



Научное наследие  
Е. А. Ручьевской

в современном музыкознании

Ministry of Culture of the Russian Federation

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

Music Theory Department

# Academic Heritage of E. Ruchyevskaya in Modern Musicology

---

*Proceedings of the International Academic Conference  
dedicated to the 100th anniversary of the birth of E. Ruchyevskaya  
November 14–15, 2022*



Saint Petersburg  
Saratov  
2024

Министерство культуры Российской Федерации

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

Кафедра теории музыки

# Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании

---

*Сборник статей по материалам  
международной научной конференции,  
посвященной 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской  
14–15 ноября 2022 года*



Санкт-Петербург  
Саратов  
2024

ББК 85.31  
УДК 78.072.2 + 781: 35.077.5

**Academic Heritage of E. Ruchyevskaya in Modern Musicology**: Proceedings of the International Academic Conference dedicated to the 100th anniversary of the birth of E. Ruchyevskaya, November 14–15, 2022, Saint Petersburg State Conservatory, ed. by Nina Afonina, Vladimir Goryachih, Larisa Ivanova; Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Music Theory Department. Saint-Petersburg; Saratov: Amirit, 2024. 400 p. ISBN 978-5-00207-662-8. EDN MWHVBE.

The collection is dedicated to the 100th anniversary of the birth of Ekaterina Ruchyevskaya (1922–2009), an outstanding musicologist, Dr. Habil (Doctor of Art Studies), Full Professor of the Leningrad-Saint Petersburg Conservatory, and Honored Artist of the RSFSR. The articles written by her former students and colleagues, young researchers, are diverse in their topics and present with sufficient completeness both the range of ideas that make up the scientific legacy of E. Ruchyevskaya and the prospects for their development in modern musicology. The collection is supplemented with the recollections of the scientist. The publication is addressed to musicologists, teachers, and students of higher and secondary music education institutions; its materials can be used in lecture courses given at higher music education institutions.

*Edited by:*

NINA AFONINA, PhD, Professor of the Music Theory Department  
VLADIMIR GORYACHIKH, PhD, Associate Professor of the Music Theory Department  
LARISA IVANOVA, PhD, Associate Professor of the Music Theory Department

*Academic Reviewers:*

ELENA TITOVA, PhD, Professor, Head of the of the Music Theory Department  
PETR TCHERNOBRIVETS, PhD, Associate Professor of the Music Theory Department

*Editor-translator:*

DARIA GORYACHIKH

Printed according to the decision of the Editorial and Publishing Council  
of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ISBN 978-5-00207-662-8



© Authors, 2024  
© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory, 2024

ББК 85.31

УДК 78.072.2 + 781: 35.077.5

Н 34

**Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании**: сборник статей по материалам международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, 14–15 ноября 2022 года, Санкт-Петербургская государственная консерватория / ред.-сост. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Л. П. Иванова; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра теории музыки. — Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2024. — 400 с. ISBN 978-5-00207-662-8. EDN MWHVBE.

Сборник посвящен столетию со дня рождения Екатерины Александровны Ручьевской (1922–2009) — выдающегося музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории, заслуженного деятеля искусств РСФСР. Разнообразные по тематике статьи ее учеников и коллег, молодых исследователей с достаточной полнотой представляют как круг идей, составляющих научное наследие Е. А. Ручьевской, так и перспективы их развития в современном музыкознании. Сборник дополнен воспоминаниями об ученом.

Издание адресовано специалистам-музыковедам, преподавателям и студентам высших и средних музыкальных учебных заведений; его материалы могут быть использованы в лекционных курсах, читаемых в музыкальных вузах.

*Редакторы-составители:*

АФОНИНА Н. Ю. — кандидат искусствоведения, профессор

ГОРЯЧИХ В. В. — кандидат искусствоведения, доцент

ИВАНОВА Л. П. — кандидат искусствоведения, доцент

*Рецензенты:*

ТИТОВА Е. В. — кандидат искусствоведения, профессор

ЧЕРНОБРИВЕЦ П. А. — кандидат искусствоведения, доцент

*Редактор-переводчик:*

ГОРЯЧИХ Д. В.

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-00207-662-8



9 785002 076628 >

© Коллектив авторов, 2024

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

## CONTENTS

From the Editors .....	10
------------------------	----

### ARTICLES

V. K h o l o p o v a About the Principal Constants in Ekaterina Ruchyevskaya's Scholarly Music Heritage ...	14
N. D e g t y a r e v a Author's remarks in the musical text as a demonstration of the director's will of the composer .....	28
V. G o r y a c h i k h Time in "Khovanshchina" by M. Mussorgsky .....	42
N. S a a m i s h v i l i Kaija Saariaho's "Innocence": from idea to realization .....	52
I. S u s i d k o Is poetry the servant of music? On the role of the poetic text in an 18th century Italian aria .....	70
O. K o m a r n i t s k a y a "Parallel Dramaturgy" in Sergei Slonimsky's Opera "The Master and Margarita" .....	80
S. P a v l o v a The Gospel in the monuments of Russian opera: "Ruslan and Lyudmila" by M. Glinka .....	92
K. Z e n k i n Compositional and dramaturgical models in Rachmaninov's concertos and symphonies .....	109
G. S a v o s k i n a "Bogatyr Gates" – Finale of "Pictures at an Exhibition" by Mussorgsky (on the issue of the cycle's composition) .....	122
A. G a e v s k a y a Cyclic Organization of Ancient Russian Chants in the Concept of E. A. Ruchyevskaya ...	138
I. Z e m t s o v s k y I/We-intonation: From the Experience of Musical Existence .....	156
E. D u l o v a Musical textology and musical form: ways of interaction .....	168
I. R a i s k i n My Prokofiev .....	182

I. Rogalev	
About the second part of the 7th Symphony by Sergei Prokofiev . . . . .	200
Y. Vasilyev	
Melodic formulas of E. A. Ruchyevskaya and their stylistic role in the opera by P. I. Tchaikovsky "Eugene Onegin" (statistical notes) . . . . .	217
V. Glivinsky	
New approaches to analyzing Russian music . . . . .	271
L. Gerver	
On the paradoxical correspondence of the categories "theme — invariant" "relief — background" and to the peculiarities of thematic development in ricercars and fantasies of the 16th — early 17th centuries . . . . .	286
N. Afonina	
About the musical-rhythmic dictionary of the second half of the XX century . . . . .	297
M. Dolgova	
Concerning theatricality in the sonatas by Paul Hindemith: role of instruments . . . .	320
M. Zemlyanitsyna	
Psychological theater in I. Rogalev's vocal cycle "The Waiting" . . . . .	335
N. Karpun	
Issues of thematism in the 20th-century music and their reflections in the anti-symphonies of the 1960s–1970s . . . . .	343

**PUBLICATIONS and MEMOIRS**

N. Braginskaya	
Offering to Ekaterina Ruchyevskaya . . . . .	357
Memories of E. Ruchyevskaya	
E. Durandina . . . . .	364
V. Goryachikh . . . . .	365
N. Afonina . . . . .	369
L. Ivanova . . . . .	371
V. Shirokova . . . . .	373
I. Rogalev . . . . .	377
Y. Vasilyev . . . . .	381
E. Mikhailova . . . . .	383
E. Vasilyeva . . . . .	385
P. Tchernobrivets . . . . .	387
L. Panenkova . . . . .	389
E. Kiiko . . . . .	392
V. Ryvkin . . . . .	394
Information about the authors of the collections . . . . .	396

## СОДЕРЖАНИЕ

От составителей .....	10
-----------------------	----

### СТАТЬИ

В. Н. Х о л о п о в а О капитальных константах в музыкальной науке Е. А. Ручьевской .....	14
Н. И. Д е г т я р е в а Авторские ремарки в нотном тексте как выражение режиссерской воли композитора .....	28
В. В. Г о р я ч и х Время в «Хованщине» М. П. Мусоргского .....	42
Н. Н. С а а м и ш в и л и “Innocense” Кайи Саариахо: от замысла к воплощению .....	52
И. П. С у с и д к о Поэзия — служанка музыки? О роли поэтического текста в итальянской арии XVIII века .....	70
О. В. К о м а р н и ц к а я «Параллельная драматургия» в опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита» ....	80
С. А. П а в л о в а Евангелие в памятниках русской оперы: М. И. Глинка «Руслан и Людмила» .....	92
К. В. З е н к и н Стилевые модели в сонатно-симфонических циклах Рахманинова .....	109
Г. А. С а в о с к и н а «Богатырские ворота» — финал «Картинок с выставки» Мусоргского (к вопросу о композиции цикла) .....	122
А. Н. Г а е в с к а я Циклическая организация древнерусских песнопений в свете концепции Е. А. Ручьевской .....	138
И. И. З е м ц о в с к и й Я/Мы-интонация: из опыта музыкального существования .....	156
Е. Н. Д у л о в а Музыкальная текстология и музыкальная форма: пути взаимодействия .....	168
И. Г. Р а й с к и н Мой Прокофьев .....	182

И. Е. Р о г а л ё в О Второй части Седьмой симфонии Сергея Прокофьева .....	200
Ю. В. В а с и л ь е в Мелодические формулы Е. А. Ручьевской и их стилиевая роль в опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (статистические заметки) .....	217
В. В. Г л и в и н с к и й Новые подходы к анализу русской музыки .....	271
Л. Л. Г е р в е р О парадоксальном соответствии категорий «тема/инвариант» и «рельеф/фон» особенностям тематического развития в ричеркарах и фантазиях XVI — начала XVII века .....	286
Н. Ю. А ф о н и н а О ритмическом словаре музыки второй половины XX века .....	297
М. А. Д о л г о в а К проблеме театральности в сонатах Пауля Хиндемита: инструментальные амплуа .....	320
М. В. З е м л я н и ц ы н а Психологический театр в вокальном цикле И. Рогалёва «Ожидание» .....	335
Н. А. К а р п у н Проблемы тематизма в музыке XX века и их отражение в антисимфониях 1960–1970-х годов .....	343

## ПУБЛИКАЦИИ и ВОСПОМИНАНИЯ

Н. А. Б р а г и н с к а я Приношение Екатерине Александровне Ручьевской .....	357
Воспоминания о Е. А. Ручьевской	
Е. Е. Д у р а н д и н а .....	364
В. В. Г о р я ч и х .....	365
Н. Ю. А ф о н и н а .....	369
Л. П. И в а н о в а .....	371
В. П. Ш и р о к о в а .....	373
И. Е. Р о г а л ё в .....	377
Ю. В. В а с и л ь е в .....	381
Е. А. М и х а й л о в а .....	383
Е. Е. В а с и л ь е в а .....	385
П. А. Ч е р н о б р и в е ц .....	387
Л. И. П а н е н к о в а .....	389
Е. В. К и й к о .....	392
В. Б. Р ы в к и н .....	394
Сведения об авторах сборника .....	396

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Сборник статей «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании» составлен по материалам одноименной международной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Екатерины Александровны Ручьевской — признанной главы петербургской научной школы музыкального анализа. Конференция, прошедшая 14–15 ноября 2022 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, сопровождалась масштабной выставкой материалов из архивов консерватории и личного архива Е. А. Ручьевской (15.12.2022–15.01.2023), концертом, изданием сборника тезисов<sup>1</sup>, последующими публикациями в журнале *Musicus*<sup>2</sup>.

Авторы сборника представляют различные музыкально-теоретические направления и школы; «география» сборника охватывает не только музыкальные учреждения Российской Федерации и Республики Беларусь, но также США (композитор В. Б. Рывкин, доктора искусствоведения И. И. Земцовский, В. В. Гливинский). Статья И. И. Земцовского, который не был непосредственным участником конференции, представляет собой «виртуальный» научный диалог с Екатериной Александровной Ручьевской.

Сборник открывается статьей В. Н. Холоповой (на основе ее пленарного доклада); продолжается работами, посвященными классической и современной опере, далее — исторической и теоретической проблематике, и завершается мемориальным разделом.

В статьях сборника исследуются музыкальные явления разных эпох — от Средневековья до XXI века, представлены такие области музыкознания, как теория и история музыки, текстология, музыкальная медиевистика, музыкальная критика и публицистика. Широкий спектр проблематики материалов обусловлен развитием в них тех направлений музыкознания, которые были разработаны Екатериной Александровной в разные периоды ее научной деятельности. Статья В. Н. Холоповой содержит широкий «панорамный» обзор проблематики научного наследия Е. А. Ручьевской. Статьи Н. И. Дегтяревой и В. В. Горячих развивают идеи Ручьевской, связанные с одной из наиболее новаторских областей ее наследия — иссле-

---

<sup>1</sup> Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании. Тезисы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Е. А. Ручьевской. 14–15 ноября 2022 г. СПб., 2022.

<sup>2</sup> «Память — говори!» // *Musicus*. 2023. № 1. С. 3–17; Афонина Н.Ю. Международная конференция «Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании» // *Musicus*. 2023. № 1. С. 25–28.

дованием оперы. Н. И. Дегтярева пишет о режиссерской роли композиторских ремарок в нотном тексте оперы; В. В. Горячих акцентирует особый ракурс исследования оперной драматургии — время. Статья О. В. Комарницкой посвящена характерной для театральных жанров XX века «параллельной драматургии» в опере С. М. Слоимского «Мастер и Маргарита»; С. А. Павлова предлагает свой взгляд — сквозь призму текстов Евангелия — на оперу Глинки «Руслан и Людмила». В статье Н. Н. Саамишвили рассказывается о современной опере финского композитора Кайи Саариахо “Innocente” («Невиновность»), содержание которой связано с реальным событием *scootchuting’ga*; речь идет об истории создания, постановки, многоязычии, «Тайной вечери» Леонардо да Винчи как одном из источников замысла.

Другая важная тема научного наследия Ручьевской — исследование соотношения текста и музыки. В статье И. П. Сусидко эта тема рассматривается на материале итальянской оперы XVIII века. Ряд статей сборника «резонирует» с идеями Ручьевской в сфере общих фундаментальных проблем музыкального тематизма, формы, интонации. Предложенная ею классификация циклических форм находит свое применение в анализе древнерусских песнопений — в статье А. Н. Гаевской. Е. Н. Дулова предлагает новые ракурсы рассмотрения музыкальной формы в соотношении с текстологией, что является необходимым в анализе музыкально-театральных жанров — оперы и балета. Значение категорий «тема — инвариант», «рельеф — фон» как инструментов анализа, раскрытое в работе Ручьевской «Функции музыкальной темы», показано в статье Л. П. Гервер о технике «инганно» в ричеркарах и фантазиях XVI — начала XVII века. В статье И. И. Земцовского предложена новая трактовка термина «интонация» — одного из основополагающих в науке о музыке. Ю. В. Васильев демонстрирует возможности расширения методов анализа музыкального текста: применяя на материале «Евгения Онегина» Чайковского математические (статистические) подсчеты, автор статьи подтверждает гипотезу Ручьевской о стилевой роли рассредоточенного тематизма (мелодических формул). Н. Ю. Афонина систематизирует новые ритмические явления в произведениях композиторов XX века (С. Губайдулиной, Г. Уствольской, Э. Денисова, Л. Берио, Д. Лигети и др.), анализируя их с различных ракурсов, среди которых — соотношение фонического и синтаксического уровней в структуре ритма, континуальность в ритмических рисунках и их нотации; вводит новые понятия — *микро-ритма*, *ритма-тембра*.

В статье В. В. Гливинского изложена новая концепция анализа русской музыки. Исходя из собственного определения специфического для русских композиторов творческого метода, названного автором «объектно-историческим полиморфизмом», он предлагает метод «морфологического анализа». В основе него лежит понятие «морфемы» — «звуковой конструкции с типовым набором характерных черт», обретающей в условиях конкретного произведения свою «жанровую и стилистическую „плоть и кровь“».

Статья К. В. Зенкина касается проблемы, которая неоднократно затрагивается в работах Ручьевской: о единстве сонатно-симфонического цикла. На материале концертов, симфоний, сонат Рахманинова он рассматривает проблему с позиции общности / различия стилевых моделей и тематических связей.

Статьи Г. А. Савоскиной, И. Е. Роголёва — аналитические «этюды», посвященные конкретному произведению. Глубина анализа, слышания материала, индивидуальность его трактовки — эти качества «школы анализа» Е. А. Ручьевской ярко представлены в названных статьях (оба автора ее ученики). Г. А. Савоскина, сопоставляя финал «Картинок с выставки» Мусоргского — «Богатырские ворота» — с гликинским «Славься», показывает общность их концепции: «утверждение через преодоление». Эта идея раскрыта посредством анализа материала и формы пьесы «Богатырские ворота» во взаимосвязи с тематизмом и композицией цикла в целом. И. Е. Роголёв трактует вторую часть Седьмой симфонии С. Прокофьева — вальс — не как жанровое «интермеццо», но — как музыку, содержащую глубокий драматический подтекст. Доказательством этого становится скрупулезный анализ вальса, его тематического развертывания, включающий мельчайшие детали ритма, фактуры, динамики, оркестровки.

Аналитическую школу Ручьевской представляют не только ее «непосредственные» ученики (В. В. Горячих, Е. Н. Дулова, И. Е. Роголёв, Н. Ю. Афонина, Г. А. Савоскина, Ю. В. Васильев), но и «ученики учеников»: М. А. Долгова, Н. А. Карпун, М. В. Земляничина. Статья Долговой раскрывает театральную природу музыки сонат П. Хиндемита для духовых инструментов с фортепиано (речь идет также о Сонате для контрабаса) сквозь призму тембровых «амплуа» инструментов. Статья Н. А. Карпун посвящена феномену музыки XX века — «антисимфонии». Применяя в анализе категории «внутритекстовых» / «внетекстовых» функций, введенные Ручьевской в работе «Функции музыкальной темы», автор показывает специфику материала и формы в этом новом жанре. М. В. Земляничина исследует вокальный цикл И. Е. Роголёва «Ожидание» (на слова Б. Корнилова), анализирует работу композитора с текстом, соотношение слова и музыки, композицию цикла.

Особняком стоит статья «Мой Прокофьев» И. Г. Райскина. Посвященная его любимому композитору и, по счастливому совпадению, — любимому композитору Е. А. Ручьевской, эта статья — вдохновенный рассказ о музыке С. Прокофьева, которую автор слушал со времен учебы в музыкальной школе (40-е годы XX века) и продолжает слушать ныне; она — своеобразная «летопись» исполнения музыки Прокофьева в Ленинграде — Санкт-Петербурге; и она — восторженный Гимн композитору.

Разнообразие тем, отраженных в материалах сборника, различие научных методов их исследования свидетельствуют о многоаспектности и универсализме концепций Е. А. Ручьевской, их открытости в будущее музыкознания.

Завершающие сборник воспоминания свидетельствуют о Екатерине Александровне не только как о выдающемся ученом, педагоге, но также — о ее значимости как Личности, которая навсегда останется в памяти тех, кто имел счастье общаться с ней.

Редакторы-составители выражают искреннюю признательность уважаемым рецензентам: кандидату искусствоведения, доценту П. А. Чернобривцу и кандидату искусствоведения, профессору, заведующей кафедрой теории музыки Е. В. Титовой; кандидату искусствоведения, доценту кафедры теории музыки М. В. Земляничной — за помощь на последнем этапе подготовки материалов. Благодарим Ю. Л. Ногареву, в чьих руках эта книга обрела законченный вид, за многолетнее плодотворное сотрудничество.

# Статьи

---

## О капитальных константах в музыкальной науке Е. А. Ручьевской

Екатерина Александровна Ручьевская — один из самых крупных российских музыковедов и педагогов. Предварительно заметим, что практически все ведущие теоретики музыкального искусства, и зарубежные, и отечественные, занимались больше всего музыкой инструментальной — симфониями, сонатами, концертами. Отчасти это и понятно — ведь там, где в художественный текст не было внедрено авторское слово композитора, наука со своей стороны это слово и должна была вносить. Однако весь громадный ход музыкальной истории показывает, что вокальные жанры были первичны, а инструментальные — вторичны. Это многовековое сопровождение словом для музыки было настолько привычным, что даже в XIX веке, когда Брамс стал писать больше всего инструментальную музыку, современники с удивлением констатировали, что он идет *бетховенским путем*. И всё современное образование, со всеми учебниками, пособиями, методиками, основывается на *абсолютной музыке*. Когда я в моем учебнике «Формы музыкальных произведений» (2013 года) вначале поставила главу «Вокальные формы», а после нее — «Классические инструментальные формы», мои коллеги с недоумением спросили — а почему начали с вокальных форм? Е. А. Ручьевская как раз и явилась тем современным теоретиком-новатором, кто музыку со словом — песню, романс и оперу — подняла до ее настоящей исторической роли в культуре. Конечно, значительные труды по вокальной музыке существуют: основательное исследование В. Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово», с разделами «Ритмика, Интонация, Композиция» (1972–1978), труды К. Н. Дмитриевской по хоровым произведениям, методическая работа И. В. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» (1978), статьи разных авторов по конкретным сочинениям. Но количественно это составляет очень малый процент среди всей научной литературы. И такого последовательного, многолетнего, настойчивого проведения линии

на изучение вокальной музыки, как у Ручьевской, из числа современных музыковедов не найдем ни у кого.

У самой Екатерины Александровны данной области посвящены труды: «Слово и музыка» (1960), «Анализ вокальных произведений», вместе с соавторами (1988), тома исследований о «Руслане и Людмиле» Глинки, «Тристане и Изольде» Вагнера, «Снегурочке» Римского-Корсакова, «Хованщине» Мусоргского, статьи о романсах Ю. В. Кочурова, «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», «О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина)», а в обобщающем собрании ее работ разных лет этой сфере посвящен капитальный том 2 «О вокальной музыке» [Ручьевская 2011].

О том, как Екатерина Александровна изучала самый крупный музыкальный жанр — оперу — и к каким продвижениям в музыковедении она пришла, находим сведения и обобщения у одного из ее главных учеников — В. В. Горячих. Он сообщает поразительный факт: оперу Прокофьева «Война и мир» исследователь посетила 17 раз (!). О научных результатах он пишет следующее.

1. По отношению к «Руслану и Людмиле» она смогла защитить оперу от традиционных обвинений в статичности действия, рыхлости драматургии и формы, сложившихся из-за неудачных постановок, обратив внимание хотя бы на значение скорых темпов.
2. В «Хованщине» отметила негативную роль неавторских добавлений и интерпретаций; «Каменного гостя» отстояла «от сомнений в его неоперности, косного истолкования его речитативности (которая на деле оказывается его ариозностью)»; «Снегурочку» — «от поверхностного („сказочного“) понимания ее сложнейшего замысла, драматургии, стиля».
3. Вершиной аналитического исследования оперы Горячих считает ее рассмотрение «Войны и мира» Прокофьева, с показом «мелодики прозы» Л. Толстого.
4. Обращает внимание также на новые термины: «микроариозо», «большая хоровая форма».

И справедливо делает вывод: «в подавляющем большинстве своем поставленные Е. А. Ручьевской вопросы и проблемы были новыми для отечественного музыкознания, более того — имели характер подлинного открытия» [Горячих 2012, 477–478].

В самых общих музыкальных установках Ручьевской ощущается влияние культуры Петербурга, с ее традиционной ролью театра, оперы, наследия пышной столицы Российской империи. Хотя в личной жизни ей

пришлось героически пережить ленинградскую блокаду в Великой отечественной войне. Уделила внимание она и многим композиторам родного города — Ю. В. Кочурову (своему педагогу), Л. Пригожину, Ю. Фалику, Б. Тищенко, С. Слонимскому, В. Гаврилину. Из «коренных москвичей» неоднократно уделяла внимание несравненному П. И. Чайковскому.

В своих научно-культурных интересах Екатерина Александровна восполняла пробелы не только общемузыкального свойства, но также — чисто научно-теоретического. Острым взглядом теоретика музыки она увидела важнейший изъян в сфере музыкальной формы — слабую разработку теории музыкального тематизма. Конечно, в какой-то мере в учебниках по музыкальной форме материал о теме и мотиве содержался, но *современной разработки* этой важнейшей основы формообразования не существовало. Так чем же была «форма» без тематизма? Оставались только схемы. Тем более, что в СССР, после постановления ЦК ВКП(б) 1948 года о формализме в музыке, и само слово «форма» изымалось из музыкального образования, и, конечно, из любых научных работ. Одним из главных ликвидаторов образовавшегося прорыва в советском музыковедении и стала Ручьевская. В Москве ее сподвижником стал профессор консерватории В. П. Бобровский, и она ссылается на его докторскую диссертацию «Функциональные основы музыкальной формы», защищенную в 1975 году (там есть глава о тематизме). Свои идеи о тематизме он излагал в учебных курсах (я была его ассистентом в Московской консерватории), позже издал книгу «Тематизм как фактор музыкального мышления», где первый выпуск (1989) посвятил Моцарту, Бетховену, Шопену, Шуману, второй (2008) — Чайковскому, Мусоргскому, Скрябину, Рахманинову и Дебюсси [Бобровский 1989]. Оба выпуска переиздавались. Новаторские понятия Бобровского — это «тема — комплекс», «тематическое ядро», «общие и специальные композиционные функции темы». При этом главное в данной сфере исследование Ручьевской — «Функции музыкальной темы», 1977 [Ручьевская 1977] — буквально «врезалось» в отечественную науку о музыке своей капиталностью, необходимостью знания для всех.

Работая в сфере музыкальной формы в целом, притом классической, Ручьевская также ввела ряд новаций. Так, в ее учебнике «Классическая музыкальная форма» [Ручьевская 2004] находим необычное понятие «музыкальное событие» (и рядом — «взаимодействие событий», «обобщающее событие», затем «событие на уровне композиции»). В пункте о мотиве использован чисто русский термин «попевка». В связи с периодом предложено новаторское понятие «прозоподобный период». В главе о функциональности формы разграничены сложные виды взаимодействия функций: наряду с переменностью — наложение, замещение. Едва ли не впервые поставлена проблема «открытой формы».

Отдельно остановимся на особо крупных областях научного творчества Ручьевской: «музыка — слово» и «музыкальный тематизм». Названия основных работ ученого об этом уже были приведены.

О значении исследований данного ученого о музыке и слове еще одна из ее учениц, В. П. Широкова, сделала весьма значительный вывод: «Е. А. Ручьевскую по праву можно считать создателем теории вокальной музыки». И вспоминала: «Екатерина Александровна отмечала, например, аномальность ситуации, при которой вокальная музыка, занимающая в истории музыкальной культуры доминирующее положение (даже чисто количественно), остается „на задворках“ аналитической мысли, фокусирующей на оставшейся (меньшей) части музыкального наследия — инструментальных жанрах» [Широкова 2011, 497]

Основные теоретические позиции по проблеме музыки и слова Ручьевская изложила в написанных ею главах коллективного учебника «Анализ вокальных произведений» (1988). Относительно слова она посчитала нужным напомнить систематизацию поэтических стоп — хорей, ямб, дактиль, амфибрахий, анапест. Использовала термин «интонома»: отрезок речевой мелодии с относительно закрепленным семантическим смыслом. Аналогом речевых интоном в музыке она посчитала «типичные мелодические формулы», к числу которых отнесла, в частности, музыкально-риторические фигуры. Наряду с ними — музыкальные обороты с запечатленным в них эмоциональным содержанием: утвердительность, торжественность, надломленность, страстность, решительность и т. д. Наконец, здесь проговаривается важнейшее понятие, которое сформулировано Ручьевской как теоретиком, — *встречный ритм*. Имеется в виду доказанная данным автором *устойчивая закономерность*, когда ритм в вокальной музыке вырабатывается иной, чем ритм слова. Тем самым демонстрируется принципиальная автономность музыки в вокальных жанрах. Привлекательный начальный нотный пример, который приведен на этот случай, — музыкальная фраза на слова «как мимолетное виденье» из романса Глинки «Я помню чудное мгновенье». Из-за того, что Глинка ввел синкопу и распев слога, пушкинский стих оказался разорванным, раздробленным, но именно «встречный ритм» музыки и создал воздушность и полетность, заключенную в смысле стиха. Ручьевская приводит весьма много примеров мелодий из романсов и опер (Бородин, Даргомыжский, Прокофьев, Россини, Моцарт, Слонимский), когда композиторами сочиняется такой ритм, который ярко подчеркивает содержание слов.

Ручьевская берет на себя весьма нелегкую задачу обобщить и классифицировать виды соотношений между словом и музыкой. Взяв за основу соотношение стихотворного размера (метра) и речевого ритма, она устанавливает здесь *пять принципов вокализации* поэтического текста: метри-

ческий, декламационный, кантиленный, танцевальный и ариозный. При метрическом принципе в мелодии так или иначе отражается стопная структура стиха («Не пой, красавица» Глинки). При декламационном, наоборот, отражается не стопный, а речевой ритм («На нивы желтые» Рахманинова). При кантиленном ритме стиха и речи отесняются на дальний план собственно музыкальным ритмом (восточного типа Каватина Кончаковны «Ночь, спускайся скорей» из «Князя Игоря» Бородина). Танцевальный принцип означает введение сложившихся жанровых ритмоформул (вальс в романсе Глинки «В крови горит»). Под ариозным принципом Ручьевская понимает опору на синтаксис фразы или синтагмы (романсы Чайковского «Средь мрачных дней», «В эту лунную ночь»). Естественно, что учитывается и смешение указанных принципов, с приведением примеров. Используя свои исследовательские методы на огромном количестве художественного материала, теоретик пришла к чрезвычайно важным выводам относительно *ценностного* соотношения организации поэтического слова и музыки. В работе «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» (1966) она сделала следующие выводы: «Следуя за ритмом стиха, <...> мелодия утрачивает собственные закономерности. <...> Чем ближе подходит мелодия к *ритму стиха*, фразы, слова, чем точнее и детальнее фиксирует она ритм текста, тем беднее, однообразнее становится *ритм музыкальный*. И наоборот, чем ярче *встречный ритм*, чем самостоятельнее он по отношению к стиху, тем *выразительнее* мелодия в целом» [Ручьевская 2011, 61, 66]. Думается, что начинающему композитору, перед которым почти всегда встает проблема соотношения стиха и музыки, был бы очень полезным опыт, накопленный в работах Ручьевской.

Опера, находясь в первом ряду среди профилирующих жанров классической музыки, находит себе место в музыкальном образовании лишь благодаря личным инициативам отдельных ученых — педагогов. К этим немногим лицам принадлежит и Ручьевская. И соответственно, что ни мысль, то — новация.

Так, наш автор едва ли не единственный, кто исследовал оперный *речитатив*. Она разграничивает два аспекта этого понятия — манеру воплощения слова и форму. Первый показывает его близость к разговорной словесной речи. Второй «может включать в себя фрагменты мелодий разного типа: и речитатив, и псалмодию, и декламационную мелодию, и ариозную мелодию, и кантилену. Но из этих фрагментов — мотивов, фраз складывается свободная, лишенная симметрии и повторов, текучая форма» [Анализ вокальных произведений 1988, 244]. Отмечает, что декламация превращает стих в прозу, пример — «Чуют правду! Смерть близка!» из «Ивана Сусанина». Большое распространение речитативов в ариозной манере находит в русской опере. Впервые в учебной литературе она поднимает вопрос

о речитативе Sprechstimme и Sprechgesang, обращаясь к «Воццеку» Берга. Об интересе к новациям позднейшей для этого времени музыки свидетельствует приведение музыкальных образцов из оперы «Мертвые души» Щедрина (1976). С явным удовольствием Ручьевская показывает «сладостную речь Манилова», «рявканье Собакевича», «восторженные каскады комплиментов Чичикова», затем виртуозные речитативы Собакевича — *con passione*, *leggiere con amoroso*, Плюшкина — сердито, Чичикова и Ноздрева — скороговоркой (на одном звуке). Исследование явно повышает интерес к возможностям речитатива.

В связи с крупностью жанра оперы Ручьевская ставит и крупные вопросы: музыкальная драматургия, строение оперного акта, композиция актов и картин. Кажется, только ею дается определение оперной драматургии, весьма широкое: «воплощенный в музыке внешний и внутренний планы действия — сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.» [Анализ вокальных произведений 1988, 319]. Заметим попутно, что само российское понятие драматургии не имеет аналога, например, в английском языке — там это будет звучать как обобщенная «драма». Говоря о строении оперного акта, Ручьевская выделяет здесь контрастно-составную форму (понятие введено В. В. Протопоповым и именно на основе оперных форм). Она разделяет ее виды на замкнутые и разомкнутые. Первый случай усматривает в сцене и арии Людмилы из 4 акта «Руслана и Людмилы» Глинки, которая объединяется сольными эпизодами Людмилы. Второй — в сцене и арии Альфреда из 2 акта «Травиаты» Верди, в связи с неожиданной перипетией сюжета. Дойдя до разомкнутых форм, Ручьевская обстоятельно вырисовывает *цепную форму* — новаторскую, не входящую в число классических структур. Ее определение таково: форма, построенная «на принципе контрастного объединения небольших фрагментов — цепи эпизодов» [Анализ вокальных произведений 1988, 323]. В качестве примеров приведены: сцена Дон Карлоса и Родриго из 2 акта «Дон Карлоса» Верди, сцена Полины и Алексея из «Игрока» Прокофьева. Наконец, поставлен вопрос и о композиционном объединении наиболее крупных частей оперы — актов и картин. Здесь Ручьевская снова предлагает деление на три принципа: 1) контрастное сопоставление; 2) связи на расстоянии; 3) единство целого. После чего осуществляется весьма длительный анализ целой оперы — «Пиковой дамы» Чайковского [Анализ вокальных произведений 1988, 329]. Сам род анализа можно назвать *целостным*, так как говорит Ручьевская далеко не об одной композиционной структуре и ее принципах, но также о содержании музыки и сценической драмы гениального произведения.

Подводя итог достижениям Ручьевской в теории вокальной музыки, следует согласиться с выводом В. П. Широковой о том, что ее работы этого

направления «остаются и сейчас самым авторитетным и современным словом музыкальной науки» [Широкова 2011, 504].

Центральной работой Ручьевской о музыкальном тематизме стала ее монография «Функции музыкальной темы» 1977 года [Ручьевская 1977]. Хотя по сложившейся к этому времени музыкально — теоретической традиции тематизм относился к сфере структуры и с этой стороны требовал значительной доработки, изучения, внедрения в образование, Екатерина Александровна в своем исследовании сразу же выдвинула новаторскую концепцию: понимание тематизма не только как явления структурного, но и как *содержательного*. И в этой принципиальной установке она выделась на фоне всей мировой теории музыки. В первых же строках своего исследования автор пишет: «тематизм и тематическое развитие — это тот план музыкального произведения, который наиболее непосредственно доносит до слушателя его содержание» [Ручьевская 1977, 3]. И следом за тем она излагает введенную ею ту диадку теоретических понятий, которая целенаправленно ведет к изучению смысловой стороны музыки — внутритекстовые и внетекстовые функции музыкального тематизма. *Внетекстовые* — это и есть наглядные содержательные функции. Разграничение тех и других вытекает из самих терминов: внутритекстовые существуют в тексте данного произведения, внетекстовые находятся за пределами музыкальной формы и содержат ассоциации с немусикальными явлениями.

*Внетекстовые* функции тематизма, изложенные *раньше* внутритекстовых, являясь единственной систематизированной разработкой такого рода, рассмотрены весьма обстоятельно. Называются немусикальные прообразы: пространство (высота, удаленность, глубина), конкретные виды движения (жест, пластика, танцевальные движения), слышимый мир — природа (пение птиц, шум волн), речевые интонации. Речевым прообразам уделено повышенное внимание. Это и обобщенные жанры речи — бытовой диалог, ритуальная речь, агитационная речь. Учитываются и первичные жанры — марш, танец, колыбельная, похоронные причитания, и вторичные — опера, балет, романс, баллада, ноктюрн. Выделены эмоциональные интонаемы — гнев, восторг, печаль, приказание, просьба, нежность и т. д., также акценты, паузы, относительная высотность, включая глиссандирование. Ставится вопрос даже о прообразах типов речевых интонаций: эмоциональные (речь взволнованная, вялая), национальные (украинская, русская, немецкая), характерно-психологические (льстивость, величавость, простодушность). В эту разветвленную систематику можно было бы добавить и звуки механизмов — как ход поезда, бой часов, колоколов. Но и без того общий вывод Ручьевской о внетекстовых функциях музыки весьма фундаментален: музыка во немусикальных прообразах «имеет дело с высокоорганизованной звуковой системой» [Ручьевская 1977, 20].

Рассмотрение *внутритекстовых* функций музыкального тематизма продолжило многовековые, традиционные установки музыкальной теории, связанные с техникой сочинения музыки. Но в данном труде оно стало доработкой, развитием важнейшей области знания о музыке, которая несколько отстала ко времени написания исследования Ручьевской. Поставлен здесь следующий ряд проблем: *индивидуальный тематизм и общие формы движения, мотивное строение тем, виды тематизма по его основному музыкальному элементу, основные функциональные типы тематизма, основные типы тематического развития, микротематизм, сонористика* (курсив ред.).

Соотношение тем и общих форм движения (или общих форм звучания — ОФЗ) кажется ясным в классико-романтических стилях. Но и здесь впервые даются их контрастные характеристики: индивидуализация — неиндивидуализация, рельефность — нерельефность, наличие формы — отсутствие формы, присутствие в экспозициях — присутствие в связках, ходах, разработках. Однако при расширении взгляда на историю музыки оказывается, что такое разделение вовсе не универсально: данная дифференциация не свойственна вокальным жанрам Средневековья и Возрождения, полифонизированным формам Шенберга, Бартока и других композиторов XX века. Тут можно бы поставить и такой вопрос: если в каких-то стилях не существует или утрачивается один из функциональных уровней музыкально формы, то отражается ли это на качестве музыкального формообразования?

Занимаясь таким значимым компонентом тематизма, как *мотив* (в XVIII–XX вв.), Ручьевская предлагает следующую дифференциацию: тематизм *мономотивный* и *полимотивный*. Не делая каких-либо стилистических выводов по этому поводу, она приводит музыкальные примеры из классико-романтической музыки: мономотивность — в финале Семнадцатой сонаты Бетховена, в первой части Четвертой симфонии Чайковского; полимотивность — в первой части симфонии «Юпитер», в первой части сонаты для фортепиано *c-moll* Моцарта. От полимотивности оказывается «рукой подать» до явления *составного тематизма*. Приводится удивительный пример из Римского-Корсакова: целый «кортеж» лейтмотивов в монологе Царя Додона из первого действия «Золотого петушка». В XX веке справедливо обращается внимание на принцип составности в формообразовании Прокофьева и указывается как пример побочная партия из его Седьмой симфонии.

Классификация тем по основополагающему музыкальному элементу произведена Ручьевской с настоящих передовых, современных позиций, не утративших актуальность и в наши дни, ибо сюда впервые была включена *сонорика*. Получилось 6 видов тематизма. Первый вид — с опорой на ладо-интервальный остов, среди примеров — фуги Баха из I тома «ХТК»

cis-moll, g-moll. Второй вид — с основой в виде мелодического движения, примеры — главные партии первых частей «Патетической» сонаты Бетховена и Шестой симфонии Прокофьева. Третий — ритмические темы. Кажется бы, надо было обращаться сразу к Орфу, Бартоку, Стравинскому. Но Ручьевская удивительным образом обнаруживает их и у Бетховена (главная партия первой части Пятой симфонии, темы первой части Седьмой симфонии), и даже у гениального мелодиста П. И. Чайковского в Скерцо из Первой симфонии, где тембр меняется вплоть до литавр, а тема всё равно узнается. Четвертый вид — гармонические темы. Их немало у Римского-Корсакова, но исследователь приводит как образцы прелюдии Шопена e-moll и c-moll. Пятый, отдельный вид составляют темы тембровые. И снова — не XX век, а Чайковский: медные духовые как темы рока в Шестой симфонии. Шестой вид тематизма — темы сонорные, где материал составляют «звуковые пятна», «звуковая магма» (термин Лютославского), их нахождение — в стилях Вареза, Лютославского, Пендерецкого, Булеза. С таким размахом классификации тематизма аналитики музыки могут смело исследовать всю музыку академического типа.

Ручьевская предлагает еще три классификации в разбираемой сфере, называет их и тремя функциональными типами тематизма, и тремя принципами тематического развития: остинатный, вариационный и разработочный. И к данной тройке вряд ли можно что-то добавить, поскольку это — виды *композиционной работы* с темой. И снова видим новацию: в учебниках принято указывать только вариационность и разработочность, а здесь первым номером поставлена *остинатность*. Говоря об остинатности, автор исследования упоминает как образцы Хор дев Наины «Ложится в поле мрак ночной» из «Руслана» Глинки, III часть Трио Шостаковича с аккордовой темой у фортепиано. И такое специальное внимание принципу остинатности мне представляется очень перспективным. Я сама, занимаясь творчеством Р. Щедрина последних двух десятилетий (с 2000 года, для нового издания монографии «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин»), обнаружила, что им выработана новаторская музыкальная форма, которую я назвала *ритмоостинатная форма*. Он широко ее развил в таком масштабном жанре, как опера. Ее структурная особенность в том, что при повторении тематических единиц мелодический рисунок меняется, а ритмический рисунок остается один и тот же. И продолжительность таких форм у него всё возрастает: 20, 50, 150 тактов! Образцы таких форм находим, в частности, в опере «Очарованный странник» по Н. Лескову, в сценах, когда главный герой Иван Флягин попадает в татарский плен. Флягина допрашивают, допытываясь «правды», эмоциональность музыки сильно накаляется, доходит до кульминационных tutti *ffff*, и достигается всё это с помощью ритмоостинатных форм.

Показав в области тематизма основные классификации Ручьевской, не содержащиеся в работах других теоретиков, остановлюсь еще на двух понятиях в ее разработке. Одно из них — *микротематизм*. Автор понимает под ним интонации по 2–3 звука, обладающие выразительностью, но синтаксически не самостоятельные, в вокальной музыке возникающие как распевы внутри слогов. Первый же пример удивителен обращением к эпохе Возрождения — к Кугие из мессы Палестрины. Некоторые слоги распеваются гаммообразными ходами по несколько звуков, которые не обладают какой-либо индивидуальностью. «Микро» здесь — не только малая величина, но и непервичное тематическое значение. Ручьевская усматривает найденное ею явление также и в культуре, изученной ею «вдоль и поперек», — в русской опере. Называет «Каменного гостя» Даргомыжского, а это — опера с повышенной ролью словесного текста, с омузыкаливанием в ней каждого слова из маленькой трагедии Пушкина.

Вернемся к самому новому виду тематизма — *сонорике*. Ручьевская считает, что она возникла как реакция композиторов на технику додекафонии, слишком жесткую и ригористичную в организации звуков. Сонорика же, наоборот, своим музыкальным складом принесла определенную свободу. Исследователь совершенно правомерно объясняет ее как явление тембрового порядка и утверждает следующее: «Тембр захватил инициативу в драматургии и формообразовании» [Ручьевская 1977, 130]. Путь к сонорике она, как, впрочем, и другие теоретики XX века, просматривает от начала XX века. У позднего Скрябина — от нерасчлененности мелодии, гармонии и тембра, у Дебюсси — от слияния гармонии и тембра. Анализируя последствия «мелкомотивной» организации в музыке XX века, она делает перспективный вывод о значительном усилении в ней *артикуляции, динамики и агогики*. Из отечественных исследователей сонорики Ю. Н. Холопов также отметил направляющую роль колористики во многих прелюдиях Дебюсси: «Мертвые листья», «Туманы», «Фейерверк» и другие. И четко разделил сходные термины — сонорика и сонористика. *Сонорика* создает тембровый эффект на основе неразличимого слияния тонов определенной высоты (I часть «Книги для оркестра» Лютославского, «Continuum» для клавесина Лигети), *сонористика* оперирует звуками без определенной высоты (антракт для ударных инструментов из оперы Шостаковича «Нос», «Ионизация» Вареза) [Холопов 2003, 529]. Указанное разделение терминов, с объединением их общим названием «соноризм», использует М. Д. Аникеева в кандидатской диссертации «Соноризм в творчестве российских композиторов последней трети XX века» (пишется под моим руководством).

Яркая творческая личность Ручьевской привлекла к ней и огромное количество учеников. Кажется фантастическим число ее дипломников — 65. Защитивших диссертации — 8. И дело не только в количестве. Несколько

ее научных наследников стали ведущими специалистами в Санкт-Петербургской консерватории: В. В. Горячих (одно время заведовал там кафедрой теории и истории музыкальных форм и жанров), Н. Ю. Афонина, В. П. Широкова, Л. П. Иванова. Р. Н. Слонимская — профессор Российского государственного педагогического университета. Исключительный случай составила доктор искусствоведения, профессор Е. Н. Дулова — она заняла пост ректора Белорусской государственной академии музыки, а в настоящее время — Генеральный директор Национального академического Большого театра оперы и балета Беларуси.

В трудах научной школы профессора Ручьевской отовсюду просматриваются заинтересовывающие постановки проблем. Например, в дипломной работе Ю. В. Васильева (ныне доцента РАМ имени Гнесиных) раскрываются тайны шедевров Чайковского: «О творческой работе П. И. Чайковского по материалам черновиков оперы „Пиковая дама“ и Шестой симфонии» (1978). В дипломной работе Л. И. Паненковой изучается новаторство в русской классике: «„Иванова ночь на Лысой горе“ М. П. Мусоргского — к проблеме новаторства» (1985). У Н. В. Щербаковой сполна отдается должное одному из ведущих отечественных композиторов Б. И. Тищенко — «„Краденое солнце“ — сказка К. И. Чуковского и опера Б. И. Тищенко» (1989). А вот проблема, по которой в российском музыковедении образовался сущий провал, — теория музыкального ритма. Когда в Московской консерватории я заявила ритмическую тему для диссертации (1959), тогдашний заведующий кафедрой, доктор, профессор «авторитетно» провозгласил: работа о ритме будет бесплодной! И как радостно оживились многие — многие члены кафедры, ныне уже забытые. А в индивидуальном классе Ручьевской всё было в соответствии с музыкой: А. В. Деревенская написала дипломную работу «Концепция ритма в трудах К. Закса, В. Н. Холоповой и О. Мессиа-на» (1981), за которую я очень благодарна. Н. Ю. Афонина защитила кандидатскую диссертацию «Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение (на материале классической и современной музыки)» (1983), после чего сделала целый ряд разнообразных публикаций — пособий, сборников, многих статей. Примечательно, что Афонина проявила в своей консерватории педагогическую новацию — создала учебную дисциплину «Ритмический практикум». И для нее написала учебные пособия: «Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке» [Афонина 2001], «Время. Событие. Ритм» [Афонина 2015]. А из числа статей одна посвящена проблеме ритмологии у ее учителя: «Концепция музыкального ритма в трудах Е. А. Ручьевской» [Афонина 2017]. Н. Ю. Афонина в настоящее время должна считаться главным музыкальным ритмологом в России. Почему же именно петербургское музыковедение оказалось так значительно «зацепленным» проблемой ритма? Думаю, что когда в неслыханном 11-тидоль-

нике «Снегурочки» и «Садко» «Рим – ский – Кор – са – ков – сов – сем – с у – ма – со – шел», он навсегда озаботил этим и свой город.

Из других названных представителей школы Ручьевской Е. Н. Дулова написала диссертацию о «Спящей красавице» Чайковского, В. В. Горячих — о «Золотом петушке» Римского-Корсакова (в 2020 году он опубликовал книгу «Время и пространство в опере», СПб.; Саратов), Р. Н. Слонимская — о симфониях В. В. Щербачева: как видим, эта тематика лежит в русле русско-классических и петербургских интересов научного руководителя. А В. П. Широкова внесла проблематику Ручьевской в изучение, кажется, вечного И. С. Баха: претворение вокального и речевого интонирования в его инструментальном тематизме, а также Моцарта. Однако, анализ достижений огромной научной школы Ручьевской составляет уже отдельную и обширную область исследования.

О чем бы ни писала, ни думала Екатерина Александровна Ручьевская, все ее научные проблемы, теоретические константы были фундаментальными, необходимыми для полноценного состояния музыкознания. И направлены были на главное — смысл, содержание, предназначение музыки как вида искусства. Так, капитально занимаясь соотношением музыки и поэзии, она сделала следующий вывод: «музыка никогда не раскрывает то же самое содержание, которое несет в себе текст, но вносит свое собственное содержание» [Ручьевская 1977, 117]. Вывод этот — не локальный, но всемузыкальный. А органичное мышление в искусстве смысловыми представлениями составляет одно из коренных свойств и достоинств исторически сложившегося *российского* художественного сознания. Сошлюсь здесь на утверждение известного российского психолога Д. А. Леонтьева в книге «Психология смысла»: «ведь в российской культуре, российском сознании поиск смысла всегда являлся главной ценностной ориентацией» [Леонтьев 2003, 4].

## Литература

1. Анализ вокальных произведений : учебное пособие. Л. : Музыка, 1988.
2. Афонина 2015 — Афонина Н. Ю. Время. Событие. Ритм. СПб. : Скифия-принт, 2015.
3. Афонина 2017 — Афонина Н. Ю. Концепция музыкального ритма в трудах Е. А. Ручьевской // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 1. С. 26–36.
4. Афонина 1983 — Афонина Н. Ю. Метрическая переменность, ее формообразующее и выразительное значение (на материале классической и современной музыки). Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Л., 1983.
5. Афонина 2001 — Афонина Н. Ю. Ритм. Метр. Темп. Временная организация в музыке. СПб. : Союз художников, 2001.
6. Бобровский 1989 — Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : в 2 вып. Вып. 1. М. : Музыка, 1989. Вып. 2. М. : КомКнига, 2008.

7. Горячих 2012 — *Горячих В. В.* Послесловие ко 2 изд. // Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. *Каменный гость* Даргомыжского; *Золотой петушок* Римского-Корсакова / ред.-сост. Н. И. Кузьмина, В. В. Горячих. Изд. 2-е, испр. и дополн. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 473–479.
8. Деревенская 1981 — *Деревенская А. В.* Концепция ритма в трудах К. Закса, В. Н. Холоповой и О. Мессiana. Дипл. работа. Л., 1981.
9. Леонтьев 2003 — *Леонтьев Д. А.* Психология смысла. Природа, строение и динамика смысловой реальности. М. : Смысл, 2003.
10. Ручьевская 2004 — *Ручьевская Е. А.* Классическая музыкальная форма. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2004.
11. Ручьевская 2011 — *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 2. О вокальной музыке. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2011.
12. Ручьевская 1977 — *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977.
13. Холопов 2003 — *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс. Ч. 2. М. : Композитор, 2003.
14. Широкова 2011 — *Широкова В. П.* «Слово и музыка» в трудах Е. А. Ручьевской // Е. А. Ручьевская. Работы разных лет : в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. Т. 2. О вокальной музыке. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 497–503.

В. Н. ХОЛОПОВА

**О капитальных константах  
в музыкальной науке Е. А. Ручьевской**

**Аннотация.** Е. А. Ручьевская принадлежит к самым крупным российским музыковедам и педагогам. Важнейшее ее достижение — выведение вокальных жанров на ведущую роль в истории музыкального искусства. Этой области посвящены ее труды: «Слово и музыка», «Анализ вокальных произведений» (в соавторстве), «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», «О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина)», тома исследований об операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера. В соотношении музыки и слова Ручьевской принадлежит важнейшее научное открытие — *встречный ритм*. Ею доказана та *закономерность*, что ритм в наилучшей вокальной музыке при всём великом смысловом значении слова вырабатывается *иной, чем ритм словесный*. И критически оценивается музыка с точной «привязкой» к ритму слова. Тем самым фундаментально обосновывается принципиальная *автономность музыки* даже в вокальных жанрах.

Как активный музыкант-теоретик, Е. А. Ручьевская отчетливо увидела огромную недоработку в теории музыкальной формы — слабую разработку *музыкального тематизма*. Ее центральный труд об этом — «Функции музыкальной темы» (1977). В нем проявилась новаторская концепция тематизма — как явления не только структурного, но и *содержательного*, выработаны понятия: *внетекстовые* и *внутритекстовые функции* тематизма. Внетекстовые — именно содержательные

функции, и их систематизированная разработка стала единственной среди трудов по данной проблеме.

Из числа учеников Е. А. Ручьевской ведущими специалистами в Санкт-Петербургской консерватории стали В. П. Широкова, Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих. Е. Н. Дулова заняла пост ректора Белорусской государственной академии музыки, а ныне — генерального директора Большого театра Беларуси.

**Ключевые слова:** Е. А. Ручьевская, новаторская концепция, встречный ритм, музыкальный тематизм, тематические функции, ученики.

V. KHOLOPOVA

### About the Principal Constants in Ekaterina Ruchyevskaya's Scholarly Music Heritage

**Abstract.** Ekaterina Ruchyevskaya ranks among the most significant Russian musicologists and pedagogues. Her most important achievement is bringing the vocal genres to the forefront of the history of musical art. This subject forms the main topic of her research: “Words and music”, “Analysis of vocal compositions” (in co-authorship), “About the correlation of words and melody in early 20th-century Russian chamber-vocal music”, “About the methods of interpretation and expressive signification of speech intonation (by the example of S. Slonimsky, V. Gavrilin, and L. Prigozhin's works)”, as well as volumes of research about the operas of Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, and Wagner. In the correlation between music and words, Ruchyevskaya has made one of the most significant scholarly discoveries — the *approaching rhythm*. She proved that there is a *consistent pattern*, and that rhythm in the best vocal music, notwithstanding all the great semantic meaning, is generated as being *different from verbal rhythm*. And music with a precise “matching” to the rhythm of the words is evaluated in a critical manner. Thereby, the essential *autonomous quality of music*, even in vocal genres, is substantiated in a fundamental manner.

As an active theorist-musician, Ruchyevskaya saw distinctly the immense deficiency in the theory of musical form — the weak elaboration of *musical thematism*. Her chief work on this topic is “Functions of the Musical Theme” (1977). This work revealed an innovative conception of thematism as a phenomenon that is not only structural, but also *pertains to the musical content*. This work develops the concepts of the *intra-text* and *extra-text functions* of thematism. The beyond-textual functions are particularly the content-based ones, and their systematized elaboration became the sole work among the scholarly works on this issue.

Among Ekaterina Ruchyevskaya's students, the leading specialists at the St. Petersburg Conservatory are V. Shirokova, L. Ivanova, N. Afonina, and V. Goryachikh. E. Dulova assumed the position of Rector of the Belarusian State Academy of Music and recently of General Director of the Grand (Bolshoi) Theater of Belarus.

**Keywords:** E. A. Ruchyevskaya, innovative concept, approaching rhythm, musical thematism, thematic functions, followers.

## Воспоминания о Е. А. Ручьевской

---

Е. Е. ДУРАНДИНА

Мое заочное знакомство с Е. А. Ручьевской началось в далекие 1960–1970-е годы, когда в моей библиотеке появилась тоненькая книжка — из серии выпускаемых в те годы просветительских изданий для широкого круга читателей — «Слово и музыка». Я не была знакома с автором, но эта небольшая книжка стала первой из ряда трудов Екатерины Александровны, с которыми впоследствии мне довелось идти по пути музыковедения.

Дальнейшее заочное знакомство с Е. А. Ручьевской происходило через ее верных учеников, в силу жизненных обстоятельств оказавшихся в московском регионе, — Светлану Котомину, с которой мы вместе работали в издательстве «Музыка»<sup>1</sup>, и Ю. В. Васильева. С Юрием Вячеславовичем я общалась многие годы на кафедре истории музыки в Академии Гнесиных. Благодаря контактам и дружбе с ним вскоре появилась возможность получать труды Е. А. Ручьевской непосредственно после их появления в печати. И это было замечательно.

Научное наследие Е. А. Ручьевской впечатляет своей фундаментальностью, скрупулезностью, чего бы оно ни касалось и какие бы темы ни поднимало. А для меня оно особенно важно тем, что красной нитью через все труды большого ученого прошло глубокое внимание и постижение сферы «Слово-Музыка и Музыка-Слово». Несмотря на то, что об этом уже существовала разнообразная и объемная музыковедческая литература, Е. А. Ручьевской едва ли не единственной удалось проникнуть в самую суть

---

<sup>1</sup> [Светлана Самуиловна Муравич (в замужестве Котомина) — одна из выпускниц Ленинградской консерватории начала 1960-х годов по классу Е. А. Ручьевской; впоследствии — многолетний редактор московского отделения издательства «Музыка» — *ред.*]

неповторимого двуединства слова и музыки, в их каждый раз заново создаваемый подвижный, динамичный баланс<sup>2</sup>.

Наиболее ярко, на мой взгляд, это отразилось в блистательной работе Екатерины Александровны — анализе великой оперы С. С. Прокофьева «Война и мир». В этом фундаментальном труде одинаково поражают движение научной мысли автора от малого, буквально потактового анализа — к крупной форме, исследованию закономерностей полномасштабных структур в материале прокофьевской оперной эпопеи. Одновременно книга полна тонких наблюдений и по отношению к литературному тексту оперы и романа Л. Н. Толстого. Изучение закономерностей постижения С. С. Прокофьевым «Великого русского слова» (А. Ахматова) Л. Н. Толстого становится сутью и целью научного анализа в труде Е. А. Ручьевской, а сама работа о «Войне и мире» явилась достойным памятником творениям сразу двух русских гениев — писателя и композитора.

Книга Е. А. Ручьевской завершается доверительным и очень прочувствованным обращением к читателю, которое воистину венчает труд ученого-музыковеда: «я пишу эти строки для своих единомышленников, безоговорочно, открыто, со всей искренностью, со всей способностью к правде любящих моих героев, слышащих и понимающих и Толстого, и Прокофьева, нераздельно соединивших свою любовь к «Войне и миру» — роману и *Войне и миру* — опере... Моих единомышленников я воспринимаю как сообщество людей, латающих нравственные прорехи в сознании интеллигенции XX века»<sup>3</sup>. И оказывается, что именно в этом движении к читателю, в умении раскрыть для него непостижимое таинство слияния Слова и Музыки в разных музыкальных жанрах и заключается непреходящая ценность книги о «Войне и мире», а также, в целом, — всего наследия музыканта-аналитика — Екатерины Александровны Ручьевской.

## В. В. ГОРЯЧИХ

За годы, прошедшие со дня кончины Екатерины Александровны, мне не раз довелось писать о ней — в предисловиях и послесловиях, комментариях к изданиям ее научных работ и Секстета, при подготовке мемориальных выставок в консерватории. Но всё это касалось, главным образом,

<sup>2</sup> [Для автора этой заметки проблема вокальных жанров и сочетания в них музыки и слова тоже очень близка: в 2005 году Е. Е. Дурандина опубликовала книгу «Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилистические аспекты». М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 240с. — ред.]

<sup>3</sup> Ручьевская Е. А. Война и мир. Роман Толстого и опера Прокофьева. СПб., 2010. С. 463.



Е. А. Ручьевская. Петергоф. Конец 1950-х годов. Частное собрание

той стороны личности и деятельности Екатерины Александровны, которую можно назвать «внешней», затрагивающей ее «материальное наследие». В воспоминаниях же хочется коснуться «нематериального» — того, что ощущается суммарно как комплекс тонких впечатлений, при жизни Е. А. почти не вербализованных. Строки ниже, во многом взятые из текста, написанного после ее ухода из жизни, — об этом. Перечитывая их сейчас, мне не захотелось что-то в них менять, только дополнить.

Перебираю старые фотографии. Е. А. обладала необыкновенной красотой, и внешней, женской, и той, которая идет изнутри. Первое, что притягивает

взгляд на этих снимках — ее лицо, удивительным образом кажущееся более юным, чем лица учеников рядом. И — чистый свет, который тоже как будто всегда рядом, всегда освещает ее лицо. Совершенно неуловим сам момент перехода света природного в свет внутренний...

В отношении Е. А. к свету (и цвету) всегда было что-то особенное. Она не уставала любоваться многообразием и изменчивостью природного света, особенно солнечного — на восходе и на закате; после ненастья, когда внезапно открывшееся солнце серебрило бесчисленное множество мельчайших капель на хвое; или когда очередной поворот реки вдруг открывал картину, от которой захватывало дух: солнечная полоса будто очерчивала плотным необычайно золотистым контуром верхушки елей и сосен.

Из ее широкого окна в летнем домике в Рощине открывался любимый вид: вдоль берега реки мощные сосны и ели, полоса речной воды и, в просветах, северное небо. Но и в этой суровой, кажущейся неизменной, картине взгляд Е. А. отмечал множество оттенков и изменений, вероятно, незаметных даже большинству местных обитателей. В природе был непрерывный временной цикл и было постоянство, столь ценное Е. А. (глядя на некоторые сосны-великаны, выглядевшие старше любого человека, нельзя было не думать о вечном, о том, что останется после нас, не заметив нашего ухода).

Время всегда было рядом с Е. А. — и как метафизическая категория, и как жестокий, часто безжалостный попутчик. Здесь не место перечислять то, что выпало на ее долю. И малой его части хватило бы на обычную человеческую жизнь, навсегда окрасив ее в трагические тона. А Екатерина Александровна — не замкнулась, не ожесточилась, не стала копить обид на судьбу, страну, время. Свет, бывший в ней, охранял ее, а позднее согревал каждого, кого она дарила своей дружбой, кому выпало это счастье.

И покажется ли случайным, что два выдающихся, на мой взгляд, сочинения композиторов-единомышленников, посвященные Е. А., — Восьмой квартет Ю. А. Фалика и вокальный цикл «Бег времени» Б. И. Тищенко, — несут в себе идею Времени?..

Время переживаемое, время как звуковая метафора (I часть) и как материализовавшийся символ (II часть) в Восьмом квартете, и Время, стоящее где-то очень высоко *над* человеком, но неразрывно связанное с ним — в «Беге времени». Е. А. очень любила и «Грустные песни» Тищенко, сквозь текст и музыку которых просвечивает та же идея. «Трагизм быстротекущей жизни и вечность Времени, тема пути, страданий и оправдания жизни» — эти слова Е. А. из статьи, посвященной вокальной музыке Тищенко, теперь прочитываются иначе...

И иначе воспринимаешь теперь заключительные строки давнего стихотворения Е. А., так и названного — «Время»:

...Часов и дней, недель и лет  
Лишь слабый след  
Мы замечаем, глядя вслед  
Своей судьбе, своей беде,  
Своей несбывшейся мечте.

Потом взмахнем еще веслом,  
Не замечая поздний час,  
В последний раз,  
В последний раз,  
И Время не заметит нас.

Еще одна цепь воспоминаний-ассоциаций, неразрывно связанная с переживанием Времени, — о молчании, тишине. Многие ученики Е. А., принадлежавшие к разным поколениям, единодушно вспоминают характерную деталь занятий с ней. Е. А. почти никогда не останавливала и не комментировала ответы студентов, да и после его исчерпания нередко брала паузу. Реакция на молчание учителя, особенно поначалу, была, конечно, разной: от сомнений в правильности сказанного до почти паники.

Можно воспринимать эту особенность и как проявление свойственной Е. А. корректности, даже деликатности по отношению к студентам, и как педагогический прием. Так было, например, и на защитах дипломных и диссертационных работ, на научных конференциях, когда Е. А., не вступая до последнего момента в обсуждение, затем задавала один-два кратко сформулированных вопроса. В них заключались не только точное попадание в самую суть проблемы, но и своего рода «проверка на интеллект» защищающегося. Если он проверку не проходил, не понимая вопроса или не имея возможности на него ответить (а такое, увы, случалось не раз), Е. А. не вступала в дискуссию, для нее все становилось понятно. В ином случае присутствующие имели возможность не только услышать ценный комментарий, но и увидеть гораздо более важный ракурс проблемы. Стоит отметить, что в своих вопросах Е. А. всегда протягивала «руку помощи» защищающемуся, это было принципиальным для ее научной и преподавательской этики. В них, как правило, «отсвечивало» самое ценное в работе, хотя, нередко, не всегда видимое самому автору.

В беседах с Е. А. молчание значило нечто более глубинное. Возникшие в неспешном разговоре длительные паузы могли бы вызвать неловкость, желание как-то заполнить паузу или заставить предположить усталость от беседы, желание его закончить. С другим собеседником, но не с Е. А. В этих паузах (к которым еще нужно было привыкнуть, чтобы постичь их смысл), когда мысли словно бы продолжали свое течение

в полной тишине, и возникало особенное ощущение времени. Всё суетное, сиюминутное (минуту назад казавшееся важным) почти мгновенно отшелушивалось, исчезало без следа. Прекрасное своей одухотворенностью, немного отрешенное лицо Е. А., замедленное течение времени и молчание... — такими остались в памяти эти моменты соприкосновения с чем-то очень созвучным вечности, постижения чего-то слишком глубокого для понимания. И, как кажется, с годами всё больше понимаешь и ценишь и этот дар Екатерины Александровны...

## Н. Ю. АФОНИНА

Еще на первых курсах музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова мы были слышаны о Ручьевской: о том, что не всякому повезет у нее учиться, что каждая ее лекция — это откровение, а также, что сдавать ей экзамен и даже просто отвечать на уроке — испытание немалое. Так оно и оказалось в действительности. Врезался в память самый первый урок Екатерины Александровны о творчестве Мусоргского, заставивший написать немало страниц конспекта в желании зафиксировать каждое слово, ничего не упустить. Студенческий же экзаменационный трепет объяснялся неприятием Екатериной Александровной общих фраз, опасением произнести неточное слово, что справедливо расценивалось как «прегрешение» перед самой музыкой.

Консерваторские лекции Екатерины Александровны по анализу всегда собирали, как особенно интересный концерт, столь большую аудиторию, что в просторном классе на IV этаже исторического здания негде было сесть. Послушать Е. А. стекались студенты разных курсов, преподаватели консерватории и училищ. «Костяк» лекции обычно держался на динамичном, стремительном ходе мысли, непредсказуемом по своей новизне. При этом любая лекция была наполнена музыкой, иной раз — в форме музыкальных экспериментов с аудиторией. Так, однажды нам было предложено сделать подтекстовку «Хора поселян» Бородина из оперы «Князь Игорь». Различие полученных вариантов (в большинстве отличающихся и от авторского) подвело к мысли о «растворении» текста в кантилене, в данном случае — в жанре, близком протяжной песне. В другой раз Е. А. дала нам прослушать одну из первых симфоний Гайдна, но с Менуэтом из другой симфонии в той же тональности. Никем вначале не замеченная подмена подтвердила обсуждавшийся на занятии принцип преобладания типовых стилистических средств на ранней ступени формирования венского классицизма. И лишь затем Е. А. «восстановила в правах» Менуэт данной симфонии, указав на тонкие интонационные нити, связывающие его с другими частями цикла.

Звучанием музыки были полны и индивидуальные занятия с Екатериной Александровной. Она всегда требовала, чтобы анализируемое произведение сначала было сыграно на фортепиано, и только потом мог следовать рассказ о нем. В ее собственной игре интонировались важнейшие детали музыкальной ткани, передавались оркестровые тембры. Навык неперемного проигрывания, анализа сочинения «собственными пальцами» как обязательного первого этапа стал для многих учеников Е. А. профессиональной аксиомой.

В беседах с Екатериной Александровной о музыке постоянно возникало ни с чем не сравнимое чувство, когда от высказанных ею суждений как будто пелена спадает с глаз, воцаряется ясность. Это относилось и к интерпретации музыкального образа, и к поиску интонационных параллелей, к пониманию формы и драматургии.

На лекциях Е. А. мы получали «с пылу — с жару» абсолютно новые, но уже отточенные формулировки, концепции — только что разработанные, но уже досконально продуманные и исчерпывающе аргументированные. В счастливые для студентов 1960–1970-е годы, когда учебные курсы читались такими авторитетными музыковедами, как Н. Г. Привано, П. А. Вульфус, М. С. Друскин, Г. Т. Филенко, С. Н. Богоявленский, нами вполне осознавался высочайший научный уровень наших учителей. Но и на этом фоне лекции Екатерины Александровны выделялись своей творческой и эвристической спецификой: они вводили студентов в самый центр научных поисков. Позже Екатерина Александровна развила этот принцип, предложив своим младшим коллегам читать в курсе анализа для студентов-музыковедов такие темы, материалы которых еще нигде не опубликованы, над которыми каждый работает именно сейчас.

Хочется особенно отметить и некоторые из сторон личности Екатерины Александровны: смелость, отвагу и мужество, независимость в разных жизненных обстоятельствах. Иногда *смелость* принимала форму даже некоей «эскапады»: так, например, трудно себе представить, как Екатерина Александровна вместе с Наталией Ивановной Кузьминой побивали скорость на содержавшейся в идеальном состоянии, но знавшей и «лучшие времена» машине «Москвич» (1960 года выпуска). Екатерина Александровна и в 40, и в 60, и в 80 с лишним лет не боялась в любую погоду править лодкой; она никогда не проходила равнодушно мимо попавших в беду «братьев наших меньших», бросаясь спасти их с риском для себя. Требовались истинные стойкость и мужество, чтобы выжить в блокадном Ленинграде и при этом заниматься музыкой; чтобы пережить утрату близких. Эти качества проявились и тогда, когда пришлось заново писать вторую (!) диссертацию, потому что уже созданную Е. А. работу о Чайковском «завернули» из-за вышедшей в это же время монографии Н. Туманиной.

В годы, когда это считалось немыслимым для находящегося «на виду» профессора консерватории, Екатерина Александровна не вступила в коммунистическую партию. Но авторитет ее был таков, что и партийное, и административное руководство консерватории вынуждено было с ней считаться: с ними она сталкивалась, когда буквально спасала коллег и студентов, обвинявшихся в... чем? В принадлежности к еврейской нации, в увлечении музыкой «загнивающего Запада», «формализме» и многих иных, столь же «преступных» деяниях. Каким другом и защитником была Екатерина Александровна, знают по себе многие: она не раз смело выступала в поддержку коллег и учеников, в итоге обязанных ей своей работой или учебой в консерватории.

Смелостью мысли и духа отмечены и научные труды Екатерины Александровны. Мужество, много раз испытанное тяжелыми болезнями, оказалось беспримерным перед «последней чертой». Оно проявилось в создании в последний год жизни монографии о «Войне и мире» Толстого и Прокофьева: физические силы слабели, но духовные силы — победили.

В историческом здании консерватории есть класс № 33, где Екатерина Александровна десятилетиями вела индивидуальные занятия по анализу и по специальности, читала открытые лекции. Хочется верить, что в будущем, когда консерватория вернется в родные стены, будет восстановлена и мраморная мемориальная доска с надписью «Класс имени Екатерины Александровны Ручьевской» (изготовленная по специальному заказу благодаря Н. И. Кузьминой), которая давно дожидается своего законного места. Она будет знаком уважения и данью памяти одному из выдающихся музыковедов, профессоров Санкт-Петербургской консерватории, составляющих ее заслуженную славу.

## Л. П. ИВАНОВА

Мое первое соприкосновение с Екатериной Александровной относится ко времени учебы в ленинградском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова. На третьем курсе она начала вести предмет «Русская музыкальная литература», но вскоре передала его своей ученице — Г. А. Савоскиной. Однако Е. А. присутствовала на семинарских занятиях и экзаменах. Она была очень строгой, внешне суровой, поэтому одобрение моего сообщения (на семинаре) о «Сорочинской ярмарке» Мусоргского было для меня неожиданным.

С середины второго курса консерватории я училась у Екатерины Александровны в классе индивидуального анализа. Поскольку из всех предметов более всего мне интересен именно анализ, я, не без робости, обра-

тилаась к ней с просьбой взять меня в класс по специальности. Строгость и требовательность Е. А. не допускали поспешности в подготовке заданий по индивидуальному анализу. К ее занятиям в те времена (в отличие, к сожалению, от нынешних!) готовились долго (в течение недели) и тщательно. Известны долгие «мхатовские» (по выражению Ю. В. Васильева) паузы: после рассказа студента следовало молчание Е. А., во время которого царила неизвестность — «провалился» он/она или нет. Психологически весомые, очень выразительные, эти «паузы», исключавшие непосредственность спонтанной реакции, были *временем осмысления* сказанного. Комментарии, дополнения Екатерины Александровны, ее мысли/идеи по теме занятия излагались немногословно, сжато, концентрировано, что требовало от студентов собственных усилий по «расшифровке» сказанного. Последнее относится и к лекциям Е. А.: ее курс анализа, отличавшийся от общепринятого, был непростым для восприятия. Участь в аспирантуре, я слушала его несколько раз, обращая внимание на то, как он постоянно обновлялся, «оплодотворяясь» идеями, которые Е. А. разрабатывала одновременно в своих научных трудах. Не всё в лекциях Е. А. было понятно «с первого раза» и это стимулировало слушателей «домыслить» услышанное. Лекции всегда были открытыми: на них могли присутствовать все желающие (студенты, педагоги и те, кто уже закончил консерваторию).

Перфекционистская требовательность Екатерины Александровны в полной мере проявилась в процессе моей работы над дипломом, затем над диссертацией: почти до самого последнего момента (представления к защите) она добавляла замечания, которые необходимо было учесть, в очередной (несчетный!) раз внося исправления в, казалось бы, окончательный текст. Но именно такая «суровая школа» необходима для выработки качеств, которыми отличаются научные тексты самой Екатерины Александровны: четкость, ясность формулировок, умение «не растекаться мыслью по древу».

В Екатерине Александровне для меня изначально было важно соединение двух ипостасей: высочайшего уровня профессионализма и значительной, неординарной личности, служившей морально-этическим «эталонном» для большинства ее учеников, коллег, друзей в течение всех лет общения с ней. Нелегкий жизненный путь Е. А., драматичный и (как у многих ее современников) даже трагичный, «выковал» крупную личность, силой духа преодолевавшую жизненные невзгоды (репрессированный отец и отчим, жизнь в блокадном Ленинграде, гибель во время войны ее жениха Дмитрия Эйхенбаума, послевоенный быт коммунальной квартиры, физические недуги последних лет и многое другое).

В годы занятий в аспирантуре, а потом во время работы рядом с ней на кафедре теории музыки, началось более близкое общение, не только

профессиональное, но и «житейское». И стало ясно, что за внешней строгостью, сдержанностью и «закрытостью» скрывались чуткость, человечность, умение понять проблему другого, терпеливо выслушать его и дать совет.

Пожалуй, никто из музыковедов кафедры теории не был столь близко связан с «цветом» ленинградской композиторской школы — С. М. Слонимским, Б. И. Тищенко, Ю. А. Фаликом — как Ручьевская. Ведь и сама она в годы войны училась композиции у Ю. А. Кочурова. Екатерина Александровна посещала все композиторские концерты-премьеры, писала о них статьи и рецензии. В поле ее внимания находилась и музыка других ярких ленинградских композиторов — Г. И. Банщикова, В. А. Гаврилина. И мне кажется, что методы анализа, которыми она владела (и передавала своим ученикам), во многом опирались на композиторское видение/слышание произведения.

Замечательная черта Екатерины Александровны — любовь к «братьям нашим меньшим»: в ее доме всегда жили собаки, в последние годы — поныне здравствующий кот Васька. И все они были полноправными «членами семьи». Ее отношение к природе особенно раскрывалось летом, когда Екатерина Александровна жила в Рошине. Мне довелось приезжать к ней на дачу, и впечатления о времени, проведенном с нею и Наталией Ивановной Кузьминой (которая жила там же), одни из самых ярких в моей жизни. Дом, где они жили, стоял на берегу реки Рошинки, в двух шагах от него начинался лес. Близость леса, вид с веранды (где, собственно, и жила Екатерина Александровна) на серебристую водную гладь — всё это мгновенно оказывало целительное воздействие и становилось понятной привязанность Ручьевской к этой летней «локации». Екатерина Александровна и Наталия Ивановна были заядлыми рыбаками: в хорошую погоду они (и я вместе с ними) уезжали на целый день на лодке — ловить рыбу, наслаждаться природой... На всю жизнь я запомнила эти счастливые дни, когда «Трое в лодке, не считая собаки» неспешно плыли по Рошинке...

## В. П. ШИРОКОВА

Екатерина Александровна была очень сильным человеком. По прошествии стольких лет именно сила ее личности помнится мне больше всего. Вспоминая об этом, я имею в виду не ту силу, которую обретает человек — многое переживший, многое испытавший и многое утративший, не ту силу самостояния личности, которая была присуща Екатерине Александровне всегда. Я имею в виду силу, которая оставляет в другом человеке глубокий психологический след.



Е. А. Ручьевская. Конец 1950-х — начало 1960-х годов. Частное собрание

Этот след жив во мне и сейчас. В моей памяти он «звучит» ярче, чем воспоминания о Екатерине Александровне-ученом. Память о научной деятельности теперь объективирована для меня в ее трудах. Научных же дискуссий я, как ни странно, никогда с ней не вела.

В то же время, Екатерина Александровна всегда присутствовала в моих мыслях, когда я писала или обдумывала дипломную работу, кандидатскую диссертацию, свои работы о Моцарте или что-то еще. Это были воображаемые разговоры во время прогулки, в момент поиска слов, формулирования своих мыслей. Они не прекращались иногда даже ночью. Я спрашивала Екатерину Александровну о чем-то, связанном с работой, что-то доказывала, в чем-то убеждала, высказывала самой себе от ее лица замечания, искала вместе с ней ответы на вопросы.

Где-то в конце 1990-х годов темы наших «воображаемых бесед» изменились. Теперь это были вопросы мироустройства, нашего отношения к жизни, к людям вообще. Новыми были и нотки внутреннего несогласия с моей стороны. В реальном общении оно выплеснулось лишь дважды, но в «виртуальном» возникало чаще.

Я не случайно упомянула о глубоком психологическом следе, который оставила во мне Екатерина Александровна. Эти виртуальные разговоры тому подтверждение: они говорят о том, как глубоко затронула мое внутреннее «Я» сама личность моего Учителя.

В годы учебы у меня были и другие учителя — Элла Абрамовна Элинсон (фортепиано) и Нина Ивановна Оксентян (орган), которых я очень любила и была по-человечески к ним привязана. С ними мы вместе жили на отдыхе или во время гастрольных поездок, и наши отношения оставались теплыми, естественными и сердечными до конца их дней. Никакой потребности в «виртуальном» общении не возникало, но след в моей памяти оказался слабее. Что же было такого необычного в Екатерине Александровне Ручьевской, привлекавшего к ней очень многих?

Годы учения оставили во мне память о совершенно особенной атмосфере, которая сопровождала Екатерину Александровну всегда — на занятиях с учениками, одиноко идущую по коридору консерватории, погруженную в себя и, возможно, ничего не замечающую вокруг. Одна из таких встреч стоит перед глазами и сейчас: *Коридор четвертого этажа. Навстречу мне идет Екатерина Александровна. Я здороваюсь. Она — где-то «не здесь», меня не замечает, проходит мимо. Что же заставило меня побежать вниз по другой лестнице, по коридору третьего этажа, снова взбежать наверх, снова пройти мимо Екатерины Александровны и поздороваться еще раз?* Что это было: странности моего характера или сила притяжения ее личности? Удивительно и другое. На наши занятия по индивидуальному анализу приходила целая толпа: сокурсники, выпускники прошлых лет и другие

вольнслушатели. Зачем они приходили? Ведь наши занятия были очень своеобразными. Каждый из учеников рассказывал подготовленное за неделю, и каждое занятие превращалось в публичное выступление, что-то вроде конференции. Выступление № 1... тишина. Выступление № 2... тишина. Выступление № 3... «дальнейшее молчание». Каждый из нас проходил через это испытание тишиной, когда, высказавшись, ждешь реакции — вопросов Екатерины Александровны, возражений, дополнений, похвалы, но... в ответ лишь долгая напряженная тишина, молчание, неизвестность. Эти минуты ожидания, поиска еще каких-нибудь слов, чтобы как-то заполнить возникшую паузу, я очень хорошо помню. Но помню и то, что в этой тишине была и какая-то торжественность, как будто мы все каждый раз проходили некий обряд посвящения, где болтливость (вспомним Папагено!) не являлась «входным билетом» в храм мудрости и знания. Впрочем, через некоторое время Екатерина Александровна, пряча улыбку, всё же снимала напряжение короткой репликой, шуткой, похвалой. Но величайшей наградой и радостью становились моменты, когда на уроке во время твоего рассказа ее лицо (обычно непроницаемое) начинало меняться. Оно менялось, когда Екатерине Александровне становилось интересно. Настолько интересно, что она сама становилась похожа на ученицу, буквально «с открытым ртом» слушающую докладчика. Если же при этом ее глаза начинали светиться, то это значило многое. Говоря современным языком, это означало, что ты можешь добавить маленький плюсики к своей самооценке, не забывая, однако, что этот плюсики в дальнейшем надо всё время подтверждать.

Что же получали присутствующие на таких занятиях вольнслушатели? Они «дышали» их атмосферой, впитывали ее, ловили скупые реплики Екатерины Александровны. Много это или мало? Для того времени, вероятно, очень много (да и для нынешнего тоже). Что получали на этих уроках мы — ученики Екатерины Александровны? Еще больше. Говорят, что «нельзя научить, можно только научиться». Занятия с Екатериной Александровной предоставляли для этого оптимальные условия и полную свободу выбора. Ей удавалось мотивировать своих учеников изнутри, не прибегая ни к каким иным (более активным) способам воздействия на них. На ее уроках в каждом из нас исподволь формировалась потребность полной самоотдачи, росло понимание того, что «слово — золото» и разбрасываться пустыми, бессодержательными словами просто стыдно.

И теперь, спустя десятилетия, ученики Екатерины Александровны в своей деятельности стараются следовать этим заветам.

## И. Е. РОГАЛЁВ

На третьем курсе музыкального училища судьба послала нам Катерину Александровну Ручьевскую. Это был знак! С тех пор ее и Наталию Николаевну Позняковскую, в класс к которой я поступил уже в консерватории, я считаю своими Учителями. В жизни и в профессии.

Помню, в класс вошла небольшого роста женщина с прической «под Глинку». Улыбнулась и, не садясь, обратилась к нам: «Здравствуйте!» И, помолчав: «Каких, скажите, русских писателей восемнадцатого века вы помните?» Не «знаете», а «помните». Я до сих пор не пойму, чего было больше в этом «помните»: уважительности обращения («Вы, разумеется, помните», «Вы не можете не помнить», «Как вы помните...» и т. п.) или легкой, скрытой иронии. Подозреваю все-таки — второе. Тем более, что ответ вполне заслуживал даже не легкой иронии: на всю группу «наскребли» Ломоносова с Фонвизиним. С художниками — и того срамнее: упомянули только Брюллова (жившего в XIX веке!).

Прослушав увлекательнейший рассказ про русский осмнадцатый век и получив задание восполнить пробел в знаниях к следующему уроку, весь курс стремглав бросился исполнять задание. Мне матушка притащила из Публичной библиотеки целую сумку книг по русской литературе, живописи, театру, философии XVIII века. Проглотив их за неделю и едва не свихнувшись от непривычного и непосильного интеллектуального аврала, я, в компании с остальным народом, обрушил на бедную Катерину Александровну плоды недельного просвещения, нещадно путая имена творцов, названия и даты их творений.

Ручьевская слушала, поправляла, иногда комментировала и при этом улыбалась своей улыбкой, в которой непостижимым образом сочетались детскость и мудрость человека, знающего нечто такое, что ведомо только ему одному. Ей и в самом деле открывались глубины, недоступные многим, в том числе большинству ее учеников. Натренированная композиторским прошлым интуиция, огромный, постоянно пополняемый *музыкантский* багаж и непрерывно совершенствуемый навык познания — вот инструменты, с которыми она довольно рано заняла свое место в ряду крупнейших отечественных исследователей-музыковедов. Первая же работа Катерины Александровны «Слово и музыка» (предназначенная для любителей, но по существу почти «научная») открывает важнейшую и в ее творчестве, и в нашем музыкознании сферу исследования взаимоотношения слова и музыки. Понятие «*встречный ритм*», который она ввела в своих работах — на редкость точный «инструмент», позволяющий понять способ обращения композитора с текстом литературного первоисточника,



Екатерина Александровна на рыбалке. Рощино. 1960-е годы. Частное собрание

раскрывающий относительную «автономность» отношений внутри пары «слово–музыка».

В Катерине Александровне меня всегда поражала невероятная, даже не органичность, — естественность, сочетание в ее облике абсолютно, казалось бы, несочетаемых сторон, черт, привычек... Как можно, читая статью «Мелодия сквозь призму жанра», представить себе ее автора в ватнике, резиновых сапогах, с удочкой в руках (на веслах — Наталья Ивановна Кузьмина), весьма профессионально «подсекающую» очередного, средних размеров, окуня?

Работы Ручьевской написаны богатым и при этом чрезвычайно плотно-информативным языком, но, отзываясь о ком-то с похвалой, она говорила: «Для него музыка — не ведро с картошкой». Она любила движение — в жизни, в музыке, в отношениях. Но, однажды, гуляя с Дружком, любимой дворнягой, внезапно резко дернув поводок, получила тяжелую травму позвоночника и на месяц с лишним оказалась прикованной к постели, на спине, на досках, в полностью обездвиженном состоянии.

При этом, когда бы мы ни пришли к ней в больницу, она — трудно представить, чего это стоило! — улыбалась и даже шутила.

Ручьевская была одна из немногих, при ком было НЕЛЬЗЯ предавать, совершать подлости, лицемерить.

Когда в свет вышла монография М. С. Друскина «Игорь Стравинский» — блестящая, едва ли не лучшая, на мой взгляд, работа о гениальном композиторе, один из коллег автора «настучал» в обком КПСС, «просигнализировал» о вредоносности идеологической позиции ученого, опиравшегося в своем труде не на марксистскую платформу, а на «буржуазную» теорию игры Й. Хейзинги. В консерватории было устроено судилище, каковое проконтролировать явился инструктор Отдела пропаганды и агитации обкома, прославившийся, еще в бытность редактором на Ленинградском радио, тем, что пустил в эфир «Вариации» Веберна в записи задом наперед с комментарием: «Видите, ничего страшного не случилось...». За этот пассаж его тут же приветили товарищи, надзиравшие за идеологией в сфере культуры, и вот он уже бдительно следит за развитием событий на расширенном пленуме Теоретико-композиторского факультета. Однако с самого начала у них что-то «пошло не так». Речь главного обвинителя, некоего А. Фарбштейна, была встречена гробовым молчанием. Выступавшие никак не желали «клеить» автора монографии и произведения Стравинского, высказываясь если не в поддержку, то крайне обтекаемо и деликатно. И тут слово дают Ручьевской. Напряжение в разворачивающемся действе достигает крайней точки. Катерина Александровна выходит к кафедре и, немного помолчав, произносит (цитирую почти дословно, несмотря на прошедшие десятилетия): «Чтобы дискутировать с Михаилом Семеновичем о творчестве Стравинского, надо иметь свою концепцию его творчества. У меня такой концепции нет. Есть точка зрения. И она полностью совпадает с концепцией Михаила Семеновича».

«Я — игрок защиты», — говорила про себя Катерина Александровна. Святая правда! Когда в 1973 году ее ученицу, аспирантку Л. П. Иванову, администрация консерватории отказывалась оставить на кафедре теории в качестве преподавателя, Ручьевская объявила в ректорате о своем возможном уходе. Это оказало воздействие: Л. П. Иванова, а годом позже и другая ученица Ручьевской, В. П. Широкова, были оставлены на кафедре теории. «Игроком защиты» Ручьевская была и в бытность народным депутатом. Среди тех, защищать кого она бросалась, не задумываясь, был и я, когда меня едва не провалили в голосовании на Ученом совете...

Память, словно усиливая боль, уносит меня в далекие шестидесятые: мы со Стасом Важовым, студенты училища, караулим Ручьевскую у ворот во двор дома на Васильевском острове, где жила Катерина Александровна, ожидая, когда она с Дружком выйдет на прогулку, и мы с ней поздорова-

емся, будто случайно оказавшись у нее на пути. И всё это — чтобы просто увидеть ее. В памяти — блистательно глубокие, образные училищные лекции по русской музыке: «упившиеся квинты» в репризе песни «Как едет ён», «оскаленные квинты» иезуитов, так актуальная сегодня «дышащая статика» «Похвалы пустыне»...

Начиная с конца семидесятых — совершенно непередаваемая словами атмосфера дней рождения Ручьевской на съемной даче в Рощине. Небольшая покосившаяся веранда, переполненная народом; уха из только что выловленных именинницей окушков; беленькая, конечно, с молодой картошкой в мундире со всякой зеленью, и жаркое, изготовленное профессором совместно Наталией Ивановной Кузьминой (священнодействие над ним завершается как раз ко времени посадки за стол); стихотворные (и не только) поздравления, шутки, забавные истории, вроде той, как студентка Ручьевская на пари со студенткой Бершадской угощает в Большом зале филармонии «великого и ужасного» Ю. Н. Тюлина в антракте симфонического концерта... семечками: «Угощайтесь, Юрий Николаевич!» А тот, принимая правила игры, с улыбкой берет угощение и протягивает горсть своему собеседнику и ученику Н. Г. Привано...

В сознании всплывает ее звонок наутро после премьеры моих «Четырех немецких гравюр» на Брюсова: «Игореша, дорогой мой! Я Вас поздравляю!» Я (обалдев от градуса тона и восклицательности интонации): «Спасибо большое, Катерина Александровна!» Е. А.: «Вы сами-то понимаете, что это — победа, это — настоящее! Самое главное — ничего подобного я не слышала у Ваших коллег. Это — Ваше. Ваш путь. Вот оно, найденное, наконец, Ваше направление!»

Здесь ключевое слово — «наконец». Очень долго, с момента окончания консерватории и до конца девяностых (!), я, подобно стесняющемуся своего тела подростку, стеснялся говорить «своим языком» о том, что было важным для меня, и так, как это чувствовал именно я... Прошло довольно много времени, прежде чем мне стала понятна эмоциональность этого поздравления. Со времен училища, полагаю, не без досады, Ручьевская наблюдала за мной, барахтающимся в волнах несущего течения и не имеющим ни цели этого плаванья, ни сил, ни ясного намерения ее обрести. Подозреваю, она уже теряла интерес к этому наблюдению. И тут случилось это «наконец». Важность звонка Катерины Александровны была не только и не столько в словах, сколько в поддержке моего ощущения, что я вырулил, наконец, на пусть не очень приметную, но — *свою* тропинку.

Я не любил и по-прежнему не люблю слушать и играть свою музыку. Завершение работы над очередным опусом означало стремительное падение интереса к нему и его судьбе. Но! Во многом благодаря тому памят-

ному звонку я перестал, сочиняя, «озираться по сторонам» и разглядывать себя «со стороны». Функцию «игрока защиты» Ручьевская, сама того не осознавая, реализовывала через мобилизацию мыслительных, эмоциональных, а порой и физических ресурсов «подзащитного». Рядом с ней — что бывает редко вблизи личностей такого калибра — человек чувствовал себя сильнее, умнее, способнее...

В заключение: Читайте Ручьевскую. И перечитывайте. И да обрящете!

## Ю. В. ВАСИЛЬЕВ

У каждого из тех, кто знал Екатерину Александровну и помнит о ней, есть «своя Ручьевская». Поэтому мой вариант портрета Учителя будет и похожим, и в чем-то не похожим на другие.

Одно из отличий связано с обстоятельствами моего поступления в ее спецкласс. В большинстве случаев туда просились студенты, либо уже знавшие Е.А. по лекционному курсу музыкального анализа, либо наслышанные о ней раньше от представителей старших поколений выпускников Ленинградской консерватории. Такие студенты были заранее нацелены на выбор именно этого педагога и уже заранее благоговейно настроены.

У меня же в начале консерваторской учебы (с 1973 года) возможностей для каких-то «пересечений» с Екатериной Александровной не было: из-за подготовки докторской диссертации лекций у студентов она тогда не вела, оставив в нагрузку только индивидуальные занятия, а возможные контакты по линиям СНТО или общественной работы тоже состояться не могли — из-за моей малой активности в этих направлениях. Но когда весной 1975 года пришло время выбирать руководителя для будущей дипломной работы, я все-таки малодушно поддался (за что сейчас благодарю всех святых) настойчивым рекомендациям авторитетных для меня преподавателей из своего Псковского музучилища, лично с Екатериной Александровной не знакомых, но имевших представление о ленинградском музыкальном мире 1960–1970-х годов. Перебирая возможные кандидатуры, они искали для меня такого консерваторского преподавателя, в комплексе профессиональных и личных качеств которого сочетались бы повышенный интерес к русской музыке, педагогическое мастерство, собственная творческая «неуспокоенность» и человеческая порядочность.

Так появилась кандидатура Екатерины Александровны. И я, узнав, как она внешне выглядит, рискнул подойти и попроситься в ее спецкласс.

Для Екатерины Александровны я в этот момент тоже был «котом в мешке». И именно здесь сразу же проявилась одна из ее ярких профессиональных черт: чутьем педагога она смогла за несколько минут, в мало

подходящей для этого обстановке (разговор шел вполголоса в заполненном консерваторском читальном зале) что-то «почувствовать» в моем невнятном полупшепоте о связи романа Чайковского «Нет, только тот, кто знал» с драматургией гётевского «Вильгельма Мейстера» и разрешила писать заявление в свой класс (хотя только с моего курса у нее уже было трое студентов).

Первое время я — после экстравертности и «ершистости» своих главных училищных преподавателей — очень долго привыкал к строгой, чрезвычайно сдержанной манере поведения Екатерины Александровны на занятиях (хотя с началом занятий по специальности параллельно — в целях адаптации — сидел «вольным слушателем» и на ее уроках по индивидуальному анализу у других студентов), к ее «мхатовским» паузам, психологически тогда очень сильно воздействовавшим.

Сейчас я понимаю, что в тот период тяжело было не только мне, но и педагогу. Однако Екатерина Александровна даже в таких условиях педагогически смогла многое сделать: развенчала мои устремления в область музыкального содержания, сказав, что без знания формы и понимания, как это сделано, никакие «содержательные» выводы о музыке корректными не будут. Одновременно она «отогнала» меня от Брамса и переориентировала на Чайковского, со словами: «Если мы сами о своей музыке писать не будем, никто за нас этого не сделает».

Здесь Екатерина Александровна показала мне бездну тонкостей и глубин в, казалось бы, до последней нотки знакомой музыке композитора, а на примере факсимиле черновой рукописи его Шестой симфонии продемонстрировала, как это создавалось и через какие варианты проходило. Она же благословила меня и на поездку в Клинский Дом-музей, где по материалам рукописей из архива Чайковского потом были написаны и мой диплом, и кандидатская диссертация (позднее Е. А. афористично обозначила название направления, к которому я всегда интуитивно тянулся: «историкоискусствоведение с анализом»).

В последующие годы она читала и давала отзывы практически на все мои постдиссертационные работы. Далеко не всегда Екатерина Александровна была ими довольна, но замечания, высказанные ею (листы с пометками у меня сохранились), давали и дают до сих пор толчок к размышлениям — в том числе, и о расширении арсенала аналитических средств музыковедения.

Тогда же, в «домашних» разговорах, вместе с профессиональными темами, Е. А. иногда позволяла себе касаться и некоторых деталей своего жизненного пути — в том числе в военно-блокадный период. Она вспоминала о штабелях мертвых тел, которые в зимние блокадные месяцы складывались за отгороженным досками участком тротуара на углу 11 линии

и Среднего проспекта Васильевского острова; о своеобразном «продуктовом договоре» между жильцами коммунальной квартиры на 12 линии, где Екатерина Александровна прожила почти всю жизнь, и местной «квартирной» крысой (которую жильцы звали «Афанасием») — на тему: «что можно воровать, а что нельзя». Из этих «включений в биографию» я также с удивлением узнавал, что в 1960-е годы Екатерина Александровна играла в КВН за консерваторскую команду «старых и больных» педагогов и сочиняла для нее юмористические стихи, один из которых — на музыковедческую тему и с новым продолжением «Крошки-сына» Маяковского — помнила наизусть даже спустя несколько десятилетий:

Папа мягок был, как шелк  
И сказал он крохе:  
«Сохор<sup>4</sup> — это хорошо.  
Остальное — плохо».

Так в образе Учителя соединялись в нерасторжимом сплаве профессиональное совершенство, высота духа и принцип «ничто человеческое нам не чуждо». Масштаб же Е. А. Ручьевской как ученого, ее научный авторитет — особенно в областях, связанных с проблемами тематизма и методами анализа вокальной музыки (камерной и оперной) — осознавался всеми нами как при жизни, так и сейчас.

Поэтому фигура Екатерины Александровны Ручьевской и поныне находится на таком уровне профессиональной и духовной высоты, до которого всем нам еще тянуться и тянуться.

## Е. А. МИХАЙЛОВА

В судьбе каждого из нас есть люди, сыгравшие особенно значимую роль в формировании нашего жизненного и творческого пути. Для целого ряда музыкантов таким человеком стала Екатерина Александровна Ручьевская. И дело даже не в знаниях, которыми она делилась с учениками. Екатерина Александровна становилась своего рода научным «камертоном», задавая правильный «тон» исследованиям своих студентов. Она была нашей совестью: материал следовало проработать, проанализировать и изложить так,

---

<sup>4</sup> Сохор Арнольд Наумович (1924–1975) — музыковед, социолог, доктор искусствоведения; к середине 1960-х годов автор монографии о А. П. Бородине и многочисленных статей по музыкальной социологии. Сотрудник ЛГИИТМиК и параллельно (с 1966 г.) — педагог (позже профессор) Ленинградской консерватории.

чтобы было не стыдно показать Екатерине Александровне. И тогда текст уже можно с уверенностью представлять всем остальным. Этот внутренний диалог с попыткой «услышать» ее мнение и предугадать комментарии ведется до сих пор...

Когда я поступила в консерваторию, среди студентов ходили разговоры об особой избирательности Ручьевской: на диплом она брала далеко не всех желающих. Поэтому, чтобы самой познакомиться с Екатериной Александровной и дать ей возможность узнать меня, я сначала написала заявление с просьбой о распределении в ее класс индивидуального анализа.

Воспоминания об этих занятиях до сих пор вызывают трепетное чувство. Готовиться к ним начинала за неделю: «выгрывалась», вслушивалась, всматривалась... В конце пятого или на шестой день погружения в производство оно начинало чуть-чуть «приоткрываться». Это удивительное, непередаваемое чувство — проникновение в художественный текст. Екатерина Александровна занималась в то время уже у себя дома, на Васильевском острове. И вот в назначенный день поднимаешься до заветной двери, на пару минут замираешь перед ней, собираясь с духом, раздеваешься, садишься за рояль, играешь произведение, говоришь. Всем известна манера Екатерины Александровны: слушала молча, давая возможность высказаться ученику. А потом говорила она... И я абсолютно четко понимала, что за всю неделю не смогла увидеть, услышать такие простые и очевидные вещи, не смогла как следует понять произведение! Никогда, как в эти минуты, так отчетливо не чувствовалась дистанция между мной и Учителем.

В конце курса ситуация была уже иная: я рассказывала, а Екатерина Александровна что-то дополняла, где-то предлагала свою трактовку. И такое общение — уже не ученика и Учителя, а, скорее, двух коллег — было лучшим результатом этих занятий, лучшей наградой, вне зависимости от полученной на экзамене оценки.

Диплом я писала под руководством Екатерины Александровны. Помню, мы обсуждали его тему: я планировала работать с архивными материалами, и Екатерина Александровна стала вспоминать свою работу в Доме-музее П. И. Чайковского в Клину, собственный опыт архивно-текстологических исследований.

Один из самых запоминающихся моментов работы над дипломом случился месяца за два до защиты. Я принесла текст последней, не просмотренной Екатериной Александровной главы дипломного исследования, — второй. Был в ней некий дискуссионный момент, на котором наши мнения разошлись. Екатерина Александровна внесла свою правку. Как сейчас помню: еду в троллейбусе, смотрю ее пометы и понимаю, что с исправлениями принципиально не согласна, с такими положениями на защиту не выйду.

Звоню Екатерине Александровне, сообщаю, что внесу некоторые изменения и на следующий день привезу новый вариант текста.

— Зачем? — спрашивает Екатерина Александровна, — я ведь всё, что нужно, уже исправила.

— Нет, необходимо все-таки кое-что подкорректировать.

— Хорошо, но если мне не понравится, берем тот вариант, который я вам дала.

Весь вечер и всю ночь я работала над этим текстом. Важно ведь было не просто вернуть свои тезисы, но привести необходимые аргументы, чтобы убедить Екатерину Александровну если не в своей правоте, то хотя бы в том, что моя точка зрения имеет право на существование. На следующий день листы с напечатанным новым вариантом второй главы лежали на столе Учителя. Мне и сейчас кажется, что это были самые долгие и мучительные полчаса в моей жизни. Екатерина Александровна сидела за столом спиной ко мне и читала работу, а я с ужасом думала, что вот сейчас, в эти самые минуты решается моя судьба. Ведь если текст так и останется неубедительным, согласится ли Екатерина Александровна его оставить? А вдруг моя принципиальность приведет к тому, что она откажется от руководства дипломом? Никогда не забуду сияющее лицо Екатерины Александровны, когда она, дочитав, повернулась ко мне: «Лена, ну ведь можете, когда захотите! Можете же хорошо работать!» Ситуацию со второй главой она вспоминала еще не раз во время наших встреч при подготовке диссертационной работы. Что это было? Действительно получилось подобрать убедительные аргументы и качественно исправить текст? Или... — проверка на «прочность»? Для меня эта история до сих пор остается загадкой.

## Е. Е. ВАСИЛЬЕВА

Конференция, проходившая в ноябре 2022 года к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, — была праздник, афиша конференции — подарок. Чудесный портрет Екатерины Александровны. Ее умный, добрый, ясный взгляд ободряет нас, вопрошает — чем мы живем, с чем пришли?

1967 год. Начало учебной жизни на теоретико-композиторском факультете ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ручьевская впервые читает лекции по анализу музыкальных произведений нашему курсу, некоторым студентам повезло попасть в ее класс по индивидуальным занятиям. С ее разрешения мы иногда приходим на эти уроки толпой. Девочка выполняет задание: описать первый период (тему главной партии) ля-минорной сонаты Моцарта. «Период из двух предложений, первый каданс доминан-

товый, второй — тонический». Пауза. Екатерина Александровна благожелательно просит продолжать. Попытки продолжения — повторы. Дальше у нас развязываются языки, и весь час идет разговор об элементах музыкальной ткани, их сопряжениях; его приходится остановить, не исчерпав потока наблюдений. Из лекций не могу ничего вспомнить, они входили в сознание, растворялись в нем, и уже были неотделимы от собственной жизни.

Через десять лет Ручьевская — оппонент на защите моей кандидатской диссертации о композиции однострочных напевов северно-русских былин. В скупых, лаконичных мелодиях действуют силы, организующие потоки текста, различными способами — вплоть до перемены ритмической системы — утверждающие завершение стиха и переключку с ним начала. В порождении звучащего текста и процессе его передачи (устная традиция!) форма — не отвлеченное понятие, а насущная необходимость. Екатерина Александровна принимает мои рассуждения. Надо продолжать, проработать их. Такое задание на долгий путь.

Выстроить связную линию воспоминаний не получится. Не было непрерывного общения, и в восприятии фигура Екатерины Александровны двоится, воспринималась она как бы в двух измерениях. Была тайна, вернее, сокровенное высокое измерение — любовь, память и преданность жениху, погибшему в самом начале войны. Об этом не говорили, помнили. А другое измерение — насыщенная жизнь, полная трудов, книг, учеников. Важная часть этой жизни — неизменная позиция благородства, простой правды и добра. В консерватории, где всегда хватало происшествий, соперничества, недоброжелательства, эта позиция была уникальной. Всегда я чувствовала и понимала это по сходству с образом мыслей и деятельности моего мужа, ученого-фольклориста Виктора Аркадьевича Лапина. Екатерина Александровна относилось к нему уважительно, дружески, но они трудились каждый в своем кругу, и общение наше было от «случая к случаю». Случаи бывали разные. Так, мы с детьми приходили колядовать на 12 линию Васильевского острова, где жила Екатерина Александровна.

Не стану даже пытаться описать ее труды или пересказать идеи. Скажу о главном, о мощном посыле ученого и учителя, о счастье пребывать в музыке, которое нам отворялось в совместном деянии — будь то уроки в классе, реплики в концерте, диалог в чтении. Пребывание в музыке, самое лучшее, что бывает. И когда в тексте статьи или в докладе приходишь к главному, собственно к предмету, к музыке, начинается действие, поиск точных слов, которые бы не заслонили и не заменили ее подвижного существа. Это постоянно продолжающийся урок Ручьевской: соединение логики описания и непосредственного переживания; постижение много-

значной звучащей реальности и внимание к обстоятельствам «внешним», историческим и «подлежащим», психологическим.

Не знаю, был ли у Екатерины Александровны духовник: о вере, о церкви не говорилось, это также принадлежало сокровенному вертикальному измерению. Молодой священник, служивший панихиду, был с нею незнаком, знал только по рассказам тех, кто организовывал похороны. После прощальных речей он нашел замечательно точные слова: она была **апостол музыки**.

## П. А. ЧЕРНОБРИВЕЦ

Екатерина Александровна... Наша гордость, наша история. Одновременно для многих из нас — близкий, родной человек, Учитель. Сегодня хочется вспоминать именно ее Уроки: это было так давно, но кажется... почти вчера.

Мы еще застали годы нашей славы: в сфере Теории музыки (равно как и во многих иных сферах) — время союза и сопутствия ярких, неординарных личностей, «генераторов идей», созидателей школ. Таковой, несомненно, была Екатерина Александровна. И таков был определяющий для этого времени союз — ее и Татьяны Сергеевны Бершадской. Обе они — мои любимые учителя: Татьяна Сергеевна — научный руководитель моего диплома, моей диссертации, Екатерина Александровна — педагог, который был со мной на протяжении всего периода обучения; да и сейчас обе они со мною... Пока сохранялся сей союз, был период нашего процветания.

Они прошли вместе долгий путь, с того момента, как только поступили в музыкальное училище. Татьяна Сергеевна вспоминала: «Екатерина — первый человек, с которым я активно и весьма своеобразно общалась. Я еще не знала, кто передо мной. А она (ровесница, такая же студентка!) сразу стала меня экзаменовать, причем с пристрастием. Разгорелся жаркий спор...» И диалог, начавшийся столь необычно, оригинально, продолжался почти всю жизнь. Они были так несхожи по характеру! Предельно открытая Татьяна Сергеевна, готовая при первой же возможности ринуться в бой, и Екатерина Александровна, чуть замкнутая, внешне и внутренне сдержанная, скупая на эмоции. Все хорошо помнят интонацию ее речи (а речь музыканта воспринимается, в первую очередь, интонационно): негромкую, приглушенную, на *mezzo piano*, чуть «матовую» темброво, но какую-то завораживающую.

Нередко в ее словах ощущалась недосказанность. Однако то, что было чуть скрыто, заставляло глубоко задуматься. Таков был эффект моего первого занятия в классе Ручьевской. Разумеется, речь шла о Теме (воистину:

вначале была Тема!). И, конечно, я уже знал (как мне казалось) основные положения ее теории: они были неоднократно «прочитаны». Студенты анализировали музыку. Екатерина Александровна давала им выговориться в полной мере, а затем следовали ее «тезисные» комментарии. Сначала мне хотелось большего. Но в процессе занятия я вдруг стал почти физиологически ощущать: меня одолевают вопросы, о которых ранее и не догадывался, которые ставят под сомнение многие истины, принятые безоговорочно. Я так и покинул класс «с грузом» этих вопросов. И когда на следующий день увидел Екатерину Александровну, буквально «выплеснул» их. Она промолчала, посмотрела на меня очень выразительно и предложила поговорить об этом отдельно. Разговор, конечно же, состоялся. В результате я осознал, насколько мало выражает повторение «под копирку» (столь сейчас популярное) ее гениальных терминов, определений: диалектичных и раскрывающих многие (!) «смыслы». Я дал себе слово не произносить по любому поводу «магические заклинания» («репрезентатор», «объект развития», «встречный ритм» и т. д.), но размышлять, каково их подлинное (далеко не элементарное) значение.

Впоследствии я мог не раз убедиться в том, что в науке Екатерина Александровна была человеком сомнения и поиска... бесконечного поиска. В связи с этим могу припомнить уже одно из завершающих занятий, на которое она просила меня прийти с «последними вопросами». Я сказал: «У меня остался один глобальный, но неразрешенный вопрос: что такое, в конечном итоге, музыкальная форма»? Екатерина Александровна, опять же, сделала свою «фирменную» паузу и произнесла: «Ну, знаете, на этот вопрос я Вам не смогу ответить». Затем, конечно же, последовала долгая и содержательная беседа, которая многое для меня прояснила. Но более всего мне запомнился первый ответ: естественно, он не был ни шуткой, ни каламбуром, в нем был глубокий смысл.

Екатерина Александровна занималась самозабвенно. И для меня заключительный экзамен явился лишь неким водоразделом: после него она вновь, к моей превеликой радости, категорично призвала на уроки. Но это было и Общение. Это было восприятие Личности, привыкание к Дому, в котором обитали все ее ученики, который стал родным. В каждом доме своя незабываемая атмосфера, свое неповторимое ощущение, свои символы. И у этого дома был Главный символ... с хвостом и четырьмя лапами. Все хорошо это помнят: как толькоходишь, открывается перспектива узкого коридора, по которому восторженно носится Он, взад и вперед, взад и вперед... Он был подлинным любимцем. И нередко, уже в комнате, первый разговор (в качестве преамбулы) был именно о Нем.

Я помню: как-то прийдя к Татьяне Сергеевне (в другой, столь же родной и столь же гостеприимный Дом), я застал ее в подавленном, нервном

состоянии. Я попытался выяснить: что произошло? И в ответ услышал: «Кошмар! Опять! Опять Екатерина Александровна сломала ногу! Что же теперь будет!» Мне тоже стало нехорошо, спрашиваю с ужасом: «Как это могло случиться?» — «Ну как же! Побежала защищать свою любимую собаку от других собак!!!» Такова была Екатерина Александровна. Наверное, таким и должен быть Большой человек.

Уже в 2009 году, проходя по каналу Грибоедова и направляясь в сторону консерватории, я увидел мою ученицу (одновременно ученицу Ручьевской), шедшую навстречу. Она как-то странно, непривычно посмотрела и сказала лишь несколько слов: «Екатерины Александровны не стало...» Я помню: в тот момент эти слова как бы не отразились в сознании. Они настигли меня позже, ближе к концу дня. И уже долго не отпускали. Но время прошло, и я понимаю: Екатерина Александровна жива, она жива внутри каждого из нас. И каждого из нас она озаряет своим светом.

## Л. И. ПАНЕНКОВА

Учиться в Ленинграде я мечтала с юности — с тех пор, как в 14-летнем возрасте впервые побывала в нем с отцом. Этот удивительный город открылся для меня не только своей величественной красотой, но и живой, одухотворенной историей буквально каждого дома и больше не отпускал от себя. В моем родном Орле тоже были «питерские следы»: родители закончили ленинградские ВУЗы, а музыкальным наставником была выпускница Ленинградской консерватории Эльмира Ильдаровна Бурнашева — замечательный музыкант и педагог.

Окончив музыкальное училище имени Гнесиных, где нам преподавали первоклассные музыканты — Валентина Николаевна Холопова, Александр Сергеевич Соколов, Вера Алексеевна Кириллова, что во многом и определило мою профессиональную дорогу и художественные вкусы, — я поступила в Ленинградскую консерваторию. Во время учебы в Москве мне довелось впервые услышать симфоническую фантазию Мусоргского «Ночь на Лысой горе» (в редакции Римского-Корсакова), которая меня тогда сильно поразила. А уже в консерватории на занятиях по архивной практике нас, студентов 1-го курса, познакомили с хранившейся в ее фондах рукописью «Ночи» в авторской редакции, с исправлениями великого композитора. Тогда я почему-то подумала, что эта музыка станет темой моей работы.

На 3-м курсе консерватории, когда нужно было определяться со специализацией, я уже точно знала, что пойду к Екатерине Александровне Ручьевской. И первопричиной здесь были не ее научные труды, уже зна-

комые мне в какой-то мере. Екатерину Александровну я запомнила еще во время приемных экзаменов: ее внешний облик, речь, манера держаться (включая походку — прямую и решительную) были исполнены строгости и благородства, они были олицетворением петербургской культуры. В ней была высота.

Собравшись с духом, я пришла к Екатерине Александровне в класс с просьбой о научном руководстве. Она выразила сначала некоторое удивление, приняв меня за будущего фольклориста, но затем согласилась. В те годы (1982–1983) ее часто можно было встретить на концертах фольклорного ансамбля консерватории под руководством А. М. Мехнецова, в которых я принимала участие. В числе приоритетов исследовательской работы Екатерины Александровны находились вопросы взаимодействия слова и музыки, в том числе и особенности русского национального мелоса. Я тогда не знала этого, и мне казалось, что сфера ее интересов — чисто академическая музыка. Но ракурс, глубина и новаторство музыковедческого анализа Екатерины Александровны были поразительными, ее всегда влекло к новым знаниям.

Личность Екатерины Александровны внушала мне благоговение, смешанное с трудно преодолемым страхом. Страх этот объяснялся, конечно, сознанием своей «мелкости», недообразованности. Здесь была и боязнь ненароком помешать творческой наполненности ее жизни. Как это свойственно молодости, того, кто в воображении кажется нам почти небожителем, невозможно представить в обыкновенной, бытовой обстановке.

В облике Екатерины Александровны были одновременно и величественное спокойствие и простота. Внешняя строгость и кажущаяся неприступность сменялись на занятиях благожелательностью и доверием к студенту. Когда приходилось высказать некую мысль, далеко не всегда верную, Екатерина Александровна замолкала, внимательно слушая. Повисала пауза, либо побуждавшая ученика к активизации мыслительного процесса, либо, наоборот, вводившая его в ступор (знаний-то явно не хватало!). Но комментарии и пожелания Екатерины Александровны, сама атмосфера ее присутствия, стиль ее речи и даже воцарявшаяся порой тишина — всё это имело облагораживающее и воспитывающее воздействие. Однако и обязывало.

К моим промахам и неумению Екатерина Александровна относилась с удивительной невозмутимостью, никогда не давая им негативной оценки. Но и не спешила растолковывать то, что ей не нравилось или было спорным, ожидая, очевидно, более качественного и самостоятельного варианта от самого студента. Ее педагогическая позиция проявлялась в поддержке ученика, умении найти положительное в его работе. Так произошло, когда я после долгой мороки решила наконец принести первый

вариант своего текста. Он представлял собой что-то близкое к «потоку сознания», потугам описания «совершенно неопишуемой» и «неподдающейся анализу» музыкальной формы. Екатерина Александровна, к моему изумлению, не разгромила эту «писанину», а назвала «сии вирши» необходимым предварительным этапом работы.

Научное руководство Екатерины Александровны было совершенно не диктаторским. Она не навязывала своих суждений, но, высказав какую-либо мысль, ожидала, пока ее «переварит» ученик. Когда же его заторможенность достигала предела, следовали подсказки в виде кратких и точных замечаний. Предлагались аналогии с другими произведениями, рекомендации («Посмотрите симфонические картины Глинки, почитайте Бобровского»), ставились вопросы («Подумайте, какие факторы здесь препятствуют „разбуханию“ формы?»). Таким способом общения с учеником, предполагавшим в нем осведомленность в музыкальном материале, литературе и искусстве, Екатерина Александровна как бы поднимала его на иной, более высокий уровень, очень ненавязчиво учила мыслить, оставаясь при этом «в тени». Результат казался ученику достигнутым самостоятельно.

При знакомстве со студентом, который должен стать музыковедом-исследователем, Екатерина Александровна иногда применяла метод «бросания его в пучину вод». Во всяком случае, этот метод был испытан на мне. Одобрив тему будущей дипломной работы, на мой наивный вопрос о музыковедческих источниках Екатерина Александровна ответила, что их поиск входит в задачи самого студента и, более того, является первым этапом его научного труда. Это был ушат холодной воды! Я не только не «взбодрилась», но почувствовала себя беспомощной, несчастной и одинокой. Куда ж нам плыть? Так, видимо, проверялась жизнеспособность студента, и это испытание надо было как-то пройти. Но задавать вопросы я дальше уже остерегалась, а созреть до ответов приходилось долго.

Ученики к Екатерине Александровне в класс приходили разные, среди них попадались и прогульщики (в их числе бывала и я). Екатерина Александровна проявляла о них беспокойство и даже отправляла «в розыск» или «за доставкой» исчезнувшего с горизонта студента. Однажды и мне довелось быть командированной на поиски однокурсницы. Случалось, что я приходила на занятия неподготовленной, ради общения с Екатериной Александровной, при этом не задумываясь о ценности ее времени. Но она в нужный момент умела нейтрализовать неловкость ситуации, сказать простые слова поддержки. В то же время, ей приходилось для блага нерадивого ученика бывать и настойчивой. Например, получив от нее задание написать статью по материалам дипломной работы, я всячески «уваливала» и «тянула». Но Екатерина Александровна,

проявив терпение и твердость, заставила меня довести дело до конца. И это стало моей «путевкой в жизнь».

## Е. В. КИЙКО

В 2020 году в консерваторском журнале “Musicus” к полувековому юбилею нашего курса была напечатана серия статей-воспоминаний о годах учебы, инициированная нашей заботливой старостой Ириной Медриш. Лейтмотивом в них шли строки о том, как нам повезло с педагогами. Имя Е. А. Ручьевской все эти опусы объединяло. Одну позицию, оставшуюся «за кадром», мне хочется опубликовать сейчас: радио, каким его слышала Екатерина Александровна.

Дело в том, что еще с 3-го курса, затаив дыхание на лекциях недостижимой — и такой близкой — Ручьевской, я мечтала попасть к ней по специальности, но не попала. Долго переживала, от чего мысли о себе в музыкальной науке как-то растворились — и с этой дороги я свернула. И вот, спустя тридцать лет и три года, в студии Дома Радио (где все эти годы мне довелось служить в музыкальной редакции), после записи авторской программы Е. А. Ручьевской к 100-летию Ю. В. Кочурова (записи, пролетевшей, к восхищению звукорежиссеров, в режиме реального времени — высшая степень подготовленности!) я рискнула спросить у нее, еще не «остывшей» от близости микрофона и только что на едином дыхании создавшей шедевр — звуковой памятник своему Учителю: почему так случилось, что она меня не взяла в свой класс? Оказалось, что Екатерина Александровна не знала о моем стремлении и мне следовало не страдать, а просто сказать ей тогда об этом. Жизненно важный урок, пусть с запозданием — состоялся.

Этот разговор имел место в 2007 году. А первая передача с участием Екатерины Александровны записывалась к ее 70-летию, в 1992 году, в цикле И. Роголёва «Диалоги». Когда мы услышали, что ответила Екатерина Александровна на поздравления и пожелания Игоря Ефимовича — буквально онемели: «Пожелайте мне умереть здоровой!» Снова урок, смысл его с течением времени становится понятным каждому, переступившему тот же порог. И вот тогда, в первой передаче, Екатерина Александровна, оглядываясь на пройденное, упоминала о высокой роли радио — некогда единственного в нашем городе, того самого — ленинградского радио. Перескажу один эпизод.

Он связан с блокадной порой. Ручьевская училась на II курсе Музыкального училища имени Римского-Корсакова, которое держалось, как она сказала — до последнего, до января 1942 года. Занятия возобновились весной, и она стала искать своих педагогов и соучеников. С. Я. Вольфензона



Е. А. Ручьевская.  
Вторая половина  
1950-х годов.  
Частное собрание

нашла в больнице. Начали заниматься. И вот однажды в училище появился младший лейтенант с текстом песни 16-й танковой бригады. Вольфензон поручил двоим ученицам, Ручьевской и Ельчевой, написать по варианту песни на этот текст — он, хоть и не отличался особыми художественными достоинствами, содержал имена служивших в этой бригаде и отсылал к конкретным событиям. Когда задание было выполнено, педагог свел варианты воедино, доработал их — и считалось, что авторов у песни трое. Как сказала Екатерина Александровна, через некоторое количество лет она услышала по радио эту историю из уст журналиста Лазаря Маграчёва, и затем зазвучала их песня. Ее случайно, на улице, по карманному приемнику, услышал полковник Шатохин — со слов Екатерины Александровны, заместитель командира бригады по политчасти. И попросил снова передать

с призывом к однополчанам отозваться. И отозвались 216 человек, служивших в той самой 16-й бригаде! Так, переданная по радио их песня — заключила Екатерина Александровна — послужила единению боевых друзей, которые без этого, может, и не нашли бы друг друга.

Это всего лишь один сюжет давней радиопередачи, посвященной юбилею Е. А. Ручьевской и отразившей в зеркале ее суждений и воспоминаний события и судьбы людей ее времени. А еще в ней содержится некий культурный код, деликатное напутствие, послание тем поколениям, что идут следом.

Передачи с участием Е. А. Ручьевской естественным образом пополнили «золотую полку» Радио «Петербург», они не раз звучали в эфире — будем надеяться, не без пользы для нового поколения.

## В. Б. РЫВКИН

С Екатериной Александровной Ручьевской судьба свела меня еще в начале шестидесятых годов прошлого века. Тогда я учился в Музыкальном училище при Ленинградской Консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, где преподавала Екатерина Александровна. Но по-настоящему я ее узнал и оценил уже в консерваторские годы. Она была не только великим ученым-музыковедом, педагогом, но и человеком удивительной чуткости и порядочности. Именно благодаря Екатерине Александровне я остался студентом Консерватории. История такова: Е. А. Ручьевская заведовала студенческим научным обществом (СНО), на одном из собраний которого я познакомил всех с Ароном Яковлевичем Виньковецким, по профессии инженером-судостроителем, но в качестве хобби занимавшимся созданием Антологии еврейской песни. Часть песен были записаны с его голоса, и эта ценная деятельность досталась мне «по наследству» от Марины Петрашень (студентки, которая по окончании Ленинградской консерватории была распределена на работу в другой город). Я не только познакомил аудиторию с Ароном Яковлевичем, но часть песен спел сам. Всё, как мне казалось, прошло хорошо. Но через некоторое время я с удивлением стал получать устные предупреждения от студентов Е. А. Ручьевской с просьбой не посещать синагогу в связи с теми или иными еврейскими праздниками. В отличие от моего старшего брата Виктора, я был послушным! Очень нескоро я узнал всю предысторию. Оказывается, на следующий день после собрания СНО Екатерину Александровну вызвал ректор Консерватории П. А. Серебряков в связи с тем, что В. Рывкина надо исключить из консерватории, так как выступление А. Л. Виньковецкого и В. Рывкина расценивается как сионистская пропаганда. Но Екатерина Александровна

объяснила ректору, что собрание СНО было организовано ею и студент В. Рывкин исполнял ее поручение. Так, благодаря Ручьевской, мое исключение из Консерватории не состоялось.

С тех пор именно от ее студентов я узнавал о предстоящих еврейских праздниках: это были своего рода «предупреждения», так как она опасалась, что за мной могут следить. Конечно, с Екатериной Александровной у меня были и другие контакты — встречи, на которых я показывал ей свою музыку, получая доброжелательный отзыв, советы и критику.

В заключение хочу вспомнить одну услышанную мной историю, связанную с Екатериной Александровной. Как-то, гуляя с собакой на улице рядом с домом (на Васильевском острове), она разговорилась с прохожей, которая спросила ее: где она работает? На ответ, что работает в Консерватории, последовал уточняющий вопрос: в гардеробе? Вот такой была наша дорогая Екатерина Александровна — внешне неброской и БЕСЦЕННОЙ изнутри!

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ СБОРНИКА

АФОНИНА Нина Юрьевна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

AFONINA Nina Yuryevna — PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

БРАГИНСКАЯ Наталия Александровна — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

BRAGINSKAYA Natalia Aleksandrovna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Head of the History Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ВАСИЛЬЕВ Юрий Вячеславович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской Академии Музыки имени Гнесиных (Москва)

VASILYEV Yuri Vyacheslavovich — PhD, Associate Professor of the Music History Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)

ВАСИЛЬЕВА Елена Евгеньевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры

VASILYEVA Elena Evgenievna — PhD, Associate Professor of the Department of Russian Folk Song Art at the Saint Petersburg State Institute of Culture

ГАЕВСКАЯ Анна Николаевна — магистрант кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

GAEVSKAYA Anna Nikolaevna — master's student of the department of ancient Russian singing art at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ГЕРВЕР Лариса Львовна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

GERVER Larisa Lvovna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Professor of the Analytical Musicology Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)

ГЛИВИНСКИЙ Валерий Викторович — доктор искусствоведения, музыковед, независимый исследователь (Нью-Йорк, США)

GLIVINSKY Valery Viktorovich — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), musicologist, independent scholar (New York, USA)

ГОРЯЧИХ Владимир Владимирович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Санкт-Петербургского государственного университета, старший научный сотрудник сектора академических музыкальных изданий Государственного института искусствознания (Москва)

GORYACHIKH Vladimir Vladimirovich — PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Associate Professor of the Department of History of West-European and Russian Culture at the Saint Petersburg State University; Senior Researcher of the Academic Music Publications Department at the State Institute for Art Studies (Moscow)

ДЕГТЯРЕВА Наталия Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

DEGTYAREVA Natalia Ivanovna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Professor of the Foreign Music History Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ДОЛГОВА Мария Алексеевна — старший преподаватель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

DOLGOVA Maria Alekseevna — Lecturer of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ДУЛОВА Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, Генеральный директор Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь

DULOVA Ekaterina Nikolaevna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, General Director of the National Academic Bolshoi Opera and Ballet Theatre of the Republic of Belarus

ДУРАНДИНА Елена Евгеньевна — доктор искусствоведения, независимый исследователь (в прошлом профессор кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва)

DURANDINA Elena Evgenievna — Doctor of Art History, a free researcher (in the past — Professor at the Music History Department at the Gnessins Russian Academy of Music, Moscow)

ЗЕМЛЯНИЦЫНА Марина Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ZEMLYANITSYNA Marina Vladimirovna — PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

**ЗЕМЦОВСКИЙ** Изалий Иосифович — доктор искусствоведения, профессор, музыковед, фольклорист (Уолнат-Крик, США)

**ZEMTSOVSKY** Izaliy Iosifovich — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), musicologist, folklorist, Professor (Walnut Creek, USA)

**ЗЕНКИН** Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**ZENKIN** Konstantin Vladimirovich — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Vice rector for research activities of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

**ИВАНОВА** Лариса Павловна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

**IVANOVA** Larisa Pavlovna — PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

**КАРПУН** Надежда Аркадьевна — соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

**KARPUN** Nadezhda Arkadyevna — Applicant of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

**КИЙКО** Елена Васильевна — музыковед, радиожурналист, член Союза журналистов Санкт-Петербурга и Ленинградской области; до начала 2021 года — заместитель начальника Управления радиовещания ТРК «Петербург»

**KIYKO** Elena Vasilievna — musicologist, radio journalist, member of the Union of Journalists of St. Petersburg and the Leningrad Region; Deputy Head of the Radio Broadcasting Department of TRK “Petersburg” until the beginning of 2021

**КОМАРНИЦКАЯ** Ольга Виссарионовна — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**KOMARNITSKAYA** Olga Vissarionovna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Professor of the Department of Interdisciplinary Musicological Studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

**МИХАЙЛОВА** Елена Андреевна — кандидат искусствоведения, заведующая сектором русских фондов XVIII–XXI веков Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, доцент кафедры истории западноевропейской и русской культуры Санкт-Петербургского государственного университета

**MIKHAILOVA** Elena Andreevna — PhD, Head of the Sector of Russian Collections of the 18th–21st Centuries at the Manuscripts Department of the Russian National Library, Associate Professor of the Department of History of West-European and Russian Culture at the Saint Petersburg State University

ПАВЛОВА Светлана Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)

PAVLOVA Svetlana Anatolievna — PhD, Assistant Professor of the Music History Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow)

ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской Детской школы искусств

PANENKOVA Larisa Ivanovna — musicologist, Teacher of the Sosnovskaya Children's Art School

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», шеф-редактор «Санкт-Петербургского Музыкального вестника», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга

RAISKIN Iosif Genrikhovich — Editor-in-chief of the "Mariinsky Theatre" newspaper, editor-in-chief of the "St. Petersburg Musical Bulletin", chairman of the criticism and musicology section of the Union of Composers of Saint Petersburg

РОГАЛЁВ Игорь Ефимович — композитор, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ROGALEV Igor Efimovich — composer, PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

РЫВКИН Вадим Борисович — композитор, член Союза композиторов Российской Федерации (Маунтин-Вью, США)

RUVKIN Vadim Borisovich — composer, member of the Union of Composers of the Russian Federation (Mountain View, USA)

СААМИШВИЛИ Наталья Николаевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания (Москва)

SAAMISHVILI Natalia Nikolaevna — PhD, Senior Researcher of the Department of the Music Theory at the State Institute for Art Studies (Moscow)

САВОСКИНА Галина Арсеньевна — музыковед, до 2023 года — преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова

SAVOSKINA Galina Arsenyevna — musicologist, until 2023 — Lecturer at the Saint Petersburg at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Musical College

СУСИДКО Ирина Петровна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва), ведущий научный сотрудник сектора классического искусства Запада Государственного института искусствознания (Москва)

SUSIDKO Irina Petrovna — Dr. Habil (Doktor of Arts Studies), Full Professor, Head of the Analytical Department at the Gnessins Russian Academy of Music (Moscow), Leading Researcher of the Western Classical Art Department at the State Institute for Art Studies (Moscow)

ХОЛОПОВА Валентина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

KHOLOPOVA Valentina Nikolaevna — Dr. Habil. (Doctor of Art Studies), Full Professor, Head of the Department of Interdisciplinary Musicological Studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

ЧЕРНОБРИВЕЦ Петр Анатольевич — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

SHERNOBRIVETS Petr Anatolyevich — PhD, Associate Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

ШИРОКОВА Валентина Павловна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

SHIROKOVA Valentina Pavlovna — PhD, Professor of the Music Theory Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

### **Научное наследие Е. А. Ручьевской в современном музыкознании**

Сборник статей по материалам  
международной научной конференции,  
посвященной 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской,  
14–15 ноября 2022 года,  
Санкт-Петербургская государственная консерватория

*Оригинал-макет:* Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 11.11.2024.  
Формат 70 × 100 1/16. Гарнитура PT Serif.  
Усл. печ. л. 25. Печать цифровая. Тираж 100 экз. Заказ № 5956-24  
Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У  
E-mail: zakaz@amirit.ru. Сайт: amirit.ru