на случай». В сборнике есть работы, публикуемые впервые, и работы, ранее публиковавшиеся. Текст последних критически просмотрен автором, внесшим некоторые коррективы.

Сборник включает ряд статей, написанных с середины 1960-х гг. по 2006 год. Сорок лет — срок немалый, особенно если учесть процессы перестройки, общественно-социальной и культурной ломки, пережитые нашей страной в 90-е годы XX века. Однако автор счел возможным поместить в сборник некоторые работы «доперестроечных» лет. Несмотря на то, что они, конечно, несут на себе, как говорится, «печать своего времени», они достаточно представляют авторский исследовательский почерк и к тому же, на взгляд автора, освещение в этих работах явлений отечественной и зарубежной музыки сохраняет определенную актуальность и составит интерес для современного читателя.

© В.В. Смирнов, 2007

© Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2007

Мои музыковедческие университеты

«Нам внятно всё — и острый галльский смысл...»

I

Дialogи и даже полилоги разных культур — отечественной и зарубежных — есть одна из важнейших черт общего культурного процесса, приводящего к взаимодействию, взаимообогащению культур и препятствующего изоляции, иссушению русла искусства. Об этом убедительно сказал Д.С. Лихачев: «Настоящие ценности культуры развиваются только в соприкосновении с другими культурами, вырастают на культурной почве и учитывают опыт соседа»¹. Сказанное в полной мере относится к русско-французским музыкальным связям, имеющим свою историю в Петербурге и в Петербургской консерватории.

На протяжении нескольких столетий французская культура является одной из важнейших составляющих не только русской культуры, но и «петербургского стиля». Именно Петербург, при застройке которого учитывался план города, начертанный французом Леблонном, город, украшенный «ожерельем» пригородных дворцов и усадеб наподобие Версаля, город, где почти два века выступала французская опера и где Екатерина II принимала Дидро, город,

¹ Лихачев Д.С. Раздумья. — М., 1991. С. 7.

в котором Пушкин открыл французским эпитафией «энциклопедию русской жизни» — роман в стихах «Евгений Онегин», стал русским городом, смотрящим в Европу, — городом, глубоко и органично усвоившим галльский дух, наряду с тем, что в его облик и общую культурную атмосферу немало ценного внесли также другие европейские культуры — итальянская, немецкая, голландская, шведская, финская...

С конца XVIII века после наполеоновских войн и Отечественной войны 1812 года франкомания все более и более охватывала русское общество. Увлекались французской литературой и языком, идеалами Великой французской революции, экономическими успехами Франции; достижениями в области воспитания, гастрономии, галантереи, парфюмерии... Русские дворяне «выписывали» французов в Россию; среди приезжих было немало архитекторов, живописцев, музыкантов, создавших целые художественные династии. Назовем семьи Бенуа, Петипа, а также семью Виллуанов, из которой вышел пианист А.И. Виллуан — учитель братьев Антона и Николая Рубинштейнов, создателей русских Консерваторий в Петербурге (1862) и Москве (1866). Музыканты из Франции были желанными гостями в России: вспомним приезды Берлиоза, Листа, жившего в Париже. Русские критики — Серов, Одоевский — прекрасно знали труды французских ученых. А свой труд о Моцарте А.Д. Улыбышев написал по-французски, ибо французский был языком, распространенном в русском обществе «с молодых ногтей».

В 60 — 70-е годы XIX века русско-французские общекультурные и музыкальные связи продолжают углубляться, добавим, становятся двусторонними, в чем важную роль сыграла русская литература — в это время во Франции выходят переводы романов Достоевского, Толстого, Тургенева... Соответственно и на русском публикуются сочинения Бальзака, Золя, Доде, Гюго, Мюссе. Несколько позже об этих годах так скажет Золя: «Французская литература отправила в качестве своих посллов Бальзака и Гюго, а русская литература прислала своих — Тургенева, Достоевского и Толстого. Они трогали сердца, сближали умы, поэтому литература ... первая потрудилась над братством двух стран»².

² Литературное наследство. Т.31/32. — М., 1939. С. 966.

Неизвестный А.В. Оссовский

Тем, кто знал члена-корреспондента АН СССР, заслуженного деятеля РСФСР, профессора, доктора искусствоведения А.В. Оссовского (1871 — 1957) уже на склоне лет, запомнился своего рода патриарх отечественного музыкознания, выдающийся ученый, педагог, мемуарист, прежде всего хранитель заветов русской классики. В 40-е — начале 50-х гг. Оссовский руководил Ленинградским государственным научно-исследовательским институтом театра и музыки. Для советского искусствознания это были годы суровых испытаний, годы послевоенных партийных постановлений о журналах «Звезда» и «Ленинград», об опере Мурадели «Великая дружба», годы, когда видных советских композиторов — Шостаковича, Прокофьева, Мясковского — обвиняли в формализме, а из истории отечественной музыки были изъяты «композиторы-эмигранты» — Рахманинов, Стравинский... Идеологическое давление не миновало также Институт, который упрекали за то, что он безнадежно отстал от требований «текущего момента» и за то, что он был «дворянским гнездом», так как в нем в числе других работали сотрудники — выходцы из дворян. Оссовский спас это «дворянское гнездо» от разорения. Он разработал целую программу исследования русской музыки — изучения наследия Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, Глазунова, последовательно реализованную учеными Института при непосредственном участии А.В. Оссовского. Разработка этой программы, сохранение лучших исследовательских научных сил — несомненная заслуга Оссовского в тот труднейший период истории советского музыковедения.

А.В. Оссовский прошел огромный жизненный и творческий путь, пересекавший дореволюционную и послереволюционную эпоху¹. Немногим из людей его поколения, родившимся в последней трети XIX века в России была суждена такая долгая жизнь — чаще она укорачивалась репрессиями, опалой... В самом облике

¹ См.: Бронфин Е.Ф. Александр Вячеславович Оссовский. — Л., 1960.

Оссовского была некая загадочность. Небольшая сухощавая фигура, острые черты лица, огромный покаты́й лоб, профессорская бородка, умные, чуть ироничные глаза, смотревшие сквозь старомодные железные очки, строгий темный костюм — все это создавало некий образ «старейшего-мудрейшего» из другого временного измерения, чем-то напоминая сказочного звездочета — обладателя потаенных тайн. Вспоминается строка любимого поэта Оссовского, которого он часто цитировал, Ф.И. Тютчева:

*О, бурь заснувших не буди:
Под ними хаос шевелится.*

Одна из этих «заснувших бурь», одна их тайн, тщательно оберегаемая Оссовским в 30 — 50-е гг. — годы искоренения «современничества», годы официальной борьбы с формализмом, космополитизмом и прочими «измами» — заключалась в том, что Оссовский в дореволюционные годы был активно работавшим критиком, поддерживавшим современный музыкальный процесс и в русской, и в зарубежной музыке. Об этом он в последние десятилетия жизни избегал вспоминать, потому что опасался недругов, стоявших на страже официальной партийной идеологии. Лишь спустя 15 лет, уже после кончины Оссовского, стало возможно появление книги, собравшей многие рецензии, очерки, статьи Оссовского, написанные в 1894 — 1912 годы². Из них вырисовывается та значительная роль, которую сыграл Оссовский в развитии русской мысли о музыке; эта роль вполне сопоставима с ролью таких музыкальных критиков, какими были Каратыгин, Коломийцев, Энгель. Вместе с ними Оссовский входит в замечательную плеяду деятелей русской культуры так называемого «Серебряного века».

Напомним некоторые жизненные вехи становления Оссовского — музыканта и ученого. Он переехал в Петербург после окончания Московского Университета, где получил превосходное юридическое образование, параллельно с которым он занимался серьезно музыкой (Оссовский изучал историю музыки и других искусств, сочинял, пел, владел скрипкой, будучи учеником известного профессора Московской консерватории В.В. Безекирского). Целью переезда в Петербург были занятия композицией с Н.А. Римским-Корсаковым.

² *Оссовский А.В.* Музыкально-критические статьи. — Л., 1971.

О Галине Тихоновне Филенко, какой ее знал я

Не сомневаюсь, будущий музыкальный биограф-летописец Санкт-Петербургской консерватории даст другой, быть может, более обстоятельный и объективный портрет Галины Тихоновны. Моя задача иная. По мере сил я пытаюсь воссоздать некоторые черты ее облика — человека, педагога, ученого — живущие в моей памяти

Впервые я увидел Г.Т. издала при печальных обстоятельствах — на похоронах патриарха нашего музыкознания А.В. Оссовского в конце июля 1957 года. С ним уходила целая эпоха, угасла и моя робкая надежда заниматься у А.В.¹

Следующая встреча с Г.Т. произошла год спустя. Г.Т. совсем незадолго перед этим была восстановлена в Консерватории, в которой она успешно работала с 1937 г. по начало 50-х, а затем была на несколько лет изгнана из нее (и осталась вообще без работы) за «низкопоклонство» перед буржуазной культурой» — такие ярлыки навешивали тем, кто изучал и преподавал зарубежное искусство в те мрачные годы преследования педагогов и ученых, постановлений о журналах «Ленинград» и «Звезда» и последовавших за ними «оргвыводов». Однако, ледниковый период «ждановщины» уже сменился первой «оттепелью» при Хрущеве, и в Консерваторию начали возвращаться несправедливо ошельмованные педагоги, среди них и Г.Т. Мне посчастливилось быть первым студентом, вышедшим из ее класса, который составили потом около с о т н и выпускников².

С середины 50-х гг. музыканты моего поколения тянулись к неканонизированному официальной идеологией искусству. Осо-

¹ Тогда я, конечно, не смел и предположить, что через десятилетие буду привлечен к работе по изданию его научного и музыкально-критического наследия.

² Г.Т. сама не раз подчеркивала, что «Валерий — первый мой ученик».

бенно привлекала нас зарубежная музыка XX века. Это был период, когда в списке запрещенных имен реабилитировали «эмигрантов» — Рахманинова, затем Стравинского; совершалось «второе» открытие (первое было в 20-х гг.) музыки Бартока, Хиндемита, французской «Шестерки», «нововенцев»... Молодые композиторы начали знакомиться с додекафонией. Свежие веяния коснулись репертуара Филармонии, музыкальных театров. Незабываемым было впечатление, оставленное приездами американских оркестров — Бостонского и Филадельфийского, концертами Гленна Гульда, который встречался со студентами Консерватории и на этих встречах в Малом зале играл произведения Шёнберга и Веберна.

После концертов Бостонского оркестра, исполнившего Сюиту из «Дафниса и Хлои» Равеля, я был покорен его музыкой на всю жизнь! Я делился своими восторгами, своей «новой верой», старался смотреть как можно больше музыки Равеля и читать о нем. И вот от Е.П. Полтавской — милой, чудаковатой, немножко старомодной дамы, преподававшей иностранные языки (я изучал у нее немецкий и позднее немного французский) — я узнал, что на нашем факультете работает одна из любимых учениц А.В. Оссовского, которая занимается специально французской музыкальной культурой XIX — XX вв., в том числе Дебюсси и Равелем. Г.Т. в то время не читала специальных курсов для музыковедов и не имела класса по специальности, а вела общие курсы для исполнителей. Я умолил Е.П. походатайствовать перед Г.Т. о зачислении к ней в ученики.

Хорошо помню первую нашу встречу, уже после согласия Г.Т. заниматься со мной. Г.Т. молча слушала мои сбивчивые речи о любви к музыке Равеля, о моем желании учиться у нее... Помню ее испытующий взгляд — взгляд человека, так много натерпевшегося за свое свободомыслие. Она не могла не думать о том, как может неожиданно повернуться флюгер идеологии — ведь до середины 50-х гг. Равель, как и импрессионизм, были табу для тогдашнего советского искусствознания. Наверное, она думала и о своей ответственности перед молодым человеком, дерзнувшим взять тему диплома, связанную с Равелем. Г.Т. откровенно предупредила меня об этом, так же как и о том, что она оставалась в глазах некоторых профессоров, по ее словам, нежелательной и «неудобной фигурой», и не исключено, что это отношение перейдет и на меня.

История композиторского и музыковедческого профессионального образования в первой русской консерватории

Композиторское и музыковедческое профессиональное образование в Санкт-Петербургской консерватории имеют несколько судьбы. Композиторское образование вело начало с первого дня существования консерватории; музыковедческое — официально вошло в консерваторию намного позднее. Именно последнее было предметом острых дискуссий. Споры возникали вокруг преподавания «теории композиции» (сольфеджио, гармонии, контрапункта, анализа музыкальных форм), которую долгое время (более 50-ти лет) вели только композиторы (и для учащихся композиторов, и для учащихся исполнителей)¹, и на что претендовали «теоретики» — так раньше называли и в наше время часто называют педагогов, ведущих дисциплины, входившие в «теорию композиции». Вне поля зрения (и вне консерваторского обучения) оставалась обширная гуманитарная сфера науки о музыке, включающая в себя историю, эстетику, общие проблемы теории музыки, акустику, музыкальную этнографию, палеографию, изучение нотных, книжных и рукописных фондов... С осознания необходимости разрабатывать именно эту сферу посредством консерваторского образования (а не общеуниверситетского) и начинается, собственно, музыковедческая наука в Петербургской консерватории. И, однако, профессии композитора и музыковеда взаимно связаны прочными нитями, что подтверждает вся история.

Известно, что в России ко времени открытия Первой консерватории (1862) существовали полярные взгляды на композиторское

¹ До начала 20-х гг. XX в. те, кто занимался в консерватории, именовались официально «учащимися».

образование. А.Г. Рубинштейн, борясь за открытие консерватории, отстаивал общеевропейскую методику обучения композиторов в консерватории. Иной взгляд полемически заостренно провозглашал В.В. Стасов. Опираясь на творческую практику балакиревского кружка, из которого вышли исключительные дарования Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, он считал, что консерватория будет нивелировать композиторские индивидуальности, «вмешиваться» в их развитие. История рассудила и примирила эти, казалось бы, крайние точки зрения. Вопреки опасениям Стасова, Римский-Корсаков вошел в состав профессуры консерватории и со временем выработал уникальную методику, позволившую ему создать композиторскую школу, как внутри консерватории, так и вне ее. Достаточно назвать, с одной стороны Лядова, Витола, Штейнберга, а с другой — Глазунова и Стравинского. Первые прошли все искусства консерваторских премудростей, вторые — воспитывались вне консерватории «ускоренным способом», бывшим по силам только уникальным дарованиям, руководимым таким мудрым наставником, как Римский-Корсаков².

Начальный этап композиторского образования в консерватории датируется 1862 г. и продолжается примерно до 1871 г. — года вхождения в консерваторию Римского-Корсакова. Уже первый выпуск в 1866 г. дал гениального П.И. Чайковского. Курс «теории композиции» вели А.Г. Рубинштейн и Н.И. Заремба. Методика обучения переживала становление, за ее основу была взята методика Лейпцигской консерватории (разумеется, с определенными коррективами). Композиторы начинали с общего курса «теории композиции», включавшего гармонию, сольфеджио, «энциклопедию» — т. е. контрапункт, анализ форм и самые общие сведения по истории музыки (подчеркнем, зарубежной, а не русской). Гармония проходила «по Рихтеру», контрапункт — «по Фуксу», формы — по «А.Б. Марксу». Эти дисциплины велись три года и только после этого учащиеся-композиторы допускались к «практическому сочинению». Правда, исключения из этого правила делались — разрешалось сочинение на первых курсах небольших вокальных и инстру-

² См.: *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Т. 1. — М.: Музгиз, 1955. С. 21.

О российских премьерах 60 — 80-х годов

Опера продолжает жизнь

Существуют разные причины, по которым театры избирают то или другое сценическое произведение. В одних случаях их могут привлекать его незаурядные художественные достоинства. В других — это произведение совпадает с определенной репертуарной линией, проводимой театром, и развивает ее. Наконец, есть, так сказать, высшая целесообразность выбора: данное произведение по-своему вписывается в контекст современности.

Все перечисленные обстоятельства совместились, когда в нынешнем сезоне 1983/84 года Ленинградский Малый театр оперы и балета обратился к опере Виссариона Яковлевича Шебалина «Укрощение строптивой». Законченная композитором в 1955 году¹, она с успехом шла в Москве, Ленинграде, ряде других городов нашей страны и за рубежом, что дало основание писать о счастливом начале ее сценической судьбы. Однако потом довольно длительное время опера была в забвении. И сейчас, наконец, мы приветствуем ее возрождение, особенно потому, что ее достижения сегодня воспринимаются как очень актуальные.

«Укрощение строптивой» создавалось рядом с «Дузньей» Прокофьева в 40-е годы, когда закладывался фундамент советской

¹ Опера впервые прозвучала в концертном исполнении Ансамбля советской оперы ВТО (1955). Сценическая премьера ее состоялась в Куйбышеве (1957).

комической оперы. Произведение Шебалина дало свое оригинальное решение этого жанра. Опера концентрирует ряд выдающихся качеств: богатство оперных форм, опирающихся на красоту и пленительность мелодизма, стилистическую выдержанность, прозрачность симфонически разработанной партитуры. И вовсе не случайно произведение Шебалина оказалось созвучным современным исканиям.

Оперное творчество советских авторов 70 — 80-х годов показало, что одна из существенных, может быть, доминирующих тенденций его — тенденция возвращения к «оперности», выраженная в ярком драматургическом конфликте, крупном штрихе композиторского письма, мелодической распевности. Указанная тенденция ясна в таких, например, операх, как «Мертвые души» Р. Щедрина, «Мария Стюарт» С. Слонимского, «Петр I» А. Петрова. При всех отличиях этих опер, в них весьма отчетлива опора на исторически сложившиеся оперные формы — арии, ансамбли. Другое дело, что они использованы авторами разнообразно и новаторски. Так, Щедрин, прибегая к арии-портрету для характеристики персонажей, трактует ее динамически, как часть большой составной сцены. Столь же плодотворно использует он формы ансамблевого пения (достаточно вспомнить его «многофигурные» композиции, особенно «Толки в городе»). Обратим внимание и на то, что, «переболев» речитативными увлечениями, композиторы все чаще и чаще приходят к мелодическому стилю как определяющему типу высказываний героев.

Такое небольшое отступление понадобилось для того, чтобы подчеркнуть преемственность сегодняшних явлений отечественной оперы по отношению к советской классике, решались сходные проблемы в рассматриваемом жанре.

Для того, чтобы глубже понять эту преемственность, вспомним некоторые основные творческие критерии, которыми руководствовался Шебалин в оперном жанре «Само отношение к слову, — писал Шебалин, — у меня до некоторой степени менялось. По-настоящему я его продумал только тогда, когда взялся за оперу. Я понял, что мне не хватало владения вокальным мелодическим письмом и вокальной полифонией... На мой взгляд, вокальная партия должна писаться так, чтобы иметь самостоятельную мелодическую ценность, звучать хорошо и без поддержки оркестрового аккомпанемента. Речитатив, при всей его важности, в опере призван оттенить канти-

Заметки разных лет

Вспышки памяти

Как ни рассматривать блокаду немецкими войсками Ленинграда в Великой Отечественной войне — то ли как величайшую трагедию ленинградцев, то ли как их героический подвиг — блокада оставила в сердце каждого, пережившего ее, глубокий и незаживающий рубец. И даже я — дитя блокады — лишний раз убедился в этом, когда после многих колебаний взялся за перо для этой небольшой заметки: стоило только дать волю блокадным воспоминаниям, разрешить выйти им из тайников сознания, как они ожили, обступили, превратились в нечто неотступное, преследующее... Память разматывает нити этих воспоминаний, причиняя, если не острую боль, то вызывая душевную горечь, вместе с вечной благодарностью тем, благодаря кому я остался в живых.

Память человеческая несовершенна. А память ребенка (к началу блокады мне шел пятый год) тем более. И все же моя детская память удержала некоторые события блокады, причем я берусь утверждать, что я запомнил их именно сам. Почему я так думаю? Потому что это именно вспышки моей памяти, а не логически выстроенная цепь событий по рассказам близких. Эти вспышки высвечивают: начало блокады, попадание бомбы в наш дом в канун Нового 1942 года, блокадные ночи и дни 1941 — 42 годов, которые почти слились, потому что свет не мог проникать сквозь «слепые», без стекол окна, забитые фанерой.

Не знаю почему, но моя память воскрешает эпизоды осени 1941 — зимы 1942 годов — 200 из 900 дней блокады — может быть, потому, что это было самое тяжелое время. Конечно, наряду с блокадными, «военными» воспоминаниями, в памяти отложились и другие, из них упомяну о тех, которые оказались связаны с музыкой, наметивших уже с конца войны мою жизненную линию.

Война началась для меня не ранним утром 22 июня 1941 года, а в начале сентября того же года, когда сестра отца (любимая тетя Катя) привезла меня в Ленинград из глухой, «забытой богом» деревеньки близ станции Пестово, где мы проводили летние месяцы (с тех пор у меня сохранилось незабываемое чувство покоя, сердечного тепла, которые дарили окрестности этой деревеньки). Пестово лежало в стороне от стратегических дорог войны, и там о ней знали понаслышке. Меня доставил в Ленинград один из последних поездов, прорвавшийся сквозь уже смыкавшееся кольцо блокады; оно все сужалось и сужалось, и ленинградцы чувствовали это по разным признакам — меньше становился паек, усиливались артобстрелы и бомбежки, вышло из строя водоснабжение, перестали ходить трамваи... К голоду прибавился лютый холод, наступивший в 1941 году с ноября... Обо всем этом много писали, я не стану повторять. Мои заметки о другом...

Что значит недоедание, я почувствовал только с начала ноября. В детском саду, куда водила меня мама, нас детей не только кормили — давали каши, вермишель, сладкий чай, но и баловали — угощали квадратиком шоколада, который я иногда нес домой и предлагал папе с мамой, разумеется, мой благородный порыв имел те последствия, что сосал этот квадратик я.

Что говорить о тяжести испытаний, выпавших на долю взрослых. Никакая «блокадная книга» не передаст их. В условиях жуткого голода и холода они не переставали трудиться, только их рабочий день растягивался все больше и больше...

Но вернусь к своим личным воспоминаниям. В канун нового 1942 года (часов около 10 вечера) наша семья собралась за столом, накрытым празднично, но с чисто символической едой. «Тарелка» — репродуктор, который не выключали, оповестил о воздушной тревоге. В иной момент мы бы спустились в бомбоубежище, находившееся в соседнем доме. А тогда решили пренебречь предуп-

Музыкальный «серебряный» век

Эстетика и стиль «Жар-птицы» И. Стравинского

О «Жар-птице» писали уже не раз. Тем не менее и у нас и за рубежом все еще отсутствуют работы, которые достаточно полно освещали бы проблематику балета. Причины этого легко объяснимы. Для зарубежных исследователей оказались привлекательнее и ближе произведения Стравинского, следующие за «русским периодом», познание национальной специфики которого им не так-то просто давалось. А наше музыкознание в течение некоторого времени не обращалось к изучению творчества Стравинского. Появившийся в 1963 году «Краткий очерк жизни и творчества» Стравинского Б. Ярустовского, понятно, не мог сразу восполнить упущенное со времени «Книги о Стравинском» Б. Асафьева (1929). Для состояния музыкальной литературы о «Жар-птице» характерно, что в небольшом сборнике «“Жар-птица” и “Петрушка” И.Ф. Стравинского» (1963, из серии «Сокровища балетного театра») перепечатаны краткие фрагменты работ Асафьева 20-х годов, а эти фрагменты при всех их высоких достоинствах этюдны; кроме того, нельзя забывать, что оценка в них вынесена почти сорок лет тому назад¹.

¹ Автор не имел возможности учесть содержание книги И. Вершининой «Ранние балеты Стравинского» (М., 1967), вышедшей тогда, когда данная статья была уже завершена.

К сожалению, становится обычаем рассматривать «Жар-птицу» вскользь, как бы торопясь перейти к последующим сочинениям Стравинского. Многое в ней будто бы ясно. Партитура, соединяющая традиции музыкальной сказочности Римского-Корсакова с воздействием «новофранцузов», феерически яркая и пышная, интересная преимущественно своей внешней декоративностью — такая репутация укрепилась за «Жар-птицей». Подобная точка зрения имеет свои основания. Однако декоративность «Жар-птицы» не должна заслонять другие оригинальные черты ее поэтики и стиля.

Не исследовано, как конкретно повлияли на трактовку образов балета эстетические тенденции современных Стравинскому творческих течений и прежде всего, конечно, «Мира искусства», с виднейшими представителями которого Стравинский был тесно связан и постоянно сотрудничал в «русский период»². Очень мало освещен вопрос особенностей преломления композитором национальной тематики, а также совершенно не изучена проблема взаимоотношения фольклорной сказочности и сказочности «Жар-птицы», причем не столько по линии сюжетных параллелей (это частично делалось), сколько в плане художественном, что гораздо важнее. Названные проблемы тем более заслуживают внимания, что «Жар-птице» принадлежит место первого в истории русской музыки высокоценного балета на народную тематику³, открывшего всемирно известный триптих: «Жар-птица» (1909), «Петрушка» (1910), «Весна священная» (1912).

Комплекс других проблем выдвигается стилистикой «Жар-птицы». Асафьев много лет назад писал: «На каждой странице партитуры можно встретить новое, с о е преломление окружающего музыкального опыта (и русского, и французского) сильным и осознанным средством воплощения своих и чужих мыслей молодым

² «Связь раннего творчества И. Стравинского с русской художественной культурой начала XX века — факт общеизвестный, но тем не менее мало изученный» — с полным основанием говорится в предисловии к публикации писем И. Стравинского к Н. Рериху. — Советская музыка, 1966. № 8.

³ Правда, еще в 1864 году был поставлен «Конек-горбунок» Пуни и Сен-Леона, но его музыка весьма эклектична, а либретто грешит несурзадами, хотя в основу его положена чудесная сказка П. Ершова.

О Г Л А В Л Е Н И Е

МОИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЕ УНИВЕРСИТЕТЫ

| | |
|---|----|
| «Нам внятно всё — и острый галльский смысл...» | 3 |
| Неизвестный А.В. Оссовский | 17 |
| О Галине Тихоновне Филенко, какой ее знал я | 24 |
| История композиторского и музыковедческого профессионального образования в первой русской консерватории | 42 |

О РОССИЙСКИХ ПРЕМЬЕРАХ 60 — 80-х ГОДОВ

| | |
|---|-----|
| Опера продолжает жизнь | 65 |
| «Виринея» С. Слонимского | 73 |
| Развивая традиции конфликтного симфонизма | 96 |
| Еще раз о «Мертвых душах» Р. Щедрина | 113 |

ЗАМЕТКИ РАЗНЫХ ЛЕТ

| | |
|---|-----|
| Вспышки памяти | 133 |
| Мимолетные, но незабываемые встречи | 139 |
| Чайковский и Никиш (по оценкам современников) | 144 |
| Мусоргский и Стравинский | 151 |
| Глазунов и Шостакович | 173 |
| «Музыка кучеров»? Глинка — Стравинский | 179 |

МУЗЫКАЛЬНЫЙ «СЕРЕБРЯНЫЙ» ВЕК

| | |
|--|-----|
| Эстетика и стиль «Жар-птицы» И. Стравинского | 190 |
| Равель | 242 |

В.В. СМИРНОВ

Оглядываясь на век минувший

Избранные статьи, заметки и очерки

Подготовка к печати

Ю.Л. Ногарева

Лицензия ЛР №020593 от 07.08.97

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т.2; 95 3005 – учебная литература

Подписано в печать *19.03.2007* Формат 60X84/16.
Усл.печ.л. *19,5*. Уч.-изд.л. *19,5*. Тираж *200*. экз. Заказ *121*.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29