

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России **П6982**

№ 3 (75) • июль • август • сентябрь • 2023

Учредитель и издатель:

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

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.09.2023 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
офсетная. Зак. № 15709.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург, ул. Б. Пушкарская,
д. 10, литер 3, пом. 32-Н. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

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

Содержание

Alma mater

Звучит музыка Рахманинова

(А. Э. Шелудько, В. А. Альтшулер, А. А. Болдырев, В. А. Евтодьева,
О. Г. Вайнштейн, Е. А. Спист, А. Н. Васильев, Е. А. Серединская,
Д. Л. Петров, А. И. Рогалева). *Беседовала М. Михеева* 3

Оглядываясь на пройденный путь. Баховские чтения в Ленинграде /

Санкт-Петербурге (А. П. Милка, К. И. Южак). *Беседовала А. Янкус* ... 20

Studia

А. Соколов - Каминский И. Провал? — Открытие!

Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания»
на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена 31

Н. Яковлева. К истории несостоявшегося сотрудничества

Леонида Мясина с советскими театрами 41

И. Райский И. Стравинский в Ленинграде 51

Концерты

А. Лаврухин. Стравинский в «Голландии» 60

Е. Хаздан. Время Стравинского 63

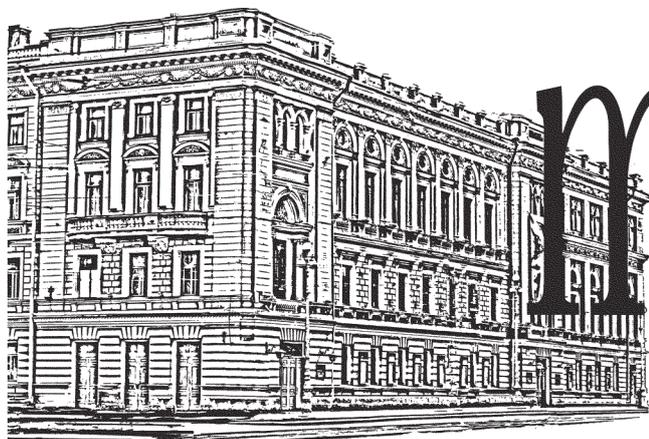
И. Светличная. Санкт-Петербургская консерватория
в Мемориальном музее-усадьбе Н. А. Римского-Корсакова 66

Наши авторы 68

В оформлении обложки использованы документы и фотографии, иллюстрирующие «петербургские страницы» биографии С. В. Рахманинова — учебу в Санкт-Петербургской консерватории (1882–1885) и выступление в концертных залах столицы (1910-е).

Лицевая сторона: здание и интерьеры консерватории в 1880-е годы, ее директор К. Ю. Давыдов и педагоги юного Рахманинова — В. В. Демянский (класс фортепиано), А. И. Рубец и А. К. Лядов (класс элементарной теории), программа ученического вечера.

Задняя сторона: концертные залы, программы, обложка прижизненного издания, письмо на бланке, современники А. К. Глазунов и А. И. Зилоти, исполнявшие сочинения Рахманинова.



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (75) • july • august • september • 2023

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.09.2023

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Skifia-print LLC, Bolshaya
Pushkarskaya str., house 10, letter Z, room 32N,
St. Petersburg, 197198, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

- There is Rachmaninoff's music
(A. Sheludko, V. Altshuler, A. Boldyrev, V. Evtodieva, O. Vainshtein,
E. Spist, A. Vasilyev, E. Seredinskaya, D. Petrov, A. Rogaleva).
An interview by M. Mikheeva 3
Looking back at the path we have traveled. Bach-Readings in Leningrad /
St. Petersburg. (A. Milka, K. Yuzhak). *An interview by A. Yankus* 20

Studia

- A. S o k o l o v - K a m i n s k y. Failure? — Discovery!
Feodor V. Lopukhov's Dance Symphony "The Greatness of the Universe"
to the music of Beethoven's Forth Symphony 31
N. I a k o v l e v a. Towards the History of Leonid Myasin's Cooperation
with Soviet Theatres 41
I. R a i s k i n. Stravinsky in Leningrad 51

Concerts

- A. L a v r u k h i n e. Stravinsky in "New Holland" 60
E. K h a z d a n. The Time of Stravinsky 63
I. S v e t l i c h n a y a. St. Petersburg Conservatory at the Memorial Estate
of Nikolay Rimsky-Korsakov 66

Our authors 68

The cover design includes the documents and photos, which illustrate the "St. Petersburg pages" of Sergey Rachmaninoff's biography—his studies at the Conservatory (1882–1885) and performances on various stages (1910s).

On the front side: building and interiors of the St. Petersburg Conservatory in the 1880s, its director Karl Yu. Davydov and teachers of young Rachmaninoff—Vladimir V. Demyansky (special piano), Alexander I. Rubets and Anatoly K. Lyadov (elementary theory), and students' soiree program.

On the back side: concert halls, programs, cover of a lifetime edition, letter on a letterhead, contemporaries Alexander K. Glazunov and Alexander I. Ziloti, who performed Rachmaninoff's pieces.

Alma mater

К 150-летию С. В. Рахманинова

There is Rachmaninoff's music

These materials are dedicated to a significant date of 2023 — 150th anniversary of birth of Sergey V. Rachmaninoff, who began his professional career at St. Petersburg conservatory. Participants of the interview — lecturers of Piano, Orchestral, Vocal and Stage-Manager, Composition and Conducting Departments — talk about their artistic programs timed to this event.

Keywords: Sergey V. Rachmaninoff, jubilee, concert, interview, St. Petersburg conservatory.

Звучит музыка Рахманинова

Материалы посвящены знаменательной дате 2023 года — 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова, начавшему свой профессиональный путь в стенах Санкт-Петербургской консерватории. Участники интервью — преподаватели фортепианного, оркестрового, вокально-режиссерского, композиции и дирижирования факультетов консерватории — рассказывают о своих артистических программах, приуроченных к этой дате.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, юбилей, концерт, интервью, Санкт-Петербургская консерватория.

Анна ШЕЛУДЬКО

Пианистка, лауреат и дипломант международных конкурсов, доцент кафедры специального фортепиано

Марина Михеева. *Здравствуйте, Анна Эдуардовна! 24 марта в Концертном зале Санкт-Петербургской консерватории на вечере «Традиции камерного исполнительства» Вы сыграли одно из редко звучащих произведений С. В. Рахманинова — Вариации на тему Корелли. Вы сами предложили организаторам концерта это сочинение?*

Анна Шелудько. *Здравствуйте! Да, я сама поставила в программу это сочинение. В преддверии дня рождения Сергея Васильевича в большинстве залов Петербурга исполняют музыку Рахманинова. Через несколько дней после вечера в консерватории мы с моим мужем, пианистом Евгением Изотовым, участвовали в концерте к юбилею композитора в библиотеке «Старая Коломна», где моя однокурсница, музыковед Ольга Гаврилина, рассказывала о композиторе. В нашем исполнении вновь звучали «Вариации на тему Корелли», а также прелюдии и пьесы опус 11 в 4 руки.*

М. М. *Известно высказывание самого Рахманинова об этом виртуозном, сложном опусе: «Вся эта сумасшедшая беготня нужна для того, чтобы скрыть тему». Вы тоже ее пытались спрятать?*

А. Ш. *Марина, Вы задали этот вопрос, и я задумалась... Нет, там где ясно звучит тема ее не спрячешь. Я думаю, что «сумасшедшая беготня» сумасшедшей быть может, а вот беготней для исполнителя быть не должна. Гармоническое, функциональное развитие и стройность формы каждой вариации подразумевают над нотным текстом строгость темы. Важно как раз избежать суетной беготни и именно внутренний образ темы помогает нам в этом.*

М. М. *Выстраивая структуру цикла, на что Вы в первую очередь обращали внимание: на интонационные связи, родственность настроений некоторых вариаций или, наоборот, на их контрастные сопоставления?*

А. Ш. *На всё, что Вы перечислили. Безусловно, в произведении есть вариации, которые несут в себе формообразующие функции: открывающие цикл или*



завершающие раздел, сквозные, предваряющие смысловые вершины или как бы со стороны застывшие во времени. Их роль в произведении помогает понять связь одной вариации с другой. Часто это стремительный переход и тогда эти вариации образуют группу, которая является элементом в режиссуре драматургии для исполнителя. Есть связь, построенная на контрасте характеров, есть вариации, окончание которых могло бы быть окончанием какого-либо концертного произведения, а здесь это внутри цикла и задача исполнителя найти меру как в применении динамики, так и во времени цезуры, используемой после. Каждая вариация написана в своей ритмической формуле и обладает фактурной индивидуальностью, фортепианностью, которая так же помогает глубже проникнуть в характер вариации.

М. М. А Вы прослушивали этот опус в исполнении других пианистов? И если да, то чем отличается Ваша трактовка?

А. Ш. Конечно, мы все обязательно обращаемся к исполнениям другими пианистами произведений, которые мы играем. Я полагаю, что я не буду оригинальной если скажу, что моя трактовка, отличается тем, что в ней заключен мой жизненный и исполнительский опыт. Она выросла не столько из сравнений с записями, сколько из бесед об этом произведении в классе по специальности с моим профессором Валерием Степановичем Вишневым. Так же незабываемым для меня стал мастер-класс Дмитрия Александровича Башкирова, где я играла эти Вариации много лет назад.

М. М. Есть ли в Вашем репертуаре какие-то еще фортепианные или камерные (инструментальные, во-

кальные) сочинения Рахманинова? Когда Вы впервые выступили на сцене с его музыкой? Помните?

А. Ш. Конечно, да. В моем репертуаре есть Второй фортепианный концерт, который мне посчастливилось сыграть дважды в этом сезоне (6 сентября и 10 декабря 2022 года) в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии. Есть прелюдии, сюита для 2-х фортепиано, этюды-картины, романсы. Сейчас у меня такое время, что произведения Сергея Васильевича Рахманинова я часто изучаю в классе со студентами, и каждый раз возникает желание побыть с этой музыкой наедине. Надеюсь, будет время. В феврале студенты моего класса исполнили этюды-картины, весь 33-й опус и несколько номеров из 39-го в библиотеке «Старая Коломна».

А первой пьесой Рахманинова в моем репертуаре стала Мелодия ор. 3 в средних классах школы.

М. М. Играть Рахманинова — это то же самое, что играть сочинение любого другого композитора или нет? Каково Ваше мнение?

А. Ш. Исполнение произведений великих композиторов, как правило, всегда сопряжено с отличительными свойствами, присущими именно этому композитору. Музыка же Рахманинова, по моему мнению, священна для пианистов, а уж для русских тем более. Несмотря на запредельную сложность некоторых произведений, многослойную фактурную ткань, огромное количество нот, эта музыка без препятствий проникает в сердца исполнителей и слушателей, как того и хотел автор. Исполняя ее как будто находишься под защитой его широкой души и становишься лучше чем ты есть.

Владимир АЛЬТШУЛЕР

Дирижер, заслуженный артист России, кавалер ордена Дружбы, кандидат искусствоведения, профессор кафедры оперно-симфонического дирижирования

Марина Михеева. Здравствуйте, Владимир Абрамович! В преддверии юбилея С. В. Рахманинова, 28 марта, в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии Вы замечательно провели симфонический вечер, представив публике программу, ярко характеризующую композитора как мастера не только в области симфонической, но и хоровой и, конечно же, фортепианной музыки. Прозвучали кантата «Весна», Равсодия на тему Паганини и Третья симфония. Расскажите, пожалуйста, как сложилась эта программа.

Владимир Альтшулер. Здравствуйте, Марина! При составлении программ дирижеру приходится считаться не только со своими пожеланиями, но также и с реальной ситуацией в концертной практике. Например, когда я просмотрел программы последних лет филармонии, стало ясно, что Третья симфония Рахманинова в Петербургской филармонии исполняется реже, чем Вторая и «Симфонические танцы». Что касается Первой симфонии, то всегда, когда мне предлагают ее исполнить, я вспоминаю историю ее премьеры в зале Дворянского



собрания (теперь это Большой зал филармонии). Хочу напомнить, что симфония была недоучена и крайне неудачно исполнена под руководством выдающегося композитора, но весьма посредственного дирижера Глазунова. Симфония очень не понравилась критикам и слушателям, среди которых были знаменитые композиторы и музыканты. По бытующим в филармонии легендам, Рахманинов сидел за кулисами, на ступеньках винтовой железной лестницы, ведущей на хоры, мимо которой артисты филармонии проходят на сцену, и тяжело переживал происходящее в зале. Кроме того, я прекрасно помню слова Сергея Васильевича из его письма Асафьеву: «Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...». Я всегда отношусь с большим уважением к пожеланиям автора, в том числе к нежеланию исполнения их конкретных произведений. Учитывая все эти соображения, я и решил сделать основой программы любимую мной Третью симфонию.

Конечно, в концерте рахманиновского абонемента мне хотелось исполнить некоторые замечательные произведения, созданные композитором в других жанрах. Как известно, у Рахманинова четыре фортепианных концерта и Рапсодия на тему Паганини. Он также написал много произведений для хора с оркестром. Для концерта я выбрал Рапсодию на тему Паганини, которая исполняется реже, чем Второй и Третий концерт, к примеру, и прекрасную кантату «Весна» на слова Некрасова.

Хотелось бы упомянуть еще одно обстоятельство, влияющее на составление филармонических программ. Концерт обыкновенно идет два часа, иногда несколько более. Приходится учитывать и время передвижения рояля на сцену в перерыве первого отделения. И про-

должительность антракта. Таким образом, ясно, что я не мог бы поставить в первом отделении, скажем, Третий фортепианный концерт Рахманинова, так как он идет около 42 минут. Длина первого отделения заметно бы увеличилась, выйдя за рамки традиционных нормативов.

М. М. Как долго Вы работали над Третьей симфонией перед концертом?

В. А. Как я уже сказал, Третья симфония Рахманинова — замечательное, выдающееся произведение. Исполнение этой музыки требует глубокого проникновения в замысел автора, а также высокого технического уровня оркестра и дирижера. Впервые симфония прозвучала в 1936 году и была принята далеко не однозначно, но сам автор считал ее одним из лучших своих сочинений. С тех пор симфония многократно звучала в концертных залах. Существует также множество записей этого произведения. И это осложняет новый анализ партитуры и создание свежей трактовки. Я не могу здесь рассказать о работе над всей симфонией. Это займет слишком много времени. Могу лишь изложить принятый мной очень общий план работы над музыкальными произведениями. Между прочим, те, кто думает, что основная работа дирижера — это выступление на сцене, глубоко ошибаются. Работа дирижера состоит из трех этапов и все они чрезвычайно важны. Первый и, безусловно, самый длительный этап — это «застольный» период, когда происходит доскональное изучение партитуры, поиски концепции всего произведения и создание собственной интерпретации. Здесь, под интерпретацией я имею в виду уже готовое произведение, созданное за столом и за роялем в работе над

партитурой. Следующий этап — репетиционный период. И наконец, только третий этап — непосредственно концерт, изложение своего уже общего с оркестром представления об этой музыке.

М. М. *Необходимо отметить участие в концерте замечательного пианиста Ивана Рудина. Как долго длится Ваша творческая дружба?*

В. А. С Иваном Рудиным я встречаюсь на сцене второй раз. В прошлом сезоне мы исполняли с ним на сцене Большого зала концерт Прокофьева, и он был очень хорошо принят петербургской публикой. Иван Рудин — лауреат многих конкурсов, гастролирует как в России, так и за рубежом. Мне очень понравилось его владение инструментом и своеобразное ощущение известной нам фортепианной музыки. Я еще хотел бы сказать, что Рудин в этом году получил диплом дирижера в Петербургской консерватории, пройдя пятилетний курс обучения в моем классе. Несмотря на огромную занятость (он является художественным руководителем московского симфонического оркестра и генеральным директором зала «Зарядье»), Иван Александрович регулярно приезжал на занятия из Москвы.

М. М. *А что Вы можете сказать об исполнении своей партии в кантате «Весна» Иваном Васильевым?*

В. А. С ним я работал в первый раз. Его рекомендовало мне художественное руководство филармонии после того, как он заменил зарубежного исполнителя на репетиции с Заслуженным коллективом. Я доволен нашей совместной работой и, надеюсь, что мы еще не раз встретимся на сцене.

М. М. *А как проходили репетиции с хором?*

В. А. Последние годы, когда речь заходит про исполнение в моих концертах произведений для хора и оркестра, я приглашаю два студенческих хора — Института культуры и Петербургской консерватории. Художественным руководителем обоих хоров является Сергей Викторович Екимов. Безусловно, молодежный студенческий хор не обладает такой мощью, как хоры Мариинского театра или Михайловского, но в контакте с ними есть свои плюсы. Этим хорам не так часто приходится выступать на большой сцене, а их молодость и свежее ощущение музыки положительно сказываются в нашей совместной работе.

Надо сказать, что в работе с хором очень частой проблемой в последнее время является артикуляция, внятность произношения текста. Это касается и студенческих, и профессиональных коллективов. Иногда вместо слов, которые, как мы знаем, должны звучать в партии хора, мы, я имею в виду артисты оркестра, каковым и я был много лет назад, часто слышим, что звучит нечто совершенное невнятное. Конечно, публике помогают тексты, которые печатаются в программе, но должен сказать, что в последних наших концертах, особенно в том, о котором мы говорим сейчас, артикуляция объединенного хора была настолько четкой, что

присутствующие в зале профессиональные музыканты обратили внимание на это обстоятельство, о чем не преминули мне сообщить.

М. М. *Академический симфонический оркестр филармонии достаточно часто играет произведения Рахманинова. Но текущий год объявлен «Годом Рахманинова», кроме того, прошедший концерт явился частью фестиваля «Рахманинов и (не) его время», организованного Санкт-Петербургской филармонией. Влияло ли это на восприятие его музыки, может быть обостряло чувство ответственности перед композитором?*

В. А. Я благодарен составителям абонемента за возможность участвовать в этом цикле концертов, посвященном творчеству выдающегося композитора. Но я бы не сказал, что исполнение музыки Рахманинова в юбилейный год как-то повлияло на наше музыкантское восприятие музыки и обострило, как Вы говорите, чувство ответственности перед автором. Российские и, в частности, петербургские музыканты всегда с большим пиететом и любовью относятся к исполнению замечательной музыки этого мастера.

М. М. *Какое место именно в Вашей творческой биографии занимает музыка С. В. Рахманинова?*

В. А. В течение многих лет моей дирижерской деятельности в концертах в России и за рубежом мне удалось неоднократно исполнить все симфонические произведения Рахманинова, большинство произведений для хора и оркестра, все фортепианные концерты, сольными в которых выступали многие замечательные музыканты. Особенно я любил исполнять фортепианные концерты Рахманинова с народным артистом СССР Владимиром Крайневым. Несколько лет назад на гастролях в Англии Академического симфонического оркестра Петербургской филармонии я аккомпанировал очень трудный Четвертый концерт Рахманинова Пите-ру Донохоу.

Каждое соприкосновение с музыкой Сергея Васильевича Рахманинова — это прекрасная, интересная работа и огромное удовольствие.

Антон БОЛДЫРЕВ

Пианист, композитор, лауреат международного конкурса «И. С. Бах» (Германия, 1995), доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано

Марина Михеева. *Добрый день, Антон Александрович! В интервью нашему журналу в феврале прошлого года¹ Вы сказали, что планируете подготовить сольную программу из произведений С. В. Рахманинова, посвятив ее 150-летию со дня рождения композитора. И Вы сдержали свое обещание. 1 апреля в Белом зале Политехнического университета прозвучали 24 прелюдии (ор. 3 № 2, ор. 23 и ор. 32) в Вашем исполнении. Почему именно прелюдии?*

¹ Болдырев А. 150 лет со Скрябиным / беседовала М. В. Михеева // Musicus. 2022. № 1. С. 38–40.

Антон Болдырев. Действительно, я сдержал свое слово! Правда, идея исполнить все 24 прелюдии Рахманинова возникла далеко не в прошлом году. Еще 20 лет назад, сыграв 10 прелюдий опус 23 в Малом зале имени Глазунова, я вознамерился когда-нибудь освоить весь цикл. Пожалуй, именно жанр прелюдии в полной мере отражает творческий портрет композитора. Это не только 24 разных тональностей, но и 24 настроения, 24 психологических состояния, 24 переживания души. В конце концов, это 24 мира Рахманинова.

М. М. А почему Вы представили цикл прелюдий именно в хроматической последовательности, а не по кварто-квинтовому кругу, например?

А. Б. Конечно, кварто-квинтовая последовательность имеет определенный смысл. В этом случае образуется доминантовое тяготение к следующей пьесе. По такому принципу я иногда играл прелюдии и фуги Баха и Шостаковича. У меня идея была другая. Дело в том, что у Рахманинова есть пять «парных» одноименных прелюдий: ре мажор/минор, ми, фа, ля, си. В этой связи я составил 11 пар, отделив друг от друга только первую до-диез-минорную прелюдию и последнюю ре-бемоль-мажорную. И для большей стройности я выбрал хроматическую последовательность, что, правда, не приближает 24 прелюдии к циклическому восприятию.

М. М. Раньше Вы играли 10 прелюдий из опуса 23 в той последовательности тональностей, как это было издано при жизни композитора: *fis-moll, B-dur, d-moll, D-dur* и так далее... Теперь иначе. Сложно было перестроиться? Не было ли у Вас внутреннего противоречия между «классическим прошлым» и «новой реальностью»?

А. Б. Перестроиться было несложно, тем более, что мне не привыкать играть циклы по 24 прелюдии и фуги. Еще будучи студентом консерватории, я неоднократно «поднимал» оба тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Теперь же хочется, наоборот, сыграть отдельно 13 прелюдий опус 32, чтобы ощутить единство стиля более позднего Рахманинова — опусы 23 и 32 разделяют девять лет.

М. М. Что для Вас сложнее: подготовить программу, состоящую из сочинений разных жанров, например, 3–4 музыкальных момента, 2–3 этюда-картины, несколько пьес из опуса 10, соната или «моноконцерт», такой как 1 апреля?

А. Б. Я склонен к «монопрограммам», предпочитаю сесть за рояль и через 45–50 минут уйти со сцены. Хотя и слушателей понимаю: им хочется побольше аплодировать.

Если серьезно, то мне проще играть в отделение 12 прелюдий и фуг или «Гольдберг-вариации» Баха, «Диабелли-вариации» Бетховена, «Ludus tonalis» Хиндемита, даже 4 баллады Шопена, чем дюжину отдельных миниатюр. Я — пианист-стайер!

М. М. А какую прелюдию Вы считаете наиболее близкой себе по образному содержанию?

Белый зал

125

ПОЛИТЕХ

1 АПРЕЛЯ 19:00

Лауреат международных конкурсов

АНТОН БОЛДЫРЕВ
фортепиано

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ.
24 прелюдии

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

БИЛЕТЫ Яндекс.Афиша

м. «Политехническая»-ул. Политехническая, д. 29
Стрелки по тел.: 552-76-45, 294-09-01

whitehall.spbstu.ru

А. Б. Мне наиболее близки прелюдии, в которых можно развернуться, то есть более объемные, продолжительные пьесы. Назову две: ми минор и ре-бемоль мажор.

М. М. Незадолго до сольного концерта, 24 марта, Вы исполнили 5 прелюдий из опуса 32 в Концертном зале Санкт-Петербургской консерватории. Чем определялся Ваш выбор?

А. Б. Мне пришлось выручать уважаемых коллег, которые в последний момент не смогли принять участие в концерте. Поэтому к заявленным прелюдиям ми минор и ре-бемоль мажор я добавил еще три, которые были наименее обыграны: ми мажор, ля-бемоль мажор и си-бемоль минор.

М. М. Расскажите, пожалуйста, о других Ваших концертах, в которых Вы играли музыку Рахманинова.

А. Б. В моем рахманиновском репертуаре кроме 24 прелюдий значатся этюды-картины опус 39, Вторая соната, Вариации на тему Корелли, Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром и Рапсодия на тему Паганини.

М. М. Тема 24 каприза Паганини привлекла Ваше внимание не только как пианиста, но и как композитора. Я имею в виду Ваши 24 вариации на тему Никколо Паганини для фортепиано «Памяти С. В. Рахманинова».

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

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ (аудитория № 342)

160 ЛЕТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

3 апреля 2023 года, понедельник, 19:00
«Санкт-Петербургская консерватория —
школа высшего исполнительского мастерства»

профессор
**Виктория Аркадьевна
ЕВТОДЬЕВА**
и студенты ее класса камерного пения



ВЕЧЕР ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Что Вы позаимствовали из первоисточника, а что придумано Вами?

А. Б. В моем цикле без оркестра 5–6 вариаций являются своего рода стилизациями, а 16-я фа-минорная во многом совпадает с 18-й ре-бемоль-мажорной у Рахманинова. Она же является кульминацией цикла. В 2009 году они вышли в свет в издательстве «Композитор • Санкт-Петербург».

М. М. И вновь как в прошлый раз я задаю Вам вопрос, обращаясь к Вам уже как к преподавателю, доценту консерватории: часто ли студенты Вашего класса играют сочинения С. В. Рахманинова?

А. Б. К сожалению, достаточно редко, а в последние годы еще реже, так как пианистический уровень студентов падает. Все-таки я веду общий курс фортепиано, и в выборе репертуара есть ограничения. Играют пьесы более раннего Рахманинова: 5–6 прелюдий, 2–3 этюда-картины (соль минор, ми-бемоль мажор, ля минор).

М. М. И в завершении: зал был полон, публика долго аплодировала. Но как Вы считаете, слушатели одобрили Вашу исполнительскую версию 24 прелюдий Рахманинова?

А. Б. Мне посчастливилось играть при полном зале, и этот факт не мог не сказаться на моем вдохновении. Его я в полной мере почувствовал во втором отделении, а в первом был несколько скован ввиду долгого отсутствия концертной практики.

Овации зала не вводят меня в заблуждение, свои огрехи я знаю, и уважаемые коллеги кое-что подсказали после концерта. Есть к чему стремиться!

Виктория ЕВТОДЬЕВА

Певица, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры камерного пения

Марина Михеева. Здравствуйте, Виктория Аркадьевна! 3 апреля в Концертном зале Санкт-Петербургской консерватории Ваши студенты класса камерного пения представили программу, полностью составленную из романсов С. В. Рахманинова. Скажите, пожалуйста, как происходил отбор произведений?

Виктория Евтодьева. Мы очень рады, что представилась возможность отметить юбилей Рахманинова концертом класса. Его романсы любят все студенты и, по мере профессионального взросления, поют все более сложные. Мы старались охватить все курсы и показать все голоса. Также хотелось показать редко исполняемые романсы.

М. М. А сколько времени ушло на разучивание текста и репетиции с концертмейстером?

В. Е. Примерную программу мы составляли в декабре 2022 года до сессии, чтобы было достаточно времени для самостоятельного выбора и разучивания. Но каждому студенту требовалось достаточно много занятий в классе, так как Рахманинов не терпит спешки и в вокальной работе, и в ансамблевой. Хочется поблагодарить и порадоваться, что наши концертмейстеры Ольга Евгеньевна и Юрий Станиславович во всем поддерживали этот сложный процесс.

М. М. Среди Ваших учеников есть и иностранцы. Как Вы считаете, им было сложнее вжиться в музыкальные образы Рахманинова? Как на индивидуальных занятиях Вы объясняли им разницу в содержании, например, романсов «Здесь хорошо» и «Сирень»?

В. Е. Да, очень сложно объяснить, как почувствовать, прожить, спеть Рахманинова. Слишком много зависит от текста и мелодии, фразы, того, что мы воспринимали с детства. Работая с китайскими студентами, кроме дословного перевода русских слов, хочется вызвать у них такие же ассоциации и эмоции, которые мы традиционно вкладываем в эту музыку. А дальше уже зависит от их способности донести до слушателя свое понимание.

М. М. В завершении концерта Вы спели два романса из опуса 14 — «Я жду тебя» и «Весенние воды». Это Ваши любимые вокальные миниатюры в наследии Рахманинова?

В. Е. Я не планировала выходить на сцену в студенческом концерте. Много сил и эмоций тратится, когда слушаешь и сопереживаешь своим студентам. Но из-за болезни 4 человека не смогли участвовать, и было жалко оставить слушателей без таких прекрасных и известных романсов. Мы их все знаем и поем со студенческих времен. Но кроме них я бы с удовольствием спела весь 38-й опус и еще много любимых.

М. М. Чем, на Ваш взгляд, отличаются романсы Рахманинова от сочинений других русских и зарубежных композиторов?

Звучит музыка Рахманинова

В. Е. Мне кажется, что произведения Рахманинова очень вокальны, они «ложатся» на голос. И почти все они гениальны. Не знаю другого композитора, у которого бы хотелось исполнить всё. Романсы Рахманинова петь и легко, и сложно. Легко потому, что у композитора все написано в нотах, вся динамика, фразировка, краски, темпы. Нужно только выполнить. А вот это-то и сложно, но очень интересно.

Олег ВАЙНШТЕЙН

Пианист, лауреат международных конкурсов, почетный член Филармонического и Шопеновского общества Санкт-Петербурга, доцент кафедры специального фортепиано

Марина Михеева. *Здравствуйте, Олег Геннадьевич! 4 апреля в Малом зале филармонии состоялся Ваш рахманиновский вечер. Прозвучали знаменитые прелюдии, «Полишинель» и Элегия из опуса 3, Вторая соната, фортепианные транскрипции Э. Уайлда романсов Рахманинова. Безусловно, Вы не впервые играете музыку С. В. Рахманинова. Расскажите, пожалуйста, о Ваших выступлениях.*

Олег Вайнштейн. Добрый день! Безусловно, весь этот год проходит под знаком 150-летнего юбилея Сергея Васильевича Рахманинова и обращение к его музыке в течение этого сезона приносит исполнителю только радость и счастье. Музыка Рахманинова присутствует в моих программах постоянно, она составляет важную часть моего репертуара, я никогда не устаю от этой музыки и всегда с удовольствием к ней обращаюсь. Но в этом году особенно знаково то, что значение гения Сергея Васильевича в очередной раз подчеркивается, потому что он любим не только пианистами, меломанами... Даже те, кто очень мало знаком с его музыкой понимают, что личность Рахманинова — это неотъемлемая и очень важная часть нашей культуры.

Что касается моих выступлений с рахманиновским репертуаром, они случаются регулярно, проходят в разных городах, в разных странах, на разных сценах. Я играю все оркестровые сочинения Сергея Васильевича, многое из его сольного репертуара для фортепиано, романсы, Виолончельную сонату, Трио. Это «золотой репертуар» любого музыканта. А нам, как живущим в России, как воспринимающим единую пианистическую ветвь, которая тянется еще с XIX века, это особенно близко и особенно важно. Рахманиновский концерт у меня состоялся, в том числе, в октябре 2022 года в Париже, что лишний раз доказывает, что для музыки не существует границ, что культурные мосты должны быть вечными, неизменными, должны примирять и объединять, нести добро и свет.

М. М. *Несколько слов о транскрипциях. Не секрет, что Э. Уайлд в своих переложениях достаточно свободно обращался с классическим репертуаром: менял форму, гармонию, тональный план, нередко трактовал произведения в джазовом ключе. Все это имеет отношение и к романсам Рахманинова. Хочется узнать*



Ваше мнение: Вы согласны с подобными изменениями или в каких-то пьесах что-то сделали бы иначе?

О. В. Мне давно хотелось обратиться к этим сочинениям. Сам Эрл Уайлд являлся одним из гигантов романтического пианизма XX века, он прожил очень долгую жизнь. Его знания, понимание и владение фортепианной фактурой было просто потрясающим и в каком-то смысле конгениальным по отношению к рахманиновской музыке. Естественно, мы знаем, что и сам Рахманинов делал фортепианные переложения. Во-первых, два его собственных романса, вальсы Фрица Крейслера, переложения музыки Баха и, как мне кажется, Эрл Уайлд продолжил эту линию. Да, он это сделал по-своему, но ничуть не нарушив дух, красоту и фортепианность, если можно так выразиться, рахманиновского письма.

М. М. *Очевидно, что большая виртуозность транскрипций не была для Вас препятствием, но все-таки, сколько времени Вы потратили на их разучивание?*

О. В. Прикосновение к этому материалу доставило мне огромное удовольствие. Эти транскрипции написаны с потрясающим знанием фортепианной фактуры, возможностей инструмента, использования всех трех педалей. Удалось мне разучить их лишь в этом сезоне, хотя я давно хотел к ним подступиться. Но сейчас сложился такой замечательный повод — 150-летний юбилей Рахманинова. В целом, основная работа длилась три месяца, с января по март.

Если говорить о главных задачах, которые стояли передо мной, то это, безусловно, очень ясное распределение всех фактурных пластов, а они очень много-

плановы, насыщены, колористичны и «прозрачное, чистое» ведение вокальной линии.

М. М. Романс—это всегда поэтическое слово, и оно неотделимо от фортепианного сопровождения. Звучал ли внутри Вас стихотворный текст, когда Вы играли?

О. В. До этого на концертной эстраде я слышал только самые популярные из этих транскрипций: «Весенние воды» и «Не пой, красавица, при мне». У меня же появилась идея сделать целое отделение из этой музыки, основная цель которого — донесение до аудитории литературного смысла каждой миниатюры. Казалось бы, этого невозможно достигнуть лишь игрой на фортепиано. Однако для меня было предельно важным, чтобы у слушателя несмотря на всю обильную, красочную и чрезвычайно интересную фактуру Эрла Уайлда не было проблем различить и следовать вслед за мной за вокальной линией. Первый раз я исполнил 8 транскрипций в Оренбургской областной филармонии 31 марта, и там же попробовал соединить их со стихотворными фрагментами: мне не хотелось, чтобы традиционно объявляли каждый романс, а потом я его играл в привычной академической атмосфере. Поэтому я очень благодарен ведущей концертных программ Малого зала Санкт-Петербургской филармонии Елене Леоновне Ефимовой за то что она поддержала мою идею и здесь, на концерте 4 апреля. Мы выстроили отделение таким образом, что она читала первые четверостишия романсов и без аплодисментов я продолжал играть: получилась литературно-музыкальная композиция, которая, как мне кажется, сложилась в довольно интересную и цельную художественную историю.

М. М. Какая из пьес привлекает Вас больше остальных?

О. В. Если говорить о моих любимых транскрипциях, то, наверное, я выделю две — это романс «Здесь хорошо» и «Вокализ».

М. М. Давайте теперь поговорим о втором отделении. Фортепианные миниатюры предшествовали Сонате № 2. Почему в качестве развернутого цикла Вы выбрали именно ее?

О. В. По поводу выбора репертуара и, в частности, Второй сонаты ответ будет достаточно простой. В те дни у меня был очень плотный график: как я уже говорил, 31 марта состоялся сольный концерт в Оренбурге с монографической программой Сергея Васильевича, а 2 апреля я исполнял его Третий концерт в Кирове с замечательным дирижером Ильей Дербилковым, поэтому не было времени варьировать программу, а Оренбургская филармония настоятельно просила сыграть именно Вторую сонату.

М. М. А какие другие многочастные произведения есть в Вашем репертуаре?

О. В. Однозначного ответа не будет, наверное потому, что циклы пьес тоже можно отнести к многочастным произведениям — особенно этюды-картины; в частности 39-й опус, который был написан перед са-

мым отъездом Рахманинова из России в 1917 году. Это вообще одно из немногих сочинений, появившихся в русской музыке в это тревожное время.

Задачи перед исполнителем стоят несколько различные. Иногда проще выстроить большое полотно, а в некоторых случаях, сложнее добиться какой-то отделки, филигранности, отточенности в миниатюре. Если говорить о крупных сочинениях Рахманинова, есть еще такие, которые я хотел бы разучить. Я говорю о Первой сонате ре минор, звучащей довольно редко. Мне кажется, в ней есть много красот и, безусловно, эта музыка очень содержательная и драматически насыщенная.

М. М. Выбранные Вами прелюдии можно смело назвать «музыкальными хитами» рахманиновского наследия. Вы слышали их в исполнении многих пианистов, как прошлого поколения, так и Ваших коллег по сцене. Чем отличается Ваша трактовка? Или Вы остаетесь в рамках классической традиции, идущей от композитора?

О. В. Я не старался идти по линии специальной оригинальности, искать какие-то неожиданные повороты, переворачивать с ног на голову трактовку. Мне кажется, что любая трактовка должна определяться главным, а именно содержанием. Как бы ты не менял какие-то нюансы, как бы не отклонялся от авторских темпов, если за этим стоит правдивое проникновение в суть исполняемого, тогда это может получиться очень убедительным и для тебя, и для публики. А для этого мы можем вспомнить слова из трактата К. Ф. Э. Баха «Опыт истинного искусства игры на клавире» о том, что если исполнитель хочет передать какой-то эффект, то он сам должен находиться в этом же аффекте. (В данном случае имеется в виду некое эмоциональное состояние.) И то же самое я могу сказать по поводу других исполнений этих прелюдий. Если исполнение искреннее и вдумчивое, то как бы оно не отличалось от того, что я представляю внутри себя, произведение произведет на меня сильное впечатление и независимо от любых расхождений с моими собственными представлениями вызовет только восторг.

М. М. Олег Геннадьевич, каковы Ваши планы на будущее?

О. В. Они, конечно, есть... Предстоит сыграть Рапсодию на тему Паганини и Третий концерт Рахманинова, концерты Шопена и Шумана, два концерта Прокофьева. Всё это уже согласовано с концертными залами и будет мною сыграно до конца года. В начале 2024-го, 20 января, состоится сольный концерт в Большом зале филармонии, посвященный 80-летию снятия блокады Ленинграда, а также нашему петербургскому пианисту и композитору Александру Даниловичу Каменскому, чье имя сейчас вспоминается, к счастью, чаще. Прозвучат его непростые транскрипции и фрагменты из программ, исполненных им в те трагические годы. Одним словом, график (как всегда) достаточно плотный. Будет очень много разных выступлений.

Звучит музыка Рахманинова

Елена СПИСТ

Пианистка, доцент, заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства

Марина Михеева. *Здравствуйте, Елена Александровна! Кафедра концертмейстерского мастерства, которую Вы возглавляете, к 150-летию юбилею Рахманинова подготовила очень интересную и сложную программу «Антология романсов С. В. Рахманинова». 5 апреля 2023 года в Концертном зале Санкт-Петербургской консерватории состоялся **первый** концерт. Расскажите, пожалуйста, как возникла эта идея — исполнить все романсы композитора?*

Елена Спист. Добрый день, Марина Владимировна! На июньской кафедре 2022 года я предложила сделать цикл концертов, в который вошли бы все романсы С. В. Рахманинова. Безусловно, это очень трудная и ответственная задача, но хотелось достойно отметить юбилейную дату одного из самых любимых русских композиторов, значительную часть наследия которого занимает вокальная музыка. Кроме этого, нельзя не отметить просветительскую значимость этого проекта, так как, несмотря на огромную популярность романсов Сергея Васильевича, многие из них редко звучат на концертной эстраде и неизвестны не только широкой публике, но и многим профессиональным музыкантам. Эта инициатива была поддержана кафедрой, и дело осталось за немногим (с улыбкой) — осуществить эту дерзкую идею.

Самая большая проблема в реализации нашего замысла — найти певцов, которые захотят и смогут выучить новый и сложный репертуар. Будем надеяться, что все задуманное осуществится, во всяком случае, *первый* концерт успешно состоялся. И этот факт очень отраден, ведь отмены выступлений могут произойти даже в день концерта, так как певческий голос и состояние певца — непредсказуемы.

М. М. *В концерте прозвучали 9 романсов без опуса, а также циклы соч. 4, 8 и 14. Всего 33 романса. За этой цифрой скрывается огромная работа солистов, аккомпаниаторов (студентов консерватории) и педагогов кафедры. Сколько времени она длилась?*

Е. С. Полагаю, что время, затраченное на репетиционный период в работе над романсами, в каждом классе было разным. Многие из ранних романсов композитора часто исполняются и, соответственно, есть в репертуаре, как певцов, так и пианистов, а значит, не требуют специальной выучки. Однако часть прозвучавших произведений редко звучат в концертах. Найти солистов, которые хотели бы выучить такие сочинения дело очень непростое, но у нас получилось, и я благодарна своим коллегам за это. Некоторые из романсов, прозвучавших в концерте 5 апреля, «вчерне» были представлены на мастер-классе заведующей кафедрой концертмейстерского мастерства Московской консерватории Ирины Викторовны Осиповой, который прошел в рамках XXII фестиваля «Международная неделя

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

48 62
1862

КОНЦЕРТНЫЙ ЗАЛ (аудитория № 312)

160 ЛЕТ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

5 апреля 2023 года, среда, 19:00

Кафедра концертмейстерского мастерства
представляет

**«АНТОЛОГИЯ РОМАНСОВ
С. В. РАХМАНИНОВА»**

К 150-летию со дня рождения композитора

Концерт первый



Вступительное слово —
заведующая кафедрой концертмейстерского мастерства,
доцент **Елена СПИСТ**

консерваторий», так что, можно сказать, что работа над апрельским концертом началась с осени 2022 года.

М. М. *А как проходило распределение романсов? Решение было за Вами или состоялось коллегиальное обсуждение?*

Е. С. В обсуждении кафедральных вопросов я предпочитаю коллегиальные решения. В формировании концерта и распределении романсов по классам учитываются пожелания преподавателей кафедры, но за каждый концерт отвечают конкретные педагоги, которые были выбраны мною. Ответственными за *первый* концерт цикла были профессор Ирина Витальевна Васильева и доценты Дмитрий Павлович Павлий и Мавжида Ризаевна Гималетдинова. Именно они непосредственно общались и обсуждали с педагогами кафедры распределение романсов. Моя помощь понадобилась при возникновении форс-мажорных обстоятельств, когда за несколько дней до концерта выяснилось, что один из певцов не сможет принять в нем участия, и я попросила Ивана Васильева «спасти» ситуацию и выступить в концерте.

М. М. *В концерте принимали участие не только студенты вокального факультета консерватории, но и другие солисты, например, артисты театров «Зазеркалье» (Иван Васильев) и «Санкт-Петербург Опера» (Валерий Каула), камерные певицы Мила Шкиртиль и Полина Кохнович. Здесь помогли Ваши личные творческие контакты с исполнителями?*

Е. С. Да, многие произведения были исполнены благодаря нашим помощникам — певцам, работающим на нашей кафедре. Это и Мила Шкиртиль — замечатель-

ная камерная певица, ведущий концертмейстер нашей кафедры, и Полина Кохнович, которая за время работы выучила большой репертуар и активно работает на кафедре.

Я очень рада, что в этом учебном году удалось оформить к нам концертмейстером-вокалистом Ивана Васильева, который, несмотря на свою огромную загруженность в театре, находит время для репетиций и выступлений с нашими студентами и ассистентами, и я очень надеюсь, что наше творческое партнерство продолжится. Валерий Каула дружит с нашей кафедрой с первых курсов обучения в консерватории, и мы признательны, что его интерес к сотрудничеству не пропадает, несмотря на то, что он стал солистом «Санкт-Петербург Опера».

М. М. Как руководитель кафедры довольны ли Вы и Ваши коллеги игрой студентов-пианистов? Везде ли получился дуэт? Какая пара произвела на Вас наиболее яркое впечатление?

Е. С. Если говорить о кафедре, то мнения несколько разнились, кому-то концерт безоговорочно понравился, кто-то обратил внимания на недостатки и высказал свои пожелания. Мой ответ может показаться неожиданным и парадоксальным, я прослушала весь концерт, находясь в артистической, и этому есть резонное объяснение. Как Вы отметили, в концерте прозвучало 33 романа, это почти 2 часа чистого времени, такой хронометраж, учитывая время антракта и конференса в рамках консерваторского проекта неприемлем. Поэтому я предложила Лидии Львовне Волчек другую форму проведения концерта — без объявлений названий произведений и исполнителей. Для реализации такого формата вся пришедшая на концерт публика была обеспечена программками и предупреждена во вступительном слове об отсутствии ведущего. Таким образом, концерт прошел в режиме *non stop*, и это было полное погружение в музыку Рахманинова, публика приняла концерт с восторгом и энтузиазмом, многие подходили после него и благодарили. Однако для того, чтобы все задуманное получилось, необходимо было «регулировать» процесс закулисья, что и было сделано, и как показала практика не напрасно. Во время концерта даже пришлось вызывать одного из педагогов из зала, для поиска студентов, не появившихся вовремя перед своим выходом на сцену.

Мне не хочется оценивать и ранжировать выступления на концерте, тем более отдельно оценивать игру пианистов, так как мы, все-таки, в концерте слушаем произведение в целом, его дуэтное звучание. Безусловно, что уровень выступлений был разный, но нельзя сбрасывать со счетов, что в концерте принимали участие, как первокурсники, так и выпускники, и ассистенты-стажеры, собственно и среди певцов были, как только начинающие свой путь в профессии, так и уже зрелые и опытные мастера. Я уверена, что это был прекрасный опыт для всех, кто принял участие в этом концерте.

М. М. А как Вы оцениваете выступление китайских студентов?

Е. С. Китайские студенты приехали учиться в Россию, в Петербургскую консерваторию, и наша задача как можно полнее познакомить их с русской культурой, русской музыкой. Поэтому я убеждена, что они должны принимать активное участие в студенческих проектах вместе с нашими студентами. Прекрасно, что в концерте принимали участие как китайский певец, так и пианист. Мне кажется, что У Цзюншеню (тенор, КНР) удалось почувствовать и передать интонацию рахманиновских романсов, проникнуться поэтическими образами.

М. М. Планируется ли продолжение серии концертов?

Е. С. Да, планируется провести до окончания юбилейного 2023 года еще два концерта, в которых должны прозвучать остальные вокальные опусы С. В. Рахманинова. И я очень надеюсь, что всё запланированное успешно состоится.

Хочу пожелать всем участникам будущих выступлений полюбить камерную вокальную музыку, синергию Музыки и Слова, дающую огромный простор для творчества и фантазии.

Алексей ВАСИЛЬЕВ

Дирижер, виолончелист, заслуженный артист России, ректор, профессор кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета

Марина Михеева. Здравствуйте, Алексей Николаевич! 9 апреля в Великом Новгороде студенческий симфонический оркестр Санкт-Петербургской консерватории, который Вы возглавляете, в рамках проекта Центра музыкальной культуры «Рахманинов на родине Рахманинова» выступил на сцене КДЦ «Диалог». Расскажите, пожалуйста, об этом мероприятии и Ваших контактах с музыкально-общественными организациями Новгорода.

Алексей Васильев. Здравствуйте! Скажу откровенно: идея принадлежала принимающей стороне, то есть художественному руководству культурно-досугового центра «Диалог». Вообще же, в Новгороде ситуация с концертными залами следующая. Главной артистической площадкой является областная филармония, располагающаяся в самом сердце города — в Кремле. И мы уже выступали там ранее: в 2021 году на закрытии фестиваля «Русская музыка» мы исполнили «Классическую симфонию» С. С. Прокофьева и Пятую симфонию П. И. Чайковского.

А центр «Диалог», кстати, его полное наименование Центр культуры, искусства и общественных инициатив, — это, своего рода, независимая организация, альтернатива существующему в городе большому объединению «НОТКА» (Новгородское областное театральное концертное агентство), куда входит и филармония. «Диалог» обратился к нам отчасти потому, что в январе

я принимал участие в детском фестивале «Открытое искусство» (в качестве члена жюри), который в очередной раз проводился на новгородской земле. Зная, что я являюсь ректором Санкт-Петербургской консерватории и у нас есть симфонический оркестр, директор Центра Ольга Борисовна Попова обратилась ко мне с предложением выступить с концертом, приурочив его к предстоящему юбилею С. В. Рахманинова. Надо сказать, что интересовал их не только Рахманинов, но и наш студент, пианист Илья Папоян — в прошлом году лауреат Конкурса имени Рахманинова в Москве, и, как недавно стало известно всему миру, обладатель бронзовой медали XVII Международного конкурса имени П. И. Чайковского...

В конце января мы начали работать над согласованием дат и программы. Им непременно хотелось, чтобы мы приехали 1 апреля, но нам пришлось сдвинуть выступление (по некоторым причинам) на неделю позже.

М. М. Программа концерта немного удивляет: с одной стороны, *Цыганское каприччио* — произведение раннего периода творчества композитора, с другой, написанные уже за границей *Рапсодия на тему Паганини* и *Симфония № 3*. Почему именно эти сочинения?

А. В. Не секрет, что когда дирижеру предлагают сыграть Рахманинова, в первую очередь в голову приходит Вторая симфония или «Симфонические танцы». И именно эти оркестровые произведения я сразу назвал, имея в виду еще и практическую цель: консерваторскому оркестру было бы очень полезно проработать эти партитуры. Не будем забывать, что абсолютно любой российский оркестр обязательно имеет их в репертуаре, и наши выпускники (куда бы они не пошли работать), несомненно, с ними столкнутся.

Вообще моя политика в выборе репертуара (когда это зависит от меня) такова: я стараюсь брать наиболее часто исполняемые сочинения, так называемые «хиты», чтобы студенты, в будущем попав в профессиональный коллектив, уже были готовы к большому объему работы, ну, или хотя бы знали нотный текст. Почему? Это связано с моим личным опытом. Дело в том, что я попал в Заслуженный коллектив России симфонический оркестр Санкт-Петербургской филармонии будучи студентом первого курса консерватории. И в первые же гастроли, на первой же репетиции мне дали толстую пачку оркестровых партий, среди которых оказались Пятая симфония Чайковского, Пятая симфония Прокофьева, Вторая симфония Рахманинова, Десятая симфония Шостаковича... А концертмейстер группы виолончелей, мой профессор А. П. Никитин мне сказал: «Всё обязательно посмотри». А как это всё посмотреть за один день? В тот момент я ощутил досаду оттого, что ни в училище, ни в консерватории нас не знакомили практически с этим материалом. Но я отвлекся...

Вернемся к программе новгородского концерта. Итак, предлагаю Вторую симфонию, а мне отвечают, что два года назад с ней приезжал Государственный симфонический оркестр имени Светланова. Предлагаю «Сим-

9 16:00
апреля
воскресенье

РАХМАНИНОВ НА РОДИНЕ РАХМАНИНОВА
К 150-летию нашего великого земляка
Весенние рахманиновские дни – 2023

Симфонический оркестр
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова

Дирижёр –
заслуженный артист
Российской Федерации
Алексей
ВАСИЛЬЕВ

Солист –
лауреат Международного
конкурса пианистов,
композиторов и дирижёров
им. Сергея Рахманинова
Илья
ПАПОЯН
(фортепиано)

В программе:
С. В. РАХМАНИНОВ
Каприччио на цыганские темы. Рапсодия на тему Паганини. Симфония № 3 ля минор

INTICKETS vk.com/cm_k_im_rachmaninova ул. Б. Московская 37/9 946-076, 946-077, 500-644

фонические танцы», оказывается оркестр Мариинского театра нас опередил. И тут Ольга Борисовна говорит о том, что им хотелось бы услышать Третью симфонию, получится своеобразная премьера. Признаюсь, что и для меня, и для оркестра это была работа с нуля, еще ни разу я не дирижировал ею. А симфония совсем не простая. Теперь-то я понимаю, почему дирижеры не слишком часто обращают на нее свой взор: музыка изумительной красоты, но очень сложная форма, не очевидная, на первый взгляд. Наверное, надо прожить целую жизнь, чтобы понять весь подтекст, весь смысл этого рахманиновского опуса.

Далее была высказана просьба сыграть Каприччио на цыганские темы. Причина — это «молодой Рахманинов», произведение, которое очень редко исполняется. Да, действительно, когда я потом начал искать записи, их оказалось совсем мало. Но еще в момент обсуждения я стал думать о другом: куда его поставить в концерте. Вместе с симфонией? Что-то не то. Значит, пользуясь формулой стандартного симфонического «евроконцерта», Каприччио нужно сыграть в начале первого отделения. Но что тогда пойдет следом? Ведь по продолжительности оно не маленькое, все 11–12 минут времени. Предложения были разные, но я остановил свой выбор на Рапсодии на тему Паганини по причине совершенно



неочевидной для слушателей, а именно хронометраж. Не хотелось утомить публику и привить ей опасение к академической музыке, ведь Второй концерт — это 35 минут, Третий концерт — около 50 минут. А Рапсодия будет хороша, потому что она лаконична, примерно 25 минут. Кроме того, я давно очень хотел дирижировать именно Рапсодией. Наверное, это звучит странно, ведь формально дирижер и оркестр здесь не солируют, а выступают в роли аккомпаниатора. Скорее пианисту было бы свойственно это желание. Но за свои 15 лет на посту дирижера мне ни разу не представился случай сыграть это произведение. Помню, мы даже готовили его с Олегом Вайнштейном, но концерт по какой-то причине отменили... А вот в Новгороде с Ильей Папояном всё получилось.

М. М. А репетиции со студентами длились долго? Вы сами сказали, что все произведения были для них новыми.

А. В. У нас была возможность взять только четыре полноформатные репетиции по 4 часа.

М. М. Это только на оркестровые сочинения? На Каприччио и симфонию?

А. В. Нет, и на Рапсодию тоже. Я стараюсь консерваторский оркестр максимально приучать к взрослой жизни, ведь обычно мы работаем проектами. Да, когда мы, например, готовили «Альпийскую симфонию» Р. Штрауса, мы детально прорабатывали самый сложный текст на групповых репетициях. Но с Рахманиновым у нас такой роскоши не получилось. По образу и подобию взрослых концертующих коллективов, за неделю до даты мы выстроили график репетиций и ежедневно стали работать. Этот принцип я использую в консерватории намеренно, потому что он использует

ся в профессиональных оркестрах. Нужно выработать умение сконцентрироваться на поставленной задаче в установленные, даже малые, сроки.

Признаюсь, на первой репетиции я был немного встревожен, потому что состав оказался «очень молодой», я имею в виду отсутствие старшекурсников, которые по причине близящихся экзаменов предпочли пропустить программу, и их места заняли новобранцы. Особенно это было слышно в группе деревянных духовых инструментов и чуть меньше в медной. Это первое, что я помню. А второе — это чувство радости, потому что на генеральной репетиции я увидел устойчивый результат их работы: выученный текст, умение реагировать на жест дирижера, умение объединяться в единое целое по звучанию, по замыслу (вспомним слова Ю. Х. Темирканова: «Оркестр — это вместе»). Каждый из ребят, принимавших участие, получил большой опыт и запомнил надолго и этот концерт, а главное те произведения, которые на нем были исполнены.

Не забудем, что студенческий оркестр — это специфическое явление, в котором происходит постоянная ротация, так как мне всегда приходится помнить о моей главной задаче — каждый из 300 студентов оркестрового факультета должен пройти практику игры в оркестре. Иногда, конечно, хочется собрать лучших, сделать «супероркестр». Но каждый раз я говорю себе: «Нет, так нельзя». Все-таки мы их учим. Все-таки моя высшая цель — научить всех, а не пережить минуту славы в результате хитрого подбора самых лучших студентов.

Конечно, этот прием остается в арсенале для каких-то исключительных случаев. Наверное, так мы поступим во время торжественного открытия исторического здания консерватории после ремонта, «звезд-

ная команда» будет иметь честь выступить на новой сцене.

М. М. Я бывала в Великом Новгороде, в частности, присутствовала на различных концертах в зале КДЦ «Диалог», поэтому знаю, что сцена и зрительный зал там очень своеобразной формы — как бы амфитеатр, сильно вытянутый в стороны. Что Вы скажете об акустике этого зала? Хорошо ли звучал оркестр?

А. В. Как я уже упоминал, я неоднократно слушал детские конкурсные выступления в этом зале и, действительно, сольные программы на рояле звучат сухо-вато. Казалось, что зал более подходит для эстрадных концертов с использованием звукоусилительной техники и всех современных цифровых возможностей. Я ехал туда с ощущением, что нечто подобное испытаем и мы. Но все оказалось не совсем так, оркестр достаточно прилично звучал, видимо потому, что весь диапазон, вся тесситура были заполнены звуками и какие-то резонансы в зале все-таки есть. Хотя это всегда вопрос вкуса. Некоторые дирижеры любят, чтобы присутствовало «эхо», как в наших исторических залах, я же считаю, что в нем какие-то детали могут потеряться. Конечно, я не люблю совсем «сухую» акустику, но я люблю, когда «эхо» не слишком длинное. Думаю, в «Диалоге» лучше всего звучал бы оркестр малого симфонического состава, так называемый «бетховенский», без большой группы ударных, где есть только литавры, например.

Кстати, содружество с КДЦ у нас продолжится: уже этой осенью мы везет туда как раз программу из сочинений Бетховена. Уверен, что она прозвучит идеально.

М. М. Помимо концертной программы были ли еще какие-то мероприятия? Может быть экскурсия?

А. В. Мы не успели... Кроме того любые гастроли оркестра — это финансовая нагрузка для приглашающей стороны. Они организовали транспорт, обед, ужин для 55 человек. Для этого региона это уже существенные расходы. А если проводить экскурсию, значит нужно заказывать для всех гостиницу.

В любом случае для нас всегда интересно выступать на новых площадках, а не просто «вариться в собственном соку». Мы открыты для новых контактов, для новой публики, для новых симфонических программ.

Елена СЕРЕДИНСКАЯ

Пианистка, клавесинистка, доцент кафедры органа и клавесина

Марина Михеева. Здравствуйте, Елена Александровна! Очень многие любители музыки нашего города являются поклонниками Ваших концертов-лекций в небольшом уютном зале Музея-квартиры Н. А. Римского-Корсакова на Загородном проспекте. 9 апреля Вы вместе с Елизаветой Петровой (скрипка) и Дмитрием Сатушевым (виолончель) исполнили программу, которую посвятили 150-летию юбилею С. В. Рахманинова. Расскажите, пожалуйста, что прозвучало?

Елена Серединская. Здравствуйте, Марина Владимировна! Мы открыли концерт Элегическим трио «Памяти великого художника», затем прозвучали фортепианные пьесы: Прелюдия до-диез минор и Элегия из опуса 3, а также Прелюдия соль мажор из опуса 32, завершила программу Соната для фортепиано и виолончели.

М. М. Ваш концерт входил в абонементный цикл с красивым названием «В Царстве Музыки». Это как-то влияло на выбор произведений?

Е. С. Название цикла условное. Мы начали его в сезоне 2021/22, но сыграли только два концерта: в октябре и декабре (последний — программа к 50-летию Музея-квартиры Римского-Корсакова — не смогли отказать Музею, который стал для нас родным и в котором играем вот уже 30 лет). Цикл, заявленный в сезоне 2022/23, стал естественным продолжением. Все это — результат сложной эпидемической обстановки. Название не было связано с какой-либо сквозной темой, тем более что из-за вынужденного простоя мы пропустили много дорогих для нас дат, которым надеялись посвятить программы, теперь же стремились наверстать упущенное.

В прошлом нам удалось создать много интересных циклов, рассчитанных на 8, а то и 16 концертов (в 2-х сезонах), тем более что до пандемии мы играли в двух музеях (еще и в Музее-квартире И. И. Бродского), по два концерта в месяц. По понятной причине планировать что-либо долгосрочное было рискованно. Поэтому название цикла — приятное, но достаточно «обтекаемое». При выборе программ руководствовались, во-первых, памятными датами, а во-вторых, сочетанием календаря с рабочим расписанием наших артистов: ведь они заняты на основной работе, а все наши концерты сугубо благотворительные.

М. М. Известно, что камерно-инструментальное наследие Рахманинова невелико. Как Вы думаете, с чем это связано?

Е. С. Честно говоря, мне не кажется, что оно так уж невелико: два Трио и Соната для фортепиано и виолончели... У Петра Ильича Чайковского, который был кумиром Рахманинова, одно Трио, пять Пьес для скрипки и фортепиано (в наших концертах мы объединяем их в один цикл), авторская версия «Вариаций на тему рококо» для виолончели и фортепиано. У учителя Рахманинова, Сергея Ивановича Танеева, одно Трио, Соната для фортепиано и скрипки и Квинтет. Если взглянуть назад... У Михаила Ивановича Глинки — одна Соната для фортепиано с альтом или скрипкой, неоконченная (автор играл ее в обоих вариантах, в зависимости от наличия исполнителей), Трио, два фортепианных Секстета (их возникновение было продиктовано «гастрольными» обстоятельствами). У Александра Александровича Алябьева — два Трио, одно из них не окончено, Соната и Вариации для фортепиано и скрипки. У Александра Порфирьевича Бородина — Трио и Квинтет. Еще все они оставили прекрасную музыку для струнных, в частности, квартеты. Говорю подробно, потому что,



во-первых, это — всё, во-вторых, все ансамбли с фортепиано мы сыграли в наших концертах. Николай Андреевич Римский-Корсаков заметил, что композитору, работающему в сфере крупных форм, трудно переключаться на более изящное письмо, которого требует камерная музыка, имея в виду самого себя (в частности, свое Трио, упрек мне кажется несправедливым, а уж авторский вариант «Концертной фантазии на русские темы» для скрипки и фортепиано — великолепен!).

Русская исполнительская культура, развивающаяся как минимум с XVIII века, — это огромная, интереснейшая тема, связанная с большим кругом проблем. Мы сделали обо всем этом цикл из 16 концертов в сезонах 2013/14 и 2014/15 («Русское исполнительство XVIII–XX веков в контексте европейской музыкальной культуры»), русским инструментальным сонатам был отчасти посвящен еще и сезон 2002/03. Русская музыка, клавирная и инструментальная, постоянно звучит в наших программах, как сольных, так и ансамблевых, равно как и в программах студентов моего класса клавирина и фортепиано. Говорить на эту тему можно бесконечно много, но, наверное, не в рамках нашей беседы. В конце концов, будем счастливы, что Сергей Васильевич успел высказаться и в этой сфере, и мы можем играть и слушать те чудесные вещи, которые ему Бог послал!

М. М. Уверена, что ранее Вы уже играли и Сонату, и Элегическое трио с другими музыкантами. Много ли было таких выступлений?

Е. С. Впервые я сыграла оба Трио и Сонату в 2018 году, к 145-летию автора. Мы сделали тогда три концерта в двух музеях, в программы вошли два Трио, Соната (которую я играла дважды, в апреле и в декабре, так как в нашей «команде» два виолончелиста, и оба меч-

тали играть Сонату) и пьесы для фортепиано, в трех программах разные. Давным-давно, в 1987 году, мне посчастливилось сыграть турне из пяти концертов с великолепным виолончелистом Дмитрием Маркевичем (родным, младшим братом всем хорошо известного выдающегося дирижера Игоря Маркевича), но он Рахманинова не играл. С 1990 года я играю исключительно с молодыми артистами руководимого мною ансамбля.

М. М. А как давно сложилось Ваше трио с Елизаветой и Дмитрием?

Е. С. Елизавета и Дмитрий — далеко не первое поколение артистов нашего ансамбля. С 1990 года со мною начали общаться молодые исполнители, желавшие понять, что такое «историческое исполнительство» и всё, связанное с этой темой. Так что первое время мы играли музыку Барокко и французского Классицизма, постигая, в то же время, основные законы исполнительства вообще. Артисты первого поколения нашего ансамбля сейчас украшают собою лучшие коллективы страны, а к нам приходили играть всё новые и новые молодые музыканты.

Изучение старинной музыки привело (как, впрочем, и наших коллег во всем мире) к обновленному пониманию музыки более поздних авторов и стилей, причем не только западноевропейской, но и русской культуры! Наши виолончелисты, братья Сатушевы — Денис и Дмитрий, пришли в ансамбль в сезоне 2003/04, скрипачки, сестры Петровы, позднее: София — в 2006/07, Елизавета — в 2007/08. Позже София посвятила себя совершенно иной сфере музыкального творчества, а Елизавета играет в нашем ансамбле по сей день, несмотря на большую загруженность в ЗКР Академическом оркестре Санкт-Петербургской филар-

монии и в Молодежном камерном оркестре. Наши виолончелисты ведут большую и успешную педагогическую деятельность, в концертной жизни выступают как «свободные художники», соло и в различных ансамблях, оркестровое исполнительство их не привлекает. К нам продолжают присоединяться молодые музыканты, надеемся познакомить с ними публику в будущих концертах.

М. М. *Фортепианные миниатюры, которые Вы сыграли, одни из самых популярных рахманиновских сочинений. Чем они привлекают именно Вас?*

Е. С. Произведения Рахманинова я играю с детства. Эта музыка со мною навсегда. Пять лет назад я почувствовала, что, обогатившись пережитыми музыкальными впечатлениями и открытиями, готова вновь вернуться к Рахманинову. В уже упомянутых мною концертах я сыграла все Пьесы опуса 3 (1893), две Пьесы из опуса 10 (1894) и все Шесть Музыкальных моментов (1896), а также три Прелюдии из опуса 23 и 32. Дальше начался ковид, я училась преподавать в Skype и Zoom, будучи в «группе риска», и, отсидев два года дома почти безвыходно, сомневалась, смогу ли я вообще выйти на эстраду, тем более, вернуться к регулярным концертам. Так что сезон 2022/23 был первым полноценным, по крайней мере, в одном музее из двух, а закончить его рахманиновской программой было для меня Поступком!

Избранные пьесы — играемые с детства... Нужно было просто «с чего-то начать»!

М. М. *На прошедшем концерте Вы предстали перед слушателями и как солист, и как участник ансамбля, и как лектор. Слово и музыка для Вас не разделимы? Или это проявление другой грани Вашей личности — доцента консерватории?*

Е. С. Во всех этих качествах я предстаю перед публикой уже более тридцати лет, причем не только в музеях, но и в других залах, в которых довелось играть концерты, как сольные, так и сочетающие соло с ансамблем. Эту традицию поддерживают практически все исполнители «исторического» направления (слово «аутентичный» категорически отвергаю). Причина в том, что публика, в том числе, наша российская, «самая читающая в мире», к тому же любящая театр, к сожалению, в массе, не получила того обязательного музыкального образования, которое было характерно для эпох, когда исполняемую нами музыку сочиняли... К тому же в подобных концертах звучит много музыки, которая мало, а то и вовсе незнакома широкой публике. Многие уже привыкли вначале прочитать о музыке, а во время исполнения еще и увидеть (в действиях исполнителя), о чем она, страшась остаться со звучанием музыки наедине, иные просто не приходят слушать незнакомое... Задача моя и моих коллег — сделать всё, чтобы люди не боялись слушать музыку без подсказок, поскольку в ней нет иного содержания, кроме нее самой! Поэтому я даю самые необходимые сведения, касающиеся времени и обстоятельств ее возникновения, попутно разоблачая «мифы», которыми за долгие годы данный автор

и данное произведение «обросли». Каждое слово не сет для каждого человека свои смыслы и ассоциации, а мои коллеги и я стремимся, чтобы публика следила за «приключениями» чисто музыкальных тем (выражение Ады Григорьевны Шнитке, профессора курса анализа, одного из моих великих Учителей), увлекательными и захватывающими как детектив, а не искала прочитанные или услышанные чужие слова, проходя таким образом мимо звучащей Музыки... А затем играть так, чтобы слушателю от первой до последней ноты было слышно все, что «высказано» автором в самом нотном тексте. Так что грани моей личности — это музыкант и учитель музыки, вот и всё!

Дмитрий ПЕТРОВ, Анастасия РОГАЛЕВА («ПетРо Дуэт»)

Пианисты, лауреаты международных конкурсов, доценты кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, концертмейстерского мастерства

Марина Михеева. *Здравствуйте, Анастасия Игоревна и Дмитрий Львович! Прежде чем я задам Вам вопрос о Рахманинове, расскажите, пожалуйста, нашим читателям, когда появился Ваш ансамбль.*

Анастасия Рогалева. Добрый день, Марина Владимировна! Официально дебют нашего «ПетРо Дуэта» состоялся в 2001 году на сцене Малого зала Санкт-Петербургской филармонии, однако же, играть вместе мы начали, будучи студентами консерватории, в классе профессора Н. Н. Серегиной. Программа экзаменов четвертого и пятого курсов должна была включать сочинение для фортепиано с оркестром, и Дмитрий любезно согласился исполнить партию оркестра в четырехручном переложении «Каприччио» Стравинского и Первом концерте Чайковского: с этими сочинениями я оканчивала консерваторию. Нас настолько увлек процесс игры вместе, что мы решили продолжать.

М. М. *Как Вы составляете свои программы, и какое место в них занимает русская музыка?*

Дмитрий Петров. Составление концертных программ — один из важнейших факторов в работе музыкантов, поскольку грамотно выстроенная программа — залог успеха. Репертуар фортепианного дуэта весьма обширен и представлен именами композиторов от эпохи Барокко до наших современников. Иногда организаторы концертов дают так называемые вводные, что именно они хотят, чтобы мы исполнили. В тех случаях, когда мы самостоятельно выбираем, что будем играть, достаточно часто мы составляем программу, из сочинений русских композиторов.

М. М. *Когда каждый из Вас впервые сыграл произведение С. В. Рахманинова?*

А. Р. Впервые я сыграла Рахманинова в 14 лет, и это была Прелюдия опус 23 № 4.

Д. П. Мое первое исполнение произведений Сергея Васильевича состоялось чуть позже, в 16 лет. Сразу три произведения было дано мне, ученику 10 класса



ССМШ, моим педагогом Ниной Николаевной Серегиной для летнего разучивания. Это были транскрипции: «Маргаритки», «Сирень» и Скерцо из музыки Ф. Мендельсона к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь». Помню, что с «Сиренью» и «Маргаритками» получилось достаточно легко, а вот со Скерцо пришлось повозиться.

М. М. А Ваше первое совместное исполнение его ансамбля. Вы помните, когда и где это произошло?

А. Р. Оглядываясь назад, поражаюсь нашей смелости. Вспоминаются слова Тургенева: «...вся тайна прелести молодости состоит не в возможности все сделать, а в возможности думать, что ты все сделаешь...» Начали мы с Дмитрием, пожалуй, с самого сложного опуса С. В. Рахманинова. В 2003 году состоялся наш первый сольный концерт в Малом зале Петербургской филармонии, где мы исполнили «Симфонические танцы».

М. М. Теперь поговорим о Ваших выступлениях в Санкт-Петербургской филармонии в этом концертном сезоне. Два из них были целиком посвящены музыке Рахманинова. Вы заранее подстраивали программу под эти даты? Как это происходило?

Д. П. 2023 год — юбилейный год Рахманинова. Исходя из этого, мы решили исполнить все произведения Сергея Васильевича, написанные для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано. Концерт в Малом зале был запланирован еще в 2021 году, а о концерте в Большом зале стало известно позднее, и мы были совершенно счастливы, что, обсуждая программу с руководством Большого зала филармонии, было решено сделать вечер музыки С. Рахманинова.

М. М. Давайте перечислим все дуэты Рахманинова, которые прозвучали: Русская рапсодия, Сюита № 1, три пьесы из опуса 11, Сюита № 2 и «Симфонические танцы». Эти ансамбли — одни из самых ярких образцов виртуозного пианизма XX века. Ваше исполнение уверенно можно назвать блистательным.

А. Р. Благодарим Вас за высокую оценку. Эти концерты очень важны для нас, в особенности концерт, который состоялся в Большом зале филармонии. Нам доводилось выступать на этой сцене с оркестром, а также в совместных программах с другими музыкантами, но первый наш сольный вечер состоялся 11 февраля и был посвящен 150-летию со дня рождения нашего любимого композитора, и произведения, которые звучали абсолютно точно можно назвать вершинами фортепианно-дуэтного репертуара. Во многих интервью я говорю о том, что фортепианным ансамблям несказанно повезло — Сергей Васильевич подарил нам столь прекрасные сочинения. Среди вышеперечисленных произведений только «Русская рапсодия» была для нашего дуэта новым опусом. Это первое обращение Рахманинова к жанру фортепианного ансамбля, но как искусно, уже в этом раннем сочинении, молодой композитор ведет диалог двух роялей, как они дополняют друг друга, а в конце соревнуются и затем сливаются в общем каскаде октав и аккордов! Александр Гольденвейзер, присутствовавший на концерте, в котором Рахманинов впервые исполнил Рапсодию вместе с Иосифом Левиным вспоминал, что в конце произведения два пианиста решили устроить соревнование, кто быстрее сыграет октавы. Конечно же, Рахманинов победил.

М. М. Какое из сыгранных сочинений потребовало от Вас больше всего времени? Почему? Как Вы думаете?

Д. П. В каждом из этих сочинений всегда много работы для дуэта. Сколько бы они не исполнялись на концертах, всегда найдутся новые подробности, которые мы услышим в процессе репетиций.

Пожалуй, возвращение к «Симфоническим танцам» было наиболее напряженным, поскольку прошло достаточно много времени с момента первого нашего исполнения. Много поменялось в восприятии этой музыки, и мы сами изменились, повзрослели. Сыграв всего мультиклавирного Рахманинова, очень интересно наблюдать за эволюцией его письма. Совершенно точно можно сказать, что «Симфонические танцы» — самый сложный опус для двух фортепиано, написанный композитором.

М. М. 11 февраля Вы играли в Большом зале, а 25 мая — в Малом. Ощущали ли Вы разницу, в акустике, например, или оба зала для Вас одинаково комфортны?

А. Р. Разница, конечно есть. Малый — один из самых любимых наших залов, с уже знакомой акустикой и «родными инструментами», выступление в Большом зале — более волнительно не только в силу объема, но и поскольку фортепианные дуэты не частые гости на этой сцене. Думаем, можно с уверенностью сказать, что лучше звучания одного рояля в Большом зале может быть только звучание двух роялей! Ну, а если



серьезно, акустика зала Дворянского собрания Петербурга нам не показалась сложной. Да, возникали вопросы, удастся ли «озвучить» такое пространство, но после репетиции мы поняли, что все звучит именно так, как мы и задумывали.

М. М. В обоих концертах прозвучала «Колыбельная» П. И. Чайковского — вокальное произведение, фортепианную транскрипцию которого сделал сам Рахманинов. Современный петербургский композитор И. Е. Рогалев, Ваш отец, Анастасия Игоревна, переложил уже рахманиновскую версию для двух фортепиано. Почему выбор пал именно на это сочинение? Как известно, у Рахманинова есть и другие миниатюры-транскрипции, отобранные им в наследии русских композиторов, а также собственные романсы в виде сольных пьес.

А. Р. В один из семейных вечеров, мы с Игорем Ефимовичем оказались за двумя роялями и начали импровизировать, как это иногда случается. А поскольку было уже поздно и мы пытались отправить детей спать, начали звучать колыбельные, от Брамса до Дунаевского. И в какой-то момент пошла импровизация на тему колыбельной Чайковского, вот тут все и случилось. Довольно скоро появилась авторизованная версия для двух фортепиано.

М. М. В программе-аннотации к концертам присутствует фраза и о ваших собственных переложениях Рахманинова. Расскажите о них, пожалуйста.

Д. П. У нас в репертуаре есть двухрояльная версия «Итальянской польки», которую мы исполняли в Петербурге, а также, переложения нескольких опусов Рахманинова, но они скорее носят характер домашних импровизаций, и пока мы еще не готовы вынести их на суд слушателя.

М. М. Наверное, в юбилейные дни Вы еще где-то играли его музыку.

А. Р. Правда, мы не ограничились филармоническими площадками Петербурга, сыграв концерты в филармониях Белгорода, Архангельска, Костромы, а также в других концертных залах, где потребовалась помощь нашего сына Игоря Петрова, студента консерватории класса специального фортепиано А. М. Сандлера, для исполнения двух пьес, написанных для фортепиано в шесть рук.

Д. П. А впереди еще концерты в Мурманске, Салехарде и в Вологде.

М. М. В вашем репертуаре уже присутствуют все опусы С. В. Рахманинова в четыре руки. Но все же... Есть ли у Вас творческая мечта, связанная с его именем?

А. Р. и Д. П. Есть, но правильнее, наверное, будет назвать это творческим планом... Мы хотим записать всего двухрояльного Рахманинова, а также его произведения для фортепиано в четыре и в шесть рук. Мы идем к достижению этой цели. Надеемся, все получится.

Беседовала М. В. Михеева.

Looking back at the path we have traveled *Bach-Readings in Leningrad/St. Petersburg*

Оглядываясь на пройденный путь *Баховские чтения в Ленинграде/Санкт-Петербурге*

Our conversation with Kyra I. Yuzhak and Anatoly P. Milka, the organizers and permanent participants of the Bach-Readings, traces the thirty-year-old history of this conference that has been held at the Leningrad/St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory since 1985. The leading professors of the Music Theory Department not only recall the atmosphere of the conferences, the speakers and themes of their talks, but turn to the issues of performance, problems of theory and history of polyphony, discussing scientific works created by several generations of participants, as well as directions and results of the ongoing researches.

Keywords: Bach-Readings in St. Petersburg, Kyra I. Yuzhak, Anatoly P. Milka, Bach research, theory and history of polyphony.

В беседе с Киной Иосифовной Южак и Анатолием Павловичем Милкой, организаторами и бессменными участниками Баховских чтений, прослеживается более чем тридцатилетняя история конференции — с 1985 года вплоть до наших дней, — проводимой в Ленинградской/Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Ведущие профессора кафедры теории музыки не только вспоминают атмосферу конференций, докладчиков и их темы, но обращаются к вопросам баховедения, проблемам теории и истории полифонии, обсуждая научные труды нескольких поколений участников, направления и результаты проводимых исследований.

Ключевые слова: Баховские чтения в Санкт-Петербурге, Кира Иосифовна Южак, Анатолий Павлович Милка, баховедение, теория и история полифонии.

Международная научная конференция «Баховские чтения в Санкт-Петербурге» неизменно становится заметным событием в череде научных конференций Санкт-Петербургской консерватории, находя отклик и у профессионалов¹, и в среде любителей. Во многом это связано с личностями организаторов и руководителей конференции — профессоров Киры Иосифовны Южак и Анатолия Павловича Милки. Их профессиональный авторитет и специфика деятельности — как ученых и преподавателей — привлекают внимание, их доклады, лекции и издания не просто интересны и важны по отдельности, но и в совокупности образуют магистральный путь исследователей, отражающийся в каждом следующем выступлении. Как ученица и Киры Иосифовны, и Анатолия Павловича, а также как участница нескольких из обсуждаемых конференций, интервьюер в процессе беседы попыталась поднять широкий круг вопросов и исторического, и теоретического толка. Непосредственный тон высказываний участников интервью определил разговорный стиль настоящего текста. Автор благодарен Кире Иосифовне и Анатолию Павловичу за многочасовую беседу-воспоминание о Баховских чтениях.

«Всему миру известно, что баховедение является одной из самых мощных ветвей общего древа музыковедения. Накопленные богатства источниковедческих, текстологических, культурологических и методологически иных трудов огромны. Их освоение не может быть частичным — здесь востребована вся жизнь».
Л. Г. Ковнацкая. Восьмые баховские чтения [11, с. 42]

Алла Янкус. Кира Иосифовна, Анатолий Павлович, расскажите, пожалуйста, с чего все начиналось? Какова была первая конференция?

Кира Иосифовна Южак. Первая конференция была приурочена к юбилею И. С. Баха (1985 год), организовывалась и проводилась в Союзе композиторов. В то время председателем секции критики и музыковедения была Лариса Георгиевна Данько, а Михаил Семёнович Друскин еще задолго до этого предложил идею книжных чтений, на которых обсуждались «Функции музыкальной темы» Е. А. Ручьевской (1977), «Музыкальный театр Альбана Берга» М. Е. Тараканова (1976) и «Вопросы анализа музыки» Л. А. Мазеля (1978). Мазель на обсуждение в Ленинград приезжал, а Тараканов — нет. Помню, я робко сказала Льву Абрамовичу [Мазелю], что в ста-

¹ В разные годы Баховские чтения получали отражение в публикациях А. З. Харьковского, Г. В. Абдуллиной и Л. Г. Ковнацкой. См.: [1; 10; 11; 18].

ть (это замечательная статья 1966-го года в «Советской музыке»²) он одну из идей высказал иначе, и он ответил: «Известно же, что большие книги — это кладбище хороших идей и статей».

Анатолий Павлович Милка. Здесь Мазель несколько переиначил известное высказывание Льва Ландау и похожее — Анри Пуанкаре.

К. Ю. Конференцию по Баху задумал Друскин, Мила³ транслировала вокруг себя, а Лора⁴ организовывала. Эта конференция прошла под конец юбилейного 1985 года. С одной стороны, это было подведение итогов, а с другой — толчок к последующим работам.

А. Я. *А о чем был доклад Друскина?*

К. Ю. Не помню уже точно, как был построен доклад, но по содержанию он был связан со статьями, посвященными Баху и его творчеству, вошедшими в друскинский сборник 1981 года⁵. Помню, в том же сезоне я приехала из Петрозаводска на курсы повышения квалификации, и Друскин в совершенном восторге рассказывал о «музыкальной криминалистике», о работах Йошитакэ Кобаяси, после которых пришлось перелопатить всю хронологию позднего Баха и в частности баховских кантат, уточняя, какие именно переписчики работали и в какие годы. Он был под огромным впечатлением от этих методов исследования, возможно, и об этом тоже шла речь.

С Герасимовой-Персидской⁶ я познакомилась как раз на этих лекциях (ФПК), еще до баховской конференции, которая состоялась только в декабре. На чтениях она, кажется, полагала, что это будет конференция в честь Друскина, — у нее был доклад о том, какая замечательная книга о Бахе: речь шла о новом типе монографии⁷.

По словам Милы, Друскин увидел полный зал молодежи и вместо задуманного краткого вступительного слова прочитал настоящую лекцию. А время было ограничено, для сообщений осталось очень мало времени, и, например, Кон⁸, читая доклад «Бах в свете неориторики», не сыграл ни одной прелюдии, как собирался. Я сидела сзади Герасимовой-Персидской и видела, как она внимательно вслушивалась: Кон называл хоральную прелюдию по-немецки, она же, услышав, кивала головой. Я думаю, она просто понимала, о каком хорале идет речь — она же очень здорово знала языки.

Я тогда в первый раз публично говорила про Баха. Речь в числе прочего шла об излюбленном баховском способе варьирования — сочетании мелодически различного распевания, как при колорировании, с сохранением метрических позиций опорных тонов напева, как при фигурировании. Возможно, я тогда сыграла тему Канона в увеличении и обращении или вариант темы в свободной части 4-голосной зеркальной фуги из «Искусства фуги». И когда Друскин сказал мне, что в этом что-то есть, я ответила: «Наверное потому, что я единственная что-то сыграла», а он ответил: «Не только это».

А. Я. *Сколько Вам было лет?*

К. Ю. Среди участников было очевидное разделение на маститых и подмастерьев, мы были младшими — при том, что младшим было между сорока пятью и пятьюдесятью. Я себя чувствовала совсем девчонкой, но и молодые были для меня «зубры»: я же плотно работала в Петрозаводске.

А. М. В этой ситуации я себя мальчиком не чувствовал, но разделение на поколения, конечно, было.

К. Ю. По старшинству, вероятно, было так: Друскин, Кон, Ручьевская, Герасимова-Персидская, Южак,

Программа Книжных чтений к 300-летию со дня рождения И. С. Баха

**Книжные чтения
СОВЕТСКОЕ БАХОВЕДЕНИЕ
(к 300-летию со дня рождения И. С. Баха)
[Первые Баховские чтения]**

9 декабря 1985, Дом композиторов, Концертный зал

М. Друскин (Ленинград). Баховедение сегодня

Н. Герасимова-Персидская (Киев). Книга М. С. Друскина о Бахе: Новый тип монографии

Ю. Кон (Петрозаводск). Бах в свете неориторики

Е. Ручьевская (Ленинград). Особенности концертной формы в первых частях

Бранденбургских концертов: тональное и фактурное развитие

Б. Кац (Ленинград). О стихотворении Мандельштама «Бах»

А. Милка (Ленинград). О канонах в «Искусстве фуги»

К. Южак (Петрозаводск). Бах и полифонический опыт его времени

² См.: [12].

³ Людмила Григорьевна Ковнацкая.

⁴ Лариса Георгиевна Данько.

⁵ См.: [6].

⁶ Нина Александровна Герасимова-Персидская.

⁷ См.: [7].

⁸ Юзеф Гейманович Кон.

Милка, Кац⁹. Для меня это было такое испытание, такой страх!

А. М. «Какой-то страх невольный...».

К. Ю. Не невольный, а очень даже сильный. Несколько ночей я писала и переписывала этот доклад. Это было ужасно: трибуна стояла на сцене, а надо было, чтобы меня из-за нее все-таки видели. Как я тряслась! А когда я туда встала — отступить-то некуда! — говорила спокойно. Потом Адочка Шнитке¹⁰ отвела меня в сторону и сказала: «У меня с Вашими докладами особые отношения». Ада Григорьевна тоже очень хорошо ко мне относилась¹¹.

Как видите, вспоминается с трудом, но что-то вспоминается.

А. М. Помню спор с Кацем. Речь шла о том, сколько было импровизаций — одна трехголосная или две — трехголосная и шестиголосная¹². Тогда я еще не написал свою книжку про «Музыкальное приношение»¹³, но в том споре я сказал Борьке, что там все было по-другому. А Друскин (он слышал наш разговор) сказал: «Газеты надо читать!», имея в виду, конечно, немецкие газеты 1747 года.

К. Ю. Кац хорошо говорил, он очень хорошо анализировал. В тот год в «Советской музыке» вышли две очень важные статьи: Вязковой¹⁴ по «Искусству фуги»¹⁵ (это была одна из ее публикаций по дороге к монографии 2006 года¹⁶) и Каца о «Музыкальном приношении»¹⁷.

А. Я. А кто были слушатели этих чтений?

К. Ю. В Доме композиторов, как я говорила, собрался полный зал — вся студенческая молодежь и очень много педагогов: была и консерваторская, и союзовская публика. Это и были Первые Баховские чтения.

По-моему, мы не зря назвали в 1993 году наши Баховские чтения Вторыми. Идею такой конференции в 1993 году подала Елена Васильевна Вязкова. История была такова. Начитавшись работ Вязковой, я написала ей письмо, которое передала через ее коллегу по институту Гнесиных — Наталью Сергеевну Гуляницкую. С ней я была знакома, потому что она незадолго перед тем была в Петрозаводске председателем госкомиссии. (Между прочим, Гуляницкая защищала докторскую диссертацию в один день с Коном — 17 сентября 97-го года: она в консерватории, он — в институте на Козицкого¹⁸. Их и утвердили в ВАК в один день, в апреле 1996 года). У нас завязалась переписка с Вязковой. Я ее и критиковала тоже, но она не обиделась. Именно Елена Васильевна предложила провести конференцию об «Искусстве фуги». Мы сделали такую конференцию, назвали Вторыми Баховскими чтениями, и с них фактически пошел отсчет.

Вторые, Третьи и Четвертые чтения собирали замечательные составы участников. Доклады Оли Курч¹⁹ — каждый настоящее маленькое открытие. В чтениях прозвучали сообщения Е. В. Вязковой, И. В. Розанова²⁰,

Программа Вторых Баховских чтений

Вторые Баховские чтения «ИСКУССТВО ФУГИ»

29–30 марта 1993, Дом композиторов, Красная гостиная

Е. Вязкова (Москва). Композиционное и содержательное единство цикла «Искусство фуги»

О. Курч (Санкт-Петербург). От помет копиистов — к композиции цикла «Искусство фуги»

А. Милка (Санкт-Петербург). Берлинский автограф как цикл

К. Южак (Санкт-Петербург). О продвигающей и свертывающей тенденциях в «Искусстве фуги»: *Alio modo* и парность высшего порядка

Т. Шабалина (Санкт-Петербург). Загадки автографа «Искусства фуги»

И. Розанов (Санкт-Петербург). К проблеме орнаментики в «Искусстве фуги»: текстология и интерпретация

Дом композиторов, Концертный зал

Клавирная музыка И. С. Баха:

Sarabande con Partite C-dur BWV 990

Исп.: *Р. Островский*

⁹ Борис Аронович Кац.

¹⁰ Ада Бенедиктовна Шнитке.

¹¹ Ада Григорьевна Шнитке.

¹² Речь идет об истории поездки Баха в Берлин в 1747 году и импровизации композитора на тему, данную Фридрихом Великим, легшую в основу «Музыкального приношения».

¹³ См.: [14].

¹⁴ Елена Васильевна Вязкова.

¹⁵ См.: [5].

¹⁶ См.: [4].

¹⁷ См.: [8].

¹⁸ В настоящее время Государственный институт искусствознания (Москва, Козицкий переулок, д. 5).

¹⁹ Ольга Остаповна Курч.

выступали Т. В. Шабалина²¹, Р. З. Фрид²², в юбилейных чтениях 2000-го года принимала участие Л. Г. Ковнацкая. Позже по материалам Вторых и Третьих чтений мы сделали очень неплохие сборники, в них даже вошли резюме на английском и немецком, что по тем временам было не самым распространенным правилом оформления. Но типографски сборники были крайне неудачно изданы, особенно Вторые чтения.

А. Я. Мне кажется, эти книги предназначены для музыкантов — знатоков баховской музыки — и, выражаясь стилизованно, для просвещенных любителей,

для тех, кто готов разбираться со сложностями крупных композиций и многосоставных сборников, многоплановых аналитических и документальных аргументов. Очень жаль, что эти издания сейчас — большая редкость²³.

А. М. Цели издавать материалы после каждой конференции у нас не было. Но ничего не пропадало. И вот статьи Киры Иосифовны из сборников Вторых и Третьих чтений вышли потом в новой редакции — в первом томе ее трудов под названием «Полифония и контрапункт»²⁴. Потом по материалам Восьмых чтений был

Программы Третьих и Четвертых Баховских чтений

**Третьи Баховские чтения
«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР»,
ВТОРОЙ ТОМ**

3 мая 1995, Дом композиторов, Кинозал

- А. Милка* (Санкт-Петербург). К композиционной функции *BWV 870–893*
О. Курч (Санкт-Петербург). От копий И. К. Фоглера и И. П. Кельнера — к сюжету *BWV 870–893*
Е. Вязкова (Москва). От структуры — к смыслу
К. Южак (Санкт-Петербург). О переработке ранних фугетт для второго тома «ХТК»
 (Сравнение ранних и окончательных редакций фуг *C-dur*, *Cis-dur*, *G-dur* и *As-dur*)
Р. Фрид (Санкт-Петербург). О художественно-смысловом аспекте строения баховской фуги (К изучению ХТК-II)

Дом композиторов, Концертный зал

Клавирная музыка И. С. Баха:
 Итальянский концерт *F-dur BWV 971*
 Исп.: *Р. Островский*

**Четвертые Баховские чтения
К 250-летию со дня смерти И. С. Баха
3 мая 2000, Дом композиторов, Кинозал**

- Л. Ковнацкая* (Санкт-Петербург). Баховедение в России: этапы и проблемы
Ф. Пуртов (Санкт-Петербург). Что знали о Бахе и его сыновьях в Санкт-Петербурге конца XVIII века
Р. Фрид (Санкт-Петербург). О восприятии полифонической фактуры Баха: соотношение крупного плана и детализации
Е. Вязкова (Москва). Об особенностях взаимоотношения гармонического и полифонического начал в произведениях Баха последнего периода
О. Курч (Санкт-Петербург). От документа I/22 к вопросу: кантор или капельмейстер?
Р. Лаул (Санкт-Петербург). О замысле фуги *gis-moll* из I тома *Wohltemperierten Klaviers*
В. Носина (Москва). Четыре дуэта — часть или целое? (Содержание и структура)
И. Розанов (Санкт-Петербург). Музыкальные композиционные фигуры и проблема трактовки орнаментики на примере «Итальянского концерта» и *Goldberg-Variationen*
К. Южак (Санкт-Петербург). О функции канонов у Баха (на материале инструментальных сочинений)
А. Милка (Санкт-Петербург). Призрак Гавриила Томашевича

Дом композиторов, Концертный зал

Клавирные сочинения И. С. Баха:
 Фантазия и fuga *BWV 904*
 Английская сюита *a-moll BWV 807*
 Прелюдия и fuga *BWV 894*
 Исп.: *Р. Островский*

²⁰ Иван Васильевич Розанов.

²¹ Татьяна Васильевна Шабалина.

²² Рафаэль Залманович Фрид.

²³ См.: [3; 17].

²⁴ См.: [20].

еще один сборник, который обращает на себя внимание — «Работа над фугой»²⁵. Он в сети есть — спасибо доброжелателям. Как раз это издание включает программы первых девяти конференций. Ну и недавно еще изданы двуязычные тезисы (на русском и английском) материалов Восемнадцатых чтений²⁶, при их издании и как автор, и как добровольный переводчик работала Марина Григорьевна Рыцарева, которая сейчас стала, смеем надеяться, постоянным участником нашей конференции.

К. Ю. Эти три конференции (II–IV чтения) проходили все еще в зале Союза композиторов и завершались выступлениями замечательного пианиста Рувима Островского. Традицией это не стало, но впоследствии были и еще концерты: Восьмые чтения заканчивал клавишинный концерт Светланы Шабалтиной, Одиннадцатые и Двенадцатые завершали фортепианные концерты Игоря Приходько (звучали баховские инвенции и четыре дуэта из III Клавирного упражнения) — нерегулярные, но драгоценные взносы в конференцию!

А. Я. А как регулируется выбор тем, есть ли центральная идея их последования?

К. Ю. Как я говорила, тему Вторых чтений подсказала Е. В. Вязкова, а затем Анатолий Павлович предложил заниматься поздним Бахом. Ну а дальше темы определялись материалом, который был в работе, которым хотелось поделиться. Надо сказать, что порядок выступающих никогда не зависел от регалий, важна была смысловая связь докладов. Мы могли начать с учеников, потом появлялись учителя, но они могли и чередоваться. Важнее драматургия целого, хотя не каждый раз, как в XX чтениях, можно создать одновременно интригу и обрамляющее выступление на одну тему²⁷.

В других чтениях нам еще пару раз удалось реализовать конструктивные идеи целого — с точки зрения тематики и программы конференции. Так, в XI чтениях первые два доклада были о последней фуге «Искусства фуги»: тема Милки — «Сколько тактов недостает в „неоконченной“ фуге (BWV 1080/19, автограф Р 200/3)?», а моя — «Astra inclinant, non necessitant»²⁸: О „недопи-

Программы Одиннадцатых и Двенадцатых Баховских чтений

Одиннадцатые Баховские чтения
И. С. БАХ: ИСКУССТВО ФУГИ И КАНОНА
16–17 февраля 2012, Консерватория, класс 43

- А. Милка* (Санкт-Петербург). Сколько тактов недостает в «неоконченной» фуге (BWV 1080/19, автограф Р 200/3)?
- К. Южак* (Санкт-Петербург). *Astra inclinant, non necessitant*: О «недописанных» тактах «незаконченной» фуги
- А. Милка* (Санкт-Петербург). О судьбе последнего взноса И. С. Баха в Общество музыкальных наук
- И. Приходько* (Харьков). Фуга *da saro* в творчестве И. С. Баха
- А. Милка* (Санкт-Петербург). Канон *Фа–Ми* и *Ми–Фа* BWV 1078: для Фабера или для Шмидта?
- Н. Герасимова-Персидская* (Киев). Конец XVI века — узловой момент в стилиевой эволюции европейской музыки
- И. Тукова* (Киев). И. С. Бах, А. Веберн, С. Губайдулина: об особенностях музыкального мышления XX века

Двенадцатые Баховские чтения
И. С. БАХ: ИСКУССТВО КАНОНА И ФУГИ
11–12 апреля 2013, Консерватория, класс 43

- К. Иванова* (Санкт-Петербург). Канон Баха как интеллектуальное украшение
- А. Милка* (Санкт-Петербург). О первом взносе Баха в Общество музыкальных наук
- К. Южак* (Санкт-Петербург). Тематические комплексы в фугах Баха: структура контраста
- И. Приходько* (Харьков). Форма фуги и композиционная схема в инструментальной музыке Баха
- Н. Герасимова-Персидская* (Киев). Восхождение: музыка начала века
- А. Милка* (Санкт-Петербург). О втором взносе Баха в Общество музыкальных наук
- А. Янкус* (Санкт-Петербург). О разновидностях фугато у Баха
- К. Южак* (Санкт-Петербург). Тематические комплексы в фугах Баха: жанровые обоснования контраста
- И. Тукова* (Киев). Законы классической общенаучной парадигмы и фуга Баха

²⁵ См.: [16].

²⁶ См.: [2].

²⁷ Юбилейную (XX) конференцию открывали и закрывали сообщения А. П. Милки, которые вели к единству собрания в целом, держали слушателей в напряжении — в ожидании развязки сюжета.

²⁸ Звезды склоняют, но не обязывают.

санных” тактах „незаконченной” фуги»²⁹. Так что Милка говорил о числе тактов в известных опытах дописывания этой фуги, то есть о том, что имеется по факту, а я — о гипотезе на основе аналогий с другими фугами Баха. Идею такого парного доклада подал Анатолий Павлович, он и латинское изречение вспомнил.

А второй случай парных тем — в XII чтениях: мы оба сделали по два взаимосвязанных доклада. Я — о тематических комплексах в фугах Баха (о структуре контраста и о его жанровой аргументации), а Милка — о первых двух взносах Баха в Общество музыкальных наук (о последнем взносе он делал доклад годом раньше). С точки зрения формы конференции парные доклады были очень важны.

А. Я. *Пятые (2002), Шестые (2004), Седьмые (2005), а затем Семнадцатые чтения (2019) — сольные выступления Анатолия Павловича. Не было мысли, что это другой формат — лекции, а не доклада?*

А. М. Вообще в международных конференциях действуют два формата: доклад — 20 минут, лекция — от 40 минут и более. Это разные жанры. Лекции, прочитанные на Баховских чтениях, — результаты текущей на тот момент работы: «Музыкальная азбука» Г. Кирхгофа, *Symbolum Nicenum* Мессы *h-moll* и Символика в «Искусстве фуги».

А. Я. *Анатолий Павлович, в чтениях 2002 года, в преддверии издания, Вы представляли и детально обсуждали сборник Кирхгофа³⁰. Это значительное открытие, сделанное в удивительных фондах библиотеки Санкт-Петербургской консерватории. Ваших публикаций и выступлений на эту тему было немало, какое место в этом ряду занимает лекция на Пятых Баховских чтениях?*

А. М. Все верно. Во-первых, была задача выяснить, что это такое — партименто-фуга — и показать именно на конкретном примере. Сейчас, когда в интернете можно найти немало исторических сведений и публикаций по теории и практике партименто, кажется, что проблема невелика, но представим себе, что есть два учебника по генерал-басу одного и того же автора И. Д. Хайнихена — 1711 и 1728 годов³¹ — и ни в одном

из них нет ничего про партименто-фугу, а тем временем Хайнихен — авторитетный источник.

В центре была интересная находка издания прелюдий и фуг. Недостаточно было просто найти каталожную карточку, надо было разобраться и понять, что за этой записью скрывается именно считавшийся утерянным сборник. Как говорил патер Браун: где надо спрятать листок, чтобы его не нашли? — на самом видном месте³². Картотека оказалась именно этим видным местом. В предисловии к изданию я написал, откуда книга, и так далее.

Последовательность выступлений и публикаций на эту тему, как мне кажется, была такой: 1) доклад в Петрозаводске (2002 год), а потом и публикация в материалах конференции³³; 2) выступление на Баховских чтениях (2002 год); 3) издание репринта и реализации прелюдий и фуг (Санкт-Петербургское издательство «Композитор»), сделанное при участии Гёте-института на двух языках³⁴; 4) статья в Баховском ежегоднике 2003 года³⁵ и гораздо позже, в 2011 году, статья в журнале *BACH*³⁶; 5) было еще исполнение целиком всей «Азбуки» в моей реализации на одних из «Гнесинских органичных чтений».

О публикации в Баховском ежегоднике отмечу, что его специфика — документы и первоисточники, они это ценят. Когда я спросил Ханса Йоахима Шульце, имея в виду Кирхгофа и его сборник, не будет ли *Bach-Jahrbuch*’у интересен мой герой, то узнав, о чем именно пойдет речь, Шульце сам взялся перевести мою статью с английского на немецкий, и она пошла в ближайшем номере. Этот пример показывает отношение ежегодника к документам.

К. Ю. Про реализацию в издании Кирхгофа можно говорить много. Я хорошо помню, как, бывало, заходила в 62-й класс на пятом этаже к Милке, когда он сидел вечерами, расшифровывая Кирхгофа. Он играл и спрашивал: «Как тебе больше нравится?» И тот вариант, что мне больше нравился, он фиксировал. Так что я в этом процессе тоже поучаствовала.

А. Я. *Лекции Анатолия Павловича в рамках Шестых и Седьмых чтений были посвящены Мессе h-moll*

²⁹ Позднее в консерваторском журнале вышла статья по материалам этого доклада. См.: [19].

³⁰ См.: [9].

³¹ См.: [21; 25].

³² Перефразированный диалог из рассказа Г. К. Честертон «Сломанная шпага»:

После минутного молчания маленький путник сказал большому:

— Где умный человек прячет камешек?

И большой тихо ответил:

— На морском берегу.

Маленький кивнул головой и, немного помолчав, снова спросил:

— А где умный человек прячет лист?

И большой ответил:

— В лесу.

URL: <https://predanie.ru/book/70907-vse-rasskazy-ob-otce-braune/?ysclid=lkrc0ei0p6324964928> (дата обращения 30.07.2023).

³³ См.: [13].

³⁴ См.: [9].

³⁵ См.: [24].

³⁶ См.: [23].

и «Искусству фуги». В представленных материалах Вы обращаетесь к сфере символики, убедительно Вами раскрываемой. Но без нее концепция ведь не складывается?

А. М. Да, не складывается — независимо от того, принимаем мы ее или нет.

А. Я. Что запомнилось больше всего в чтениях во круг Десятых?

К. Ю. Во-первых, был представлен трактат Берарди³⁷, который Бах полностью собственноручно переписал, что произошло в его жизни только один раз (ноты он переписывал многократно). Во-вторых, были представлены рукописи принцессы Анны Амалии, в которых нашел отражение учебный процесс в разных стадиях, после чего в лекциях, а потом в учебнике Милки появилось обсуждение прекомпозиционной стадии³⁸.

К Восьмым чтениям в 2006 году Милка приобрел проектор и экран. Первый раз были выступления с таким последовательным использованием презентаций.

А. М. Здесь важно было, что речь вообще шла об архиве Анны Амалии и ее рукописях. Вы поняли, что в них, по сути, зафиксирован учебный процесс, имеющий непосредственное отношение к школе И. С. Баха. Это было самое революционное в тех чтениях.

В 2006 году среди участников появились ученики: студентка IV курса Любовь Полуэктова с трактатом Берарди, Максим Серебренников и Кирилл Дискин — тогда аспиранты, и Вы первый раз участвовали в нашей конференции. У всех были свои темы и свой интересный материал. Позднее из числа учеников выступали

с докладами Марина Кулеш, Ксения Иванова, Ирина Горохова, и, конечно, Мария Монич.

К. Ю. Что касается Берарди, мне кажется, что мы его несколько переоцениваем — в том смысле, что на самом деле Бах среагировал на Берарди, потому что с молодости делал то, что соответствовало плану, предлагаемому в трактате "Documenti armonici".

А. М. По-моему, это сильное преувеличение.

К. Ю. Первое, что Берарди предлагает после основного варианта, первое преобразование — это пунктирный ритм. У Баха пунктир — первый значимый выход за пределы основного варианта. Такое мы видим и в фуге dis-I, и в заключительном мотиве темы Второго контрапункта «Искусства фуги».

А. М. Дело в том, что Бах переписал этот трактат раньше, чем сделал «Искусство фуги».

Тема, с которой я выступал на Восьмых чтениях — это «Последняя фуга Баха». Речь шла о том, что последняя фуга «Искусства фуги» была зеркальной.

К. Ю. Должна была быть.

А. М. И была.

К. Ю. Задумана.

А. М. И сделана.

К. Ю. Ты считаешь, что она и сделана была?

А. М. Ну, раз Бах писал гравировальную копию, значит, была сделана, значит, готовилась к публикации.

К. Ю. Однако все материалы, которые должны были это подтвердить, отсутствуют: гравировальную копию только начали делать, а конца фуги нет.

Программы Пярых, Шестых и Седьмых Баховских чтений

Пярые Баховские чтения
О НАЙДЕННОЙ МУЗЫКЕ, СЧИТАЮЩЕЙСЯ УТЕРЯННОЙ
(«МУЗЫКАЛЬНАЯ АЗБУКА» ГОТФРИДА КИРХГОФА)
11 апреля 2002, Консерватория, Конференц-зал (класс 9)
Сообщение А. П. Милки

Шестые Баховские чтения
И. С. БАХ. МЕССА Н-MOLL: SYMBOLUM NICENUM
11–12 марта 2004, Консерватория, Видеозал (класс 60)
Сообщения А. П. Милки:
 1. Автограф
 2. Символика

Седьмые Баховские чтения
«ИСКУССТВО ФУГИ» И. С. БАХА:
АВТОГРАФ И СИМВОЛИКА
19, 21 и 23 апреля 2005, Консерватория, Видеозал (класс 60)
Сообщения А. П. Милки:
 1. Автограф: История создания, история ошибок
 2. Символика имени Баха
 3. Элементы христианской символики в структуре цикла

³⁷ См.: [22].

³⁸ См.: [15].

А. М. Гравировальную копию начал делать Бах, но...

К. Ю. ...остановился на 249-м такте, у него не получилось сделать гравировальную копию.

А. М. Но кроме того, он знал, сколько займет места вся fuga — и *rectus*, и *inversus*. Он не мог бы этого знать, если бы она не была написана.

К. Ю. Ну, он мог это предполагать.

А. М. Если он оставил место и после этого шли каноны с уже обозначенной пагинацией, — это значит, что все было готово.

К. Ю. Значит, ты думаешь, что полный вариант был у кого-то на руках, но Филипп Эмануэль его не нашел, хотя и искал?

А. М. Это были разные люди. У ученика (Натаназля Баммлера) застрял полный вариант последней фуги (Баммлер изготавливал ее гравировальную копию). А у другого господина («господин Хартман», как называл его Эмануэль) были пробные оттиски.

К. Ю. Но не нашлось ничего.

А. М. Пробные оттиски делались при каждой публикации. Отдавали автору, который еще успевал вносить правки. Филипп Эмануэль искал именно того, у кого были пробные оттиски. В связи с последней фугой на основе анализа ряда документов был сделан вывод, что «Искусство фуги» было целиком закончено, более того, были сделаны пробные оттиски, которые разыскивал сын, но, к сожалению, не нашел. Никто не говорит сейчас, что сборник был подготовлен к печати. Такие выводы не делаются, но процесс сочинения был закончен.

К. Ю. Пробные оттиски бесследно исчезли. Ничего не осталось, не осталось документов, никто не делает таких выводов.

А. М. Нет, следы там остались: осталась перепагинация, осталось зарезервированное место, которое может быть определено в тактах, и то, о чем говорят некоторые факты из последней фуги. Зарезервированное место — на это никто не обращал внимания. Таким образом, fuga была полностью окончена, то есть он точно зарезервировал место, а на канонах после последней фуги стоят номера страниц.

Причем почерк пагинации и перепагинации (в автографе гравировальной копии — Канона в увеличении и обращении) по времени существенно различается. Последняя пагинация, в отличие от предыдущей, — огромные цифры с большим нажимом, когда отсутствует контакт пера с бумагой. Это значит, Бах был уже серьезно болен. И на операцию Бах согласился только потому, что он закончил с «Искусством фуги».

К. Ю. Это тоже предположение.

А. Я. Кого из участников конференций Вам хотелось бы вспомнить?

А. М. С Десятых чтений и далее вплоть до Восемнадцатых практически регулярно звучали сообщения Игоря Михайловича Приходько, Ирины Геннадиевны Туковой и, конечно, большой радостью было участие Нины Александровны Герасимовой-Персидской.

К. Ю. В Харькове прошли пять баховских конференций. И надо сказать, что, если у нас причиной появления видеозаписей стали ковидные ограничения, то харьковские конференции практически сразу были доступны в записи.

Если Баховские чтения мы всегда пытались приурочить к 21 марта, дню рождения И. С. Баха, то с зимы 2008 года началась работа методического семинара по теории и методике преподавания полифонии, в котором регулярно участвуют и московские коллеги: Лариса Львовна Гервер, Николай Иванович Тарасевич, Наталья Юрьевна Плотникова.

А. М. Темы Одиннадцатых и Двенадцатых чтений сознательно формулировались с инверсией: «И. С. Бах: Искусство фуги и канона» и «И. С. Бах: Искусство канона и фуги». Доклад о функции канонов в инструментальных сочинениях Баха был у Киры Иосифовны еще на Четвертых чтениях, а в Одиннадцатых уже у меня был доклад о баховском каноне *Фа-Ми* (BWV 1078). Начиная с Двенадцатых чтений в числе участников появляется Ксения Иванова с докладами о канонах (это связано с ее диссертацией). Потом тему канонов продолжили Вы и Кира Иосифовна на Восемнадцатых и на Девятнадцатых чтениях.

А. Я. *Тринадцатые чтения 2014 года — на данный момент последние, состоявшиеся в историческом здании консерватории. Они были посвящены отдельному сборнику — Третьему клавишному упражнению (Clavierübung III), в следующих конференциях акцент делался на современниках и учениках Баха. Что здесь было важно?*

А. М. Относительно *Clavierübung III* особый интерес у меня был направлен на форму последней фуги и ее соприкосновения с «Искусством фуги». У Киры Иосифовны были доклады и статьи и по титульным листам, и по дуэтам. О дуэтах было несколько сообщений. Важно, что регулярно обсуждались трактаты Кирнбергера и Марпурга — и тексты, и музыка, и то, чему они учили. У Вас и Иры Гороховой появилась тема марпурговских «Критических писем о музыкальном искусстве».

К. Ю. В Пятнадцатых чтениях к нам присоединился Григорий Иванович Лыжов, а в Шестнадцатых впервые участвовали также Лариса Львовна Гервер и Марина Евгеньевна Гирфанова, с которыми мы уже сотрудничали и подружились на семинарах «Теория полифонии и проблемы ее преподавания».

А. М. Шестнадцатые выделялись как раз широтой контекста. Их тема — «Концепции истории и теории музыки XVIII века: ученики и современники И. С. Баха». Отчасти здесь уже поднимался вопрос рецепции Баха, которую мы заявили на юбилейных XX чтениях.

А. Я. *Кажется, трудно представить музыканта, который в процессе своей деятельности так или иначе не коснулся бы музыки Баха, осваивая ее или как традицию, или же как школу. Возможных направлений, обсуждающих рецепцию Баха в творчестве и в науке (как ставился вопрос на XX чтениях), вероятно, бесконечно*

много, и они разнообразны. Новые участники привнесли новые ракурсы и специфический материал? Какие изменения случились в последние годы?

А. М. Вообще дистант дал нам очень важный опыт проведения крупных мероприятий, не оглядываясь на границы, что в Восемнадцатых чтениях позволило привлечь и польских исследователей, и коллег, живущих в разных частях света — как с нами, так и между собой. В последних конференциях принимает участие Юлия Вольфовна Крейнина из Израиля, а из Америки к нам присоединяется Марина Григорьевна Рыцарева. Это крупные ученые, их темы звучат специфически.

К. Ю. Такой тандем не просто дает возможность, но прямо-таки требует новых направлений. В результате юбилейные чтения прошли под знаменем «Наследие Баха: рецепция в творчестве и в науке».

А. М. Расширение круга участников и круга тем произошло уже в Восемнадцатых чтениях. Мы услышали выступление Татьяны Суриной Кюрегян и Григория Ивановича Лыжова. Московские коллеги обращались к существенным терминологическим и теоретическим вопросам. В Девятнадцатых чтениях образовалась груп-

па докладов на материале русской музыки — это были сообщения Марины Григорьевны Рыцаревой, Тамары Игоревны Твердовской и Марии Львовны Мониц, а также Ваше, Алла Ирменовна. Это весьма расширило круг поднимаемых вопросов, так что проблема рецепции стала очень актуальна.

К. Ю. Юбилейная конференция получилась очень большой. Кроме уже названных участников, мы услышали доклады Ларисы Львовны Гервер и Ларисы Валентиновны Кириллиной, выступил Андрей Владимирович Денисов. Наконец, мы вновь получили в качестве докладчиков Алексея Анатольевича Панова и Ивана Васильевича Розанова. В результате круг поднятых вопросов был очень широк: это были исторические и теоретические, исполнительские, историографические темы, наконец, были доклады, связанные с теорией композиции и практикой ее изучения и освоения. Какой интересный получился спектр имен и тем! Наша горячая благодарность всем участникам.

Мне кажется, что наши новые докладчики нередко становятся постоянными участниками конференции. Вероятно, это значит, что у нас хорошая обстановка,

Программы Восемнадцатых, Девятнадцатых и Двадцатых Баховских чтений

**Восемнадцатые Баховские чтения
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О БАХЕ И ЕГО МУЗЫКЕ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ
ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И. С. БАХА
НЕДОРАЗУМЕНИЯ В БАХОВЕДЕНИИ
Международная онлайн-конференция
25–26 марта 2021, Консерватория, аудитория 537**

М. Боровец (Варшава), *Ю. Маевски* (Гданьск). Музыкальная проповедь.

Несколько слов о «Музыкальном приношении» И. С. Баха

Ю. Крейнина (Иерусалим). Бах как мифическая фигура для композиторов

М. Рыцарева (Нью-Йорк). Миф о Бахе в популярной культуре

Т. Кюрегян (Москва). «Развертывание» у Баха, до Баха, после Баха

И. Приходько (Харьков). Мелодический и полифонический синтаксис в инвенциях И. С. Баха

Г. Лыжов (Москва). Каденции в баховских хоралах: принципы классификации

М. Гирфанова (Казань). Фуга на хорал в хоральных кантатах И. С. Баха

К. Дискин (Санкт-Петербург). Фуги «ХТК», как их слышали в Вене конца XVIII века

А. Янкус (Санкт-Петербург). «Гольдберг-вариации»: две группы канонов

К. Южак (Санкт-Петербург). Четыре канона в «Искусстве фуги»

А. Милка (Санкт-Петербург). Как имя твое?

**Девятнадцатые Баховские чтения
24–25 марта 2022, Консерватория, класс 505**

Ю. Крейнина (Иерусалим). Отчаяние и надежда: диалог с Бахом
в 24 прелюдиях и фугах Шостаковича

М. Мониц (Санкт-Петербург). Спор о stretto в фуге Баха

А. Янкус (Санкт-Петербург). О баховском каноне BWV 1079/13 в автографе А. К. Глазунова

Т. Твердовская (Санкт-Петербург). Элементы баховской фуги в опусе 17 Н. А. Римского-Корсакова

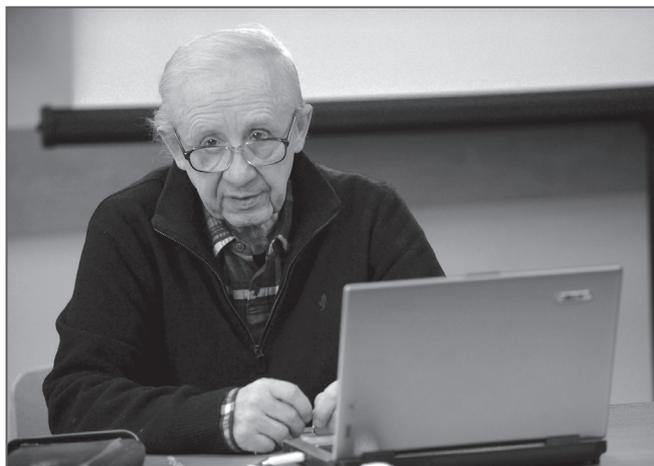
М. Рыцарева (Нью-Йорк). Бах и Чайковский: от Passion до Pathétique

К. Южак (Санкт-Петербург). О логике баховского цикла и субцикла

М. Гирфанова (Казань). Особенности строения фуг в Шести сонатах
для скрипки и чембало BWV 1014–1019 И. С. Баха

В. Широкова (Санкт-Петербург). Ферматы и тактовые размеры «Гольдберг-вариаций»
BWV 988 И. С. Баха

А. Милка (Санкт-Петербург). Разговор слепого с глухим



**Двадцатые Баховские чтения
НАСЛЕДИЕ БАХА: РЕЦЕПЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И В НАУКЕ
23–24 марта 2023, Консерватория, класс 505**

- А. Милка* (Санкт-Петербург). Жития некоторых музыкальных святых (И. С. Бах в восприятии арнштадтской общины. Ч. I)
- Г. Лыжов* (Москва). Cis-dur'ная прелюдия из II тома «ХТК» И. С. Баха в зеркале разных видов гармонической нотации
- М. Монич* (Санкт-Петербург). Учебная fuga С. И. Танеева на баховскую тему
- А. Денисов* (Санкт-Петербург). Семантика баховских цитат в сочинениях Б. А. Циммермана
- Т. Твердовская* (Санкт-Петербург). Баховские прообразы в «библейской сцене» С. Франка «Ревекка»
- Л. Гервер* (Москва). О реконструкции баховских полифонических тем в "Der freie Satz" Генриха Шенкера
- Ю. Крейнина* (Иерусалим). Иоганн Себастьян Бах и Густав Малер: учитель и ученик?
- Т. Кюрегян* (Москва). Иоганн Себастьян Бах в научной жизни и наследии Ю. Н. Холопова
- Л. Кириллина* (Москва). Проблемы исполнения произведений И. С. Баха в письмах Г. Рамина к М. Старокадомскому
- А. Панов, И. Розанов* (Санкт-Петербург). Еще раз о теоретической базе исторически дезинформированного исполнения
- М. Гирфанова* (Казань). Каноническая секвенция в фугах «Хорошо темперированного клавира» Баха и Опуса 87 Шостаковича
- К. Южак* (Санкт-Петербург). «Хорошо темперированный клавир» Баха в претворении Шостаковича
- А. Янкус* (Санкт-Петербург). К теории двухголосной фуги: И. С. Бах – Марпург – Глазунов
- К. Дискин* (Санкт-Петербург). Кантата «Иоанн Дамаскин»: С. И. Танеев в диалоге с И. С. Бахом
- М. Рыцарева* (Нью-Йорк). Бах и русский хоровой концерт XVIII века
- А. Милка* (Санкт-Петербург). Жития некоторых музыкальных святых (И. С. Бах в восприятии арнштадтской общины. Ч. II)

интенсивное профессиональное общение. Это очень радует.

А. Я. Какими планами Вы могли бы поделиться?

К. Ю. Я хочу закончить Лекции по полифонии. Надо подумать о фуговом докладе. Могу себе предста-

вить, что мне хотелось бы в связи с фугой сделать. Пожалуй, это будет идти вразрез с некоторыми положениями Учебника³⁹.

А. М. Я думаю, мы все будем ждать 2024 года и готовиться к новой конференции.

Беседовала А. И. Янкус.

Литература

1. *Абдуллина Г.* Десятые Баховские чтения в Санкт-Петербурге // *Musicus*. 2008. № 4. С. 66–67.
2. Восемнадцатые Баховские чтения в Санкт-Петербурге: тезисы докладов международной научной конференции, Санкт-Петербург, 25–26 марта 2021 г. / отв. ред. К. И. Южак; перевод на англ. яз. М. Г. Рыцаревой. СПб.: ФриЛансПарк, 2021. 30 с.
3. Вторые Баховские чтения: «Искусство фуги»: материалы научной конференции: сборник трудов, Санкт-Петербург, 29–30 марта 1993 г. / сост. А. П. Милка; науч. ред. К. И. Южак. СПб.: Изд. СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1993. 140 с.
4. *Вязкова Е. В.* «Искусство фуги» И. С. Баха. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 482 с.
5. *Вязкова Е. В.* Композиция «Искусства фуги» // *Советская музыка*. 1985. № 3. С. 82–87.
6. *Друскин М. С.* Избранное: Монографии. Статьи. М.: Советский композитор, 1981. 336 с.
7. *Друскин М. С.* Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
8. *Кац Б.* Реконструкции замысла «Музыкального приношения» // *Советская музыка*. 1985. № 6. С. 67–75.
9. *Кирхгоф Г.* Музыкальная азбука. Прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина: факсимиле / реализация цифрованного баса, вступ. ст. и коммент. А. Милки. СПб.: Композитор, 2004. 132 с.
10. *Ковнацкая Л. Г.* XVIII Баховские чтения в Санкт-Петербурге // *Opera musicologica*. 2021. Т. 13. № 3. С. 96–107.
11. *Ковнацкая Л. Г.* Восьмые Баховские чтения // *Musicus*. 2006. № 6. С. 41–43.
12. *Мазель Л.* Эстетика и анализ // *Советская музыка*. 1966. № 12. С. 20–30.
13. *Милка А. П.* К методике обучения фуге в Германии в первой половине XVIII века // Петрозаводская консерватория как центр музыкального образования и культуры Карелии и Европейского Севера: материалы юбилейной научной конференции, Петрозаводск, 6–8 декабря 2002 г. / отв. ред. И. Н. Баранова; ред. К. И. Южак. Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 2002. С. 75–78.
14. *Милка А. П.* «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 261 с.
15. *Милка А. П.* Полифония: учебник для музыкальных вузов. Части 1 и 2. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2016.
16. Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха: материалы научной конференции «Восьмые Баховские чтения», Санкт-Петербург, 20–27 апреля 2006 г. / сост. А. П. Милка, науч. ред. К. И. Южак. СПб.: тип. «Сударыня», 2008. 288 с.
17. Третьи Баховские чтения: «Хорошо темперированный клавир», Том 2: материалы научной конференции: сборник трудов, Санкт-Петербург, 3 мая 1995 г. / сост. А. П. Милка; науч. ред. К. И. Южак. СПб.: Изд. СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1996. 108 с.
18. *Харьковский А.* Бах как процесс. Мысли по поводу Седьмых Баховских чтений // *Musicus*. 2005. № 3. С. 42–46.
19. *Южак К. И.* К вопросу о «недописанных» тактах «неоконченной фуги» // *Opera musicologica*. 2011. № 3–4 (9–10). С. 5–32.
20. *Южак К. И.* Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории, теории: в 2 кн. Книга 1. СПб.: тип. «Сударыня», 2006. 391 с.
21. *Der General-Bass in der Composition <...>* / hrsg. von J. D. Heinichen. Dresden: Bey dem autore, 1728.
22. *Documenti armonici di D. Angelo Berardi da S. Agata Canonico nell'Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo*. Bologna: Giacomo Monti, 1687.
23. *Milka A.* Gottfried Kirchoff's L'ABC Musical // *BACH: Journal of the Riemenschneider Bach Institute*. 2011. Vol. XLII. No. 2. P. 1–49.
24. *Milka A. P.* Zur Herkunft einiger Fugen in der Berliner Bach-Handschrift P 296 // *Bach-Jahrbuch*. 2003. Jahrgang 89. S. 251–258.
25. *Neu erfundene und gründliche Anweisung <...>* / hrsg. von J. D. Heinichen. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711.

³⁹ См.: [15].

Arkady SOKOLOV-KAMINSKY
Failure? — Discovery!
Feodor V. Lopukhov's Dance Symphony
"The Greatness of the Universe"
to the music of Beethoven's Forth Symphony

The article proposes to interpret the content of the Dance Symphony by Feodor V. Lopukhov, relying on the music — Beethoven's Forth Symphony, and the recording of the dance, performed by the director himself. The choreographer entrusted this recording to the only researcher, the author of the article, got acquainted with the first experiments of the analysis, and approved of the samples in writing. The genre, discovered by Lopukhov and not understood by contemporaries of the early 1920s, finally marked the boundaries of the ballet art: from the event performance to the dance symphony, and opened a new direction of search — to compete in content with instrumental symphonic music. One of the participants in Lopukhov's premiere, the future George Balanchine, achieved brilliant results here.

Keywords: Feodor V. Lopukhov, L. van Beethoven, D. Balanchine, Pavel I. Goncharov, dance symphony.

Аркадий СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ
Провал? — Открытие!
Танцсимфония Ф. В. Лопухова
«Величие мироздания» на музыку
Четвертой симфонии Л. Бетховена

Статья предлагает трактовать содержание Танцсимфонии Ф. В. Лопухова, опираясь на музыку — Четвертую симфонию Л. Бетховена, и запись танца, выполненную самим постановщиком. Хореограф доверил эту запись единственному исследователю — автору статьи, ознакомился с первыми опытами анализа, письменно одобрил пробы. Жанр, открытый Лопуховым и не понятый современниками начала 1920-х годов, окончательно обозначил границы балетного искусства: от сюжетного спектакля до Танцсимфонии, открыл новое направление поисков — состязаться в содержательности с инструментальной симфонической музыкой. Один из участников премьеры Лопухова будущий Джордж Баланчин достиг здесь блестящих результатов.

Ключевые слова: Ф. В. Лопухов, Л. Бетховен, Дж. Баланчин, П. И. Гончаров, танцсимфония.

Редко, думаю, безусловный провал, вызвавший немому зрителя, становится эпохальным событием. Но такие чудеса в театре встречаются. Объяснить это может только время — тот опыт, которым оно нас награждает. Трудно тем, кто в схватку с временем вступает и, не зная того, опережает этот неостановимый бег. Таким неизбежно грозит одиночество. Лопухов был приговорен к нему. Испытание, посланное свыше. Не всем дано выдержать такое. А Лопухов? Выдержал ли он? Судите сами.

Он не был гением танца. В танце его, безусловно, превосходили другие. И брат, и сестры. А рядом, двумя классами младше, в Театральном училище на улице ныне Зодчего Росси рождалось нечто ни с чем не сравнимое — танцовщик Вацлав Нижинский. Чудо XX века, легенда и боль эпохи потрясений: мировой войны и революций. Двум будущим корифеям хореографического искусства — Лопухову и Нижинскому — предстояло встретиться в одном спектакле «Ацис и Галатей» на музыку А. В. Кадлеца (1905). То был балетмейстерский

дебют еще одного титана и первопроходца Михаила Фокина, во многом определившем развитие балета следующих десятилетий. Судьба свела вместе совершенно разных людей: их сближало одно — одержимость танцем.

Каждый шел своим путем, намечая дорогу другим. Это был их индивидуальный путь — но также путь развития искусства, определенных тенденций в нем. В итоге Фокин, по-новому чувствуя в танце прихотливую игру оттенков и настроений, талантливо воплотил тенденции импрессионизма в хореографической культуре начала века; Нижинский, во власти требовательных зовов своего подсознания, тяготел к экспрессионизму; Лопухов утверждал торжество рационализма — чтил, даже кидаясь в объятия модернизма, опыт классических традиций, и к ним неизменно возвращался: так рождалась в танце неоклассика.

Тут отправная, исходная точка — сошлись, пересеклись, столкнулись крупные художественные воли и предпочтения: вспыхнули искры творчества, занялись зори предстоящих откровений. Это была «точка роста» будущего балетного искусства нового XX века: все ломалось и начиналось сызнова. Существовало в мощном поле противодействующих начал и переломных событий: изгнание Петипа из Мариинского театра в 1903 году — один полюс, приезд в Петербург Айседоры Дункан в 1905-м другой. Кончилась одна эра, началась другая. Новая эра классического танца. И не только классического: танца вообще.

Менялась роль танца в культуре человечества, его место в цивилизации.

Осознание того пришло не сразу. Да и кардинальным открытиям еще предстояло свершиться. «Лебедь», ставший «Умиравшим», Павловой и Фокина — 1907 год; «Петрушка» Нижинского и Фокина — 1911-й; «Весна священная» в постановке Нижинского — 1913-й. Переломные моменты овеяны музыкой еще одного гения — И. Ф. Стравинского. В этом ряду, на мой взгляд, и Танцсимфония Лопухова. Вроде бы бесцветно прошедшая премьера, не удостоенная во время показа даже скандала, взорвала хореографические будни.

Почему?

Здесь тенденция отрицания — созидать новое вопреки предшествовавшему, наперекор, — исчерпала себя. Культура прошлого, сокровища, достигнутые там, составляли незыблемую основу, стержень мировоззрения нашего героя, в полную грудь жадно вдохнувшего атакующий воздух перемен. Лопухов как хореограф вступал в мир не разрушителем — созидателем. Таким и был его герой. Герой Танцсимфонии. Она в этом смысле автобиографична. «Кто хочет знать, что я за человек, смотри Танцсимфонию», — начертано Лопуховым на первой странице хореографической партитуры¹. Исповедь!

Лопухов — созидатель, творец новой Вселенной танца. А вокруг?

Пафос ломки и разрушений — суть происходящего в первые два десятилетия XX века. Мир взбунтовался, покунулся на основы своего существования. В России — революции, одна за другой. И Европа втянута в эти события, непосредственно участвует в них: тут решаются судьбы ряда стран, не только России. Мировая война, химическое оружие — реальная угроза жизни на Земле.

Искусство предчувствует драматические события реальности и по-разному откликается на них — то болезненно, то с надеждой на просветление.

Трагизм противоречий эпохи — в обреченности ряда героинь Павловой и Спесивцевой. Лебедь Павловой умирает, вопреки музыке, но в памяти зрителя навечно отпечатался образ совершенства и красоты — и они бессмертны! Петрушка Нижинского, сочиненный Фокиным, словно вопрошает: есть ли будущее у человечества, расстающегося с последними следами духовности. Эти отсветы духовного, искренние отклики, живость душевных движений остались только в изолированных от внешнего мира ограниченных пространствах, так схожих с камерой-одиночкой, — у кого? У куклы с тряпичным телом!

«Весна священная» и формой, и масштабом спорит даже с этими шедеврами. Это не шедевр — больше: революция. Хаос надвигается на мир и готов его поглотить. Способы умерщвлять массы людей совершенствуются, пугая масштабами. Всё поглотит хаос? Смерть восторжествует?

«Нет!» — провозглашает скандальная премьера, в мире, несмотря ни на что, исконно царит порядок. Незыблемый, вечный, нерушимый. Если человечество забыло эти истины, следует вернуться к началу, к истокам — к первооснове.

Первобытности!

И там, в «Весне священной», смерть присутствует, даже организует ход событий. Но это не конец — начало всеобщего пробуждения. Как у зерна: умирая, оно дарит новую жизнь. Так было — и так будет всегда.

А Танцсимфония? Неужели тут можно увидеть перекличку, некую связь? Там — ломающий привычное Стравинский, модернист, здесь — классик, Бетховен.

Четвертая симфония, эта просветленная, лиричнейшая музыка написана композитором в годы влюбленности и предвкушения счастья, несет в себе торжество вечного порядка. Лопухов вторит ему. А время? Согласуется с намерениями хореографа или им противостоит?

Премьера Танцсимфонии состоялась 7 марта 1923 года. А задумана много раньше: если верить записи Лопухова на той же хореографической партитуре, еще в 1918 году². В прошлом — мировая война и Октябрь-

¹ Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена (рукопись). Из личного архива автора статьи (передана в ноябре 1967 года). Об этом документе см.: [13, с. 31].

² Там же.

ская революция, настоящее — Гражданская война. Она завершится созданием в 1922 году нового государства — СССР. Хаос, анархия, разруха и здесь первенствовали, только-только забрезжили новые возможности от былых ужасов очнуться. Лопухов эти возможности предвосхищает. Его шокирующее произведение провозглашает главенство порядка, зовет к стройности, гармонии, красоте.

Незыблемость основополагающих законов — условие существования и общества, и природы. И эти законы едины! «Весна священная», действительно, парадоксальным образом с Танцсимфонией, как видим, перекликается.

Нижинский и Лопухов по-разному, отвечая природе музыкальной основы, говорят о сходном!

Нижинский — о вечной, непреходящей победе жизни. Итог там, повторимся, — всеобщее пробуждение могучих природных сил, тенденций созидания. И человек в происходящем деятельно участвует. Он — связующее звено между кормилицей-землей и высшими, божественными силами: их надо расположить — и к себе, и к земле, задобрить, взять в союзники. Даже ценою жертвы. Приношение жертвы здесь — не убийство человека, привычные нравственные оценки тут не годятся. «Избранница» осознает значимость собственной персоны в данных обстоятельствах: ее «величают». И весь обряд разворачивается таким образом, что делает ее центральной фигурой, своеобразной «королевой» происходящего. «Избранница» сознательно жертвует собой! И как — в танце.

Она уже изнемогает, у нее нет сил, вот-вот упадет. Соплеменники не дают ей коснуться земли, напиться притоком сил, продлить мгновения жизни. Помогают ей завершить путь — выполнить священный долг.

Кто она здесь, «Избранница»? Героиня? Нет! Она чрезвычайно значимое звено в цепи. Завершающее. Избранная — могла быть другая. Избранная не людьми — высшими силами, судьбой.

Личности еще не родились, их тут нет. Персонажи — определенные функции, у них есть предназначение. Старейший-Мудрейший — страж незыблемого порядка, носитель традиции. Исполняет важнейший акт в пробуждении Земли: «Поцелуй земли». «Избранница небес» призвана наладить связи с высшими силами, умиловить их.

У Лопухова, напротив, герой — личность: демиург, творец. Танцсимфония — о сотворении мира танца и рождении тем самым Художника. Итог — духовный взлет человечества, торжество в человеке творческого начала. Победа разума, порядка, гармонии, красоты.

Темы «Весны священной» и Танцсимфонии, действительно, парадоксальным образом перекликаются! Главенство порядка, торжество созидательного начала, творческих сил природы — в «Весне священной», и человека — в Танцсимфонии.

Исторический процесс погружает мир в объятия хаоса и разрушений; искусство этому противостоит — столь несхожими гимнами созиданию.

В Советской России, уставшей от крикливости агиттеатра, от несовпадения там намерений и результата, А. В. Луначарский в 1923 году провозглашает: «Назад к Островскому!» Интерес к прошлому, к достижениям искусства былых времен возрождается на официальном уровне! Лопухов, оказывается, и здесь время опережал.

Об истоках Танцсимфонии и предыстории написано предостаточно, в том числе и автором этих строк [12–14]. Непременно называют опыты М. Фокина и А. Горского, вспоминают даже А. Дункан, своим танцем интерпретировавшей симфоническую музыку. Балетный театр, действительно, вслед за ней повернулся в эту сторону. И оттенок студийности тут присутствовал: Лопухов осуществил свой замысел на группе энтузиастов «Петроградский академический Молодой балет» — тех, кто гнушался театральной рутины и академической косности, жаждал перемен, собственными усилиями способствовал им.

А само событие оказалось значимым не для зрителя — для участников спектакля, прежде всего, погруженных в лабораторные поиски рождающегося самобытного хореографа, подлинного художника. Сам процесс творчества разворачивался на их глазах, тут, в репетиционном зале, вовлекая их в это чудо рождения неведомого и желанного. Мариэтта Харлампиевна Франгопуло³, тогда двадцатидвухлетняя начинающая танцовщица, рассказывала мне, что встречи с Лопуховым околдовывали молодежь. Она уверяла: его понять было трудно, их разделял и возраст, и опыт, и осознание проблем; увлекала, завораживала страстность, уверенность в плодотворности избранного пути — одержимость даже, почти экстатическая. Лопухов был факелом, горел — они, начинающие, вспыхивали рядом.

Перечень имен, причастных к рождению Танцсимфонии, впечатляет. Тут много персон первейших. Утвердившихся как знаковые в отечественном балете и даже зарубежном.

Но особое место в нем принадлежит Георгию Баланчивадзе, будущему Джорджу Баланчину, справедливо величаемому создателем американского балета. А здесь, в «Молодом балете», он успешно ставил первые свои номера и даже сочинял музыку. Слыл главным хореографом и в известном смысле верховодил сообществом.

В пристрастии к музыке едва ли не обошел Лопухов. Он был пронизан музыкой с детства. В семье все было к ней причастно: отец — известный грузинский композитор — пел, увлекался, как и супруга, фортепиано. Брат унаследовал талант отца и тоже состоялся как высоко ценимый в советское время сочинитель музыки. Георгий с фортепиано не расставался; в трудные пер-

³ Создатель уникального собрания раритетов по истории русского балета со времен Хореографического училища, своеобразного музея, ныне Мемориальный кабинет по истории русского балета носит ее имя.

вые послереволюционные годы, когда Театральное училище было закрыто, оставшись без средств к существованию, юношей стал кормильцем и зарабатывал на хлеб тапером в кинотеатрах, сопровождая немые фильмы, не гнушался быть аккомпаниатором просто на танцах. Поступил даже в консерваторию, чтобы продолжить свое образование как пианист, не исключено, занимался там и композицией; не закончил полного курса из-за отъезда за рубеж.

Лопухов, назначенный хореографом-руководителем балета бывшего Мариинского театра, признанный как состоявшийся хореограф, и Баланчивадзе, делающий в балетмейстерской карьере первые шаги, оказались не просто единомышленниками — они по природе своего таланта были близки: таких называют «одной группы крови».

Баланчин в затеянном Лопуховым невиданном зрелище оказался драгоценным зерном, напоенным аурой открытий Мастера, признанного им впоследствии Учителем: это зерно открывалось, прорастало, давало первые многообещающие ростки. Оба, вслед за Фокиным, обозначившим рубеж балета XX века, наметили основные пути танца будущего: границы, в которых этому искусству предстояло развиваться.

Первым это сделал Лопухов. Он обозначил предел собственных возможностей танца: состязание с симфонической музыкой. Обсуждение природы балетного искусства нередко ограничивают истиной — раздел музыкального театра, тем самым подчеркивая тяготение с одной стороны к музыке, с другой — к театру. Танец тут остается в тени. Лопухов, погружаясь в музыку, танец лелеет, пестует, ему поклоняется, даже боготворит. Хореограф так сформулировал свой «символ веры»: «Танец — шаг Бога, — с музыкой — языком Бога, — вот все что нужно для новой освобожденной формы хореографического искусства, называемого мной „танцсимфония“» [4, с. 4]. Изобретатель этого типа спектакля дерзко полагает «насушной необходимостью <...> создание новой формы хореографического искусства, с танцем освобожденным и самодовлеющим» [4, с. 3]. Рефреном — «освобожденный»: от чего? От фабулы, сюжета — конкретики слова, предметности оформления, адресной узнаваемости изобразительного искусства: «Хореография, заперев себя в тесные рамки сюжетно-аксессуарного балета, не выявит все свое богатство и не представит возможность дать величайшие моменты хореографического переживания» [4, с. 3].

К этому — величайшему переживанию, то есть потрясению от танца — зовет реформатор! Недаром размышления о собственной профессии — книгу «Пути балетмейстера» — он адресовал своему кумиру: «Посвящаю высшей представительнице хореографического искусства Анне Павловне Павловой» [7, с. 5].

У Бетховена Четвертая симфония программы не имеет. Лопухов своему детищу программу все-таки предпослал. Принято считать, ее многозначительная

туманность провалу премьеры весьма способствовала. Баланчин этот опыт учел и никогда не отвечал на вопрос, о чем его постановка.

Между тем предложенная Лопуховым, высмеянная современниками программа — интересный документ времени. Дань гигантомании, гиперболизации происходящего — все события воспринимать преувеличенными. Но об этом отдельный разговор. Сначала хочется узнать — можно ли понять сегодня нам, вооруженным опытом балета прошедшего столетия, о чем была отвергнутая современниками тех далеких 1920-х годов новаторская постановка Лопухова.

Сделаем еще одну попытку.

Четвертая симфония Бетховена — о счастье, озаряющем человека изнутри. Это «одно из редких в наследии Бетховена лирических сочинений крупной формы», тут, утверждает известный музыковед, музыка «озарена светом счастья, идиллические картины согреты теплом искреннего чувства» [2, с. 91]. И продолжает: «В медленном вступлении возникает романтическая картина — с тональными блужданиями, неопределенными гармониями, таинственными отдаленными голосами. Но сонатное аллегро, будто залитое светом, отличается классической ясностью. Главная партия упруга и подвижна, побочная напоминает простодушный наигрыш сельских свирелей — фагот, гобой и флейта словно переговариваются между собой» [2, с. 92–93].

Во Вступлении у Лопухова Герой величаво ступал ушедшим в себя, в собственные мысли, стремясь в далекие выси. Его заоблачные мечтания — начало, зачин творческого акта: поиск темы, замысла будущего создания. Он — художник. Образ, рожденный его фантазией, предстает в облике девушки. Теперь они неразрывны: девушка следует за юношей, настигает его, обегает кругом — «окольцовывает», составляет ему пару. Герой — одновременно индивидуальность и нечто иное: созидатель, демиург и часть сообщества, составленного из таких же личностей как он, восьмикратно повторенных, множащих его, это единая команда. Так рождалась средствами пластики тема творчества.

Участники, собравшись в линию, воедино, цепочкой огибали сцену. Мелькнула фигура спирали (она воцарится в финале) и тут же исчезла, растворилась: участники составили в итоге круг. Пытливый взгляд каждого нацелен в центр — прикован к нему. Свершалась ворожба. Усилия складывались, фокусировались, росли лавиной, концентрируясь, достигали критического предела. Слово солнечные лучи собирались увеличительным стеклом. Взрыв был неминуем, разметал участников ритуала в стороны. Свершалось главное: в музыке рождалась тема, в сценическом действии — образ Солнца: знак озарения, открытия, творчества. Его символизировал круг — фигура идеальная, знак совершенства, божественности, духовности⁴.

⁴ В Программе Лопухова: «1. Вступление. 1. Образование света. 2. Образование солнца».



Участники Танцсимфонии Ф. В. Лопухова
«Величие мироздания»
(опубликовано в: [13, с. 41])

Гас свет и снова загорался. В глубине сцены — обретенное, два концентрических круга исполнителей: внутренний — девушек, наружный — юношей. Достигнутая во Вступлении спаянная общность распадалась теперь на две группы, представленные как независимые. Их действия будут различны, даже противопоставлены: в каждый момент «команды» существуют в противофазе.

Силы покидали юношей: они сникали, становились на колени, ложились на пол, съеживались в комок. И надолго замирали недвижимо — до начала репризы главной партии. Зато девушки расцветали в танце. Так хореограф реализовал в пластике динамичную главную партию первой части бетховенской симфонии: как сама жизнь и обещание жизни в будущем — там, где она пока временно уступила.

Тема взлета, устремления ввысь намечалась уже во Вступлении — и позой юношей, и движениями девушек: они исполняли маленькое *jeté* чуть отрываясь от земли, «вспархивая», словно откликаясь на зов ввысь. Теперь к этим приглушенным, едва намеченным прыжкам добавлялись другие, тоже исполняемые не в полную силу, «под сурдинку»: *pas de chats*, *saut de basque*. Тенденция приподняться над землей, возвыситься над нею, сказывалась и в других движениях: *pas glissade*, шаги на пальцах, потом *pas de bourrée*.

Девичий круг выскальзывал из теснящего кольца замерших партнеров, освободившись, обретал инициа-

тиву: исполнительницы четверками обегали лежащих юношей в противоположных направлениях, навстречу одна другой — не то прощаясь с ними, не то перенимая утраченные теми возможности. Снова мелькнул образ спирали, теперь развернувшейся в линию. Творцами, художниками становились героини происходящего, девушки. Они повторяли начальную позу юношей — присягу, призыв к взлету; иным стал их шаг — поднявшись на пальцы.

Звучала Первая побочная партия. Диалогу духовых инструментов в музыке Лопухов сопоставлял диалог, реализованный средствами пластики. Тема общения утверждалась на разных уровнях, укрупняясь.

Творец, демиург в женском обличье являл новое, собственное создание — фигуру полукруга амфитеатром, составленный танцовщицами. Полукруг был распахнут в зал, будто обнимал зрителей, искал там свое продолжение. Новая форма оказывалась производной от найденной предшественниками — круга. Тот и сейчас сохранялся неподвижной группой танцовщиков памятником достигнутому. Новой находке — полукругу — предстояло утвердиться в следующей части Танцсимфонии как организующее начало в структуре композиции.

Полукруг из девушек дробился на пары: соседки брались за руки, поднявшись на пальцы, кружились на месте. В танец вкрапливались движения балетного адажио. Этот вступительный диалог внутри каждой

пары сменялся обращением танцующих к лежащим, неподвижным. Ликующие в танце будоражили «впавших в спячку», звали к пробуждению. Девушки разрезали этот круг диагональю своего бега, огибали изнутри, потом снаружи. Их пульсирующий круг то сжимался, то расширялся — казалось, «дышал», в надежде вернуть это животворное дыхание партнерам.

Наконец, пробудить юношей удавалось. Но энергия пребывающих в танце иссякала.

Вступала главная партия репризы. «Команды» подменяли одна другую, обменивались темами: из танца выбывали девушки, становясь недвижимыми, оживая лишь в самом финале части; юноши, напротив, набирали силу. Их танец перекликался с тем, что явили предшественницы, в общих чертах повторял знакомые ходы. Отличались детали: пальцевую технику заменили партерные вращения, прибывала прыжковая техника. Взлет становился уверенней.

Финал обозначал повтор цикла, возобновляемость как неизблемый закон: снова «увядали» юноши, возвращались к жизни девушки. В танце воплощалась преемственность поколений. Она была вечной. Найденное, открытое, завоеванное, сама жизнь, наконец, непременно передавались восприимчивым.

Лопухов Танцсимфонией присягал в верности традиции, ее животворной силе⁵.

В первой части постановки рождались пластические идеи, которые затем развивались в следующих разделах. Так было и с рисунком танцевальных групп, и с некоторыми комбинациями движений — своеобразными зернами будущих танцевальных фраз, комбинаций, тем. Классический танец в композициях Лопухова постепенно раскрывал свои возможности, являя то одну, то другую грань. Общим было — оторваться от земли, приподняться над нею. Возвыситься над обыденностью увлеченным мечтою. И — произрасти: дать начало тому, что следом вырастет, даже расцветет.

Следующая часть симфонии у Бетховена — центральное адажио, поэтичнейшие страницы лирики редкостной красоты. Этой музыкой восхищались Чайковский и Шуман. Композитор наслаждался личным счастьем и одаривал своим восторгом остальных.

Музыковед А. К. Кенигсберг писала: «Вторая часть — типичное бетховенское адажио в сонатной форме, сочетающее напевные, почти вокальные по складу темы с непрерывной ритмической пульсацией, которая придает музыке особую энергию, драматизирующую развитие» [2, с. 93]. Вторая часть у Лопухова раскрывала богатство выразительных средств танцевального адажио — раздела лирики преимущественно. Здесь утверждалась красота, ее огромная созидательная сила. Вспоминался Достоевский, его девиз: «Красота спасет мир!»

В этой постановке, студийной по характеру, все исполнители, считалось, равноправны, и привычного для балетной труппы иерархического деления на солистов и кордебалет не было. Это справедливо, но не до конца: во второй части Танцсимфонии впервые появлялись две исполнительницы, которым придавалась особая роль, центральная — воплотить образ красоты. Это были Александра Данилова и Лидия Иванова, обе — выпускницы 1921 года, ученицы О. И. Преображенской, которым предсказывалась блестящая сценическая карьера: в них видели будущее петроградского балета⁶.

Начальная композиция второй части воспроизводила найденное в предыдущем разделе девушками, ставшими творцами — полукруг, амфитеатр, составленный здесь из восьми юношей. В центре — в фокусе их внимания — находились две танцовщицы, новые, особенные, казалось, сотворенные духовным посылом Творца, Художника. Этот посыл и был воплощен коллективным портретом Героя в облике восьми юношей.

Они охраняли это очерченное ими пространство, изолировали и защищали отделенное, напитывали собственной энергией: концентрировали ее, адресуя допинг дуэту девушек. Цепочкой, взявшись за руки, не сходя с места, юноши, в полном согласии с музыкой, передавая ее подчеркнутую ритмическую фигуру, переступали с ноги на ногу — акцент делался то на переднюю, то на заднюю ногу. Девушки, тоже взявшись за руки, вместе с юношами начинали с того же движения, «переступа»: так сразу заявлялись их единство, родство. Пульс, биение сердца были общими. Затем их танцевальные партии расходились: главную «мелодию» вели участницы дуэта, мужская часть ему аккомпанировала, помогала реализовать общий посыл к набору высоты, взлету.

Ассоциации множились. Особенности, отличные от остальных «солистки» могли напоминать о музах музыки и танца — они тут были, настаивал хореограф, на равных.

В танце центральной пары расцветало адажио, основу которого составляли позы классического танца: *arabesque, attitude, à la seconde*. Оно разворачивалось как традиционное, по законам балетного урока — за неизменным *grand plié* следовал подъем на пальцах, смена ракурса, руки в *port de bras* устремлялись ввысь. Позы чередовались с прыжковыми движениями, постепенно проникали и в мужской танец.

Восьмерка юношей распадалась на два симметричных, повторяющих одинаковый «хореографический текст» квартета: в центре каждой четверки — одна из героинь. Возникали переклички со «Спящей красавицей» — отдаленное напоминание об адажио Авроры с четырьмя женихами. Элементы дуэтного танца здесь, действительно, возникали: юноши возносили

⁵ Вот как этот раздел Танцсимфонии был представлен в Программе Лопухова: «I. Жизнь в смерти и смерть в жизни», и состоял из следующих эпизодов: «3. Образование жизненного начала в смерти предыдущей жизни; 4. Расцвет жизни на смерти; 5. Образование нового жизненного начала; 6. Жизнь нового жизненного начала».

⁶ Жизнь распорядилась судьбами начинающих танцовщиц по-своему: Данилова в 1924 году покинула Советскую Россию и обрела славу за рубежом, Иванова, к несчастью, вскоре погибла (утонула в Неве).

вверх своих героинь, затем бережно опускали. Следовали обводки — поочередно, как в «Спящей», по одному подходили партнеры, каждый обводил даму целый круг в определенной позе. С новым партнером поза менялась: *attitude croisée* вперед, затем назад, *arabesque*, *à la second*. Параллельно текущие адажио у двух одинаковых групп разворачивались как между собой связанные, «прошивались» повторами объединенного женского дуэта, возвратом его начальной цельности. Всех вместе «цементировали» одновременно исполняемые усложнявшиеся *pas*.

Реприза начиналась с буквального повтора танцевального материала, обновлявшегося лишь к концу. Красота торжествовала. В завершение все повторяли начало партии солисток, усложненные поворотом в позе адажио.

Повторялась первая композиция: полукруг юншей, в центре солистки. Движения — у всех начальные «переступы». Они припечатывали властный волевой ритм, такой же повелительный как в музыке. Красота, творчество утверждались неременным условием жизни, основой основ. Вот стержень, суть, Божественное начало⁷.

В музыке, а следом и в пластике третьей части возобладала жанровые черты. У композитора, по мнению А. К. Кенигсберг, эта часть «напоминает <...> грубоватые, полные юмора крестьянские менуэты» [2, с. 93]. Возникшие тут у Лопухова пластические образы содержали следы «предметности», конкретика просвечивала, отвечая жанровому характеру музыки. Здесь возникало некое подобие персонажей: адрес был едва намечен, буквального подобия и сходства не требовалось. Мужчинам поручались эпизоды «резвячество питекантропов»⁸, «косари»; женщинам — «игры бабочек, первый полет птички, уход с работы женщин, умелый полет птицы».

Начиналось с пластики приземленной, топчущейся, агрессивно-враждебной, пригибающей к земле — так было у мужчин; контрастом к ней возникало утверждение вертикали, тяготение ввысь, обретение набирающего уверенность полета — этим отличались женщины. И тут красота одаривалась победными интонациями, преодолевала низменное, прозу жизни. Происходила поэтизация трудового процесса, возводимого в ранг художественного свершения.

В этой части Танцсимфонии уживались два композиционных приема. Эпизоды чередовались, «склеивались» как в монтаже, достоянии кино. Пластические темы, кроме того, могли также проникать одна в другую, наслаиваясь, дробясь, усложняясь, взаимно влияя, как в музыке.

Занавес поднимался при повторе первой музыкальной темы. Две мужские фигуры, сгорбившись, угрожающе нацеливались на соперника. Противники нетерпеливо топтали, вызывая конкурента на бой. Руки висели плетями, потом готовились к схватке. Удар в пол, подскок, шаг на другую ногу повторялись. «Персонажи» бычились, но к атаке пока не переходили. Не вступая в рукопашную, казались связанными, одним целым, неразлучными пересекали сцену по диагонали. Их сменяла такая же пара «ершистых» кавалеров, повторяя пластические заявки предшественников.

Порхающими движениями, перепрыгивая с ноги на ногу, легким ветерком появлялись две девушки (эпизод «игры бабочек»). Их траектория начиналась по одной диагонали, затем в центре сцены капризно менялась на диагональ другую. Ход на пальцах подчеркивал устремленность вверх. Девушек сменяла двойка спорящих мужчин. Агрессивность их атак росла. Весь раздел, начиная с выхода «бабочек», повторялся, число исполнителей росло: девушек теперь было трое, мужчин четверо.

В следующем эпизоде («Косари») утверждалось торжество целесообразного ритма, согласованность трудового процесса. Четверо юношей энергично взмахивали воображаемой косой, затем, как написано в «Хореографической партитуре» у Лопухова, «якобы переворачивают косы, якобы вытирая травой, и якобы точат косу»⁹. Их сменяла двойка женщин (эпизод «Первый полет птички»). Их «полет» пока был неуверен, словно птенцов «шатало» из стороны в сторону. Поза собранная, не парения.

Радостную уверенность вносил эпизод «Уход с работы женщин». Они пританцовывали в ожидании праздника. Девушки и юноши, наконец, появлялись вместе — четыре пары выстраивались кругом в центре сцены. Садись на пол, лицом из круга, плечом к плечу. Поднимали одну руку вверх, взгляд устремлялся ввысь, как будто участники следили за чем-то в небе. Девушка с распластанными в стороны руками — «крыльями» — кружась, огибала сидевших, исчезала (эпизод «Умелый полет птицы»).

Снова агрессивные юноши начала напоминали о себе, выглядывая из-за кулис с четырех углов. Их «спор» разрастался, его вели теперь вместо двух четверо. Композиция повторялась — следовал эпизод «игры бабочек». Исполнительниц теперь становилось пятеро. Повторы целых разделов в пластике точно соответствовали повторам в музыке.

Завершалась часть согласным союзом контрастных тем у мужчин и у женщин: агрессивность растворялась, исчезала, наступало умиротворение. Четверо мужчин, между ними три женщины появлялись единой

⁷ В Программе у Лопухова: «III. Тепловая энергия». Эпизоды: «7. Активно пульсирующее мужское начало. 8. Пассивное развитие женского начала. 9. Активно пульсирующее мужское начало. 10. Пассивное развитие женского начала».

⁸ Словотворчество Лопухова, свойственное тому времени — достаточно вспомнить В. Хлебникова. Новое слово изобретено им по аналогии с «ребячеством», например. Удобный объект уничижительных нападок для современников.

⁹ Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена.

шеренгой на авансцене, открытые залу. Теперь они повторяли одни и те же движения из тех, что были прежде (эпизод, по Лопухову, «Объединение всего существующего через радость существования»).

В этой, жанровой части Танцсимфонии, отразилось богатство и многообразие форм жизни, в некотором смысле — эволюция цивилизации: примитив вытеснялся. А в итоге — победа стремления над обыденностью воспарить, торжество духовного начала.

В четвертой, заключительной части Танцсимфонии главенствовала моторность, устремленность вперед, в крылатые дали, в будущее. Многие пластические мотивы из предыдущих разделов объединялись стремительным потоком жизни. Это вполне отвечало тут бетховенской партитуре: «в легких шуршащих пассажах главной партии чудится кружение каких-то легкокрылых существ, <...> ликующий бег темы завершает симфонию» [2, с. 93–94]. Чисто оркестровое исполнение длилось до 99 такта, затем поднимался занавес.

В финале появлялись все восемнадцать участников. Они не делились на группы, появляясь по одному, вливались в общую композицию, составляя единое целое. И пластика у них была общая. Идея тождества, согласия утверждалась как главная.

Преобладала диагональная композиция, признанная самой динамичной. Юноши и девушки, чередуясь, составляли вытянувшиеся в линию пары (из точки 6 в точку 2): кавалер правую руку держал на талии партнерши, левую соединил с противоположной рукой дамы — единство, замкнутое целое. Подскоки в позе *arabesque* чередовались с *assemblé, changement de pieds*, усложненных поворотами на четверть тура.

Покинув сцену, исполнители возвращались по другой диагонали (из точки 4 в точку 8) параллельными самостоятельными колоннами. Юноши танцевальную тему заявляли, девушки затем подтверждали ее повтором. Появились большие прыжки, заноски. Вращения усложнялись: повороты в позе на месте и с продвижением, затем в прыжке. Динамика прибывала. Вкрапливались комбинации движений из предыдущих разделов Танцсимфонии. Летящая поза *arabesque* варьировалась многократно — то с одной ноги, то с другой, спиной в зал либо обращенная к зрителям. И руки совершали те же круговые движения, которыми начиналась вторая часть, адажио — Величание красоты. Красота окончательно торжествовала.

Свет гас, устанавливалась финальная композиция. Она провозглашала итог.

Спираль, составленная из поз участников, возносила ввысь, в небо. Начинаясь слева на авансцене лежащими фигурами, постепенно набирала высоту, огибала сцену и завершалась в центре утверждающей композицией. То был триумф Красоты и Духовности.

Композиция из четырех слитных групп, разделенных между собою, имела явное сходство с поэтическим

высказыванием — напоминала четверостишие. Солистки, олицетворявшие Красоту во Второй части, оказывались вознесенными над всеми: Данилова парила поднятая в позе *arabesque* с вытянутыми вперед обеими руками, Иванова венчала всю группу в центре.

Лопухов ставил Танцсимфонию, повторим, на коллективе энтузиастов «Петроградский академический Молодой балет». Работа велась во внеурочное время, начиная с 1921 года. 18 сентября 1922 года состоялся первый просмотр. Карандашная запись автора на Хореографической партитуре Танцсимфонии гласит: «Демонстрация танцсимфонии при всех представителях искусств и после оной диспут, считаемый мною удачным»¹⁰.

Премьера состоялась 7 марта 1923 года в один вечер с «Лебединым озером» П. И. Чайковского. Соседство, на мой взгляд, было для новинки убийственным. «Лебединое» захватывало проникновенным психологизмом: классический танец здесь становился портретом души героини. Танцсимфония Лопухова психологизма была начисто лишена — хореограф приглашал к интеллектуальной игре, своеобразному конструктивизму танца. В музыке господствовала лирика, в пластике торжествовал схематизм. Музыкальность Лопухова сказалась, прежде всего, в том, как точно он чувствовал фактуру музыкальной ткани, откликался на нюансы оркестровки.

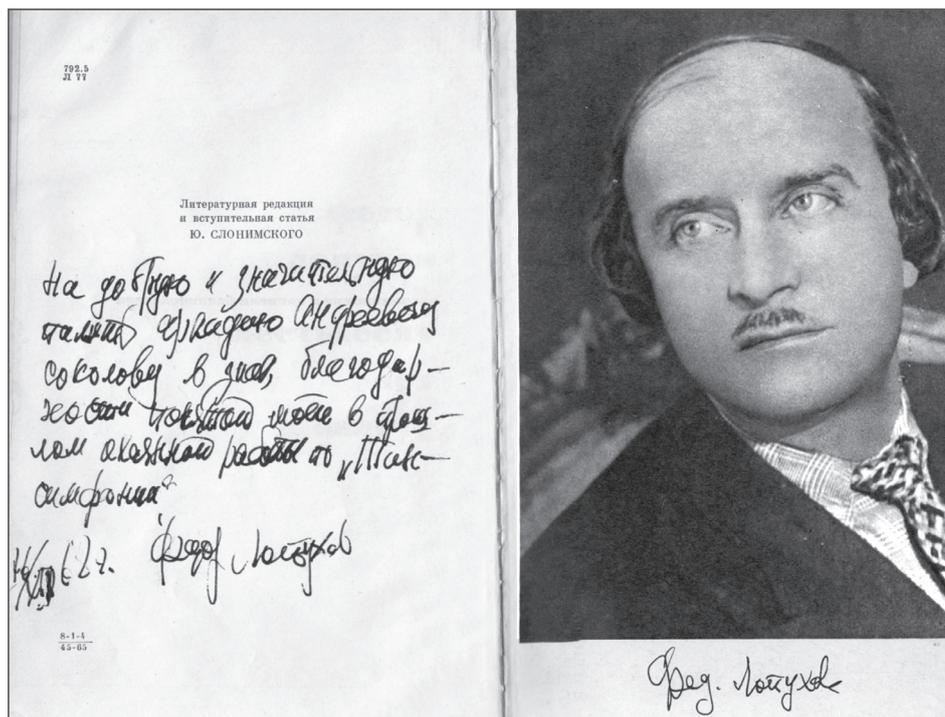
Премьера завершала затянувшийся юбилейный вечер с вступительными речами. Предлагавшееся усталой публике зрелище раздражало непривычностью жанра, шокировало отсутствием знакомых танцевальных форм, эмоциональной сдержанностью. Зал лишился даже права наслаждаться виртуозным танцем в его блистательных концертных возможностях! Умозрительные конструкции к эмоции не вели. Реакция публики была неожиданна. Как вспоминал Н. Соляников, «вместо привычного гула аплодисментов, воцарилась гробовая тишина. Зрительный зал не аплодировал, не смеялся, не свистел — он молчал» [9, с. 279].

Бушевала пресса. Рецензии преобладали разгромные. «Философское гоп са-са» — злорадствовал Н. Бродерсон [3]. Не стеснялся в выражениях и А. Волынский, понося «подававшего надежды штабного писаря», который, «встав ото сна <...> принялся перелагать свои ночные видения на образы любимого им балета» [5]. Ирония других была сдержана, но присутствовала, выдержанная в более приличествующей форме: «сенсационной новинкой и „гвоздем“ вечера явилась „танцсимфония“ Ф. В. Лопухова», констатировал Н. Носилов и тут же отдавал новинке должное: «воспользоваться танцем для символизации отвлеченных философских идей — мысль далеко не банальная» [8].

Находились и такие, кто, не приемля в целом поставленного молодым хореографом как художественного результата, понимали значимость его усилий для будущего всего танцевального искусства: «Попытка

¹⁰ Хореографическая партитура Танцсимфонии Ф. В. Лопухова.

Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. Книга с дарственной надписью автора А. А. Соколову-Каминскому: «На добрую и значительную память Аркадию Андреевичу Соколову в знак благодарности понятой моей в прошлом охаянной работы по „Танцсимфонии“. 16/XII 68 г. Федор Лопухов»



Ф. Лопухова в его „Танц-симфонии“¹¹ и является попыткой дать балету иное направление, придав ему, прежде всего, музыкальное содержание» [6]. Рецензент признавал выдающуюся роль смельчака и новатора: вот кто «почти единственный сейчас человек в балетном мире, который понимает, знает и находит в себе смелость признаться в том тупике балета <...>, к которому привело отсутствие в балете музыкальной культуры» [6]. В главном, считает автор, Лопухов прав: «именно музыка есть и должна быть исходной точкой всего балетного и пластического искусства» [6]. Потому начинание достойно поддержки: «Мы приветствуем смелую попытку лопуховской танц-симфонии, хотя, повторяем, не во всем с ней согласны» [6].

Ю. И. Слонимский, основоположник отечественного балетоведения, начинал в те годы свой путь историка и критика. Он был человеком заинтересованным: входил в группу «Молодой балет», сотрудничавшей с Лопуховым в Танцсимфонии, был ее теоретиком. И, естественно, начинание поддержал: «Балет должен стать, наконец, самодостаточным, самоцельным танцевальным искусством, освободиться от аксессуаров быта, театральности XVIII века и нелепой литературности. Это правильно предугадал в своей попытке танцсимфонии Ф. В. Лопухов» [11]. Идеи Федора Васильевича повторялись, были усвоены, не вызывали возражений. Совпадение было полным.

Танцсимфонию показали один раз, в репертуар она не вошла. А обсуждения ее продолжались: значит, все-таки впечатлила. 2 апреля 1923 года такое обсуждение состоялось в Музее государственных академических театров и вызвало большой интерес — участвовало 64 человека!¹² Открытый Лопуховым жанр Танцсимфонии блистательно утвердился в творчестве участника премьеры Джорджа Баланчина и других западных мастеров, спустя десятилетия возродился и в отечественном балете.

А сама хореография Лопухова? Ее вторая жизнь началась в 1986 году, уже после смерти автора. Кафедра хореографии Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, созданная Федором Васильевичем в 1962 году, решила широко отметить 100-летие со дня его рождения: предполагались и концерт, и конференция. Собирали то небольшое, что можно было вспомнить из его творчества: увы, в репертуаре оно представлено не было. К тому времени автор этих строк уже преподавал на легендарной кафедре, детище Лопухова, возглавляемой в те годы Н. А. Долгушиным. Никита Александрович охотно поддерживал любую творческую инициативу. Вот и предложенную мною идею показать на юбилейном вечере хотя бы одну часть Танцсимфонии встретил восторженно. Решили остановиться на второй части бетховенской симфонии. Копия Хореографической партитуры — единственной, по воле

¹¹ Так в источнике.

¹² См. об этом: Список присутствовавших на «Открытом заседании Музея государственных академических театров 2 апреля 1923 г.», посвященного «Танцсимфонии». Архив СПбГТИММИ. Д. 23 (Открытые заседания Музея. Протоколы, стенограммы, тезисы докладов, повестки и др. материалы). Сентябрь 1920 – 26 декабря 1923 г. Л. 162. Сообщено автору П. Ю. Масленниковым.

Федора Васильевича оказавшейся в моих руках, — была мною предоставлена Долгушину. Реставрация состоялась силами труппы Оперной студии консерватории.

Постановка Лопухова привлекла известного мастера реконструкций танцевального прошлого Н. Н. Воскресенскую: она осуществила ее в Японии (2001). Премьера вызвала большой интерес и даже была отмечена наградой как лучшая балетная премьера сезона. Решено было показать Танцсимфонию целиком и нашим зрителям. Идея принадлежала Н. Н. Боярчикову — он возглавлял тогда балетную труппу Малого оперного театра. Для этой цели Боярчиков пригласил вдохновенную предыдущим успехом Воскресенскую, и она тщательнейшим образом восстанавливала сочинение Лопухова по той авторской партитуре, которая хранилась теперь, после смерти Федора Васильевича, в Музее музыкального и театрального искусства. Готовилась премьера и всё необходимое. Мне удалось увидеть одну из репетиций. Скрупулезность Воскресенской, ее внимание к замыслу постановщика вызывали восхищение. Это был профессионализм экстра-класса, освещенный специфическим талантом реставратора. Увы! Премьера не состоялась: наследники Лопухова, ссылаясь на авторское право, запретили ее. Внук Федора Васильевича решил сам осуществить реставрацию всей Танцсимфонии на труппе Оперной студии консерватории. Такая премьера состоялась. Сохранились видеозаписи: и ее, и генеральной Малого оперного. Отличия разительны, не в пользу наследников.

Можно ли все-таки это произведение Лопухова сделать репертуарным? Вряд ли. А вот изучать, уверен

стоит. Прежде всего тем, кто учится танец ставить. Исследователям, конечно, тоже. В этом убеждает Ю. И. Слонимский. Спустя сорок лет после премьеры Танцсимфонии, обогащенный собственным опытом и опытом мирового балета минувших десятилетий, мудрый наставник так характеризует нашего героя: «он — поэт танца не столько даже для зрителей, сколько для деятелей советской [подставим, — отечественной. — А. С.-К.] хореографии» [7, с. 49]. Оценка историка исчерпывающая: «Лопухов — разведчик поэзии танца по призванию. Быть может, он лишился радостей, которые выпадают на долю поэтов танца, прямо апеллирующих к зрителю. Но это нисколько не умаляет достижений Лопухова, его вклада в советское искусство» [7, с. 49].

Единственный показ Танцсимфонии Ф. В. Лопухова «Величие мироздания», повторим, 7 марта 1923 года, Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой объявила событием значимым, историческим, удостоила чествования и концерта в Эрмитажном театре, научной конференции и выпуска парадного, чрезвычайно эффектного издания¹³. Действительно, замечательный повод вспомнить о необычном художнике, одной из ключевых фигур в истории хореографического искусства XX века. Это при том, что созданное Лопуховым практически в репертуаре не сохранилось. По случаю, к юбилеям, вспоминаются крохи. И только одному произведению мастера уготовано сохраниться в веках. Это Танцсимфония.

Состоявшиеся торжества подтвердили: творчество Ф. В. Лопухова, его идеи до сих пор живы. Они оказались пророческими.

Литература

- 100 лет танцсимфонии «Величие мироздания» в постановке Ф. В. Лопухова / отв. ред. Г. Л. Петрова. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2023. 60 с.
- 111 симфоний: справочник-путеводитель / сост. Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг. СПб.: Культ-Информ-Пресс, 2000. 916 с.
- Б-н Ник [Бродерсон Н.]. Философское гоп са-са // Музыка и театр. 1923. № 11. С. 7–8.
- Величие мироздания: танцсимфония Федора Лопухова, муз. Л. Бетховена (4-ая симфония) / [балетмейстер Ф. В. Лопухов]; с автосилуэтами Павла Гончарова; [авт. предисл. Ф. Лопухов]. Петроград: Издание Г. П. Любарского, 1922. 25 с.
- Волынский А. Танцсимфония // Жизнь искусства. 1923. № 10. С. 3.
- Канкарович А. Возможен ли сдвиг балета? (К недавней постановке танц-симфонии Ф. Лопухова в Мариинском театре) // Петроградская правда. 1923. 9 марта (№ 54). С. 6.
- Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
- Нин [Носилов Н. И.]. «Лебединое озеро». — «Величие мироздания» // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1923. № 27. С. 8–9.
- Петербургский балет. Три века. Хроника: в 6 т. Т. 4: 1901–1950 / сост. Н. Н. Зозулина, В. М. Миронова. СПб.: Академия русского балета, 2015. 544 с.
- Слонимский Ю. Пути балетмейстера Лопухова // Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. Воспоминания и записки балетмейстера / лит. ред., вступ. ст. Ю. И. Слонимского. М.: Искусство, 1966. С. 3–64.
- Слонимский Ю. Пути возрождения балета. От настоящего к будущему // Театр. 1923. № 8. С. 11.
- Соколов А. А. Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена: Опыт реконструкции // Театр и драматургия: сб. ст. / отв. ред. Г. А. Лапкина. Л.: ЛГИТМиК, 1971. С. 389–393. (Труды Ленингр. Гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып. 3).

¹³ Концерт в честь Федора Васильевича Лопухова в исполнении воспитанников Академии состоялся 17 марта 2023 года. 27 марта 2023 года была проведена международная научно-теоретическая конференция «В честь танцсимфонии» (к 100-летию премьеры танцсимфонии). Также состоялась презентация книги (см.: [1]).

13. Соколов-Каминский А. Где танец музыкою венчан... Лирические заметки. СПб.: Агентство «Визит», 2002. 44 с.
14. Соколов-Каминский А. А. Ф. В. Лопухов и его симфония танца // Музыка и хореография современного балета: сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. П. А. Гусев. Л.: Музыка, Ленингр. отд.-е, 1974. С. 161–189.

Natalia IAKOVLEVA Towards the History of Leonid Myasin's Cooperation with Soviet Theatres

The article is devoted to a less known episode in the biography of the famous ballet dancer and choreographer Leonid Myasin (1896–1979). In the early 1960s he negotiated staging of his ballets in Soviet theatres. Despite the fact that the contract was never implemented, it involved some well-known musical theatre figures. In the context, Myasin met in absentia the ballet historian Jury Slonimsky, which resulted in a small correspondence between them partly incorporated into the article. Archival materials help to restore the details of this story and plans related to the alleged collaboration.

Keywords: Leonid F. Myasin, Jury I. Slonimsky, Mikhail I. Chulaky, history of Russian ballet, Mikhail Fokine's ballets, Leningrad Choreographic School, Ministry of Culture of USSR.

Наталья ЯКОВЛЕВА К истории несостоявшегося сотрудничества Леонида Мясина с советскими театрами

Статья посвящена неисследованному эпизоду в биографии известного артиста балета и балетмейстера Л. Ф. Мясина (1896–1979), который в начале 1960-х годов обсуждал возможность постановок своих балетов в советских театрах. Несмотря на то, что контракт не осуществился, в историю переговоров были вовлечены известные деятели музыкального театра. В этом контексте состоялось заочное знакомство Л. Мясина с историком балета Ю. И. Слонимским, результатом чего стала их небольшая переписка. Работа базируется на неопубликованных архивных материалах, помогающих восстановить подробности этого сюжета.

Ключевые слова: Л. Ф. Мясин, Ю. И. Слонимский, М. И. Чулаки, история балета, балеты М. Фокина, Ленинградское хореографическое училище, Министерство культуры СССР.

В начале 1960-х годов в период изменения политического климата Леонид Мясин стремился посетить Советский Союз. Покинув Россию в 1914 году, еще до начала Первой мировой войны, он не терял связей с оставшимися в Москве близкими родственниками, в известной мере мог следить за жизнью по ту сторону «железного занавеса», а иногда был склонен ее идеализировать, отчасти под влиянием успехов советского балета. Кроме того, с течением времени все большее значение приобретали для него собственные воспоминания о дореволюционной России, в которые он погружался особенно в последние периоды жизни, обдумывая мемуары, вышедшие на английском языке

в 1968 году [24]. Неожиданно открывшиеся возможности давали шанс не только на встречу, но и повод проверить свою ностальгию по утраченной в эмиграции, как ему казалось, части биографии, увидеть места детства и юности, где началось его становление как танцовщика, вновь оказаться в Большом театре, где служили артистами его родители и где состоялись его детские и юношеские дебюты¹. Не исключал он и возможности организовать обучение в Московском хореографическом училище (своей alma mater) 17-летнего сына, танцовщика и будущего балетмейстера Лорки (Леонида) Мясина². И наконец, на общем фоне улучшения отношений с Советским Союзом, обоюдных гастро-

¹ См. воспоминания Мясина об этом периоде [7, с. 31–43].

² Это отражено в официальной переписке Министерства культуры СССР по поводу предстоящего визита Л. Ф. Мясина (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 20–21). См. также свидетельство на этот счет Лорки Мясина [4, с. 7].

лей артистов, в нем созрела идея постановки собственных балетов на советской сцене. Несмотря на то, что биография и творчество Леонида Мясина стали предметом многих исследований, этот эпизод, отчасти в силу своей нереализованности, выпал из поля зрения, за исключением общей констатации факта. Между тем сохранившиеся архивные материалы позволяют восстановить детали и пролить свет на некоторые творческие планы балетмейстера, связанные с этой поездкой.

Итак, намерения, казавшиеся совсем недавно в свете внешнеполитических причин весьма фантастическими, отчасти осуществились. Мясин, действительно, посетил Советский Союз, сначала в 1961 году вместе с женой и сыном и второй раз в 1963-м с дочерью. Впечатления от пребывания в стране были описаны в его мемуарах [7, с. 272–276]. В первый свой визит ему удастся устроить показы танцев североамериканских индейцев, которые он изучал в этот период и демонстрировал незадолго до того в Париже. На одном из таких вечеров в Москве присутствовала историк балета Е. Я. Суриц и оставила краткое воспоминание в своей книге, посвященной балетмейстеру: «Лорка танцевал. Леонид Федорович сопровождал его и рассказывал о своих исследованиях» [16, с. 234]³. Опубликованных свидетельств об однодневном мастер-классе в Ленинградском хореографическом училище, судя по всему, не сохранилось, но сам факт был зафиксирован Мариэттой Франгопуло в гостевом журнале музея училища: «20 июня Леонид Мясин сделал для ЛГХУ краткое сообщение об особенностях танца Индейцев, о их древнем искусстве и исполнил вместе со своим сыном Леонидом ряд танцевальных отрывков в сопровождении барабана. На магнитофоне было проиграно ряд древних песен»⁴. Уцелели и фотографии, запечатлевшие танец Мясина и присутствовавших в классе педагогов. Демонстрируя этот танцевальный материал, Мясин, как нам становится понятно из официальной переписки,

предполагал поставить балет на тему индейской легенды «силами советских артистов»⁵. Поддержки это не встретило, хотя заинтересованные вопросы у представителей Министерства культуры возникли: «...нужно прежде всего знать содержание легенды, качество музыки, а затем и театр, который заинтересовался бы балетом»⁶. Вероятно, этот невоплощенный замысел восходил к ранним идеям балетмейстера, относящимся к весьма отдаленному времени, к 1916 году. На первых американских гастролях дягилевской труппы Мясин увидел танцы индейцев сиу и тогда же задумал создать балет по мотивам «Легенды о Покахонтас», известной героини индейских сказаний, на материале племенных танцев, свадебных и погребальных обрядов. Постановка задумывалась по образцу хореографической сюиты «Полуночное солнце» (1915, «Le Soleil de nuit», музыка Н. А. Римского-Корсакова из оперы «Снегурочка», художники Н. Гончарова и М. Ларионов)⁷, осуществленной годом ранее на материале русского фольклора в стиле неопрimitивизма [23, с. 64]. С поиска аутентичной хореографии и исполнителей, о чем автор не раз повествует в своих воспоминаниях, начиналась работа над целым рядом балетов, где фольклор был синтезирован с классической техникой. О серьезности намерений свидетельствовало описание индейских танцев, присланное Мясиним в Министерство культуры СССР на французском языке. Этот неопубликованный документ дает представление не только о материале, показанном в 1961 году в Москве и Ленинграде, но отчасти позволяет проследить за процессом рождения хореографического образа⁸.

Визит 1961 года стал «пробным шаром» и вероятно, в этот свой приезд, Мясин укрепился в идее перенести собственные постановки на советскую сцену. Тогда же летом он лично оставляет для министра культуры письмо с их перечнем, которое, как вскоре ему становится известно, было потеряно⁹. Однако в архивном деле

³ Ср. также в мемуарах Мясина: «И в Москве, и в Ленинграде давали лекции и демонстрации, которые были встречены с энтузиазмом. Большая часть русской публики никогда прежде не видела танцев североамериканских индейцев, и зрители были явно поражены разнообразием движений» [7, с. 275].

⁴ Дневник работы Методического кабинета и Музея Ленинградского Хореографического училища. Запись от 20 июня 1962 г. (Архив Кабинета истории русского балета АРБ им. А. Я. Вагановой. Фонд М. Х. Франгопуло). Ср. также автограф, оставленный самим балетмейстером: «С лучшими пожеланиями — на добрую память. Леонид Мясин». (Там же). Благодарю Е. Н. Байгузину, которая любезно помогла мне в поиске записей.

⁵ См. письмо за подписью С. Федоровцева от 06.04.1962 г. начальнику Отдела внешних сношений Министерства культуры В. Т. Степанову (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 3).

⁶ Там же.

⁷ Л. Ф. Мясин описывал ее как «балет русской народной легенды» (РГАЛИ. Ф. 2329. Ед. хр. 2357. Л. 7).

⁸ Приведем небольшой фрагмент в нашем переводе: «Танцоры <...> демонстрируют врожденное чувство драмы; даже в ансамблевом танце, где танцор ограничивается соблюдением структуры танца, бросается в глаза драматическое напряжение <...>. Как правило, индейские танцы сопровождаются только ударными инструментами. Песня, когда она появляется, представляет собой только одну фазу самого танца. <...> ...барабан играет первостепенную роль, именно он задает ритм, направляет танец. <...> Индейский танец характеризуется углами. Руки редко выпрямляются, пальцы редко вытягиваются, чтобы выпрямить кисть, и нога редко поднимается в воздух до самого кончика стопы. <...> И это замечание относится ко всем частям тела. Наблюдая за танцующими индейцами, складывается впечатление, что во всех этих углах сосредоточена немалая сила <...>. Большинство индейцев не любят танцевать, не держа в руках какой-нибудь предмет, часто это веер из орлиных перьев. <...> ...лицо танцора остается неподвижным. Глаза опущены. Но изредка поднимаются, и тогда взгляд фиксируется на горизонте. Когда они улыбаются <...> рты у них открыты, уголки загнуты, а глаза блестя, не меняя выражения во время танца» (*Leonide Massine. Danses Indiennes D'Amérique*. РГАЛИ. Ф. 3012. Оп. 1. Ед. хр. 131. Л. 2–4).

⁹ Об этом Л. Ф. Мясин упоминает в письмах от 14.03. и 26.04.1962 г., направленных в Отдел внешних сношений Министерства культуры СССР (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 1, 5).

письмо сохранилось и, судя по всему, Мясин тщательно готовился к встрече с Е. А. Фурцевой, приложив в числе необходимых документов план предстоящей с ней беседы. В последний были включены балеты, которые он готов был, помимо индейской легенды, осуществить в Советском Союзе. Особенно обращал на себя внимание пункт, имевший прямой расчет «угадать» вкусы советского зрителя и расположить к себе адресата. Мясин предполагал обсудить возможность «хореографических постановок произведений Чернышевского, Добролюбова и других прогрессивных писателей 1860 годов в связи со столетием их жизни и деятельности»¹⁰. Не получив ответа, он вновь возобновил переговоры уже в 1962-м, из Парижа.

Между тем сотрудничество с Мясиним, как и перспектива появления в советских театрах его балетов (к тому времени широко известных в Европе и Америке), явно не вызвали большого энтузиазма у министерских чиновников. В архиве сохранился показательный в этом смысле документ — список постановок (на девяти листах), возможно, повторно присланный балетмейстером в Отдел внешних сношений и включивший 70 балетов с краткой аннотацией автора. На машинописи росчерками перьевой ручки были сделаны пометы, свидетельствовавшие об идеологической и эстетической чуждости Леонида Мясина. Большая их часть представляла собой краткие вердикты «нет», «плохо», «очень плохо». Другая ограничивалась не менее категоричными оценками, исходившими из общих цензурных установок, в рамках которых существовало советское искусство. Приведем несколько примеров из этого списка:

«„Парад“. Жан Кокто. Музыка — Эрик Сати. Декорации и костюмы — Пабло Пикассо. Первое представление — Театр Шатле, Париж 1917». В резолюции на документе значилось: «Конструктивизм»¹¹.

«„Юнион Пасифик“. Характерный балет в одном действии и четырех сценах Леонида Мясина. Музыка Николая Набокова. Декорации и костюмы — Эдвард Жонсон. Первое представление — Академия музыки, Филадельфия». Резолюция: «Авангардный, устарел»¹².

«„Вакханалия“. Балет в одном действии. Сальвадор Дали¹³. Музыка Рихарда Вагнера, „Венусберг Музик“ Тангейзера¹⁴. Декорации, костюмы — Сальвадор Дали. Первое представление — Метрополитен Опера Хауз, Нью Йорк, ноябрь 1939». Резолюция: «Нет — сюрреалистический»¹⁵.



Л. Ф. Мясин демонстрирует индейские танцы в ЛАХУ им. А. Я. Вагановой. ЦГАКФФД СПб. Ар 196728. Дата съемки 20 июня 1961 года

«„Саратога“. Характерный балет в одном действии Леонида Мясина. Музыка — Жером Вейнбергер. Декорации и костюмы — Оливер Смит. Первое представление — Метрополитен Опера Хауз, Нью Йорк, октябрь, 1941 г. Резолюция: «Американский — нет»¹⁶.

«„Лаудэс Эванжели“. Хореографическая мистерия в 8-ми сценах. Музыка XIII века, аранжированная Буки. Декорации и костюмы — Энцо Росси. Первое представление — Перуджа. Сентябрь 1952». Резолюция: «Религиозный»¹⁷.

¹⁰ Мясин Л. Ф. Основные вопросы для беседы с министром культуры СССР (24 июня 1961) (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2041. Л. 6).

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 7. Аналогично был охарактеризован и одноактный балет с пением «Салат» (1924, музыка Д. Мийо, художник Ж. Брак). См.: Там же. Л. 8.

¹² Там же. Л. 10.

¹³ С. Дали был автором либретто балета.

¹⁴ Имеется в виду увертюра первого акта оперы.

¹⁵ Там же. Л. 11. Подобная оценка сопровождала и другие балеты, оформленные С. Дали: «мифологический» балет «Лабиринт» (1941, либретто С. Дали, музыка Ф. Шуберта); «Сумасшедший Тристан» (1944, музыка Р. Вагнера); «классический» балет «Дриады» (1944, музыка Ф. Шопена, сценография Станисласа Митрука).

¹⁶ Там же. Л. 11. Действие балета происходило в американском городе Саратога-Спрингс, штат Нью-Йорк.

¹⁷ Там же. Л. 13. Балет «Laudes Evangelii» был поставлен на музыку григорианских песнопений, в оркестровке итальянского композитора Валентино Букки (1916–1976), первый показ прошел в церкви Сан-Доменико (Перуджи).

Стоит добавить, что Леонид Мясин в своем творчестве не избежал в том числе и «модных» коммунистических мотивов. Первым опытом был конструктивистский балет на музыку С. Прокофьева в оформлении Г. Якулова «Стальной скок» (“Le Pas d’Acier”, 1927), возникший как результат увлечения Дягилева новой советской эстетикой с ее культом машин и механистических ритмов. Мясин исполнил в балете роль матроса, ставшего рабочим [23, с. 195–196; 25, с. 113–118]. Упомянутый выше «Юнион пасифик» (1934), посвященный строительству первой трансатлантической железной дороги в Америке, историк балета Х. Робинсон назвал «басней социалистического реализма» [26, с. 170]¹⁸. Однако музыкальный материал балета, включивший джазовые мотивы стилей Диксиленд и Гарлем, а также американский танцевальный фольклор (кекуок, страт, шафл) далеко отстояли от этой эстетики. Сам же Мясин появлялся там в роли бармена.

Другим случаем стали «Общественные сады» (“Jardin Public”, 1935) по эпизоду романа Андре Жиде «Фальшивомонетки» на музыку В. Дюка (Владимира Дукельского), где изображался день из жизни публичного парка с его повседневными обитателями. Мясин, задействованный там и в качестве артиста, исполнял роль бедного влюбленного, вовлеченного в «социальные» сценки с участием рабочих: «Рабочие вместе с бедными влюбленными запугивают богатую пару. К растущему протесту рабочих присоединяются все вокруг. Бедные влюбленные возвращают пожилой даме украденную сумку. <...>»¹⁹. Как отмечает исследователь, именно Мясин внес в процитированный выше первый вариант либретто изменения, усилив революционный потенциал спектакля: «...финал балета с „чистым танцем“ Мясин счел „слабым и неинтересным“, решив усилить коммунистическую линию путем введения рабочих в ярко-красных костюмах со ссылкой на то, что и А. Жид, и Ж. Люрса (выполнявший оформление спектакля) были „коммунистически настроены“» [6, с. 172].

Возвращаясь к «министерскому» списку, справедливости ради отметим, что в нем фигурировали и исключения. В некоторых случаях «приговоры» отсутствовали, две постановки сопровождалась уклончивым отзывом «может быть», а три трактовались как «интересные». Последнее касалось одноактных балетов «Прекрасный Дунай» (“La Beau Danube”, 1924, музыка И. Штрауса-сына), который, по словам Е. Я. Суриц, «пронизывает стихия венской оперетты» [12, с. 248], «Матросы» (“Les Matelots”, 1925, сценарий и либретто Б. Е. Кохно, музыка Ж. Орика, декорации П. Прюна)²⁰ и «Алеко» (1942, по поэме А. С. Пушкина «Цыганы», музыка Чайковского, декорации и костюмы М. Шагала).

Собственные предложения Мясина по поводу возможного репертуара выдавали иные приоритеты. На протяжении переговоров он несколько раз посылал на экспертизу перечни избранных постановок для показа в СССР. В наиболее раннюю версию такого рабочего списка вошло 12 произведений, пять из которых представляли собой симфонические балеты, т. е. почти все созданные им в 1930-е годы балеты-симфонии, за исключением самого позднего «Лабиринта» (1941) на музыку Седьмой симфонии Шуберта. Приведем фрагмент конспективной записи из письма самого Мясина (в орфографии оригинала):

«Фантастическая симфония» Берлиоз–Бэрар
«5-ая симфония» Чайковский–Массон
«7-ая симфония» Бетховен–Бэрар
«4-ая симфония» Брамс–Бэрар
«1-ая симфония» Шостакович–Матисс²¹.

Расцвет жанра хореографической симфонии в Европе и Америке пришелся на 1930-е годы. Создаваемые в это время новаторские сочинения Мясина, их абстрактный, аллегорический язык, вызывали широкие дискуссии, а в некоторых случаях неприятие и сомнения в перспективности этого жанра²². Не исключено, что балет-

¹⁸ Ср. описание этого балета в мемуарах Мясина: «Мы решили, что рост Америки и господствовавший в то время оптимизм будет символизировать в финальной сцене балета встреча локомотивов,двигающихся один с востока, другой с запада, и забивание золотого костыля в знак успешного завершения гигантского предприятия» [7, с. 193].

¹⁹ Либретто балета опубликовано в монографии, посвященной В. А. Дукельскому [6, с. 171].

²⁰ Об этом балете сохранился отзыв С. Прокофьева: «...премьера Матросов. Сделаны они в простых линиях, почти эскизно (видно, что Орик ужасно спешил, их сочиняя), музыка „матросская“, заливчатская, но по-французски заливчатская, т. е. веселая и шансонеточная. Кой-какой материал мил, но есть и невыносимый <...>. Декорации молодого художника Pruna, последователя Пикассо, очень приятны и просты. Поставлен был Мясиним хлестко и весело <...>. Одна веселенькая песенка из Матросов нам очень понравилась <...>. Когда я спросил у Орика, не есть ли это какая-нибудь народная, Орик откровенно заявил, что он взял ритм какой-то мелодии Чайковского, которая ему очень нравилась, и на этот ритм сочинил новую музыку» [9, с. 328].

²¹ Список балетов был отослан Л. Ф. Мясиним в письме от 21.06.1962 г. к советнику посольства СССР в Париже В. П. Вдовину (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 18). Имеются в виду следующие балеты Л. Ф. Мясина: «Фантастическая симфония» (“La Symphonie Fantastique”) на музыку одноименной симфонии Г. Берлиоза, художник К. Берар, премьера — 24 июля 1936 г., Ковент-Гарден, Лондон; «Предзнаменования» (“Les Présages”), первый балет Л. Ф. Мясина в жанре хореографической симфонии на музыку Пятой симфонии П. И. Чайковского, художник А. Массон, премьера — 13 апреля 1933 г., «Русский балет Монте-Карло», Монте-Карло; «Седьмая симфония» (“La Septième Symphonie”) на музыку Седьмой симфонии Л. Бетховена, премьера — 5 мая 1938 г.; «Хореартуум» (“Choreartium”) на музыку Четвертой симфонии И. Брамса, сценография Е. Лурье, К. Терешковича, Ю. Анненкова, премьера — 13 апреля 1933 г., театр «Альгамбра», Лондон; «Красное и черное» (“Le Rouge et le Noir”, 1939) на музыку Первой симфонии Д. Шостаковича, художник А. Матисс.

²² Подробнее о симфонических балетах Л. Мясина, анализ их рецепции см.: [23, с. 222–229, 233–242], а также написанную по горячим следам постановок балетмейстера работу критика и историка балета Анатолия Чужого [19].

мастер усматривал параллель тогдашним спорам в советских полемиках вокруг симфонического балета, ассоциировавшегося в начале 1960-х с постсталинским обновлением музыкального театра. В этом случае выбор постановок свидетельствовал не только о значении, которое автор предавал своим экспериментам 1930-х годов, но мог бы стать актуальной репликой в «оттепельных» баталиях. Вместе с тем не исключено, что репертуар был составлен и с расчетом, что его увидит Федор Лопухов, создатель забытой танцсимфонии «Величие мироздания» (1923). Наследником его в этом жанре стал прямой ученик Дж. Баланчина, в свою очередь повлиявший на западную ветвь этой традиции²³. Мясин, несколько опередив Баланчина в освоении жанра, мог в той или иной степени воспринять идеи Ф. Лопухова, следуя за его хореографической мыслью в книге «Пути балетмейстера», которая вышла в Берлине и могла быть ему доступна [5].

Но так или иначе министерские резолюции, в том числе и по симфоническим балетам, никаких иллюзий не внушали: «Предзнаменования» сопровождалась неблагоприятной оценкой «символика»; «7 симфония» — «плохо»; «Хореартиум» — «симфонический балет — нет»; «Красное и черное» — «нет»²⁴. Итоговое решение по вопросу о постановках Мясина не заставило себя ждать и было вполне предсказуемым: «...из представленного перечня балетов <...> ни одно из перечисленных названий не может заинтересовать советские театры. В связи с этим приглашение балетмейстера Л. Мясина в СССР для постановки балетов явится нецелесообразным»²⁵.

Однако в ходе этих переговоров возникает еще одна тема — о возможном участии Мясина в возобновлении балетов Михаила Фокина, что стало поводом продолжить обсуждение. По иронии судьбы, пребывание балетмейстера в Советском Союзе в 1961 году совпало с интенсивной работой по реконструкции фокинских постановок в Малом оперном театре в Ленинграде. Возвращение на сцену в частности «Петрушки», происходило спустя сорок лет после премьеры 1920 года, осуществленной Л. С. Леонтьевым. Пробудившийся интерес к наследию Михаила Фокина также объяснялся изменением идеологической конъюнктуры. В 1960-е, после длительного перерыва, началась советская канонизация Игоря Стравинского, который, как известно, посетил СССР осенью 1962 года, впервые за 48 лет, что совпало с его 80-летним юбилеем²⁶. Год спустя вышли

в свет мемуары композитора [14]. На той же волне под редакцией Ю. И. Слонимского издаются и воспоминания М. Фокина [18], и вскоре творческое наследие обоих знаменитых «эмигрантов» становится объектом внимания советских исследователей. В этом новом политическом контексте у Мясина были все основания надеяться на собственное признание в Советском Союзе. К тому же, при благоприятном стечении обстоятельств он мог бы вернуться на русскую сцену в одном составе вместе с Фокиным и Стравинским. Казалось, что момент для этого, действительно, настал.

Восстановлением «Петрушки» в МАЛЕГОТе в 1961 году занимался Константин Боярский. Сам обладатель уникальной памяти, он, кроме того, обратился за помощью к исполнителям разных поколений: Елена Люком (1891–1968) — партия Балерины в постановке Л. С. Леонтьева 1920 года, Александр Орлов (1889–1974) — роль Арапа в парижской премьеры М. Фокина 1911 года. Но для главного персонажа такого кандидата уже не было, и Боярский фактически импровизирует хореографию. Таким образом, вопрос, насколько это аутентичный «фокинский» спектакль, возникал сам собой, хотя критика высоко оценила постановку²⁷. С большой долей вероятности можно предположить, что Мясин в свой приезд 1961 года видел работу К. Боярского, и не исключено, что идея создания новой реконструкции «Петрушки» исходила изначально от него самого, в том числе и как реакция на увиденную премьеру. Во всяком случае пункт о восстановлении балетов Фокина был включен уже в план беседы с Фурцевой²⁸. Напомним, что Мясин был весьма ценным в этом смысле источником: он осваивал фокинскую хореографию фактически из первых рук, в 1914 году дебютировал у Дягилева именно в «Петрушке», исполнив, как вспоминает Сергей Григорьев, «крохотную партию сторожа на ярмарке» [1, с. 89]. А в 1916-м, в американском турне дягилевской труппы, выступал уже в заглавной роли спектакля, заменив Вацлава Нижинского. В 1958 году Мясин восстанавливал хореографию «Петрушки» для Венской оперы, обратившись к эскизам А. Бенуа, и, по его собственным словам, стремился, чтобы шедевр вернулся «в своем первоначальном блеске» [7, с. 278]. Интерес в этом смысле представляет и гораздо более позднее свидетельство Лорки Мясина: «Лучшей ролью отца считается партия Петрушки в одноименном балете Игоря Стравинского, с которым мой отец долгое

²³ О «танцсимфонии» Ф. Лопухова и ее судьбе см., в частности: [13; 17, с. 278–288].

²⁴ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 9–10.

²⁵ Письмо от 26.05.1962 г. за подписью З. Вартапяна, начальника отдела музыкальных учреждений, адресованное заместителю начальника отдела внешних сношений А. Славнову (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 16). О З. Г. Вартапяне, который в 1960 году участвовал в сценической М. И. Чулаки с поста директора Большого театра, сохранился весьма не лестный отзыв в мемуарах последнего: «...Завен Гевондович Вартапян — деятель, много лет возглавлявший всю музыку нашей страны, <...> верой и правдой служивший науськиваниям „с подачи“ начальства, весьма удачно подыграл в роли забойщика <...> и зачитал мне досье из мелких прегрешений <...>» [20, с. 82].

²⁶ Отметим, что в Москве он видел постановки своих балетов, привезенных на гастроли МАЛЕГОТом.

²⁷ Подробнее об этом спектакле и ему посвященной критике см.: [3, с. 40–46; 10, с. 6–7]. О премьеры Л. С. Леонтьева, а также московской версии «Петрушки» см. также: [17, с. 50–51, 76].

²⁸ Мясин Л. Ф. Основные вопросы для беседы с министром культуры СССР (24 июня 1961) (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2041. Л. 6).

время был в дружеских отношениях» [11, с. 5]²⁹. Возможность использовать Мясина в воссоздании исторических постановок или получить «за умеренную плату» сохранившиеся у него «фокинские» и другие материалы, «относящиеся к балетному искусству»³⁰, гораздо больше импонировала Министерству культуры, нежели постановка оригинальных его сочинений, что вызвало новый раунд переписки. В итоге первоначальное решение откорректировали, и в планы о сотрудничестве в качестве компромисса была внесена робкая поправка о разрешении одного оригинального балета Мясина. Новая резолюция, однако, не была завершена и зашифрована чиновниками Министерства, сохранившись в деле без указания даты и подписи. Приведем из нее только фрагмент:

«В связи с предложением балетмейстера Л. Мясина, а также учитывая большую заинтересованность в получении для советского балета рабочих фильмов, по которым можно восстанавливать хореографию Фокина, можно было бы осуществить следующие мероприятия: пригласить Л. Мясина в СССР для постановки трех балетов Фокина в Московском музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко (а также м[ожет] б[ыть] одного из балетов Мясина)»³¹.

Отметим, что для балетмейстера, готового работать на разных сценических площадках, особый внутренний смысл имело «возвращение» на сцену Большого театра (ГАБТ СССР). Но на это сотрудничество в Министерстве культуры сразу наложили запрет³², что не было очевидно для Мясина на всем протяжении переговоров, как и фактический запрет на его оригинальные балеты. Приезд балетмейстера тем не менее уже начал планироваться: речь шла о декабре 1962-го, а затем о феврале 1963-го. Но план постановок, судя по всему, был отложен, и, хотя Мясин приезжал в 1963 году в Советский Союз, ничего из задуманного не осуществилось³³.

Однако история на этом себя не исчерпала, и вскоре в свете решения возобновить балеты Михаила Фокина в Большом театре вновь возникло имя Мясина.

Обсуждение его участия на этот раз вышло за пределы министерских кабинетов и развернулось в кругу не официальных, а частных переписок. Узловую роль в продолжении сюжета сыграл, отчасти непреднамеренно, Ю. И. Слонимский. По целому ряду фрагментов, как из писем самого Слонимского, так и его корреспондентов, можно составить общую картину. С просьбой навести по своим каналам справки о возможной работе Мясина над «Петрушкой» к Слонимскому обратился М. И. Чулаки, незадолго до того (в 1963 году), после «отлучения», вновь занявший пост директора Большого театра. Намеренно ли он, минуя Министерство, ищет персональных контактов с балетмейстером, в точности сказать трудно, но не исключено, что Чулаки предполагал обойти негласный запрет и таким образом добиться приглашения Мясина к сотрудничеству. Судя по мемуарам, характер и вкусы Е. А. Фурцевой были ему хорошо известны, и он не раз пользовался своей находчивостью для проталкивания «нежелательных» постановок. Во всяком случае совершенно ясно, что идея новой реставрации балетов Фокина по материалам и при участии Мясина, все еще сохраняла свою привлекательность, к тому же это давало возможность представить другую, мясинскую, версию спектакля в Большом театре, в пандан к постановке К. Боярского в МАЛЕГОТе.

Связь с балетмейстером была установлена через Владимира Ивановича Франса, русского эмигранта, балетомана, критика, корреспондента Слонимского и личного знакомого Мясина³⁴. Нужно сказать, что даже такой сведущий человек как Слонимский, поддерживавший самые тесные отношения с профессиональной балетной средой и имевший постоянный круг зарубежных корреспондентов, плохо знал Мясина, который становится одной из тем этой переписки. В письмах к Франсу Слонимский раздумывает о возможности появления Мясина на советской сцене: «...Очень жаль, что у нас мало знают Мясина как балетмейстера. Оказывается, он был в Ленинграде, но я не знал об этом и потому не смог с ним познакомиться. Он принадлежит к числу тех людей, с которыми, как мне кажется, есть мне о чем поговорить и которого я уважаю заочно за его

²⁹ Описание и сопоставление этой роли в исполнениях Л. Мясина и В. Нижинского сохранилось в том числе в воспоминаниях современников, подробнее см.: [23, с. 65–66].

³⁰ Письмо от 13.08.1962 г. от начальника отдела внешних сношений В. Степанова к советнику посольства СССР в Париже В. Вдовину (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 20).

³¹ РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 21. В документе, предположительно относящемся к лету/осени 1962 года, при наличии двух «согласий», не было указано мнение З. Г. Вартапяна, которое, вероятно, ожидалось.

³² Из письма В. Степанова к В. Вдовину от 13.08.1962 г.: «...Со своей стороны мы могли бы рассмотреть вопрос о приглашении Л. Мясина в СССР для постановки одного балета из присланного им списка, в каком-либо театре (кроме ГАБТ СССР)» (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 20).

³³ Причиной отсрочки мог стать заказ от частной американской фирмы, возникший параллельно и тоже не реализовавшийся: постановка цикла одноактных балетов на русские темы, которые впоследствии предполагалось заснять на киноплёнку для телевизионного показа (количество балетов в процессе переговоров варьировалось от 26 до 52). См. сохранившийся конспект предварительных договоренностей Мясина с представителями Совэкспортфильма от 05.03.1963 г. (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2357. Л. 35). Сам Мясин относит этот проект к 1961 году [7, с. 272–273], но, вероятно, это касается только лишь первоначального его замысла, что подтверждается записью в упоминаемом выше плане беседы с Министром культуры СССР (РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 8. Ед. хр. 2041. Л. 6).

³⁴ В. И. Франс в этот период сотрудничал в качестве автора статей о балете в «Англо-Советском журнале» (Anglo-Soviet Journal). Отметим, что ранняя его статья «Post Obitum (Diaghileff, Pavlova)», опубликованная под псевдонимом В. Каменев в английском журнале Scrutiny: A Quarterly Review (март 1936), вызвала в свое время отклик М. Фокина.

некоторые известные мне балеты <...>. Пользуясь тем, что ко мне прислушиваются в Большом театре, я бы попытался воспользоваться этим, чтобы организовать приглашение Мясина на постановку в Большой или другой театр. <...> Как Вы думаете, согласился бы он на такое приглашение? И не могли бы произвести зондирование при случае его взглядов на это дело? Разумеется, пока что я говорю от себя только, но думаю, что ко мне присоединится и руководство Большим театром. Более того можно было бы тогда попросить Пикассо, чтобы он разрешил использовать свои декорации и костюмы к „Треуголке“³⁵. А м[ожет] б[ыть] Мясин захотел бы помочь восстановить в Большом театре фокинские балеты „Петрушка“ и „Жар-птица“, в которых он участвовал? Впрочем, это не столь важно, как его работа над собственными балетами. <...> Утопия — скажете Вы. Да, я страдаю известным фантазерством и даже утопизмом, но думаю, что в данном случае утопия могла бы стать реальностью»³⁶.

Первая корреспонденция, которую Слонимский лично получил от Мясина в апреле 1964 года, была телеграмма из Швейцарии, приведшая адресата в замешательство. Балетмейстер благодарил за содействие и сообщал, что он, как следовало из текста, приглашен лично сотрудником Министерства культуры СССР В. А. Бони³⁷ на постановку трех балетов в Московском музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко и трех в МАЛЕГОТе. Кроме того, Мясин выражал согласие на восстановление «Петрушки», а подробности собственных балетов обещал выслать письмом³⁸. Вскоре Слонимский, действительно, получил такое пись-

мо от Мясина, написанное на следующий день после отправки телеграммы, с прилагаемым списком фокинских, а также своих постановок, которые были объединены в «тройки», т. е. в сформированные программы спектаклей. Каждая из таких групп открывалась хореографической симфонией. Приведем почти полностью текст этого письма, где интересны и другие подробности³⁹:

«Многоуважаемый Юрий Иосифович, хотя и не имея удовольствия быть с Вами знакомым⁴⁰, я часто слышал о Вас от моего издателя Владимира Дукельского⁴¹, еще в бытность мою в Нью-Йорке. Но там из-за посторонних ангажементов было всегда „некогда“ видеть и беседовать с лицами близкими к театру и балету помимо тех, с которыми не о чем было говорить. Поэтому я искренне обрадовался, узнав о Вашем пребывании в Ленинграде и Вашему интересу к моим постановкам⁴². Из моих вещей Ваш выбор совпадает с моим. К ним можно прибавить для выбора несколько других — а именно:

Фантастическая симфония
Треуголка
Парижское веселье

Седьмая симфония
Причудливая лавка
Испанское каприччио

Предзнаменования
Алеко⁴³
Мамзель Анго⁴⁴.

³⁵ Описание этого известного балета и истории его создания приводятся в различных русских и зарубежных источниках. См. в частности: [7, с. 157–158; 16, с. 57–64; 23, с. 130–140; 25, с. 61–68].

³⁶ Письмо Ю. И. Слонимского (машинописная копия) к В. И. Франсу от 02.02.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 141. Л. 4–5).

³⁷ В. А. Бони, выпускник и преподаватель Академического музыкального училища при Московской консерватории им. П. И. Чайковского, в период с 1943 по 1965 занимал должность заместителя начальника Музыкального управления. Позднее директор Госконцерта СССР, заместитель директора Большого театра СССР.

³⁸ Телеграмма Л. Ф. Мясина к Ю. И. Слонимскому (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 383. Л. 2).

³⁹ Письмо Л. Ф. Мясина к Ю. И. Слонимскому от 17.04.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 383. Л. 1–3).

⁴⁰ В. И. Франс в письме от 10.04.1964 г. предварительно сообщал Слонимскому о намерениях Мясина связаться с ним лично: «...Но теперь ясно, что он (Мясин. — Н. Я.) заинтересован в Вашем содействии и хочет с Вами познакомиться, а не отвечал, наверное, так долго, потому что был очень занят. Он уже уехал из Брюсселя, где ставил „Парад“, и опять пишет из Швейцарии, словом, летает по Европе» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 400. Л. 42).

⁴¹ Владимир Александрович Дукельский (Vernon Duke, 1903–1969) — композитор, поэт, писатель. Мясин поставил на его музыку балет «Зефир и Флора» („Zèphire et Flore“, либретто Б. Е. Кохно, художник Ж. Брак, премьера — 28 апреля 1925 г.), а также упоминаемый выше «Общественный сад». О дружбе и работе с Мясиним Дукельский вспоминал в своих мемуарах [22, с. 135, 137–146, *passim*]. Сохранилась также эпиграмма Дукельского на Мясина: «Ужасно опасен / Для девушек Мясин / Хоть денег не тратит / (На всех и не хватит) / Страшись, о Сильфида / Любви Леонида!» [2, с. 69–70]. В эпиграмме содержатся намеки на многочисленные романы и скупость ее героя, о чем, действительно, вспоминали его знакомые. См., например, об этом у Е. Я. Суриц: [16, с. 236].

⁴² Не исключено, что будучи плохо знакомым с Ю. Слонимским и сначала имея с ним контакты только спорадически, через В. И. Франса, Мясин мог спутать некоторые детали, «совместить» в своем сознании историка балета с жившим в Нью-Йорке композитором и музыковедом, другом Дукельского, Н. Л. Слонимским (1894–1995), часто приезжавшим в СССР, в том числе в Ленинград, где он родился.

⁴³ Речь идет о следующих постановках Л. Ф. Мясина: «Парижское веселье» („Gaité parisienne“) — комедийный балет в 3 картинах. По музыкальным произведениям Ж. Оффенбаха, художник Э. де Бомон. Премьера — 5 апреля 1938 г., «Русский балет Монте-Карло», Ковент-Гарден, Лондон; «Причудливая лавка» („La Boutique Fantasque“), музыка Дж. Россини, оркестровка О. Респиги, художник А. Дерэн, премьера — 5 июля 1919 г., театр «Альгамбра», Лондон; «Испанское каприччио» („Capriccio Espagnol“, „Spanish Fiesta“) — одноактный балет на музыку одноименной оркестровой пьесы Н. А. Римского-Корсакова, художник М. Андрею (Mariano Andreu), премьера — 4 мая 1939 г., «Русский балет Монте-Карло», Монте-Карло. Сведения о других упомянутых постановках см. выше.

⁴⁴ О возобновлении этого балета в Англии сообщает В. Франс в письме к Слонимскому от 24.10.1964 г.: «...Королевский балет возобновил мясинскую Mamzelle Angot (муз. Лесосса, декорации Derain’a). Это очень веселый балет, по крайней мере был, а теперь не знаю» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 400. Л. 49).

Что касается до работ Фокина, должен Вам сказать, что много лет тому, видя, как уходят в вечность постановки бывшего мастера, я загорелся мыслью их снять в красках на 70 мм ленте с полным симфоническим оркестром.

Это послужило бы юношеству настоящей школой.

Поэтому Ваше предложение восстановить „Петрушку“ меня особенно обрадовало — тем более кому же как не великолепным артистам Ленинграда и Москвы выполнить эту задачу. В данный момент это возможно, но пройдут года и с ними погибнут ценнейшие достижения дягилевского балета, что особенно грустно для всех, кто был его участником или свидетелем.

Я имею, к счастью, фильмы, взятые во время последних репетиций Фокина следующих балетов:

Сильфиды
Шехерезада <sic>
Испытание любви
Эльфы
Элементы⁴⁵.

Кроме того, возможно возобновить в будущем:

Жар-птицу
Карнавал
Видение розы
Пляски Игоря⁴⁶.

Но это, пока, лишь для Вашего сведения.

Принимая во внимание причины, указанные в Вашем письме, я согласен на условия в вашей валюте плюс проживание и обратная дорога в Париж — для двоих⁴⁷.

Надеюсь, в недалеком будущем иметь удовольствие встречи.

Уважающий Вас Леонид Мясин».

Встревоженность Слонимского была вполне объяснима: он не имел отношения к министерскому решению, о котором Мясин сообщил в телеграмме, и, пытаясь прояснить весь инцидент, связывается с настоящим инициатором переговоров М. И. Чулаки, пишет П. А. Гусеву, занимавшему с 1960 года должность главного

балетмейстера МАЛЕГОТа, звонит И. Д. Бельскому, сменившему последнего на этом посту в 1962-м. И здесь к истории примешивается некоторая доля фарса: министерское приглашение Мясину, отчасти совпадавшее с резолюцией, хранящейся в архиве и процитированной выше, судя по всему, было сделано по ошибке. Возможно, сыграло свою роль отсутствие даты на документе, ротация и небрежение чиновников, периодически возникающая путаница в их переписке (балеты Мясина по ошибке приписывались Фокину) и, конечно, быстро меняющаяся конъюнктура. Переговоры зашли в тупик. Убеждая Чулаки содействовать приглашению Мясина и «принять меры, чтобы престиж Министерства не пострадал», а «Бони не выглядел бы так странно», Слонимский писал: «Впрочем, что и как Вы сделаете, получив от меня письмо, дело Ваше, а вот что и как мне ответить Мясину — прошу срочно сообщить»⁴⁸.

Приведем фрагменты вскоре написанного письма Слонимского, которое можно рассматривать как любопытное историческое свидетельство, в том числе касающееся работы над постановками М. Фокина:

«...пока мы списывались, железный график жизни театра потребовал действий и сейчас уже подходит к концу возобновление этих фокинских балетов, сделанное своими силами, без уверенности, (особенно в отношении „Жар-птицы“) в верности хореографическому подлиннику: что это значит, объясню Вам ниже. Словом — я опоздал...

Тем не менее Чулаки сказал, что была бы весьма драгоценна Ваша ретушь поставленного спектакля и потому он будет немедленно сноситься с Бони, чтобы выяснить, когда и как договорились с Вами делать балеты <...> и тогда он Вам сам напишет, рассчитывая на Ваш просмотр „Петрушки“ и „Жар-птицы“ и на Вашу ретушь этих постановок с целью приближения их к фокинским оригиналам. Одновременно он намерен способствовать ускорению Вашего приезда для работ над Вашими собственными балетами, как Вы уговорились с Бони. <...> В заключение два слова о том, как восстанавливались балеты Фокина. Для „Петрушки“ мобилизовали

⁴⁵ Имеются в виду следующие балеты М. Фокина: «Сильфиды» („Les Sylphides“) — 2-я редакция «Шопенианы», музыка Ф. Шопена, оркестровка А. К. Глазунова и М. Ф. Келлера, художник Л. С. Бакст, премьера — 2 июня 1909 г., «Русские сезоны», Гранд Опера, Париж; «Шехерезада» („Shéhérazade“) — балет на музыку одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова, художник Л. С. Бакст, премьера — 4 июня 1910 г., «Русские сезоны», Гранд Опера, Париж; «Испытание любви» („L'épreuve d'amour“) на музыку В. А. Моцарта, художник А. Дерэн, премьера — 4 апреля 1936 г., «Русский балет Монте-Карло», Монте-Карло. Советский зритель мог увидеть этот балет в 1957 году, во время гастролей труппы Национальной оперы Финляндии в Ленинграде; «Эльфы» („Les Elfes“) — балет в одном действии на музыку Ф. Мендельсона, художники А. Койранский и М. Фокин, премьера — 26 февраля 1924 г., Метрополитен Опера, Нью-Йорк; «Элементы» („Les Éléments“) на музыку И. С. Баха, премьера — 1937 г., Ковент Гарден, Лондон.

⁴⁶ Имеются в виду следующие постановки М. Фокина: «Карнавал» на музыку Р. Шумана, художник Л. С. Бакст, премьера — 20 февраля 1910 г., театральный зал Павловой, Санкт-Петербург; «Видение розы» („Le Spectre de la Rose“) на музыку К. Вебера, художник Л. С. Бакст, премьера — 19 апреля 1911 г., Монте-Карло; «Пляски Игоря» — Половецкие пляски из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», премьера — 22 сентября 1909 г., Мариинский театр, Санкт-Петербург.

⁴⁷ Л. Ф. Мясин имеет в виду письмо Ю. И. Слонимского к В. И. Франсу от 02.02.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 141. Л. 4). Финансовые подробности предполагаемого договора Ю. И. Слонимский обсуждал также в письме к М. И. Чулаки от 16.04.1964 г. Ср.: «В свое время Вы просили меня установить связь с знаменитым балетмейстером Л. Ф. Мясиним и выяснить у него, как многолетнему исполнителю главных партий в балетах „Петрушка“ и „Жар-птица“, не взялся бы он восстановить эти постановки Фокина с тем, чтобы его труд будет оплачен не валютой, а советскими деньгами, каковы следует израсходовать в СССР» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1).

⁴⁸ Письмо Ю. И. Слонимского к М. И. Чулаки от 16.04.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1).

„стариков“-исполнителей, вплоть до исполнителя в Париже роли арапа — А. А. Орлова. Но „Жар-птица“ никогда не шла у нас в постановке Фокина. Пришлось довольствоваться для ее восстановления английским спектаклем „Жар-птицы“, на наш взгляд вызывающим в ряде отношений сомнение, подлинно ли это⁴⁹. Как видите, работы Вам предстоит немало, если Вы захотите»⁵⁰.

Однако, несмотря на согласие Мясина включиться в работу на стадии ретуши спектакля, это предложение, спустя месяц, тоже было отменено, а переговоры вновь уперлись в невидимую стену. Скорее всего, причин тому было гораздо больше, чем просто пропущенные сроки: табуированное сотрудничество с Большим театром, амбициозное желание советских руководителей «справиться своими силами», не слишком очевидные для Мясина условия договоренностей (игнорирование его собственных сочинений). Не исключено и то, что на ход событий повлиял и успех второго советского «Петрушки». К тому же в контексте обсуждения этой постановки идея реставрации старого балета постепенно уступала место концепции «интерпретации». Таким образом, предпочтения и с этой точки зрения оказались на стороне К. Боярского, который, в конце концов, восстанавливал «Петрушку» и в Большом театре в 1964 году⁵¹.

Вопреки абсурдности всей ситуации, сложившейся вокруг приглашения Мясина, Слонимский вплоть до 1965 года не оставлял попытки провести в МАЛЕГОТ и ГАБТ СССР его оригинальные сочинения, хотя бы и контрабандой. Так, по его просьбе, к делу подключался П. А. Гусев, который в одном из своих писем полушутя называет это «нашей диверсией»: «По Вашему совету атаковал директора ради сенсационного спектакля —

Мясин, Пикассо, де Фалья⁵². Тот поверил и звонил Бони. Наша диверсия вызвала у Бони полное недоумение. Он впервые слышит о таком спектакле и никогда с Мал[ым] оп[ерным] т[еатром] об этом переговоров не вел. Может быть, Вы ошиблись фамилией? Мы готовы хлопотать о Мясине, если будем знать, к кому обратиться»⁵³. И несколькими днями позже: «Нет ли у Вас либретто „Треуголки“ и „Любовь-колдунья“? Или самого краткого рассказа про что балеты-то? Начальство спрашивает, а я не знаю»⁵⁴.

Но все попытки заведомо были обречены на провал, и дело вновь остановилось. Конечно, постановка в СССР собственных сочинений означало для Мясина нечто большее: это было возвращение к началу своей биографии и — в символическом смысле — в историю русского балета, что давало необходимое ему чувство «принадлежности к традиции». Многочисленные уверения в заинтересованности сотрудничеством, которые Мясин регулярно получал от официальных и неофициальных советских корреспондентов, поддерживали в нем эти надежды, как уже говорилось, до 1965 года. И хотя вся ситуация обещаний и разочарований была для Мясина малоприятной, он продолжал ждать, а Слонимский получал недоуменные письма: «...я ждал сообщения от М. И. Чулаки⁵⁵. Но вот прошел месяц, а за ним другой в тщетном ожидании — что очень грустно, когда это касается творческой работы — являющейся основной целью всех моих стремлений»⁵⁶. Или чуть позже: «В ноябре прошлого года, благодаря Вашему содействию я, наконец, встретился с М. И. Чулаки в Милане⁵⁷. Беседовали о возможности постановки „Фантастической симфонии“ Берлиоза и о „Треуголке“ de Falla этой осенью в Большом театре. М. И. обещал прислать в прошлом январе детали и встретить в мае

⁴⁹ Об этой постановке сохранился отзыв Е. Я. Суриц: «Английская редакция „Жар-птицы“, несмотря на то что она идет в декорациях и костюмах Наталии Гончаровой, созданных при возобновлении спектакля в 1926 году, сохраняет в неприкосновенности хореографию Фокина. Вот почему так поучительно было для нас знакомство с „Жар-птицей“, бережно восстановленной и сохраненной англичанами» [15, с. 181]. Но тем не менее вскоре воссозданный К. Боярским по английской редакции спектакль подвергся критике [21, с. 108].

⁵⁰ Письмо Ю. И. Слонимского к Л. Ф. Мясину от 17.04.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 136. Л. 1–2; машинописная копия). Ср. отзыв И. Бельского, который Слонимский передает в письме к М. И. Чулаки от 16.04.1964 г.: «Я позвонил Бельскому, который с удивлением выслушал телеграмму и сказал, что впервые слышит о договоренности Бони с Мясиним насчет постановок в МАЛЕГОТе, но был бы рад осуществить эту договоренность. Хотя „Петрушка“ уже репетируется у нас, ретушь Мясина была бы весьма полезной, если учесть, что восстановление „Петрушки“ в Москве, как и Ленинграде, сделано „по слухам“, т. е. в порядке собирания рассказов исполнителей пятидесятилетней давности, притом далеко не всех партий. Мясин же получил этот балет, как, впрочем, и „Жар-птицу“ из рук его создателей» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1). Ср. также критический, возможно пристрастный, отзыв Ф. В. Лопухова, дошедший в письме П. А. Гусева от 15.10.1964 г. к Ю. И. Слонимскому: «Вы знаете, что он сказал мне о восстановленной <sic!> „Петрушке“? Что это „безобразия ничего общего с Фокиным не имеющее, профанация и полное непонимание фокинского стиля и приемов“. Во как!» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 32).

⁵¹ В мемуарах М. Чулаки об этом упоминается очень скупое: «Среди небольших постановок самыми заметными оказались балеты Стравинского, давно не шедшие на нашей сцене. „Петрушка“ и „Жар-птица“ пошли в возобновленной фокинской хореографии <...>» [20, с. 113].

⁵² Речь идет о балете Л. Ф. Мясина «Треуголка».

⁵³ Письмо П. А. Гусева к Ю. И. Слонимскому от 07.06.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 16).

⁵⁴ Письмо П. А. Гусева к Ю. И. Слонимскому от 10.06.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 18). Упомянут еще один балет Мануэля де Фальи «Любовь-колдунья» («El amor brujo», 1915).

⁵⁵ Ср. фрагмент письма Ю. И. Слонимского к Л. Ф. Мясину от 27.05.1964 г.: «Он [Чулаки. — Н. Я.] сказал, что на днях сам напишет Вам об этом в надежде на творческую встречу в дальнейшем. <...> Надеюсь, что, если здоровье позволит нам, наша встреча состоится, а главное — состоится Ваша встреча с советским искусством, с его мастерами балета». (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 136. Л. 3).

⁵⁶ Письмо Л. Ф. Мясина к Ю. И. Слонимскому от 14.07.1964 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 383. Л. 7).

⁵⁷ В Милане в театре «Ла Скала» с 27 октября по 20 ноября 1964 г. проходили гастроли Большого театра, где присутствовал и М. И. Чулаки [20, с. 108–112].

в Вене нового балетмейстера — Григоровича⁵⁸. Не получив письма, я в недоумении и буду Вам очень благодарен узнать, состоится ли мое сотрудничество в сезоны 1965–1966 года»⁵⁹.

«Авангардный», «сюрреалистический», «американский», «религиозный» Мясин так и не смог осуществить ни одной постановки на советской сцене. Неизвестно, приблизился бы он к своей цели, получив одобрение на сочинение балетов по произведениям Чернышевского и Добролюбова, что, впрочем, выглядело бы весьма экстравагантно, но такого приглашения и не последовало. Об истинных причинах запрета на его сочинения можно только догадываться. В обстоятельствах прихотливой советской фортуны это зависело

от неуловимых колебаний в политике Министерства, но рискнем предположить, что главным препятствием, помимо «чисто эстетических разногласий с Советской властью», было личное нерасположение Е. А. Фурцевой, и здесь свою роль, возможно, сыграл легендарный роман Мясина с Дягилевым. Этим могло объясняться и ограничение на постановки в Большом театре⁶⁰ при формальном разрешении осуществить их на других, вероятно, не столь «престижных» сценах, что тоже в результате не нашло поддержки. Возможно, не случайно первое письмо Мясина, направленное Фурцевой и сохранившее следы прочтения (в виде «птичек»), которые могли принадлежать и основному адресату, было объявлено потерянным.

Литература

1. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / перевод с англ. Н. А. Чистяковой, предисл. и коммент. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. 382 с.
2. Дукельский В. А. Послания. Мюнхен: [б. и.], 1962. 79 с.
3. Клирова К. П. Балет «Петрушка» на Ленинградской сцене // Вестник Академии Русского балета. 2017. № 4(51). С. 40–46.
4. Крылова М. Сын за отца отвечает. Наследник Леонида Мясина готовит премьеру его балетов // Независимая газета. 2005. 31 марта. С. 7.
5. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин: Петрополис, 1925. 179 с.
6. Максимова А. С. Владимир Дукельский (Вернон Дюк): Два лика — одна судьба. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ; СПб.: Книга; Победа, 2016. 340 с.
7. Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете / перевод с англ. М. М. Сингал; предисл. Е. Я. Суриц; коммент. Е. Яковлевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 366 с.
8. Нестьев И. На спектаклях ленинградцев // Музыкальная жизнь. 1962. № 21. С. 5–8.
9. Прокофьев С. Дневник: в 3 ч. / подгот. к публ. С. С. Прокофьева-младшего. Ч. 2. Paris: SPRKFV, DIAKOM, 2002. 891 с.
10. «Реконструкция — это знание школы» / беседа М. Ратановой с П. Гершензоном и С. Вихаревым // Мариинский театр. 2000. № 3–4. С. 6–7.
11. Рудзицкий А. Лорка Массине — Леонид Мясин // Культура. 1991. 30 ноября. С. 5.
12. «С островами у меня много хлопот». Л. Ф. Мясин. Письма к брату (1925–1937) / публ., вступ. ст. и коммент. Е. Я. Суриц // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 6. М.: Индрик, 2014. С. 243–296.
13. Соколов А. А. Танцсимфония Ф. В. Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Л. Бетховена: Опыт реконструкции // Театр и драматургия: сб. ст. / отв. ред. Г. А. Лапкина. Л.: ЛГИТМиК, 1971. С. 389–393. (Труды Ленингр. Гос. института театра, музыки и кинематографии. Вып. 3).
14. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни / перевод с франц., вступ. ст. В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музгиз, 1963. 273 с.
15. Суриц Е. Я. Английский балет в Москве // Театр. 1961. № 10. С. 181–183.
16. Суриц Е. Я. Артист и балетмейстер Леонид Мясин. Пермь: Книжный мир, 2012. 303 с.
17. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство двадцатых годов. Тенденции развития. М.: Искусство, 1979. 358 с.
18. Фокин М. М. Против течения: Воспоминания балетмейстера: Статьи, письма / сост., вступ. ст. Ю. И. Слонимского, коммент. П. С. Линде и др. Л.; М.: Искусство, 1962. 639 с.
19. Чужой А. Симфонический балет (1937) / перевод с англ. Е. А. Туминой. URL: file:///C:/Users/ASUS/Downloads/simfonicheskiy-balet%20(3).pdf (дата обращения: 08.07.2023).
20. Чулаки М. И. «Я был директором Большого театра...» / вступ. ст. М. М. Чулаки, М. Ростроповича. М.: Музыка, 1994. 133 с.
21. Шереметьевская Н. Все ли благополучно // Советская музыка. 1963. № 4. С. 105–110.
22. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little; Brown and Company, 1947. 502 p.
23. Garsia-Márquez V. Massine: A Biography. London: Nick Hern Books, 1996. 446 p.
24. Massine L. My Life in Ballet. London: Mcmillan, 1968. 318 p.
25. Norton L. Léonide Massine and the 20th Century Ballet. Jefferson; London: McFarland and Company, 2004. 374 p.
26. Robinson H. The Last Impresario: The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok. New York: Viking, 1994. 521 p.

⁵⁸ Вероятно, речь идет о предполагавшемся знакомстве Л. Мясина и Ю. Григоровича, кому Чулаки, возможно, хотел переадресовать эти переговоры. Ю. А. Григорович с 1964 года занял должность главного балетмейстера Большого театра (при содействии М. И. Чулаки).

⁵⁹ Письмо на почтовой карточке Л. Ф. Мясина к Ю. И. Слонимскому от 05.04.1965 г. (ЦГАЛИ СПб. Ф. 137. Оп. 1. Ед. хр. 383. Л. 8).

⁶⁰ Ср., например, эпизод, связанный с постановкой оперы Б. Бриттена «Сон в летнюю ночь», премьеры которой была едва не снята уже на стадии генеральной репетиции, и которую удалось спасти благодаря дипломатичному вмешательству М. И. Чулаки. Отметим, что и в этом эпизоде, описанном в мемуарах последнего, также играл отрицательную роль З. Г. Вартамян [20, с. 114–115].

Iosif RAISKIN Stravinsky in Leningrad

Иосиф РАЙСКИН Стравинский в Ленинграде

Я вернулся в мой город, знакомый до слез...
Осип Манделштам

Стравинский в Ленинграде, не странно ли? Игорь Федорович и в Петрограде-то ни одного дня не жил. Уехал в 1914 году из Киева с тяжело больной женой на лечение в Швейцарию, незадолго до начавшейся тем же летом Первой мировой войны и последовавших за нею революционных переворотов. На полвека оставил Петербург, в который был влюблен, Петербург, до конца дней питавший его музыку живописными воспоминаниями. О неделе, проведенной в Ленинграде 80-летним Стравинским осенью 1962 года, речь впереди. Эта маленькая, но счастливая глава в жизни композитора и его российских почитателей до сих пор кажется чудом, неведомо как свершившимся.

Будем справедливы, одной названной главой ленинградская «стравиниана» не исчерпывается. Ведь поначалу Игорь Федорович с энтузиазмом встретил Февральскую революцию. На гастролях труппы Дягилева в Риме 9 апреля 1917 года под управлением композитора звучит «Фейерверк», а затем он дирижирует «Жарптицу», предваряя премьерный спектакль итальянским и российским гимнами. В качестве последнего, вместо «Боже, царя храни», Стравинский по просьбе Дягилева за ночь перед премьерой сделал оркестровую аранжировку «Дубинушки» («Эй, ухнем!»). На титуле авторской рукописи, озаглавленной «Гимн новой России», Пабло Пикассо, с которым Игорь Стравинский познакомился во время римских гастролей, нарисовал красный флаг¹.

This article is devoted to the attitude to and acceptance of the art of Igor F. Stravinsky in the Soviet Union and modern Russia, about his visit here in 1962 and his concerts in Leningrad.

Keywords: Igor F. Stravinsky, St. Petersburg, Leningrad, return to Russia, music and modernity.

Статья о бытовании и рецепции творчества И. Ф. Стравинского в Советском Союзе и в современной России, о визите Стравинского на родину в 1962 году и о его концертах в Ленинграде.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, Петербург, Ленинград, возвращение в Россию, музыка и современность.

Случайно ли, завершая 8 октября 1962 года свое авторское отделение концерта в Большом зале Ленинградской филармонии, Игорь Федорович продирижировал «на бис» все ту же «Дубинушку»? Знатки уже тогда увидели (услышали) в том недвусмысленный намек².

После Октября 1917-го все мосты были сожжены самим Стравинским — композитор на дух не переносил разрушителей России, ломавших привычный быт, уничтожавших былую культурную среду, взрывавших монастыри, казнивших иерархов церкви и простых сельских священников... Но, удивительным образом, в первые послеоктябрьские годы пути революции и художественного авангарда во многом совпадали. И большевики, и футуристы (Стравинский, разумеется, не из их числа) готовы были «сбросить с парохода современности» вместе с обветшавшей властью Пушкина с Достоевским, Глинку с Чайковским как певцов «старого мира». Дерзкие новаторы куда больше в чести, нежели традиционалисты, и это распространялось в том числе и на культурную эмиграцию. Игоря Стравинского в Петрограде ждали уже осенью 1922 года, а в 1925 году его даже полуофициально приглашали от Главнауки. Впрочем, у Стравинского достало здравого смысла, чтобы отказаться от опасного визита. Не без колебаний, как мы теперь знаем из переписки с П. Сувчинским, он решил на поездку в СССР и в 1962 году, получив приглашение от секретаря Союза композиторов СССР Тихона Хренникова³.

О каком раскаянии, о какой перемене к его музыке пишет Стравинский? Автор превосходно документиро-

¹ В те же дни в Москве Александр Гречанинов пишет «Гимн свободной России» на слова Константина Бальмонта. Случайно ли мелодия этого гимна стала в 50-е годы прошлого века позывными радиостанции «Свобода»? Мы еще вернемся к тому, что сближало двух столь разных русских композиторов.

² В перерыве во время репетиций концерта И. Ф. Стравинский непринужденно общался с оркестрантами, и тут случались казусы. Старейший скрипач оркестра, недавно ушедший от нас Зодим Дмитриевич Носков напомнил мне один, как сказал бы Гоголь, «реприманд неожиданный». Композитора расспрашивали о его доме в Калифорнии, о его обитателях, в том числе о домашних животных. Когда дело дошло до рыбок в аквариумах и птичек в клетках, Стравинский, которому, видимо, разговор прискучил, оборвал его радикально: «Оставимте птичек, вы же знаете, что единственная птичка, которую я до сих пор люблю, — это двуглавый орел!»

³ «Я не подготовлен к этому, я не имею веры в то, что приглашение меня есть искреннее раскаяние и бесповоротная перемена ко мне и моей музыке...» (из письма П. Сувчинскому от 12 июня 1961 года). Цит. по: [13, с. 257].

ванной биографии композитора справедливо замечает, что «именно после революции музыка Стравинского начала весьма активно исполняться на родине и, наконец, проникла на театральную сцену. 30 мая 1918 года в Мариинском театре в Петрограде был поставлен „Соловей“ в режиссуре Всеволода Мейерхольда и под управлением дирижера Альберта Коутса. <...> В 1920-е годы в России наступает настоящий бум Стравинского. Особенно „урожайным“ оказался 1926 год. Дирижер Фриц Штидри, позднее постоянно работавший в СССР, триумфально исполнил в Ленинграде „Весну священную“. <...> В декабре того же года состоялась историческая российская премьера „Свадебки“, подготовленная хором Капеллы под управлением Михаила Климова. <...> Среди четырех пианистов, участвовавших в премьере „Свадебки“ были Мария Юдина, будущая пламенная пропагандистка музыки Стравинского, и двадцатилетний Дмитрий Шостакович» [13, с. 104–105]. В том же 1926-м в Ленинграде состоялось концертное исполнение «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана», а затем и постановка ее на сцене в хореографии Федора Лопухова. Ему же принадлежит хореография «Пульчинеллы» на сцене ГАТОБа. Михаил Климов продирижировал в концерте оперу-ораторию «Царь Эдип», остававшуюся вместе со «Свадебкой» в течение нескольких лет в репертуаре Капеллы. В 1929 году в Ленинграде вышла первая в мире монография — «Книга о Стравинском» Игоря Глебова [2]. Композитор критически отнесся к труду будущего академика, но спустя годы, признал, что среди многих появившихся книг о его творчестве лучшая — «глебовская».

Все рухнуло, вернее стало рушиться в начале 1930-х, когда вместе с организацией подконтрольных партийной верхушке творческих союзов активно насаждалась нормативная эстетика так называемого «социалистического реализма». Выдающийся украинский исследователь Елена Зинькевич замечает в этой связи: «Нельзя забывать и о том, что после „Книги о Стравинском“ Б. Асафьева (Л., 1929) поле стравиноведения не вспахивалось и зарастало сорняками, которые пришлось потом долго корчевать отечественному музыковедению» [4, с. 220].

К сожалению, даже передовые музыканты вынуждены были принимать участие в хоре ниспровергателей Стравинского. Так например, И. И. Соллертинский аттестует Стравинского как «законодателя современных музыкальных мод», якобы отрицающего классическое наследие [16]. Дмитрий Шостакович, вернувшись из поездки в Америку в 1949 году, приводит творчество Стравинского, как пример того, что «на выжженной почве формалистического искусства даже большие таланты не смогли создать истинно художественные ценности» [21, с. 268]. Академик Б. В. Асафьев в 1948 году назовет Стравинского «молотобойцем русской мелодики» [3, с. 12]. Да, да это тот самый Игорь Глебов, что в «Книге о Стравинском» писал о композиторе, кото-

рый «выявил своеобразие, звончатость и блеск народных инструментальных интонаций, раскрыл энергию диатонического русского мелоса во всей широте и полноте» [2, с. 31]. Да, это тот самый Митя Шостакович, что юношей участвовал в исполнении «Свадебки», это тот самый Дмитрий Дмитриевич Шостакович, который сделал переложение «Симфонии псалмов» Стравинского для фортепиано в 4 руки и показывал его своим студентам в консерватории как образец композиторского мастерства (между прочим, уезжая в эвакуацию из осажденного Ленинграда, он вместе с рукописью Седьмой симфонии и немногими партитурами взял и «Симфонию псалмов»). Да, это тот самый Иван Иванович Соллертинский, которого не раз (в 1936-м и в 1948-м) клеймили как идеолога формалистического искусства, как «трубадура модернизма». Не сродни ли их показательные «антистравинские» филиппики тем полученным под пытками «свидетельским показаниям», что звучали на судебных политических процессах 30-х–40-х годов?

Что же говорить об официальном *советском* музыковедении, если в «Истории русской музыки» глава, названная «И. Ф. Стравинский и музыкальный модернизм», открывается следующим пассажем: «В творчестве Стравинского получила наиболее законченное выражение реакционная сущность модернизма как антинародного направления в искусстве, отражающего упадочную идеологию империалистической буржуазии» [7, с. 481]. Псевдомарксистская аксиология торжествует в энциклопедиях, где, вопреки свойственной таким изданиям объективности, Стравинский охарактеризован, как «идеолог формализма и космополитизма» [20, с. 58]. Незадолго до приезда Стравинского в СССР Ю. Келдыш так отзываясь о его сочинениях 50-х годов: «Додекафонный этап Стравинского свидетельствует <...> о дальнейшей творческой деградации, о печальном старческом бессилии и полном оскудении выдумки» [6, с. 179]. И (куда уж дальше) буквально с приездом дорогого гостя в сентябре выходит номер «Советской музыки» с фрагментом из книги Б. Ярустовского (издана в 1963 году), где автор привычно пишет о «тлетворном влиянии космополитизма» в творчестве Стравинского [22, с. 32].

Вот так и жили мы, «шестидесятники» (осмелюсь причислить себя и своих друзей к этому славному поколению), в приснопамятные, прошу заметить, «оттепельные» годы. Следом за пока еще легкими «заморозками» близился очередной «ледниковый период» — разгром выставки в Манеже, ругань Генерального секретаря КПСС Н. С. Хрущева в адрес художников-абстракционистов и композиторов, сочиняющих «додо-доде-какофонию», встречи Хрущева с творческой интеллигенцией, на которых он орал, топая ногами, на Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского, угрожая им высылкой из СССР. О буквально висевших на волоске от полного запрета премьерах Тринадцатой симфонии «Бабий

Яр» и «Катерины Измайловой» Дмитрия Шостаковича⁴. И все это происходило спустя всего лишь три месяца после визита Стравинского.

Скажите, разве не прав был Игорь Федорович, когда сомневался в «искренности раскаяния» своих былых хулителей, когда не верил в «бесповоротную перемену» отношения советских музыкальных идеологов к его творчеству? Расскажу о том, как Стравинский и иже с ним (запрещенные или не поощряемые композиторы XX века) входили в наш музыкальный быт, вернее в культурный обиход, и становились любимейшей частью нашего духовного мира. Нередко можно услышать, что, дескать, ничего удивительного — запретный плод сладок, и Пушкина вдогонку процитируют:

*О люди! все похожи вы
На прародительницу Эву: <...>
Запретный плод вам подавай:
А без того вам рай не рай⁵.*

Возражу: дело не в запрете как таковом, в конце концов, в культурном сообществе принято немало разумных запретов, оберегающих общественную мораль и самое культуру. Дело прежде всего в свободе выбора (замечу, *эстетического выбора*) для творца и внимающих ему читателей, зрителей, слушателей, то есть в художественной свободе. А посягательство на нее в тоталитарном обществе воспринимается едва ли не острее, болезненнее, чем покушение на личную свободу и политические права. Вдумаемся, едва ли не все самое талантливое и яркое в советском искусстве — в поэзии, музыке, живописи, театре, кино — за редчайшими исключениями, создано было *не благодаря, а вопреки* государственно утвержденным эстетическим нормам и установлениям, вопреки цензуре. Из опубликованной ранее статьи: «Россия — логоцентричная страна: роль *властителя дум* (замечу, очень русская роль!) принадлежала всегда поэтам, писателям, критикам-публицистам: Пушкину, Некрасову, Белинскому, Герцену, Толстому... В Советском Союзе эту роль взвалил на себя, нет, вернее сказать, принял (не сознавая до конца) — Шостакович! Шостакович <...> мог сказать своей музыкой ту правду, которую при свирепой советской цензуре ни вымолвить, ни нарисовать не отваживались писатели и художники. <...> Почти каждая симфония Шостаковича — гражданский поступок» [12, с. 53].

Но еще в 1973 году, спустя два года после кончины И. Ф. Стравинского, Сергей Слонимский озаглавил *hommage* русскому гению «Властитель дум», правда, имея в виду вовсе не гражданскую направленность его творчества, а богатейший вклад мэтра в сугубо профессиональную копилку музыкантского цеха и, разумеется, в мировое музыкальное искусство: «Стравинский создавал целые направления, не замыкаясь в их рамках

<...>. Каждое новое крупное сочинение русского мастера — неожиданность, образно-стилевое открытие...» [15, с. 5]. Краткий, блестяще отточенный анализ главнейших его новаций и завоеваний, Слонимский завершает словами: «Подражать Стравинскому тщетно и бесполезно. Преклоняться перед его творчеством, любить и уважать его музыку можно и должно» [15, с. 12].

Мы и любили то немногое из музыки Стравинского, что могли тогда услышать — «Жар-птицу», «Петрушку» (Евгений Мравинский нередко исполнял музыку балета). Правда, партитуры этих, подлинно русских балетов эмигранта и «*фашиствующего мракобеса*» (подумать только — это о Стравинском!) студенты консерватории могли получить лишь по разрешению ректората (и не для ознакомления с русской классикой, а если это было необходимо для дипломной работы или диссертации). Игоря Блажкова, замечательного украинского дирижера, исключили из Киевской консерватории за попытку исполнения сюиты из «Жар-птицы» со студенческим оркестром. Не потому ли, партийные чиновники Украины воспрепятствовали приезду Стравинского в Киев во время его пребывания в СССР в 1962 году? Еще бы... расписаться в собственном поражении! Да и Блажков все время находился рядом с обожаемым мэтром. А, не дай бог, Стравинский захотел бы посетить приграничный Устилуг на Волыни, где он подолгу жил чуть ли не четверть века!

Странное было время... Советская власть, бдительно охранявшая своих подданных от чуждых идеологических влияний, за пределами СССР желала выглядеть respectable и толерантной. Ежевечерне от 0.30 до 1.30 ночи по Москве (обратите, внимание, сколь удобное для советских людей время!) на волне 375 метров шла музыкальная передача на английском языке. Звучала современная музыка, в том числе, полузапрещенные симфонии Шостаковича и Прокофьева, музыка Хиндемита и Бартока, Онеггера и Мийо, произведения чешских, польских «модернистов» — благо, они представляли искусство «стран народной демократии». На этой радиоволне мы впервые слышали многие сочинения Дебюсси и Равеля, Шимановского и де Фальи, Респиги и Малипьеро... Нынешние читатели спросят недоуменно: что же в них современного, ведь это классика? Вернитесь на три четверти века назад, друзья, а кроме того, напомним: в те времена и среди классики было немало «недозволенного» или не рекомендованного к исполнению. На этой радиоволне мы знакомились с симфониями Малера и неведомыми балетами Стравинского — от «Поцелуя феи» до «Польки слона». Когда появились в продаже первые магнитофоны (МАГи и «Днепры»), мы тотчас бросились записывать и переписывать друг у друга радиотрансляции и копии с грампластинок, привозимых музыкантами из зарубежных гастролей. Да и всесоюзная фирма «Ме-

⁴ См. об этом: [11].

⁵ Строки из поэмы А. С. Пушкина «Евгений Онегин». (Прим. ред.)

лодия» стала радовать записями советской музыки. На Невском проспекте два самых посещаемых нами магазина: грампластинок рядом с филармонией (там охотились за чешскими, польскими, гдэезровскими записями) и книг так называемых стран народной демократии у арки Генерального штаба... Учили славянские языки (польский, чешский, сербский), чтобы читать свежие новости о современном искусстве. Помню, я выписывал чешский *Hudebni rozhledy* («Музыкальное обозрение») и польский *Ruch muzyczny* («Музыкальное движение»), следил за «Пражской весной» и «Варшавской осенью».

Когда нам, студентам, читали закрытое письмо ЦК партии о речи Н. С. Хрущева на XX съезде, доходило до драк между «сталинистами» и «антисталинистами». Но все понимали: наступили новые времена. Нам не терпелось вернуть в концертные залы и в музыкальные театры музыку великих современников, огульно осужденную в годы культа личности. В обстановке всеобщей эйфории мы — будущие физики, математики, инженеры, врачи — решились на смелый отчаянный шаг: составили обширное, детально аргументированное письмо... Куда бы вы думали? В ЦК КПСС от имени ленинградских слушателей и, к ужасу наших родителей и вообще старшего поколения, стали собирать подписи под размноженным в нескольких экземплярах (помните у Александра Галича: «„Эрика“ берет четыре копии») текстом письма. Собрав их более восьмисот на концертах в филармонии, в вузах среди студентов и преподавателей, летом 1956 года отправили письмо вместе с подписными листами в ЦК на имя... В. М. Молотова (кто-то сказал нам, что именно он занимается ревизией культурной политики «на самом верш»). Я невольно начал цитировать собственную статью... «И тут грянули венгерские события! В качестве курьеза (тогда, впрочем, это казалось дурным предзнаменованием) расскажу о том, как от нас настойчиво требовали отозвать подписи двух студентов — брата и сестры: родители справедливо опасались последствий <...>. Мы ждали, затаившись, и все же надеялись... Где-то в конце октября, начале ноября 1956-го, когда истек срок студенческих военных сборов в Таллинне, я услышал по радио после вечерней поверки голос, и не стандартный дикторский, а с какими-то живыми интонациями — голос, говоривший о музыке человеческими словами (господи, как мы приучены были к идеологической жвачке, к мертвечине казенного музыковедения!). Голос, убеждавший в высоком достоинстве — человеческом и музыкантском — тех композиторов, которых еще вчера по инерции числили „формалистами“, „безродными космополитами“. Голос, рассказывавший о музыке Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Попова, Хачатуряна... Звучала музыка, даже мне, с моими „современническими“ привязанностями, во многом незнакомая. В конце передачи диктор сообщил, что у микрофона выступал музыковед Израиль Нестьев» [10, с. 228–229].

У нас в ЛЭТИ (Ленинградском электротехническом институте им. В. И. Ульянова (Ленина)) был свой эстрадно-симфонический оркестр с известным дирижером Анатолием Бадхеном во главе (а за первым пультом скрипок студент, курсом старше меня, Саша Колкер, автор музыки к студенческому спектаклю «Весна в ЛЭТИ», будущий композитор, создатель популярных песен и мюзиклов). Были театральная студия, литературный кружок, киностудия «ЛЭТИ-фильм», великолепный академический хор, по сей день лауреат всевозможных конкурсов. Классом пения (в Электротехническом институте!!!) руководила Ольга Михайловна Евдокимова, в свое время певшая с Шаляпиным в Народном доме (мне повезло в течение трех лет быть концертмейстером класса). Пафос просветительства владел теми из нас, кто любил музыку, мы старались завлечь сверстников в филармонию, в Кировский и Малый оперный театры. В большой «ленинской» аудитории-амфитеатре стоял на сцене приличный «Бехштейн», регулярно устраивались камерные концерты: выступали Михаил Вайман с Марией Карандашовой, Борис Гутников с Лидией Печерской, пианисты, певцы, читал лекции наш любимец Александр Наумович Должанский. Мы — самодеятельные певцы и инструменталисты — осмеливались конкурировать с ними и организовали свой «абонемент», посвященный истории русского романса. Девочкам из кружка сольного пения я аккомпанировал дуэт Наташи и Сони из «Войны и мира» Прокофьева, романс Катерины из «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (по клавиру 1935 года). Вместе с профессором Михаилом Владимировичем Курлиным мы на «Бехштейне» играли в 4 руки фрагменты симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чайковского перед «культпоходами» в Большой зал филармонии. Однажды перед концертом Александра Гаука отважились даже «изобразить» в облегченной, конечно, версии «Петрушку» Стравинского... Почти весь 1956 год мы готовились к Международному фестивалю молодежи и студентов (партийное руководство СССР впервые решило провести его в Москве). В ЛЭТИ был организован фестивальный комитет и по моему предложению предпринято издание стеноидной газеты «Искусство всем» (мой первый редакторский опыт). Музыкальный отдел мы вели вместе с Михаилом Владимировичем Курлиным; главное внимание уделялось современной музыке, ее отечественным титанам — Прокофьеву, Шостаковичу, Стравинскому...

Вот мы и вернулись к «Стравинскому в Ленинграде»: не скажу, что его музыка властно входила в нашу жизнь, это случилось несколькими годами позже. А пока, мы, в том самом письме в ЦК, выразили лишь надежду, что великий композитор вернется на родину, если не физически (об этом тогда и не мечтали), так своими партитурами. Мы, как показало время, конечно, опережали естественный ход событий. Продолжу цитировать «Выбранные места из переписки с ЦК КПСС»: «Незадолго до Нового 1957 года меня вызвали — „сня-

ли” прямо с лекции в аудитории — в кабинет к ректору по какому-то срочному звонку из Москвы. Звонили, как выяснилось, из аппарата ЦК партии, вежливо сообщали ленинградским студентам (моя подпись стояла первой), что письмо наше передано в Союз советских композиторов, как сказали, „для принятия дальнейших мер“. „Ох, уж эти меры!“ — подумалось в тот миг. Но судьба странным образом благоволила к авторам „коллективки“ (двумя-тремя годами ранее могли бы и поплатиться!). Уже в январе 1957-го мне позвонил главный редактор „Советской музыки“ Георгий Никитич Хубов и сообщил: журнал готов напечатать наше письмо, „если вы согласитесь“ на некоторые сокращения и редактуру (подумать только, если мы согласимся!). И после кропотливой и честной работы с авторами (сократили, пожалуй, чрезмерно многословный текст, пригладили кое-где мальчишеские вихры, смягчили задиристый тон, дали необходимый — мы и сами это понимали — „идейный окрас“) письмо было напечатано⁶» [10, с. 230]. Увы, *имя Стравинского было изъято из текста письма* (вместе с именами выдающихся зарубежных композиторов); вот почему я так подробно останавливаюсь на этой переписке. «А вдогонку звонку из ЦК в ректорат ЛЭТИ пришло письмо с грифом Министерства культуры СССР: „Уважаемые товарищи И. Райскин, Ю. Михельсон, А. Корбут, В. Фомин и В. Матвеев! В связи с обращением группы ленинградских любителей музыки ко 2-му съезду советских композиторов, Главное управление театров и музыкальных учреждений Министерства культуры СССР сообщает, что многие затронутые в письме вопросы частично уже разрешены...“ И далее подробно по пунктам отвечали на наши претензии. Нам такое не могло и присниться! Полвека спустя московский музыковед Екатерина Сергеевна Власова, работая над докторской диссертацией „Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций“, обнаружила в архиве Агитпропа ЦК КПСС подлинник нашего письма, к которому прилагались подписные листы со 123 фамилиями подписавших (на самом деле подписей мы собрали в несколько раз больше, но, возможно, нас просто оберегали от последствий слишком масштабной коллективной акции)» [10, с. 230].

И все-таки, нашими ли молитвами, общими ли усилиями, да наконец, просто веяниями времени «оттепленного», музыкальная жизнь в СССР постепенно встраивалась в общемировой контекст. Медленно, но верно обновлялся филармонический репертуар, часто уже от инициативы музыкантов зависело исполнение прежде запрещенных сочинений. Вот яркий пример: во время упоминавшихся выше студенческих военных сборов в Таллинне мне удалось «живьем» слушать Восьмую симфонию Шостаковича впервые после событий 1948 года, возобновленную дирижером Романом Матсовым. 14 сентября 1956 года она прозвучала под его управле-

нием в зале «Эстония» в исполнении симфонического оркестра Эстонского радио (концерт не афишировался чрезмерно, опальная симфония была надежно «упрятана» между инструментальными концертами Генделя и эстонского композитора Бориса Кырвера). Современная музыка выходила из подполья (а как иначе назовешь прослушивание записи Восьмой Шостаковича в исполнении ЗКР под управлением Евгения Мравинского в студии звукозаписи Ленинградской консерватории, тайно от дирекции устроенное для студентов-«технарей» незабвенным заведующим студией А. И. Гомартели! Он рисковал ничуть не меньше библиотекарей, выдававших партитуры Стравинского без визы ректора).

В том самом 1957 году, когда в Киеве исключали из консерватории Игоря Блажкова, дерзнувшего исполнять «Жар-птицу»(!), в Москве на фестивале молодежи и студентов шло пиршество для музыкантов и любителей музыки. Зарубежные делегации привезли ансамбли, оркестры, солистов, привезли «контрабанду» — современную музыку — Мартину, Лютославского, Бартока, Онеггера, Хиндемита, Орфа, Мессиаана и, конечно же Стравинского! Звучали произведения молодых Альфреда Шнитке (оратория «Нагасаки») и Андрея Волконского (фортепианный квинтет)... Вместе с моим московским другом Вадимом Крюковым мы едва успевали посещать концерты, репетиции, встречи и «круглые столы» музыкантов разных стран, собравшихся в Москве. Я познакомился тогда с Жоржем Резниковым — студентом-математиком из Парижа и одновременно композитором, учеником Оливье Мессиаана. Жорж подарил мне (о чудо!) пластинку с записью «Весны священной» в исполнении Orchestre de Paris под управлением Игоря Маркевича. В коммунальной квартире моей московской тетушки мы с Вадимом Крюковым слушали на радиоле «Мир» (впервые в жизни!) «Весну священную» и Девятую симфонию Малера — еще один дар французского гостя. Из той же коммуналки опасно звонили московским родственникам Жоржа, устраивая им встречу с потомком «белоэмигрантов» у фонтана перед Большим театром в лучших традициях шпионского романа. Спустя годы Егор Данилович Резников, доктор математических наук, профессор университета и консерватории в Париже не раз навещал Россию с лекциями на семинарах и конференциях. Мы встретились и обнялись на праздновании 150-летия Московской консерватории.

Осенью 1959-го в СССР гастролировал Нью-Йоркский филармонический оркестр во главе с Леонардом Бернштайном. Я бросился в Москву, где программы их выступлений были шире, чем в Ленинграде. Один из концертов в Большом зале консерватории начинался с пьесы великого американца Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (и это выглядело символично: сколько безответных вопросов задавали мы,

⁶ См.: [14].

любители современного искусства, власть предрержавшим!). На этот раз ответ последовал тотчас. После Айва зазвучал Игорь Стравинский, но сперва Ленни (так любовно называли дирижера американцы) предстал перед советскими слушателями в роли гида-популяризатора. «У вас тут, кажется, — обратился он без должного пафоса к публике, — произошла в 1917 году революция. Так вот, за четыре года до нее свершилась не менее значимая революция: в Париже состоялась премьера „Весны священной“ Игоря Стравинского. А через четыре года после вашей революции Стравинский устроил новую революцию, выступив с Концертом для фортепиано с оркестром. Сейчас вы убедитесь в этом». Нечего говорить, что и «Весна» и фортепианный концерт (солист Рудольф Серкин) вызвали восторг зала. Но и отповедь дирижеру тоже: в появившихся в советской печати рецензиях попеняли Бернштейну за неуместное сравнение Великого Октября «с какими-то музыкальными премьерными».

Отвлекусь ненадолго от концертных впечатлений: надо же объяснить сегодняшним читателям, в особенности молодежи, кем был Игорь Стравинский в наших глазах, чем для нашего поколения была его музыка. Сам композитор никогда не претендовал на роль «властителя дум», не пытался стать зеркалом чаяний и настроений общества. Он не провозглашал себя поборником социальных гуманистических идеалов. Но был и остается учителем эпохи, художником необыкновенного мастерства, открывающим необозримые перспективы в музыке. И если другого великого земляка — Дмитрия Шостаковича — мы почитаем художественной совестью века, то Игорю Стравинскому принадлежит честь быть его интеллектуальной твердыней, оплотом чистого разума и ясных форм. Пожалуй, о Стравинском лучше всех сказал Артур Онеггер: «И с тех пор (после «Весны священной». — *И. Р.*) господствует Царь Игорь. Он дает бой всегда новым оружием и, нанося поражения противникам, открывает новые перспективы своим приверженцам» [9, с. 200]. В мир, расколотый войнами, социальными и религиозными конфликтами, в неровный и нервный бег XX века Стравинский стремился внести *порядок*. Совершенно напрасно композитора обвиняют подчас в холодности, в отстраненности от кипящей за окном современной жизни. Твердость расчета, красота линий и форм в его музыке противостоят хаосу бытия. О единстве морального и эстетического у Стравинского пронзительно сказал энтузиаст его творчества, композитор и критик Артур Лурье. Он считал, что *эстетическое* у Стравинского перерастает в *этическое*, возвышаясь почти до нравственного пафоса. И вот главное высказывание Стравинского, его яркий художественный манифест: «*Con tempo*: „вместе со временем“. Современная музыка — это самая интересная

из когда-либо написанной музыки, и настоящий момент — самый волнующий в истории музыки. Так было всегда» [18, с. 291]. Казалось бы, эти слова могли принадлежать молодому человеку, дерзко бунтующему против ретроградов. На самом деле, они из «Размышлений восьмидесятилетнего».

В 70 лет Стравинский неожиданно заинтересовался додекафонией, серийной техникой композиции, заговорил уважительно о Шёнберге, восторженно о Веберне. Двадцатью годами раньше в «Хронике моей жизни» он сожалеет, что «...отделился от широкой массы своих слушателей. Они ждали от меня другого. Любя музыку „Жар-птицы“, „Петрушки“, „Весны священной“, „Свадебки“ и привыкнув к языку этих произведений, они крайне изумлены тем, что я заговорил по-новому. *Они не могут или не хотят следовать за мной...*» [19, с. 130]. Да и кто из музыкантов мог предвидеть те крутые выражения, что станет «закладывать» автор «Весны священной»!

Неудивительно, что поворот к неоклассицизму (Фортепианный концерт, «Царь Эдип», Симфония псалмов, помните, революцию, о которой говорил Бернштейн) не сразу по достоинству был оценен и публикой, и музыкантами. Следовать за неутомимым искателем, не однажды, подобно античному Протею, менявшим свою творческую манеру, задача пусть трудная, но благодарная. Невольно приходит на ум другой великий Протей, современник и друг композитора, художник Пабло Пикассо. Примирить же архаистов и новаторов может максима Стравинского: «Истинная традиция не является свидетельством исчезнувшего прошлого; это живая сила, одушевляющая и питающая настоящее» [19, с. 197].

Ничто так не освобождает язык композитора от субъективного, страстно эмоционального взгляда, как обращение к ритуалу, погружение в глубины древнего мифа. В совсем еще недавнем безбожном нашем прошлом, да и в современном, по большей части светском, мирском обществе, ритуал превратился в обычай, лишенный изначального религиозного смысла. В церемониал, торжественно обставленный, и эстетически привлекательный. Как же прав великий русский историк Василий Осипович Ключевский: «Обряд — религиозный пепел: <...> он охраняет остаток религиозного жара от внешнего холода жизни!» [8, с. 16] Но кто из профессионалов, посвятивших годы изучению творчества великого мастера, догадывался, что *под пеплом дней* таится *другой Стравинский*. Музыкант, чье сердце, пронзенное болью утраты, исторгнет плач — горестную «Погребальную песню». Траурный ритуал, согретый вырвавшимся на волю непосредственным чувством, не скованным ни рассудком, ни этикетом. *Другой Стравинский*, трогательно отпевающий учителя Николая Андреевича Римского-Корсакова⁷. В. О. Ключевский

⁷ О «Погребальной песне» (ор. 5) на смерть Римского-Корсакова, написанной в 1908 году и в годы революции утраченной, заговорили вновь осенью 2015 года. О чудесной находке консерваторских библиотекарей и Наталии Брагинской (заведующей кафедрой истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской консерватории) читатели, скорее всего, знают из многочисленных статей и интервью.

справедливо сожалел: «Наше сочувствие религиозной старине не нравственное, а только художественное: мы только любуемся ее чувствами, не разделяя их» [8, с. 19]. Не посягая на чувства истинно верующих людей, заметим, что даже собранные только под знаком художественной ценности, произведения напоминают об одном из значений латинского *religio* — святня, предмет культа — и предстают нам сегодня как памятники культуры. Это тем более относится к музыкальным опусам, сочиненным не для целей внутрицерковных, литургических, а для концертного исполнения — к «Симфонии псалмов», к «Эдипу», к полуязыческой «Свадебке».

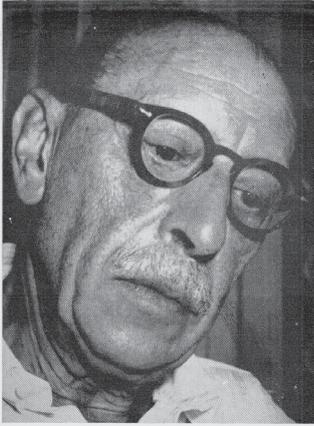
До конца своих дней Игорь Федорович оставался истинно верующим православным. Но при этом, наряду с А. Т. Гречаниновым, принципиальным православным экуменистом, среди современников лишь Игорь Стравинский столь же непредвзято проявлял интерес к песнопениям или к музыкальному претворению библейских религий — православия, католичества, иудаизма. Стравинский оставался русским человеком: «Я всю жизнь по-русски говорю, по-русски думаю, у меня слог русский. Может в моей музыке это не сразу видно, но это заложено в ней, это в ее скрытой природе» [5, с. 196]. Вот почему не следует педалировать излюбленную «патриотами» тему «Стравинский без России» (как и «Рахманинов без России» или «Бунин без России»). Каждый из названных творцов мог бы с полным основанием повторить вслед за Ниной Берберовой: «Я не в изгнании, я в послании» [1] — девиз культурной эмиграции, сохранявшей духовное богатство России. А вот Россию без Стравинского (как и без Рахманинова, без Бунина) сегодня невозможно и представить.

Более полувека назад свершилось (любой другой глагол неуместен) явление Игоря Федоровича Стравинского народу, с которым он, в силу разных обстоятельств (будем справедливы, не только политических) был разлучен на другие полвека. Мы надеялись, что он откликнется на приглашение отпраздновать 80-летие в июне в городе своей юности, но связанный концертными ангажементами, композитор прилетел в Москву лишь 21 сентября 1962 года. Конечно, мы переживали жадно и завистливо события в Москве, читая, слушая газетные, радио-, телеинтервью, трансляции концертов. Но вот всего на одну неделю из трех, 4 октября Игорь Федорович прилетел в Ленинград. С момента приземления в Пулковое каждый его шаг в родном городе был нами прослежен, а когда удавалось, сопровожден. Кому-то покажется, что мы (за этим личным местоимением, конечно же, «филарманьяки», сиречь, маниакальные филармонисты всех возрастов, но более всего молодежь, музыканты и слушатели) вели себя как рок-фанаты, поклонники поп-звезд. Однако, как теперь принято выражаться, *почувствуйте разницу!* Среди встречавших Игоря Федоровича в Пулковое — Владимир Николаевич Римский-Корсаков, друг его молодости.

Сына своего педагога Стравинский сперва не узнал, но когда сверстник назвал его уменьшительным «Гима», прослезился. Вечером И. Ф. с женой Верой Артуровной побывал на спектакле «Живой труп» в Александринке. Обо всем этом мы, разумеется, узнавали от старших (и по возрасту, и по званию) коллег, сопровождавших композитора. Но уже на утро 5 октября мы пробрались (точный глагол!) на репетицию Стравинского в Большом зале филармонии. Оркестр (а это был тогда еще не «академический», в просторечии «второй» оркестр филармонии) встретил И. Ф. аплодисментами. И хотя программа концертов не была сверхсложной, оркестр тщательно готовился к встрече с маэстро (неоценимую помощь в этой подготовке оказал молодой дирижер, знаток музыки Стравинского, состоявший с ним в многолетней переписке, Игорь Иванович Блажков). Игорь Федорович дирижировал юношескую увертюру «Фейерверк» и сюиту из «Жар-птицы». Музыка балета «Поцелуй феи» он уступил Роберту Крафту — американскому дирижеру, секретарю и сотруднику в последние годы жизни композитора, записавшему знаменитые «Диалоги», подобно Эккерману с его «Разговорами с Гёте».

Раскованно и остроумно Игорь Федорович вел себя на встрече с молодыми композиторами, прошедшей после открытой репетиции 8 октября, в день, когда впереди был первый концерт в Большом зале филармонии. В Красной гостиной собралась в основном композиторская молодежь, студенты, но были среди нас и мэтры — профессора консерватории, присутствовали также М. В. Юдина, Т. Н. Хренников, А. К. Янсонс... Не стану пересказывать ход встречи в целом, об этом немало опубликованных свидетельств. Но один эпизод воспроизведу дословно, *аутентично*. Разговор зашел о додекафонии, о серийном методе композиции. Стравинский увлеченно рассказывал о них: в последние годы он «заболел» новым для себя стилем. Когда молодой композитор Владлен Чистяков вступил в полемику с гостем, заметив, что додекафония годна лишь для живописания злых и ужасных сторон жизни, что она заводит вдохновение композитора в тупик и, стало быть, порочна, Стравинский ответил выпадом рапиры. Он спросил Чистякова, пробовал ли тот писать в серийной манере? И получив отрицательный ответ, под хохот аудитории произнес: «Молодой человек, чтобы оценить порок, надо его изведать!» И тут же обратился к председателю Союза советских композиторов: «Вот Тихон Николаевич не любит серийной музыки... Будьте милостивы к ней, Тихон Николаевич, и она тоже вас полюбит!»

Вечером 6 октября мне и моему другу музыковеду Юрию Булучевскому посчастливилось быть в Доме композиторов. В программе произведения Стравинского разных лет, пожалуй, даже разных эпох: неоклассический Октет (1923) и серийный Септет (1953), последний с участием Марии Вениаминовны Юдиной. В зале на сто человек собралось много больше слушателей:



ПРОГРАММА

СЕПТЕТ для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альты и виолончели (в 3-х частях)—соч. 1933 г.

Исполнители:

Лауреат Международного конкурса
В. Безрученко—кларнет
Лауреат Международных конкурсов
В. Буяновский—валторна
Лауреат Международного конкурса
С. Криванин—фагот
Профессор М. В. Юдина—фортепиано
Л. Мелик-Мурадян—скрипка
И. Малкин—альт
А. Есинов—виолончель

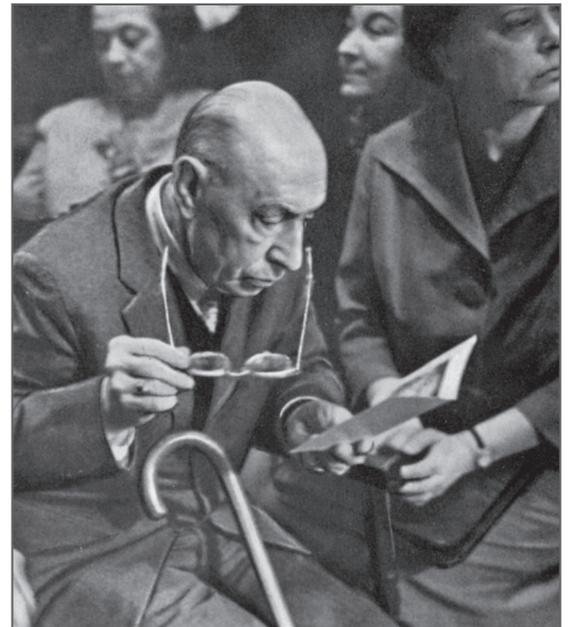
ОКТЕТ для флейты, кларнета, 2-х фаготов, 2-х труб, 2-х тромбонов (в 3-х частях)—соч. 1923 г., редакция 1932 г.

Симфония
Тема с вариациями
Финна

Исполнители:

Лауреат Международного конкурса
С. Пошехов—флейта
Лауреат Международного конкурса
В. Безрученко—кларнет
Лауреат Международного конкурса
А. Печерский—фагот
Лауреат Международного конкурса
А. Соколов—фагот
В. Марголин—труба
Лауреат Международного конкурса
Ю. Боровиков—труба
Заслуженный артист РСФСР
А. Козлов—тромбон
Лауреат Международного конкурса
В. Бенгловский—тромбон

Программка концерта в ленинградском Доме композиторов. Октябрь 1962 года. Из личного архива автора



И. Ф. Стравинский с женой на концерте в ленинградском Доме композиторов. Фото опубликовано: [17, с. 146]



И. Ф. Стравинский осматривает подготовленную к его приезду выставку в ленинградском Доме композиторов. Справа — М. В. Юдина. Фото опубликовано: [17, с. 144]

стояли в проходе и у стен, было нестерпимо душно, и Игорь Федорович с женой, усаженные в один из первых рядов, попросились «на волю». Для них поставили кресла в дверях зала, где дышалось легче, и мы с моим другом оказались среди стоявших за креслами счастливых. В какой-то миг Юра дотронулся до меня: «Смотри, вот под этим куполом, — он кивнул на сверкавшую перед нами лысину автора, — рождались „Весна священная“, „Свадебка“». Мы были на расстоянии руки от живой легенды, которую Онеггер так по-русски окрестил Царем Игорем!

А перед концертом мы вместе с композитором знакомимся с выставкой «Жизнь и творчество Стравинского», любовно организованной Марией Вениаминовной и племянницей Стравинского Ксенией Юрьевной. Стравинский держался истинно по-царски, с необычайным тактом, не желая обидеть радушно принимающих его хозяев. Только из вышедшей спустя много лет книги Ксении Юрьевны Стравинской мы узнали, как ранен был композитор небрежным исполнением музыки его балетов в Малом оперном театре, которые ему показали в Кремлевском Дворце съездов, посадив в директорскую ложу «на верхотуре», откуда артисты балета казались крохотными куклами. Стравинский похвалил исполнение «Бориса Годунова» в Большом театре, хотя и сетовал, что опера идет в редакции Римского-Корсакова. «Боюсь, что я слушал... Бориса Глазунова», — пошутил он, намекая косвенно и на «римско-глазуновскую» редакцию «Князя Игоря». Счастье, что Игорь Федорович не увидел «Весну священную» в хореографии Н. Касаткиной и В. Василева — спектакль, в котором возлюбленный Девы-избранницы после ее смертельного танца набрасывался яростно с ножом на деревянного идола (вполне советский, «богоборческий» сюжет!).

...Спустя два дня после камерного вечера в Доме композиторов Игорь Федорович дирижировал в Большом зале филармонии. Я уносил с концерта Стравинского программку с автографом живого бога. В ушах звучала музыка и чуть хриловатый голос композитора, обратившегося к публике: «Первый раз я был

в этом зале с моей матерью 69 лет тому назад, вон там, сзади в правом углу. Направник дирижировал в память Чайковского через две недели после его смерти. А сегодня я впервые дирижирую на этой сцене. Это для меня большой праздник». Прошло с той поры ровно шестьдесят лет. Праздник всегда со мною.

А Игорь Федорович Стравинский с той поры как-то прочнее обосновался в Ленинграде, *несмотря* на постоянное жесткое противодействие со стороны партийного руководства и *благодаря* исполнителям-энтузиастам. Благодаря Марии Юдиной с учениками (концерты в Зале у Финляндского вокзала), благодаря дирижерам Игорю Блажкову и Геннадию Рождественскому, пианисту Алексею Любимову, ансамблю «Мадригал» с Андреем Волконским и Лидией Давыдовой... Благодаря Евгению Мравинскому с «Аполлоном Мусагетом» и «Агоном», Евгению Светланову, Юрию Темирканову, Марису Янсонсу, Александру Дмитриеву, Владиславу Чернушенко, называю далеко не все имена... Пока не настали совсем уж «новые времена» и Стравинский навсегда вернулся в Санкт-Петербург.

Программка концерта в Большом зале филармонии с автографом И. Ф. Стравинского. Октябрь 1962 года.
Из личного архива автора



Литература

1. Берберова Н. Лирическая поэма // Современные записки. Париж. 1927. № 30. С. 221–230.
2. Глебов Игорь (Б. В. Асафьев). Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 400 с.
3. Доклад председателя оргкомитета Союза советских композиторов академика Б. Асафьева «Тридцать лет советской музыки и задачи советских композиторов» // Первый всесоюзный съезд советских композиторов. Стенографический отчет. Издание Союза композиторов СССР. М., 1948. С. 7–23.
4. Зинькевич Е. Послесловие (об авторе статьи «Стравинский на родине») // Стравинский в контексте времени и места: материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 216–221.
5. Игорь Стравинский — публицист и собеседник / сост., текстол. ред., коммент., закл. ст. и указат. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 504 с.
6. Келдыш Ю. Балет «Агон» и «новый этап» Стравинского // Советская музыка. 1960. № 8. С. 166–179.
7. Келдыш Ю. Стравинский и музыкальный модернизм // История русской музыки. Т. 3. М.: Музгиз, 1954. С. 481–501.
8. Ключевский В. О. Афоризмы и мысли об истории // Василий Осипович Ключевский. Афоризмы. Исторические портреты и этюды. Дневники. М.: Мысль, 1993. С. 3–92.
9. Онеггер А. Царь Игорь // Онеггер А. О музыкальном искусстве / перевод с франц., коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Л.: Музыка, 1979. С. 200–201.
10. Райскин И. Выбранные места. Из переписки с ЦК КПСС // Райскин И. Записки филарманьяка. СПб.: Северная звезда, 2020. С. 228–231.
11. Райскин И. Поверх барьеров: к юбилею рождественских премьер Дмитрия Шостаковича // Musicus. 2023. № 1(73). С. 35–41.
12. Райскин И. Шостакович: текст, подтекст, свертхтекст (окончание) // Musicus. 2022. № 3 (71). С. 49–56.
13. Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
14. Слово любителей музыки. Открытое письмо съезду композиторов // Советская музыка. 1957. № 4. С. 92–97.
15. Слонимский С. Властитель дум // Устилуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2011. С. 5–12.
16. Соллертинский И. Бетховен и советская культура // Известия. 1935. 1 мая (№ 103). С. 7.
17. Стравинская К. Ю. О И. Ф. Стравинском и его близких / общ. ред. и вступ. ст. В. В. Смирнова. Л.: Музыка, 1978. 232 с.
18. Стравинский И. Размышления восьмидесятилетнего. Современная музыка и записи // Игорь Стравинский. Диалоги / перевод с англ. В. А. Линник; ред. перевода Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. С. 291–302.
19. Стравинский И. Хроника моей жизни // Игорь Стравинский. Хроника. Поэтика / сост., ред. переводов, коммент., указат. и закл. ст. С. Савенко. М.: Росспэн, 2004. 368 с.
20. Стравинский Игорь Федорович // Большая советская энциклопедия: в 50 т. / гл. ред. Б. А. Введенский. Изд. 2-е. Т. 41. М.: Гос. издательство БСЭ, 1956. С. 57–58.
21. Шостакович Д. Великая битва за мир // Новый мир. 1949. № 5. С. 265–269.
22. Ярустовский Б. Заметки о стиле Стравинского // Советская музыка. 1962. № 9. С. 21–32.

Концерты

Alexander LAVRUKHINE Stravinsky in “New Holland”

The St. Petersburg Academic Philharmonia continues the series of concerts accompanied by a discussion with the audience. These so-called “Dialogues on music” are taking place in the loft “Community”, which is located in the New Holland, one of the most iconic places of new urbanism in Saint-Petersburg. The last event was dedicated to Igor Stravinsky. The musicians of New Chamber St. Petersburg Philharmonic Orchestra and the soloists of Philharmonia performed the oeuvres from various artistic periods of Stravinsky, and the musicologists Ekaterina Verbitskaya and Kseniya Bystrova conducted the dialogue with the audience.
Keywords: Igor F. Stravinsky, New Holland, St. Petersburg Academic Philharmonia, New Chamber St. Petersburg Philharmonic Orchestra, Dmitry Khrytchev, Karina Sposobina, “Pulcinella”, “L’histoire du soldat”, “Dumbarton Oaks”.

Александр ЛАВРУХИН Стравинский в «Голландии»

Санкт-Петербургская филармония совместно с лофт-пространством «Сообщество» продолжает серию концертов-обсуждений в одном из самых знаковых мест нового урбанизма — комплексе «Новая Голландия». Центральной фигурой последней встречи стал Игорь Стравинский — музыканты Молодежного камерного оркестра и солисты филармонии исполнили произведения из различных периодов его композиторской деятельности, а музыковеды Екатерина Вербицкая и Ксения Быстрова провели диалог со зрителями.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, Новая Голландия, Санкт-Петербургская филармония, Молодежный камерный оркестр, Дмитрий Хрычев, Карина Способина, «Пульчинелла», «История солдата», «Дамбартон Окс».

Кирпичные стены «Новой Голландии» охотно впитали в себя музыку Стравинского — пространство лофта «Сообщество», где обычно работают, читают и рассказывают, 29 апреля вдруг зазвучало, причем необычными для модных мест нотами неоклассицизма. Музыканты Заслуженного коллектива России и спикеры Петербургской филармонии уже не в первый раз решили посетить один из знаковых объектов нового урбанизма в экспериментальном формате концерта-обсуждения.

Большая часть мест в импровизированном зале была занята, и нельзя сказать, что это неожиданность —

окутанный неустаревающим, страшно модным сегодня духом дягилевских «Русских сезонов», духом экзотики, модернизма и реформаторства, Игорь Федорович Стравинский с каждым годом только упрочивает свою популярность и как личность, и как композитор. И тем важнее то, что программа «Диалогов о Стравинском» не останавливается на проверенных магистральных работах — организаторы выбрали произведения так называемого русского и неоклассического периодов: Три пьесы для струнного квартета, переложение балета «Поцелуй феи» для скрипки и фортепиано, Итальянскую сюиту из «Пульчинеллы», фрагменты «Истории солдата»,

Стравинский в «Голландии»



Квартет им. Танеева (Илья Козлов, Дмитрий Корявко, Денис Гончар и Дмитрий Ерёмин) исполняют Три пьесы для струнного квартета



Солисты Санкт-Петербургской филармонии Дмитрий Хрычёв и Карина Способина

а черту встрече подвел размашистый “Dumbarton Oaks”. Додекафонные сочинения, как и в целом весь поздний период, остались без внимания, но, учитывая, что хронометраж события — два часа, часть которых отводится на обсуждение, такое упущение вполне простительно. Вряд ли вообще можно хоть сколько-нибудь внятно осветить все ипостаси Стравинского за один вечер — постоянно изобретавший себя заново, он всю творческую жизнь без перерыва смешивал и создавал стили, иногда вообще выходя за все возможные рамки и классификации, благодаря чему оставался «современным» в глазах сменяющихся поколений.

«Все задавались вопросом, с чего вдруг Стравинский променял свое русское наследие на нечто, напоминающее груды бессвязных отголосков восемнадцатого века», — так описывал зарождение неоклассицизма Аарон Копленд¹. Никакая трендовость Игоря Федоровича не могла избавить его от периодических премьерных катастроф: уже упоминавшийся “Dumbarton Oaks”, например, в 1938 году сокрушительно провалился на премьере в Париже. Поэтому о Стравинском важно именно говорить, особенно сегодня, когда мы имеем перед глазами всю его историю, тем более что сам он о музыке (своей и не только) высказывался много и подробно. Этот момент спикеры (музыковеды Екатерина Вербицкая и Ксения Быстрова) грамотно ис-

пользовали, построив нарративную часть концерта на эксцентричных и характерных цитатах композитора, заметно оживляющих его образ в сознании слушателей. Основной фокус — на отношениях создатель/интерпретатор произведения (они же композитор и исполнитель) и на пресловутом содержании музыки. «Музыка по своей природе бессильна выразить что-либо вообще, будь то чувство, умственное усилие, психологическое состояние, или явление природы» — мысль системообразующая и далеко не очевидная². Поэтому на ней особенно акцентировали внимание, пытались показать, что музыка говорит на собственном, нелитературном языке и, в первую очередь, важна сама по себе как объект искусства безотносительно всевозможных конкретных посылов. Специфическое отношение Стравинского к интерпретации, а, точнее, ее полное неприятие тоже на время стало центром диалога. Сюда вплели и взаимодействие с публикой: людям предлагали зачитывать цитаты, заполнять в них пропуски и делиться возникшими мыслями и идеями.

Нужна ли именно беседа со слушателем или лучше все-таки остановиться на привычном монологе спикера или спикеров — вопрос открытый. Большинство людей, даже знающих и подготовленных, приходят на концерт в первую очередь с настроением воспринимать, а не говорить, что, естественно, ограничивает

¹ Вольный перевод автора статьи фразы А. Копленда из книги «Новая музыка. 1900–1960»: «Everyone was asking why Stravinsky should have exchanged his Russian heritage for what looked very much like a mess of eighteenth-century mannerisms».

² Вольный перевод автора статьи фразы из «Автобиографии» И. Ф. Стравинского: «Music is, by its very nature, essentially powerless to express anything at all, whether a feeling, an attitude of mind, a psychological mood, a phenomenon of nature».



Молодежный камерный оркестр Заслуженного коллектива России (дирижер — Ярослав Забойркин) исполняют Концерт для камерного оркестра “Dumbarton Oaks”

простор всевозможных интеракций. Даже самые яркие и сильные воздействия музыки зачастую не получается выразить словами, скорее даже наоборот, хочется поразмышлять и расшифровать возбужденные впечатления внутри, наедине с самим собой — молчание здесь совсем не равно безразличию или нечуткости. По этой причине во время обращений к аудитории периодически возникали заминки и неловкие паузы — видно, что формат еще нуждается в доработке и совершенствовании, если кураторы не хотят отказываться от амбициозной цели вовлечения зала в беседу. Зрители ведь и так больше обычного погружены, практически кожей чувствуют музыку. Во-первых, оркестр и солисты находятся совсем близко к залу, а во-вторых, полуформальная обстановка «Сообщества» сильно снижает градус привычного филармонического официоза. Ощущения от музыки в таком формате буквально тактильные — музыканты проходят мимо рядов, видны их малейшие движения и взгляды во время исполнения.

Оркестр похож на механизм дорогих швейцарских часов, находящийся не под классической металлической крышкой, а под новомодным прозрачным сапфировым стеклом, открывающим глазу наблюдателя все тонкости взаимодействия пружин и шестеренок. Видно, что музыканты сами получают удовольствие от происходящего, даже несмотря на новое, еще необжитое пространство — особенно запомнились Дмитрий Хрычѳв (виолончель) и Карина Способина (фортепиано), тонко разыгравшие эксцентричную эквилибристику синкоп и акцентов итальянской сюиты из «Пулчинеллы». В конечном итоге ведь самое важное, что у публики, помимо знакомства (или очередной встречи) с музыкой, происходит знакомство с оркестрантами и концертмейстерами — отдельные исполнители перестают быть для простого слушателя исключительно частью машины оркестра и получают заслуженное внимание. Походу Стравинского на Нижние Земли петербургского лофта определенно требуется продолжение.

Evgenia KHAZDAN The Time of Stravinsky

Евгения ХАЗДАН Время Стравинского

Фестиваль «Игорь Стравинский: Ораниенбаум — Мариинский театр», проходивший с 17 по 25 июня в рамках ежегодного масштабного фестиваля «Звезды белых ночей», был необычным во многих отношениях. Он шел на фоне других спектаклей и концертов: в те же дни на других сценах театра можно было увидеть «Раймонду» и «Обручение в монастыре», «Саломею» и «Орлеанскую деву», «Травиату» и «Жизнь за царя», а еще параллельно — тур за туром — проводился очередной конкурс имени Чайковского. Фестиваль в фестивале — «праздник в празднике», он начался в день рождения композитора, не приуроченный ни к каким круглым датам, хотя мог бы знаменовать 110-летие со времени первого исполнения «Весны священной» или 75-летие второй редакции «Симфонии псалмов». Главным поводом для его организации стала сама музыка Стравинского.

Эти девять дней можно было без преувеличения назвать временем Стравинского: его концерты и симфонии, оперы и балеты звучали на трех основных сценах Мариинского театра. В выходные дни слушателям предлагалось по три и даже четыре программы, которые шли иногда параллельно друг другу.

Фестиваль был составлен, что называется, на подборе — из сочинений, значительная часть которых входит в репертуар театра. Он проходил без привлечения зарубежных исполнителей, за единственным исключением — одну из симфонических программ провел китайский дирижер Хаожань Ли. При этом перечень произведений мог быть шире: в него оказались не включены имевшиеся в репертуаре театра, например, «История солдата», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Мавра». Хотелось бы услышать «Фантастическое скерцо», а также «Погребальную песнь», восстановленную несколько лет назад по найденным в Санкт-Петербургской консерватории архивным материалам. Совсем не был представлен поздний, додекафонный период композитора.

Произведения в фестивальной программе были расставлены в условно хронологическом порядке — от «Соловья» и «Фейерверков» — к «Царю Эдипу» и по-

The article presents an overview of the festival “Igor Stravinsky: Oranienbaum — Mariinsky Theatre,” which took place in St. Petersburg on June 17–25, 2023, and gives an analysis of the programmes and performing approaches.

Keywords: Igor F. Stravinsky, Mariinsky Theatre, festival, 20th century music.

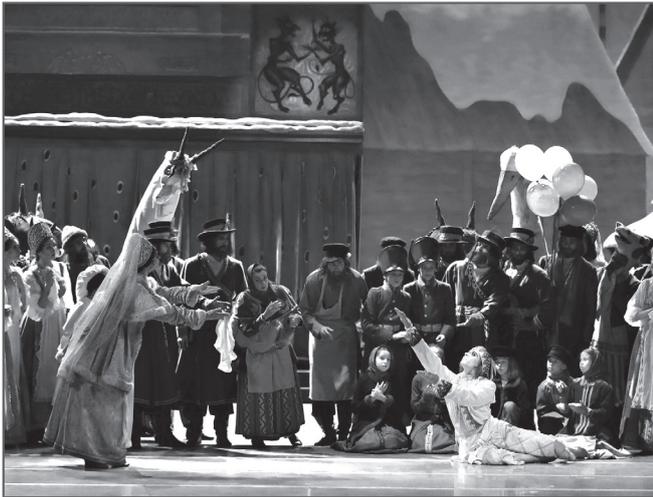
В статье представлен обзор фестиваля «Игорь Стравинский: Ораниенбаум — Мариинский театр», проходившего в Санкт-Петербурге 17–25 июня 2023 г., дан анализ прозвучавших программ и исполнительских подходов.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, Мариинский театр, фестиваль, музыка XX века.

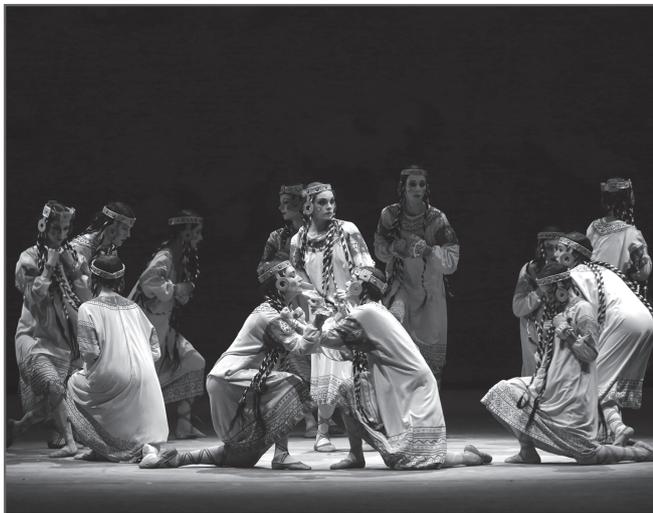
слевоенной «Симфонии в трех движениях», однако некоторые из них повторялись, так что у желающих был выбор, например, посмотреть «Пульчинеллу» с Пимпинеллой — Ренатой Шакировой или же с дебютировавшей в этой роли Еленой Евсеевой, а то и вовсе ограничиться сюитой из балета в исполнении Стрادي-вари-ансамбля. Так же — в виде балетных спектаклей (в постановке Михаила Фокина) и как оркестровые сюиты — были представлены «Жар-птица» и «Петрушка». Музыка «Весны священной», помимо сценического и концертного вариантов, прозвучала в хореографической миниатюре «Тройка». Оstinатная ритмическая основа «Весенних гаданий» и «Пляски щеголих» была переосмыслена Леонидом Якобсоном, в 1959 году создавшим на основе этой части колоритную жанровую сценку. Миниатюра была возобновлена специально для фестивальной программы.

Впечатление от музыки Стравинского на фестивале было во многом связано с ее моторным, жестовым и нередко жанрово-танцевальным началом. Ее звуковая стихия не столько подразумевает движение, сколько порождена им. Она сама — в первую очередь движение, его воплощенный, почти зримый ритм. Не случайно Каприччио для фортепиано с оркестром прозвучало как музыка второй части балета «Драгоценности» (хореография Джорджа Баланчина). «Симфония в трех движениях» также была представлена в своей балетной версии (постановка Раду Поклитару).

Двигательное начало органично впаяно в музыку Стравинского. В «Свадебке» в постановке Брониславы Нижинской была произведена деконструкция — совершенно в духе того времени: синкретически связанные действие-звучание-текст здесь подчеркнута разделены. На сцене — балет, пусть и конструктивно переосмысленный, а хор и солисты, фортепиано и ударные спущены в оркестровую яму. Расчищено пространство для движения, но оно заполняется не столько танцем, сколько условно-ритуальными схемами, а музыка, которая здесь является главенствующим началом, оказывается оттеснена на второй план. Ритуал разъят — зри-



Постановка балета «Петрушка». Мариинский театр. 21 июня 2023 г.
Фото Натальи Разиной



Постановка балета «Весна священная». Мариинский-2. 22 июня 2023 г.
Фото Натальи Разиной



Страдивари-ансамбль (солист и дирижер Л. Настурика-Гершовичи).
Концертный зал Мариинского театра. 17 июня 2023 г.
Фото Натальи Разиной

тель видит и слышит его конструктивные элементы и пробует, по возможности, свести их в единый ряд, собрать, как рассыпавшийся пазл, «приложить» звучащий из ниоткуда голос к какой-нибудь из ряда одинаково выглядящих фигур на сцене.

Утрата жестовой и жанровой определенности или неверное их прочтение — даже при сохранении единого общего движения — ведут к обезличиванию музыки Стравинского. Так, вставший за дирижерский пульт в концерте 18 июня Хаоджань Ли принял разудалую «Вдоль по Питерской» из «Петрушки» за протяжную лирическую, а в Октете для духовых инструментов, стремясь не утратить моторное единообразие, «потерял» и вальсовое кружение, и джазовую пикантность. Впечатление исправило повторное исполнение Октеда в концерте 25 июля под управлением Валерия Гергиева.

Чем дальше, тем явственнее становится заметная уже в ранних сочинениях Стравинского (например, в Хоре придворных в «Соловье») трактовка крупных исполнительских коллективов как больших ансамблей со множеством индивидуализированных линий, существующих как бы в разном времени. В таких сочинениях, как «Симфония in C» или «Игра в карты» их переключки, их напластования как бы раздвигают привычные структурные рамки. И вот уже не только дирижер, но и исполнители-оркестранты, а вслед за ними и слушатели прослеживают путь передающихся от партии к партии мотивов-формул, их сжатие, дробление, их многочисленные отражения в оркестровой ткани. Надо ли говорить, что недослушанность, например, при недостаточном количестве репетиций, порождает вязкое и путанное на слух хитросплетение голосов, способное привести в уныние самого благожелательного меломана.

От концерта к концерту Стравинский представал разным. От тонко выписанных камерных миниатюр, от отдельных вокальных номеров, таких как «Два стихотворения Поля Верлена» в исполнении Дмитрия Григоровича или песня Параша из «Мавры» в передаче блистательной и ироничной Анастасии Калагиной, — до грандиозных симфонических полотен. Если Страдивари-ансамбль под управлением Лоренца Настурика-Гершовичи раскрывал «аполлоническое» начало Стравинского, светлую и гармоничную пластику образов, то уже следующий концерт обрушивал на слушателей дионисийскую мощь Скрипичного концерта (солист Павел Милюков) и «Весны священной». Через несколько дней — в день летнего солнцестояния — этот же балет словно бы освятил жертвенной ритуальной пляской магию самой короткой из петербургских белых ночей.

Еще одной кульминацией должен был стать заключительный вечер, два отделения которого вместили «Симфонию псалмов» и концертное исполнение «Царя Эдипа». В обширном наследии композитора этим сочинениям в наименьшей степени присуще двигательное начало. Здесь статика разворачивающейся фрески требует от исполнителей не столько темперамента,



Стравинский-гала (дирижер В. Гергиев). Мариинский-2. 17 июня 2023 г. Фото Натальи Разиной

сколько неуклонного накопления и — *удержания* накала эмоций. К сожалению, звездный состав не стал гарантией качества. Возможно, свою роль сыграла своего рода инерция двигательного воплощения, возникшая на протяжении многодневного марафона музыки Стравинского. Пожалуй, сказывалась и недостаточная отделка, не достигшая баланса разных исполнительских групп и необходимой филигранной отточенности деталей. Общий эмоциональный напор контрастировал с вялыми вступлениями хора. Форма «поплыла», — впечатление от концерта оказалось смазанным.

Музыка других композиторов — разных эпох и стилей — окружала новый фестиваль, не становясь фоном, не соперничая с ним, но и не нарушая его границ. Лишь единственный раз в дневном спектакле рядом с «Соловьем» и динамичной «Тройкой» артисты Театра балета им. Леонида Якобсона исполнили «Блестящий дивертисмент» на музыку Глинки (связкой послужило имя постановщика). Однако внутри самих программ — не-

посредственно в произведениях Стравинского — вспыхивали и протягивались аллюзии к Дж. Перголези («Пульчинелла») и Россини («Игра в карты»), Бетховену («Симфония in C»), Римскому-Корсакову и Лядову («Жар-птица»), Чайковскому («Поцелуй феи») и шире — к барочным формульным приемам, «мироискусничеству», французским звуковым краскам и американским ритмам. Слушатель Стравинского неизменно оказывается на перекрестье времен, стилистических и тематических аллюзий, цитат и псевдоцитат. Востребован весь слуховой опыт прошлого. Каждый раз, говоря словами самого композитора, это «взгляд назад <...>, но так же и взгляд в зеркало» [1, с. 173].

Время Стравинского не кончается: теперь, чтобы переслушать то или иное из произведений композитора, достаточно отследить его в богатой афише Мариинского театра. Надеемся, что она пополнится и другими его сочинениями, которые пока еще ждут своего исполнения в Петербурге.

Литература

1. Игорь Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления / сост., послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 413 с.

Irina SVETLICHNAYA
St. Petersburg Conservatory
at the Memorial Estate
of Nikolay Rimsky-Korsakov

Ирина СВЕТЛИЧНАЯ
Санкт-Петербургская
консерватория
в Мемориальном
музее-усадьбе
Н. А. Римского-Корсакова

На протяжении 15 лет, начиная с 2008 года, обучающиеся и сотрудники Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова принимали участие в концертах и культурно-просветительских мероприятиях, посвященных дню памяти композитора — 21 июня — и проводимых ежегодно в Мемориальном музее-усадьбе Н. А. Римского-Корсакова (Любенск и Вечаша) Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

В исполнении студентов, аспирантов и преподавателей оркестрового, вокально-режиссерского, фортепианного, музыковедческого и факультета народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории в Вечаше звучали произведения Николая Андреевича (арии из опер, романсы, переложения фрагментов из симфонической музыки), а также произведения других композиторов. Постоянным участником концертных программ в Вечаше и организатором уличных гуляний для слушателей являлся Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории (художественный руководитель — Галина Владимировна Лобкова), в исполнении которого звучали календарно-обрядовые, свадебные, лирические, хороводные, плясовые песни, инструментальные наигрыши из Новгородской, Псковской, Смоленской и других областей России, записанные в разные годы в фольклорных экспедициях Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории и хранящиеся в научном фонде Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской консерватории.

This review is devoted to a long-term cooperation between St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and Memorial Estate of Nikolay A. Rimsky-Korsakov (Lubensk, Vechasha) of the Pskov State Museum-Reserve of History Architecture and Art.

Keywords: Nikolay A. Rimsky-Korsakov, St. Petersburg conservatory, Memorial Estate of Nikolay Rimsky-Korsakov, student's philharmonia.

Краткий обзор посвящен многолетнему творческому сотрудничеству Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Мемориального музея-усадьбы Н. А. Римского-Корсакова (Любенск, Вечаша) Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, Санкт-Петербургская консерватория, Мемориальный музей-усадьба Н. А. Римского-Корсакова, студенческая филармония.

В подготовке/составлении концертных программ и в организации в течение многих лет поездок делегаций Санкт-Петербургской консерватории принимали участие сотрудники разных подразделений: концертного отдела (Л. Л. Волчек, А. В. Александрова, З. В. Слободзян), кафедры этномузыкологии (М. Д. Крылова, Г. В. Лобкова, К. А. Мехнецова, Е. С. Редькова, Е. С. Черменина), кафедры общественных и гуманитарных наук (Е. А. Пономарева), отдела международных связей (Р. В. Глазунова), воспитательного отдела (П. Е. Гучев), Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова (И. В. Светличная).

24 июня этого года студенты нескольких факультетов вновь посетили гостеприимный уютный зал в Вечаше, представив посетителям Музея-усадьбы концерт камерной музыки (в рамках проекта «Студенческая филармония Санкт-Петербургской консерватории»), посвященный 115-летию со дня смерти композитора. Интересная программа, составленная из знаменитых скрипичных и виолончельных пьес И. С. Баха (Партита для скрипки соло № 2 d-moll, BWV 1004), Г. Венявского (Концерт для скрипки с оркестром № 1 fis-moll, переложение для скрипки с фортепиано) и П. И. Чайковского («Вальс-скерцо» для скрипки с фортепиано и Pezzo capriccioso для виолончели с фортепиано) была дополнена романсами А. Власова, китайских композиторов Луань Кай, Дэн Бай Дунлян, Цзоу Яньчжо и, конечно, Н. А. Римского-Корсакова. Завершили концерт свадебные обрядовые песни Псковщины («Помаленьку, бояры», «Две серёжки») и песни Смоленщины, исполняв-

Санкт-Петербургская консерватория в Вечаше



Афиша концерта студентов Санкт-Петербургской консерватории в Вечаше
Исполнители и гости Мемориального музея-усадьбы Н. А. Римского-Корсакова

шиеся на Троицу (лирическая «На калинке соловей» и плясовая «Под зарёю сидела»). Искренний восторг и неподдельное восхищение концертом зрители высказывали не стесняясь, что создавало очень теплую атмосферу в зале. Расходиться не хотелось... И музыкальное действо, по сложившейся традиции, было продолжено на улице: Фольклорный ансамбль завел хороводы, участие в которых с удовольствием приняли многие гости Вечаша.

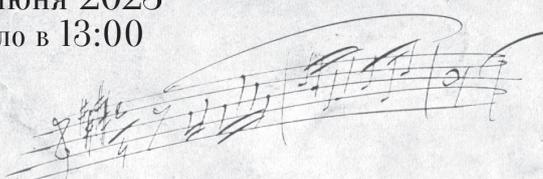
Радушный прием консерваторцев, познавательные экскурсии по музейным экспозициям и усадьбам, а также горячий обед всегда являются неотъемлемыми частями дней памяти Николая Андреевича Римского-Корсакова в Любенске и в Вечаше.

Выражаем искреннюю благодарность сотрудникам Мемориального музея-усадьбы Н. А. Римского-Корсакова Раисе Михайловне Алексеевой и Наталье Петровне Алексеевой за многолетнее творческое сотрудничество и надеемся на продолжение плодотворных контактов.

СТУДЕНЧЕСКАЯ ФИЛАРМОНИЯ
Санкт-Петербургская консерватория
КОНСЕРВАТОРИИ

МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА
Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
ВЕЧАША

24 июня 2023
Начало в 13:00



КОНЦЕРТ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ
Ко дню памяти Н. А. Римского-Корсакова



Исполнители:
ЧЭНЬ ЦЗЫЖАНЬ, сопрано
Ангелина НОСКОВА, меццо-сопрано
Ия БЫРКОВА
Семира КОВАЛЕВА | скрипка
Нина ХМЕЛЕВСКАЯ
Элис НУРДИНОВА, виолончель
Анна КУДРЯШОВА
Арина СТЕПАНЕЦ | фортепиано
Нина ХМЕЛЕВСКАЯ
Валентин ШАБАНОВ

ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ
Санкт-Петербургской консерватории
Художественный руководитель — Галина ЛОБКОВА
Руководители программы:
Мария КРЫЛОВА, Ксения МЕХНЕЦОВА
Ведущая — Лилиана КОЗЬМИНА

ВХОД ПО БИЛЕТАМ В МУЗЕЙ



ЛАВРУХИН Александр Александрович — магистр программы «Музыкальная критика» Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: zanhesl@gmail.com.

МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

СВЕТЛИЧНАЯ Ирина Валерьевна — начальник Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: irina.v.svetlichnaya@yandex.ru.

СОКОЛОВ-КАМИНСКИЙ Аркадий Андреевич — заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры режиссуры балета (1983–2014) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com.

ХАЗДАН Евгения Владимировна — этномузыковед, музыкальный критик, независимый исследователь, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: kle-zemer@mail.ru.

ЯКОВЛЕВА Наталья Александровна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат филологических наук. E-mail: niakovleva@hotmail.com.

ЯНКУС Алла Ирменовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, декан музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: alla_jankus@mail.ru.

LAVRUKHINE Alexander — a master degree student of St. Petersburg University, “Music criticism” program. E-mail: zanhesl@gmail.com.

MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: edition@conservatory.ru.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper “Mariinsky Theatre”, chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

SVETLICHNAYA Irina — Head of the Anatoly M. Mekhnetsov Folklore and Ethnographic Center of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: irina.v.svetlichnaya@yandex.ru.

SOKOLOV-KAMINSKY Arkady — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, Professor at the Department of Ballet Directing (1983–2014) of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: sokolovkaminsky@gmail.com.

KHAZDAN Evgenia — PhD, ethnomusicologist, musical critic, independent researcher; member of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: kle-zemer@mail.ru.

IAKOVLEVA Natalia — PhD, Associate professor at the Department of Ballet Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: niakovleva@hotmail.com.

YANKUS Alla — PhD, Associate professor of the Department of Music Theory, Dean of the Faculty of Musicology of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: alla_jankus@mail.ru.