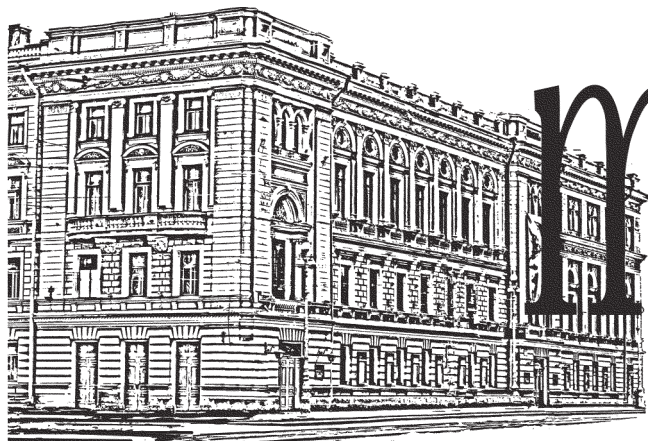




MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (77) • январь • февраль • март • 2024

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 25.03.2024 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №2084-24.

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

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. 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 распро-
странены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Юбилей

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

- Л. Давиденкова. «О работе над портретом Б. И. Тищенко».
Беседовала Е. Давиденкова-Хмара 3
И. Райский. Человек — соната 6
О книге «Бег времени Бориса Тищенко» (А. В. Денисов, Е. С. Власова) 9

Alma mater

- А. Арасланова. Из истории международных творческих контактов
1990-х: о сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской)
консерватории и IRCAM 13
П. Россоловский. Применение основных положений «системы»
К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового
дирижирования. Подготовил Ю. Б. Лебедев 20
С благодарностью в сердце... (С. В. Плешак, Н. М. Лебедева, Т. П. Вишнякова,
Н. В. Дурандина, О. А. Кучерова, А. П. Ахтер, С. Н. Хубежева,
Ю. В. Гришечкин). Подготовил С. В. Плешак 27
В. Смирнов. Иной взгляд. Подготовил Н. А. Мартынов 33

Studia

- С. Фролов. Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек 39
И. Райский. «Написать об этом... была моя мечта» 44

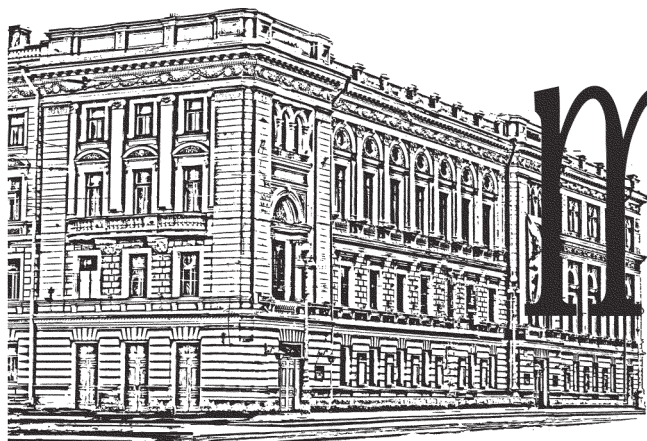
Теория и практика

- М. Дегтярев. Восьмой квартет Юрия Фалика 52

В театрах

- И. Райский. «Мастер и Маргарита» в Самаре и Петербурге
(премьера оперы С. М. Слонимского) 59
М. Дудина. «Иакинф»: небалетный балет 64
С. Клевцова. «Ленинградская новелла»... со слезами на глазах 66

- Наши авторы 68



ISSN 2072-0262 (Print)

MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORYSubscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (77) • january • february • march • 2024

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 CouncilNatalia 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 25.03.2024

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 Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, 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

Jubilee

To the 85th anniversary of Boris Tišchenko

- L. Davidenkova. "About my working on a portrait of Boris Tišchenko".
An interview by E. Davidenkova-Khmara 3
I. Raiskin. A Man is a Sonata 6
About the monograph "The Run of Time by Boris Tišchenko"
(A. Denisov, E. Vlasova) 9

Alma mater

- A. Arslanova. From the history of international arts contacts
of the 1990s: on cooperation between the Leningrad (St. Petersburg)
Conservatory and IRCAM 13
P. Rossolovsky. The application of the basic principles of Konstantin
S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting
in the classroom. *Prepared by Ju. Lebedev* 20
With gratitude in our hearts... (S. Pleshak, N. Lebedeva, T. Vishnyakova,
N. Durandina, O. Kucherova, A. Akhter, S. Khubedzeva, Ju. Grishechkin).
Prepared by S. Pleshak 27
V. Smirnov. Another view. *Prepared by N. Martynov* 33

Studia

- S. Frolov. Composer Mikhail Glinka is a restless person 39
I. Raiskin. «Writing about this... was my dream» 44

Theory and Practice

- M. Degtyarev. Eighth Quartet by Juri Falik 52

In Theatres

- I. Raiskin. "Master and Margarita" in the Samara and St. Petersburg
(premiere of Sergey Slonimsky's opera) 59
M. Dudina. "Iakinthos": non-ballet ballet 64
S. Klevtsova. "The Leningrad novel"... with tears in my eyes 66

- Our authors 68

The cover design includes the photo of Boris Tišchenko from Irina A. Tišchenko's monograph "The Run of Time
by Boris Tišchenko" and the photo archive of 85th Boris Tišchenko anniversary concert (Concert Hall of the
St. Petersburg Conservatory. March, 22, 2024)

К 85-летию со дня рождения Б. И. Тищенко

Lidia DAVIDENKOVA
“About my working on a portrait
of Boris Tičšenko”

Professor of the Saint Petersburg Ilia Repin Academy of Arts talks about her pictures, dedicated to famous men of arts — composers, poets, actors. Special attention is focused on the history of the meeting with Leningrad/St. Petersburg composer Boris Tičšenko and at his portraits, painted by Lidia Davidenkova with an interval of more than 20 years.

Keywords: Boris I. Tičšenko, Saint Petersburg Ilia Repin Academy of Arts, portrait.

Лидия ДАВИДЕНКОВА
«О работе над портретом
Б. И. Тищенко»

Профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина рассказывает о своих живописных полотнах, посвященных известным деятелям искусств — композиторам, писателям, артистам сцены. Особое внимание автор уделяет истории знакомства с ленинградским/петербургским композитором Б. И. Тищенко и двум его портретам, созданных с перерывом более чем в двадцать лет.

Ключевые слова: Б. И. Тищенко, Санкт-Петербургская Академия художеств имени Ильи Репина, портрет.

Лидия Сергеевна Давиденкова — профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств (2019).

Л. С. Давиденкова совмещает педагогическую работу с активной творческой деятельностью. С 1973 года она приняла участие более чем в двухстах выставках в России и за рубежом, проводилось и множество персональных выставок художницы. Лидия Сергеевна награждена многочисленными российскими и международными дипломами; в 2003 году она была удостоена Диплома Российской академии художеств за произведения последних лет, а в 2007-м — Серебряной медали Российской академии художеств.

Лидия Сергеевна родилась в семье академика Сергея Николаевича Давиденкова, во время блокады Ленинграда занимавшего должность главного невролога Ленинградского фронта. Родившись перед началом войны, она стала ребенком — жителем блокадного Ленинграда. Окончив Среднюю художественную школу им. Б. В. Иогансона (ныне — Санкт-Петербургский государственный академический художественный лицей им. Б. В. Иогансона РАХ), всю свою дальнейшую жизнь она связала с Институтом живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (ныне — Академия художеств). Многие произведения Лидии Давиденковой хранятся в музеях, галереях и частных собраниях России, Европы, Америки и Китая; творческая мастерская располагается в Санкт-Петербурге в доме Союза Художников на Песочной набережной, 16. Действующий педагог, Лидия Сергеевна и теперь настроена на продолжение своей преподавательской деятельности в стенах alma mater.

Екатерина Давиденкова-Хмара. Лидия Сергеевна, расскажите, пожалуйста, о том, как состоялось Ваше знакомство с Борисом Ивановичем Тищенко.

Лидия Давиденкова. После окончания Академии художеств, мы с коллегами очень интересовались

современной музыкой, культурной жизнью города, вместе ходили на концерты, в том числе в Дом композиторов. Недалеко от него находится Дом и выставочный центр Союза художников, поэтому в Доме композиторов мы были частыми гостями. Нам импонировал



Л. С. Давиденкова на персональной выставке.
Голубой зал Союза художников. 2010 год

сам старинный, замечательный особняк, прекрасный зал. Там я однажды и услышала музыку Бориса Тищенко в авторском исполнении, и была потрясена необычностью и силой его произведений. Также на меня, как на художника, произвел особое впечатление его внешний образ, сосредоточенное, полное погружение в музыку.

Тогда я не посмела подойти к Борису Ивановичу и еще несколько раз приходила на его концерты, каждый раз получая новые яркие впечатления и от самой музыки и от целостности образа композитора. И меня просто захватило желание нарисовать его, изобразить, как он слушает, как настроен на внутреннюю свою музыку. Наконец, нас познакомили, и меня окончательно увлекла идея написать его вдохновенный образ, выразить вот эти свои впечатления и эмоции.

Е. Д.-Х. Как проходила работа над портретом? Сразу ли сложилась его композиция, обсуждали ли Вы концепцию портрета с Борисом Ивановичем?

Л. Д. Первоначальная идея портрета, еще до того, как мы познакомились лично, заключалась в том, что

Тищенко стоит около рояля, слышит в себе зарождающуюся музыку, погружен в творческий процесс. Я хотела изобразить его у фортепиано, передать энергию взаимодействия с инструментом. И когда, наконец, у меня какие-то возникли эскизы, мысли, я позвонила Борису Ивановичу (к этому времени мы уже были знакомы) и сказала, что очень бы хотела его нарисовать. У меня тогда не было персональной мастерской, но, к счастью, он много времени проводил в Комарово, в доме творчества Союза композиторов, а я на даче в Репино, которая находилась буквально в двух километрах.

И в окончательном варианте, после нескольких сессий позирования, я изобразила его не у рояля. Мне захотелось изобразить его лицо, взгляд, его состояние погружения в музыку. У меня сохранялись и другие версии портрета, эскизы, самый удачный я подарила Борису Ивановичу¹.

Е. Д.-Х. Я знаю, что у Вас есть серия портретов композиторов, деятелей искусств нашего города. Расскажите об этом периоде Вашего творчества.

Л. Д. Да, работа над портретом Бориса Тищенко стала началом целого периода в творчестве. После этого я писала много именно портретов. И что интересно, работа каждый раз проходила очень быстро. Например, портрет Тищенко был написан всего за несколько сеансов позирования. В это же время я встретила своего будущего мужа, отца моей дочери, известного композитора Шандора Каллоша. Мы провели несколько совместных выставок, которые сопровождались концертами. Появился ряд портретов Шандора, один из них, наиболее удачный, дал мне возможность реализовать давний замысел изобразить музыканта с инструментом. Я назвала его «Портрет композитора Шандора Каллоша с лютней»: данный сюжет позволил мне «поиграть» с определенными стиливыми аллюзиями. Потом по заказу Министерства культуры был создан портрет Михаила Таривердиева, который получил много наград и призов и был высоко оценен самим композитором. Совместная работа над портретом положила начало нашей с ним дружбе.

Е. Д.-Х. Отличался ли Ваш творческий настрой во время работы над портретом-заказом от работы «для себя», реализации собственных замыслов?

Л. Д. Я всегда придерживалась одного принципа: если мне не нравилась модель, если я не чувствовала ее, если я не могла сделать этюды, наброски с натуры, то я всегда отказывалась. Потом я писала еще портреты поэтов, среди которых был и Андрей Вознесенский, писательницы Зои Богуславской, по заказу Псковской библиотеки писала портрет Вениамина Каверина, с ним мы потом тоже поддерживали хорошие отношения, в результате которых появились другие версии портрета, многочисленные эскизы. Меня вдохновляли всегда творческие, яркие личности. Я перечислю еще ряд имен, которые могу отнести к этой серии. Это портреты Георг-

¹ Давиденкова Л. С. Портрет Б. И. Тищенко. Холст, масло. 1976 год. (См. внутренний разворот обложки. — Прим. ред.)



Давиденкова Л. С. Портрет Б. И. Тищенко. Холст, масло. 2001 год

гия Товстоногова, Олега Ефремова, Даниила Гранина, Надежды Поляковой и пианиста, в настоящее время доцента Санкт-Петербургской консерватории, Антона Болдырева (который был педагогом моей дочери). Но, повторю еще раз, первым портретом, открывшим целую серию, стал портрет Бориса Ивановича Тищенко.

Е. Д.-Х. Расскажите о судьбе эскизов и других версий портрета Тищенко, были ли они завершены?

Л. Д. Есть еще второй портрет Бориса Ивановича Тищенко, не помню точно, когда он был написан, кажется в середине двухтысячных годов. У меня уже была мастерская на Песочной набережной, он приходил туда, и портрет был написан в один сеанс. Он сказал: «Лидя, не надо больше ничего трогать, мне кажется, что портрет такой светлый получился, душевный, и не надо его

продолжать, чтобы не потерять это». Портрет получился действительно светлый. Такой же, пронизанный звуками музыки композитора, светлый, вдохновенный образ, каким он мне и виделся. Он экспонировался потом на нескольких выставках, этот портрет. Например, на выставке в Союзе художников в 2012 году и в 2013 году в Гатчине на выставке информационного центра Института Атомной физики. Везде он очень хорошо воспринимался и вызывал интерес у зрителей. Вот, в основном, что я хотела сказать.

Е. Д.-Х. Благодарю Вас за рассказ, Лидия Сергеевна. Ждем Ваших новых выставок!

Беседовала Е. Ш. Давиденкова-Хмара.

Iosif RAISKIN A Man is a Sonata

Иосиф РАЙСКИН Человек — соната

Два слова, однокоренные от праславянского *stojati*, как нельзя лучше говорят о человеческом, художественном облике композитора. Из всех достоинств музыки Бориса Ивановича Тищенко, которые можно обсуждать на разных уровнях — от слушательского восприятия до детального музыковедческого анализа — *достоинство противостояния* является наиглавнейшим. Начну с вечного в музыке противостояния Добра, высокого человеческого духа и вселенского Зла. Об этом огромный труд последних лет композитора — цикл Данте-симфоний (по «Божественной комедии»).

Людам искусства особенно близко противостояние художника-творца тоталитарной идеологии, нормативной эстетики, насаждаемой сверху. Оркестрованный Тищенко «Антиформалистический раек» его учителя, пожалуй, единственный «подпольный» опус Дмитрия Шостаковича, обнародованный уже после смерти композитора в первые годы «перестройки».

В эпоху торжества массовой культуры актуально противостояние косной толпе (не путать с народом!), пошлости, мещанскому дурновкусию. Как-то Тищенко обронил в разговоре о современных масс-медиа: «Кто позволил им приватизировать понятие популярной музыки? А Бетховен, Чайковский, Шопен, Григ — это что не популярная музыка?» Главное же — противостояние веку доносов, веку ГУЛАГа и многих тысяч расстрельных списков. Анна Ахматова, заканчивая «Поэму без героя», писала: «Все это должно звучать в еще не существующей музыке». А о своем «Реквиеме» говорила: «...единственным аккомпанементом его может быть только Тишина и редкие отдаленные удары похоронного звона».

Борис Тищенко, в одну из немногих встреч с Анной Андреевной испросивший у нее разрешения писать музыку на «Реквием», и не думал об аккомпанементе.

This article is an attempt to draw a portrait of Boris Tiščenko, a composer whose main feature appeared in the desire to resist the universal evil, totalitarian ideology, normative aesthetics, but no less vulgarity and philistine bad taste. His music reflected not only the realities of the cruel century, but also the internal contradictions in the artist's soul.

Keywords: Boris I. Tiščenko, resistance of the artist, chamber music.

Статья представляет «портрет» (попытку «портрета») Бориса Тищенко — композитора и человека, главная черта которого проявляется в стремлении противостоять вселенскому злу, тоталитарной идеологии, нормативной эстетике, но не в меньшей степени пошлости и мещанскому дурновкусию. Музыка Тищенко отразила не только реалии жестокого века, но и внутренние противоречия в душе художника.

Ключевые слова: Б. И. Тищенко, противостояние художника-творца, камерная музыка.

Он дерзнул вступить в контрапункт со словом. Композитор завершил партитуру в 1966 году, в год смерти Анны Андреевны, так и не успев сыграть ей «Реквием» за роялем. С тех пор и до премьеры 23 июня 1989 года — в день столетия со дня рождения Ахматовой (в Большом зале филармонии под управлением Эдуарда Серова) — только немногие друзья и коллеги Тищенко делились воспоминаниями об авторском показе «Реквиема» в Доме композиторов. Так свершалось тайное противостояние советской цензуре — самой свирепой в истории России.

В творчестве Бориса Тищенко рядом стоят два музыкальных памятника, разделенные всего одним годом — Реквием для сопрано, тенора и оркестра на стихи Анны Ахматовой (1966) и музыка к одноименному документальному фильму «Гибель Пушкина» (1967). В фильме аура пушкинского времени оживает в экранных образах: в петербургских пейзажах, в ностальгических воспоминаниях о Михайловском, в интерьерах дворцов и великосветских салонов, в гостиной и кабинете пушкинской квартиры на Мойке, у Ростральных колонн и на Черной речке... Кажется, что не музыка следует за сменяющимися кадрами, а напротив, вся экранная драматургия, режиссерский монтаж предопределены, диктуются музыкой, которая делается здесь едва ли не ведущей художественной силой. И вдруг осеняет мысль: документальный фильм срежиссирован по законам крупной музыкальной формы. И вся звуковая ткань партитуры, словно из брошенного в землю семени, растет из самой первой интонации — одинокого и протяженного сигнала гобоя. В нем и призыв, и тревога, и предначертанность судьбы поэта. Мотив этот будет потом видоизменяться, обретать разные тембровые одежды, он может быть и сосредоточенно строгим, и лирически наполненным, он может клоко-

тать страстью и изливаться стонущим плачем. Свирельный наигрыш, пастораль уступают жестокому натиску медных; перестук мелких ударных (это пляска смерти или «жизни мышь беготня»?) смешивается с колокольными кластерами фортепиано... Тот же сигнал прозвучит и траурно, поминально, а в самом конце вознесет ввысь, символизируя бесконечность творчества, бессмертие поэта.

У музыки Тищенко растут новые слушатели, его аудитория умножается. Знаменателен успех Второй симфонии «Марина» на стихи Цветаевой и Реквиема на стихи Ахматовой в исполнении солистов, хора и оркестра Мариинского театра под управлением Валерия Гергиева в начале 2000-х. Звучат и симфонии из грандиозной дантевской хорео-симфонической циклады «Беатриче», и инструментальные концерты, и камерные вокальные циклы; в 2017 году на мариинской сцене поставлен балет «Ярославна» (по «Слову о полку Игореве»), а в 2022-м — балет «Двенадцать» (по поэме А. Блока).

Не каждый композитор мыслит звуками. Сознание мыслящего человека диалогично. Его неотъемлемые черты — сомнение, самоанализ, «самоедство», то есть все то, что с оттенком снисходительности, а порой и уничижительно именуют «интеллигентской рефлексией». А самовлюбленный и чаще всего преуспевающий верхогляд всю жизнь длит, как сказал один замечательный острослов, «роман с самим собою». Сомнению он предпочитает самомнение, расточая в собственный адрес похвалы и комплименты. Человек же глубокий в общении с собой выбирает другой жанр — сонату. Человек в сонатной форме, человек-соната (отчего же нет? — ведь и у Достоевского добро и зло в душе человеческой борются!). А Борис Пастернак в стихотворении-завещании «Август» прямо говорит: «Я — поле твоего сражения». И это *внутреннее противостояние* в душе творца, говоря словами Пушкина, «самостоянье человека, залог величия его».

Композитор Борис Тищенко *противостоял веку* с неизбежной сменой вех и художественных ориентиров. Противостоял измельчанию жанров, постепенному оскудению крупной формы. Еще в 20–30-е годы прошлого века (как странно называть «прошлым» век, в котором прожил большую часть жизни!) Сергей Кусевицкий, заказывая композиторам опусы для своего оркестра, ставил границы их протяженности: 10–15 минут, дескать, больше средний слушатель современной музыки не выдержит. Борис Тищенко и здесь «последний из могикан» недавно могущественного «ордена симфонистов», твердый приверженец длящегося «романного» времени симфонии. Как и великие симфонисты, он умел передать в музыке человеческую многомерность, умел слушать время. История неоспоримо свидетельствует: все, что талантливо выражает в искусстве свое время (или *безвременно*), остается на все времена.

* * *

Musica da camera — камерная музыка, называемая также галантной, название свое берет от палат (camera) и зал вельмож, в каковых палатах она и исполняется.

Михаэль Шписс¹.

Согласимся, что камерная музыка естественнее и воспринимается в условиях именно *da camera* — в небольших помещениях, где слушатели не отделены от музыкантов рампой сцены (о таком исполнении остается только мечтать). Среди немногих впечатлений подобного рода — *домашний* концерт всемирно известного американского *Fine Arts Quartet*, состоявшийся 28 сентября 2010 года в петербургской квартире Якова Евгеньевича Иоффе, большого любителя музыки и друга Бориса Тищенко. Это был поистине царский подарок композитору — один из последних концертов, которые посетил Борис Иванович: в декабре того же 2010-го его не стало. Вместе с ним в просторной гостиной собрались немногочисленные друзья и коллеги. Концерт открыл квартет Яна Сибелиуса «Интимные голоса» («Voces intimae») — нельзя лучше избрать музыку для подлинно *камерного*, интимного общения с кругом друзей.

Звучал **Пятый квартет** (1984) Бориса Тищенко — произведение зрелого 45-летнего мастера, уже отковавшего свой стиль, свою узнаваемую интонацию. Но, главное, что объяснило выбор музыкантов, этот квартет — произведение, рожденное в домашнем, а бы даже сказал, *семейном* кругу. На первой странице партитуры примечание композитора: «Начало первой темы первой части наиграно Ириной Донской. Начало финала наиграно Андрюшей Тищенко (три года)». И посвящен Пятый квартет сыну Андрею. Обратим внимание на авторскую честность («Рождественский романс» из вокального цикла «Грустные песни» тоже сопровождается примечанием «Слова и напев Иосифа Бродского»), в эпоху постмодерна и «полистилистики», когда не принято различать «свое» и «чужое», это особенно бросается в глаза. Наигранный женой композитора арфисткой Ириной Донской мотив (*Allegro*), в сущности, бесхитростная веселая песенка. Впору подумать, что перед нами еще один, только что открытый («отрытый»!) в архивах... квартет Гайдна или раннего Шуберта. Сходство усиливается предписанной автором обязательной, как у классиков, двойной экспозицией. Сияющий «белоклавишный» до мажор не омрачается ни побочной темой, ни ее тесным переплетением с главным мелодическим образом. Вот тут-то в полной мере и проявляется отличие музыки Тищенко (помните, «человека-сонаты»!): не просто экспозиция красивых и выразительных тем, а умение выращивать из «посеянных» мелодических

¹ Raiskin I. Musique da camera. La musique de chambre de Boris Tishchenko: [буклет к CD] // Boris Tishchenko. Quatours № 1 & 5. Quintette avec Piano / Quatuor Tchalik, Dania Tchalik, piano. France: ALK008 Alconost classic, 2023.



Обложка буклета к CD с записью камерных сочинений Б. И. Тищенко. 2023 год

зерен симфонию, квартет — целое. И любой его музыкальный образ амбивалентен. В одной теме (а не в общепринятом противоборстве главной и побочной тем сонатного аллегро) сочетается и добро, и зло. Такой «темой-оборотнем» предстает и открывающая квартет, многократно повторяемая «песенка». Обвиняемая фигурациями побочной темы, она господствует в разработке и неожиданно вдруг являет зловеющий оскал: от темы остается только ритмический скелет, жестко скандируемый *tutti*. Но блестящее, фактурно полнозвучное *fortissimo* той же главной темы в репризе вновь возвращает едва померкший свет.

Вторая часть (*Allegretto dolce*) монотематична. Мягкая элегическая тема первой скрипки разворачивается на фоне прерывистого танцевального ритма сопровождения. Этот сдержанный монолог-танец подхватывает виолончель, а за нею вторая скрипка и альт. Неторопливый и спокойный полилог инструментальных голосов в среднем разделе драматически обостряется, но волнение стихает, и в репризе инструменты мирно завершают беседу.

Финал (*Allegro con moto*) открывает скачущая вприпрыжку первая скрипка — напомним, это каприз трехлетнего Андрюши Тищенко. Игровой характер первой темы смягчается «обволакивающим» движением певучей фразы, неизменно повторяемой второй скрипкой. Экспозицию завершает странный, призрачно звучащий эпизод: вторая скрипка, играя смычком у подставки, извлекает свистящие обертоны, напоминающие глиняную окарину. Внезапно вторгающаяся *fortissimo* разработка построена на преображенной первой теме (куда девался ее игривый тон?): «тема-оборотень» звучит жест-

ко, «по-стальному» повелительно, приближая волны последних кульминаций. Их оттеняет грациозный «балетный» фрагмент, а следом зеркальная реприза завершает квартет постепенно стихающей «андрюшиной» темой.

Рядом с Пятым квартетом, с его зрелой выношенной концепцией, **Первый квартет** (1957) — сочинение восемнадцатилетнего юноши, только что ставшего студентом консерватории, — вовсе не выглядит «пробой пера»². Лаконичный цикл привлекает нестандартным строением: две медленные части обрамляют среднюю скерцозную.

Первую часть (*Andante mesto*) открывает альт: интонации и весь склад его речи тотчас вызывают в памяти протяжную русскую лирическую песню. Ее подхватывают другие инструменты, вторя мелодии песни и гармонически насыщая хоральную фактуру подголосками. Совместное пение на мгновение оживляется, но снова альт запевает начальную тему, которая постепенно замирает *pianissimo*.

Вторая часть (*Allegro giocoso*) — традиционное скерцо, основанное на двух контрастных темах: ритмически прихотливой, тембрально и регистрово изменчивой, и другой более плавной, «хороводной». Удары смычка по деке виолончели придают квартетной партитуре «оркестральный» характер — черта, свойственная вообще камерным сочинениям Тищенко: композитору, рожденному симфонисту, порой тесно в рамках, предписанных *da camera*. На вершине развития *fortissimo* звучит «хороводная» тема, затем напряжение спадает, заключая часть проведением скерцозной первой темы.

Финал (*Lento*) полон затаенной внутренней экспрессии, изливаемой поначалу первой скрипкой. «Хор» сопровождающих голосов сосредоточен и окутан светлой печалью. Но, как всегда у Тищенко, напряжение растет и, дойдя до вершины, с возвращением главной темы, растворяется в тишине последних тактов квартета.

Квинтет для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано, соч. 93 помечен 1985 годом. К этому времени Борис Тищенко — автор нескольких, разнообразных по характеру, симфоний. Не раз подчеркивалось многими исследователями, что композитору в высшей степени присущи характернейшие черты симфонического мышления — его дух, масштаб, умение разворачивать музыкальные «события» во времени так, что форма произведения предстает естественно рождающейся в момент исполнения музыки. Неудивительно, что и в камерных ансамблях Тищенко проступают приметы симфоний или инструментальных концертов (яркий пример — Концерт для кларнета и фортепианного трио, соч. 109).

Симфония-квинтет для фортепиано и струнного квартета — так следовало бы его назвать по аналогии с Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Сергея Прокофьева. В роли концертирующего инструмента рояль выходит на первый план, хотя и другие

² В 1975 году композитор создал новую редакцию квартета.

участники ансамбля демонстрируют свое индивидуальное мастерство. Но прежде всего, это симфоническое по размаху произведение, своеобразная одна-частная симфония, форму которой, если не вдаваться в детали, можно уподобить гигантской динамической волне, высоко вздымающейся и медленно опадающей. Камерный ансамбль неожиданно вырастает до симфонического оркестра; струнное *tutti* дополнено «королевским» инструментом: фортепиано легко справляется с фиоритурами деревянных духовых, гремит медью и оправдывает свою природу ударного инструмента. Но главное, выступает императивной силой, подталкивающей музыкальное развитие с какой-то сверлящей неистовостью.

Достигнув буквально иерихонской кульминации, не поддающейся (числом знаков *forte*) обозначению на нотной странице, где-то близ точки «золотого сечения», рояль «вспомнил» о своей двухсотлетней истории и зазвучал классическими этюдными пассажами, жемчужными переливами *perle*... После неслыханного симфонического бушевания возвращается *musica da camera*. Возвращается ее созерцательный характер, прозрачная разреженная инструментальная фактура, любование красотой созвучий, торжествующими мажорными аккордами. Звучащую тишину заключительных тактов нарушает лишь уже знакомая по Пятому квартету таинственная игра флажолетами *sul ponticello flautando quasi ocarina*.

About the monograph “The Run of Time by Boris Tičšenko”

The publication of critiques on the book of Honored Artist of the Russian Federation, professor of the St. Petersburg conservatory Irina A. Tičšenko. The book is dedicated to artistic biography of an outstanding Leningrad/St. Petersburg composer Boris I. Tičšenko (1939–2010).

Keywords: Boris I. Tičšenko, Irina A. Tičšenko, critique, monograph.

О книге «Бег времени Бориса Тищенко»

Донская-Тищенко И. А. Бег времени Бориса Тищенко / И. А. Донская-Тищенко; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2023. — 684 с.

Публикация рецензий на книгу заслуженной артистки России, профессора Санкт-Петербургской консерватории Ирины Анатольевны Тищенко, посвященную жизнеописанию выдающегося ленинградского / петербургского композитора Б. И. Тищенко (1939–2010).

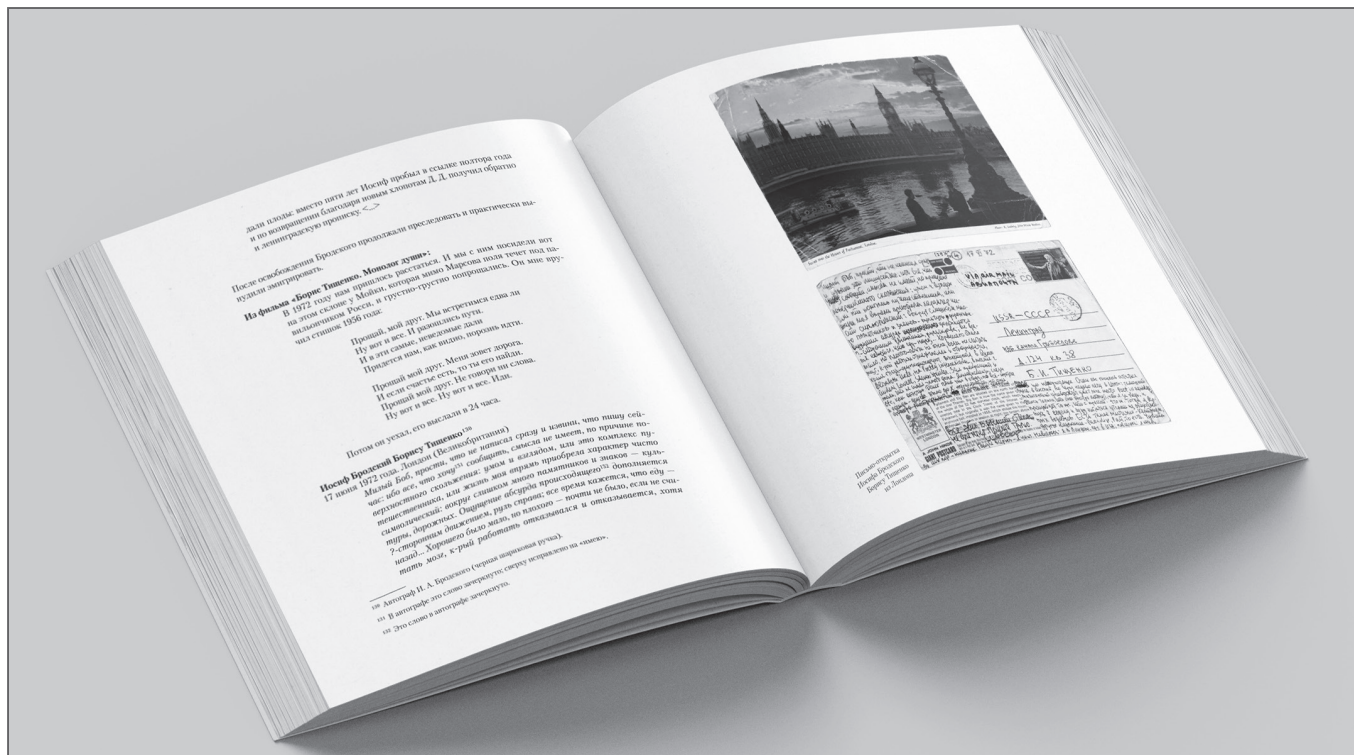
Ключевые слова: Б. И. Тищенко, И. А. Тищенко, рецензия, монография.

Андрей Владимирович ДЕНИСОВ. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории (студент класса композиции Б. И. Тищенко в 1994–1999 гг.)

Весной весь музыкальный мир получил роскошный подарок — книгу Ирины Анатольевны Донской «Бег времени Бориса Тищенко». Она вышла в свет незадолго до дня рождения выдающегося композитора — 23 марта ему бы исполнилось 85 лет. Символичны уже первые слова ее заглавия — «Бег времени». Так был назван вокальный цикл, который Борис Иванович создал в 2003 году на слова Анны Ахматовой. Однако подлинный смысл этих слов напоминает не только о трагических событиях XX века, но и о судьбе музыканта, пол-

ной испытаний и счастья творческих открытий, горечи разочарований и внезапных поворотов судьбы.

Как появилась на свет эта книга — отдельная и непростая история, длившаяся много лет. Огромное количество документов (значительная часть которых публикуется впервые), собственные воспоминания, а также мысли родственников и учеников — вот тот очень разноголосый материал, который образовал материю «Бега времени». В нем несколько планов, тесно взаимосвязанных между собой. Первый, составляющий стержень всей книги — биографический. Происхождение и судьба самых близких людей, взаимоотношения с друзьями и коллегами, увлечения и привязанности — центральный сюжет повествования, окрашенного подчас в глубоко личные тона. В них множество нюансов. Детские впечатления и юношеские увлечения, радость



встреч с родными и друзьями, строгие учителя, художественные впечатления — все это моментально оставляло свой немеркнущий след в памяти композитора, математически точной, но одновременно эмоционально отзывчивой. То, что в нее попадало, запечатлевалось навсегда. В его жизни сопутствовали острый гротеск, глубокие потрясения, неожиданные зигзаги, иногда шокирующие, а иногда смешные. И читатель невольно улыбнется, когда откроет главу про Исаака Свинкина, эпизод про встречу с группой австралийских композиторов вместе с Александром Наумовичем Должанским, или вступительное слово Геннадия Николаевича Рождественского к концерту в Большом зале филармонии 2006 года.

Личностное восприятие автором биографии Бориса Ивановича находится в постоянном диалоге с документальным планом книги, а он заслуживает особого внимания. Значение многих опубликованных эпистолярных памятников сложно переоценить — достаточно вспомнить переписку главного героя книги с Иосифом Бродским и Леонидом Пантелеевым. Но и фрагменты печатавшихся ранее источников имеют немалую ценность — многие из них сейчас труднодоступны, а существенная часть представляет расшифровки интервью, данных на радио, а также для фильма «Монолог души».

Важное положение в повествовании занимает голос самого композитора. Он звучит в разных формах — мемуары, беседы, аннотации и комментарии к произведениям. Доверительный тон писем, который полностью может быть понятен только адресату, здесь сопутствует отточенному слогу и парадоксальности публичных вы-

сказываний. В книге очень много действующих лиц — близкие и дальние родственники, друзья, исполнители, коллеги по консерватории и Союзу композиторов образуют то пространство общения, которое пронизывают словно силовыми линиями магнитного поля мощное обаяние и интеллект Бориса Ивановича. С кем-то встречались долгие годы. В интонациях живой речи перед нами возникают портреты Анны Ахматовой, Геннадия Банщикова, Вениамина Баснера, Исая Браудо, Михаила Бялика, Андрея Петрова, Мстислава Ростроповича, Арсения Сагальчика, Сергея Слонимского, Галины Уствольской, Дмитрия Шостаковича, Марии Юдиной... В последних же главах предстают ученики, большинство из которых сохранило привязанность к Учителю на многие годы.

Общение с Борисом Ивановичем далеко не всегда было простым. Бескомпромиссный в суждениях, подчас резкий и жесткий в высказываниях, непростой в поступках, он сохранил целостность мировосприятия до конца жизни. Впрочем, в любом человеке помимо открытых для других людей измерений неизбежно остаются зоны *terra incognita*, недоступные для понимания и однозначной рациональной оценки. И автору книги удалось избежать того, чем грешат многие биографические работы — идеализации, граничащей с мифологизацией образа. Впрочем, даже самые сложные страницы жизни Мастера даны здесь максимально деликатно, без крайностей и неоправданных «купюр».

Конечно, особый план книги — музыка Бориса Ивановича. Целый ряд произведений на ее страницах рассмотрен впервые, о многих приводятся уникаль-



ные сведения, до сих пор неизвестные исследователям. Среди них — «Река времён» для солистов и хора а сарpella, авторская инструментовка «Коронации Поппеи» Клаудио Монтеверди (опера, которую Борис Иванович особенно высоко ценил и анализировал ее на занятиях со студентами). Книга позволяет по-новому понять и услышать сочинения, адресованные близким людям, например — Седьмую фортепианную сонату, посвященную Александру Губареву (трагическая судьба которого раскрыта в одной из глав). Картины драматического противостояния официальной цензуре воскресают в связи с историей постановок балетов «Двенадцать» и «Ярославна».

Подробности создания некоторых произведений на свет могут произвести курьезное впечатление — достаточно вспомнить хотя бы историю появления Четвертой симфонии в... сарае во время летнего отдыха в Заостровье. Не менее экстравагантным и неожиданным выглядит и происхождение темы первой части Концерта для арфы с оркестром (она родилась из звуков арфы, стоявшей длительное время дома без дела и потому «даже некоторых струн на ней не хватало»). Воистину, для рождения подлинных шедевров порой достаточно даже прихотливого зигзага случая! Комментарии к произведениям будут в равной степени интересны и профессионалам, и широкому кругу читателей. Найти столь точно выверенный баланс между аналитической строгостью и эмоциональной интонацией высказывания мог только по-настоящему глубокий музыкант, влюбленный в эти сочинения и почувствовавший их ткань изнутри.

Книга необычайно богата иллюстрациями — их выбор и расположение тщательно продуманы. Можно сказать, что визуальный ряд (помимо фото и репродукций живописи это также афиши и программы концертов, копии нотных изданий и многих документов) представляет свой смысловой контрапункт к повествованию, разворачивающемуся на страницах книги. И «выстроен» он не только в рациональном, но подчас и юмористическом ключе — потрясающее впечатление производит «Договор о непотреблении», который должен был вступить в силу «спустя восемь часов с момента подписания и парафинирования».

Сам Борис Иванович считал самым главным своим произведением цикл симфоний «Беатриче». Наверное, в создание этого сочинения он вложил значительно больше личного, чем все (или почти все) композиторы, обращавшиеся до него к «Божественной комедии». Чтобы раскрыть все тайны ее музыкального воплощения надо пройти путь, который совершил сам автор. Однако многие ключи к их постижению содержатся в «Беге времени Бориса Тищенко».

Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА. Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории

Книга И. А. Донской-Тищенко попала ко мне в руки не в первый раз, я читала ее ранее в черновом виде по любезному разрешению Ирины Анатольевны. Уже тогда меня поразила предельная искренность, «нефор-

матность» повествования, никак не вписывающаяся в рамки жанра монографии. И мой отклик на нее противится всем канонам так называемой научной рецензии.

Уверена, что это будет главная книга об одном из самых значительных российских композиторов XX века. Уникальность ее заключается в том, что она продумана и любовно «срежессирована» автором так, что помимо писем больших музыкантов, соприкоснувшихся с музыкой Тищенко и деликатных лаконичных текстов-комментариев самого автора, большую часть повествования составляют замечательные, точные, меткие высказывания (статьи, письма, воспоминания, интервью) самого Бориса Ивановича. Обладателя незаурядного литературного дара, блестящего стилиста, а, самое главное, искреннего, честного и тонкого человека, настоящего российского интеллигента, знатока русской и мировой литературной традиции, широко образованного и глубоко, категориями мироздания, мыслящего человека.

Как всякая значительная книга, труд Ирины Анатольевны содержит несколько смысловых линий. Первая — традиционно биографическая. Семья, военное детство, эвакуация, возвращение в Ленинград, призвание, мир вокруг — из всех этих драгоценных осколков складывается образ будущего композитора.

Особая и важная тема — училище и консерватория: учителя В. Л. Михелис, Г. И. Установская, А. Д. Логовинский, профессора В. Н. Салманов, В. В. Волошинов, О. А. Евлахов, Д. Д. Шостакович, студенческие увлечения, пристрастия, друзья, сокурсники, сама атмосфера («в консерватории легко дышалось, она была гостеприимной»). Открытием для читателя станет в те годы начавшаяся дружба Бориса Ивановича с Бродским. Их переписка, опубликованная впервые, не прекращалась и после изгнания поэта из страны. «Прошу тебя писать мне письма на нотной бумаге!», — обращался Бродский к другу летом 1962 года. Влияние Бродского на композитора было, как теперь стало понятным, огромно. Но и скрытая музыка стихов Бродского объясняется просто, во многом от насыщенного общения с Тищенко. Бродский привел его в дом А. А. Ахматовой, и ахматовские сочинения, в том числе и новаторский «Реквием», косвенно вдохновлены поэтом, который иногда лучше понимал музыку Тищенко, чем коллеги-композиторы. «Эдакий клинок, который больно ранит», — так емко (лучше и не скажешь) Бродский оценил содержание Фортепианной сонаты.

Подобных неожиданных и радостных для читателя, тонких и глубоких откровений в книге много. Она наполнена людьми, дружбами, сердечными привязанностями, которые Тищенко собирал в силу открытости своего сердца вокруг себя в огромном количестве. Он любил человеческое в человеке вне зависимости от регалий. Его пристальный, иногда пристрастный взгляд на мир был всегда горяч, и горизонт его

взгляда простирался далеко за пределы личных музыкальных широт. За несколько лет до запоздавшей на четверть века премьеры Четвертой симфонии Шостаковича Тищенко участвовал в ее двухрельном исполнении в Ленинградской консерватории, подготовив также глубокий и развернутый доклад о ней («...музыка эта медленно, но навсегда вошла в мою кровь, стала частью меня», — говорил он позднее).

Невероятный интерес к тому, что происходит вокруг, выливался в ошеломляющие по протяженности поездки (от Ленинграда до Владивостока) в составе концертной бригады, где Тищенко впервые предстал как замечательный и признанный публикой пианист, что вдохновило его на дальнейшие ярчайшие и всегда событийные сольные выступления. Ездил он и в фольклорные экспедиции. Этот кипучий и яркий мир, запечатленный в обстоятельных письмах к матери, перелетается затем в отраженных в музыке образах и упругих, завораживающих ритмах его творений.

Особый и, конечно, самый важный план книги составляют размышления Б. И. Тищенко о собственной жизни, творчестве («я не умею сочинять музыку без того, чтобы её замысел меня не жёг огнём»), о своих сочинениях — грандиозных симфониях, фортепианных, арфовом и виолончельных концертах, балете «Ярославна», вокальных циклах, сонатах. С ранних лет композитор тяготел к классике, к глубинной, вековой традиции — Баху, Бетховену. И в то время как сокурсники упражнялись в создании своих авторских тональных систем, признавался в отсутствии такого стремления у себя и в юности, и в зрелости.

Логика построения книги безупречна. Ее нерв точен и емко зафиксирован в рождающем многие ассоциации названии «Бег времени Бориса Тищенко». Ирина Анатольевна писала, что хотела создать книгу, состоящую, словно ожерелье, нанизанное на нить одной жизни, из множества «историй». Это стремление акцентирует ее содержание на целой россыпи имен: Шостакович, Бродский и Ахматова, Игорь Блажков и Геннадий Баншиков, Вениамин Баснер и Эдуард Серов, Александр Дмитриев, Андрей Петров, Сергей Слонимский, Сергей Ролдугин... Кроме них именитые писатели, драматурги, поэты, балетмейстеры, режиссеры, то есть все те, кто когда-то вошел и навсегда остался в орбите планеты Бориса Тищенко.

Книгу завершает венок воспоминаний учеников и коллег, из которых слово Александра Чайковского о Борисе Ивановиче — одно из самых глубоких, проникновенных и запоминающихся.

Особый мир замечательной книги — ее тщательно подобранные иллюстрации: фотографии, автографы, рукописи. Это следы по большей части уже ушедшего времени, бережно и любовно сохраненного Ириной Анатольевной Донской-Тищенко, которой мы всецело обязаны появлением этой уникальной монографии.

Alisa ARASLANOVA

From the history of international arts contacts of the 1990s

On cooperation between the Leningrad (St. Petersburg) Conservatory and IRCAM

The article is devoted to one of the relatively unknown pages of the Conservatory's history: Pierre Boulez's arrival in Leningrad and his collaboration with the Leningrad Conservatory. It was possible to reconstruct the events of 1990 thanks to conversations with their eyewitness and participant — Mikhail Sergeevich Zalivadny.

Keywords: Leningrad Conservatory, P. Boulez, IRCAM, Ensemble Intercontemporain, electronic music, Mikhail S. Zalivadny.

Алиса АРАСЛАНОВА

Из истории международных творческих контактов 1990-х

О сотрудничестве Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерватории и IRCAM

Статья¹ посвящена одной из малоизвестных страниц истории консерватории: приезду Пьера Булеза в Ленинград и его сотрудничеству с ЛОЛГК. События 1990 года удалось реконструировать благодаря беседам с их очевидцем и участником — Михаилом Сергеевичем Заливадным.

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, П. Булез, IRCAM, ансамбль Intercontemporain, электронная музыка, М. С. Заливадный.

Памяти Михаила Сергеевича Заливадного

Современную музыку сложно представить без электроники. Использование программ синтеза звука, взаимодействие живого звучания и электронного уже воспринимается не столько как эксперимент, сколько как инструмент, ставший естественной частью композиторского языка.

Но всего лишь около 30 лет назад все обстояло совершенно иначе. Несмотря на большой интерес ленинградских композиторов к электронной музыке, воплощать их идеи в жизнь было довольно непросто. По рассказам М. С. Заливадного, в Ленинградской консерватории в 1980-е годы уже велись опыты по работе с электронной музыкой: систематизация средневековых звукорядов Ближнего Востока, прослушивание микротоновых сочинений. Но проводились они на бухгал-

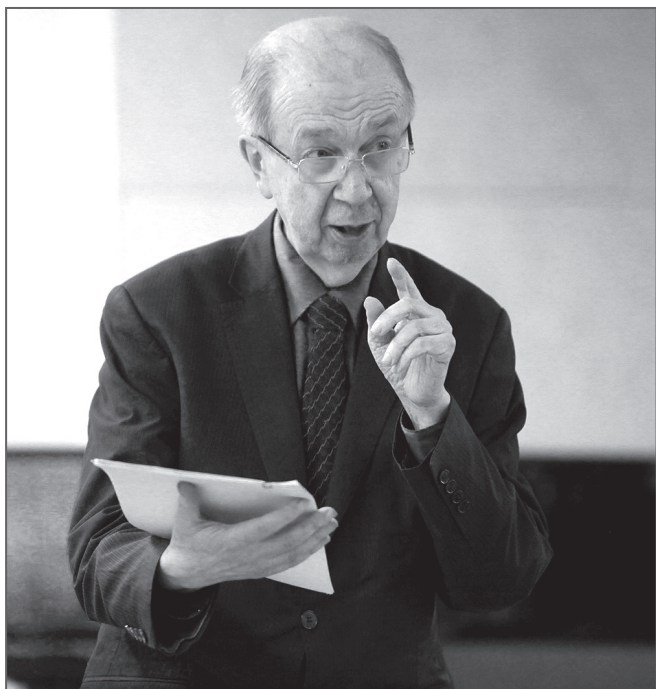
терском компьютере². Консерватория остро нуждалась в современном оборудовании и в полноценной студии электронной музыки. Если техническая составляющая вопроса так или иначе была решена (в качестве примера можно упомянуть сотрудничество с правительством Японии, которое преподнесло в дар консерватории 10 синтезаторов фирмы Yamaha³), то не менее необходимо было знакомство с опытом зарубежных музыкантов в этой области.

В феврале 1990 года состоялось уникальное событие: в Ленинград приехал Пьер Булез вместе со знаменитым ансамблем современной музыки "Intercontemporain" и делегацией IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique — Институт исследований и координации акустики/музыки). Этот забытый факт обнаружился почти случайно: благодаря статье в газете «Музыкальные кадры» из консерваторской

¹ Статья написана на основе курсовой работы по истории зарубежной музыки, выполненной автором под руководством заведующей кафедрой истории зарубежной музыки Н. А. Брагинской в минувшем семестре 2023/2024 учебного года.

² Сообщено автору статьи Михаилом Сергеевичем Заливадным в личной беседе 9 октября 2023 года.

³ Сообщено автору статьи Александром Сергеевичем Белоненко в письме от 6 декабря 2023 года.



Михаил Сергеевич Заливадный

подшивки [6]. В дальнейшем выяснилось, что один из авторов публикации почти 35-летней давности, Михаил Сергеевич Заливадный, был не просто хроникером, описавшим появление Булеза в Ленинградской консерватории и его диалог с представителями ректората, но и активным участником завязавшегося научно-творческого взаимодействия. В ходе двух бесед с автором статьи, прошедших в консерватории 2 и 9 октября 2023 года, М. С. Заливадный сообщил много интересных подробностей о концертах и переговорах того времени, их плодах; поделился копиями ценных документов из личного архива.

Как удалось установить, в составе делегации из IRCAM, побывавшей в консерватории, были такие известные композиторы, как Филипп Манури и Марко Стroppа. Под эгидой IRCAM на берега Невы прибыл и французский инструментальный ансамбль "Intercontemporain", основанный П. Булезом в 1976 году и по сей день продолжающий активную концертную и просветительскую деятельность, специализируясь на исполнении музыки XX–XXI веков.

Во время гастрольной поездки в Ленинград ансамбль дал три концерта: один в Большом зале филармонии (23 февраля 1990 года) и два в Большом зале им. Рубинштейна Ленинградской консерватории (24 и 25 февраля 1990 года). На всех трех концертах представлялась различная программа, что позволило охва-

тить большой спектр сочинений⁴. Первый вечер, аннотацию к программе которого составил профессор Московской консерватории Ю. Н. Холопов, был посвящен классике довоенного и послевоенного авангарда; на нем, в частности, прозвучали знаменитые Пять пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна и масштабная кантата «Молоток без мастера» П. Булеза, «одно из главных его концепционных произведений»⁵. Кроме того, было исполнено раннее сочинение А. Шёнберга — Камерная симфония ор. 9, в котором уже чувствуется веяние новых идей, «воздух других планет», в гармонии намечаются ростки атональных и даже додекафонных принципов.

В программу второго концерта вошли преимущественно сочинения авторов, на тот момент малоизвестных в СССР: «Послания покойной Р. В. Трусковой» Дьёрдя Куртага, написанные по заказу ансамбля "Intercontemporain"⁶, пьесы Франко Донатони и Марка-Андре Дальбави. Открыло концерт сочинение «патриарха» американской новой музыки Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Отдельный интерес представляет пьеса «Диадемы» М.-А. Дальбави — «расширенный» концерт для солиста с оркестром, где «к классической оппозиции двух антагонистов добавился третий — ансамбль электронных инструментов»⁷. Сочинение было реализовано в ИРКАМе в 1985–1986 годах.

На заключительном концерте прозвучали произведения сотрудников IRCAM с использованием электроники: пьеса «Юпитер» Филиппа Манури («одного из пионеров интерактивной музыки» [5, с. 196]), цикл «Траектория» для фортепиано и компьютерных звуков Марко Стroppы и «Диалог двойной тени» самого Пьера Булеза. В этих сочинениях по-разному реализована одна идея — взаимодействие акустических инструментов и компьютера. В «Юпитере» звук флейты в реальном времени обрабатывается и подвергается цифровому синтезу. Для этой цели используется разработанный в IRCAM процессор 4X⁸. «Траекторию» в определенной степени можно рассматривать как «фортепианный концерт — с компьютером в качестве оркестра». В пьесе Булеза кларнет на сцене вступает в диалог с записанной партией кларнета.

Помимо двух концертов, прошедших в Ленинградской государственной консерватории, делегация IRCAM во главе с П. Булезом повстречалась в историческом здании ЛОЛГК с представителями администрации вуза. В ректорате состоялась беседа П. Булеза с ректором консерватории В. А. Чернушенко, проректором по научной работе А. С. Белоненко и проректором по творческой работе Г. Н. Жяльвисом. На встрече также присутствовали сотрудник научно-исследовательского

⁴ Программы концертов см. в Приложении к статье.

⁵ Холопов Ю. Н. Музыка XX века. К концерту «Ансамбля Интерконтемпорэн» в Большом зале 23 февраля 1990 года. Аннотация.

⁶ Из аннотации к концерту.

⁷ Там же.

⁸ Процессор 4X был создан в ИРКАМе в начале 1980-х гг. для синтеза и обработки сигнала в «реальном времени». В дальнейшем 4X был заменен Станцией музыкальной информатики на платформе NeXT и средой программирования Max/MSP [5, с. 198].

и разнообразные формы сотрудничества между двумя организациями. Состоялась беседа, в которой приняли участие также ректор консерватории по научной работе А. С. Белоненко и ректор по творческой работе Г. Н. Жильев.

А. С. Белоненко: Г-н Булез, вы являетесь одним из видных представителей, можно сказать, классом музыкального авангарда. Какими Вы видите основные тенденции развития европейской музыки в конце нашего века?

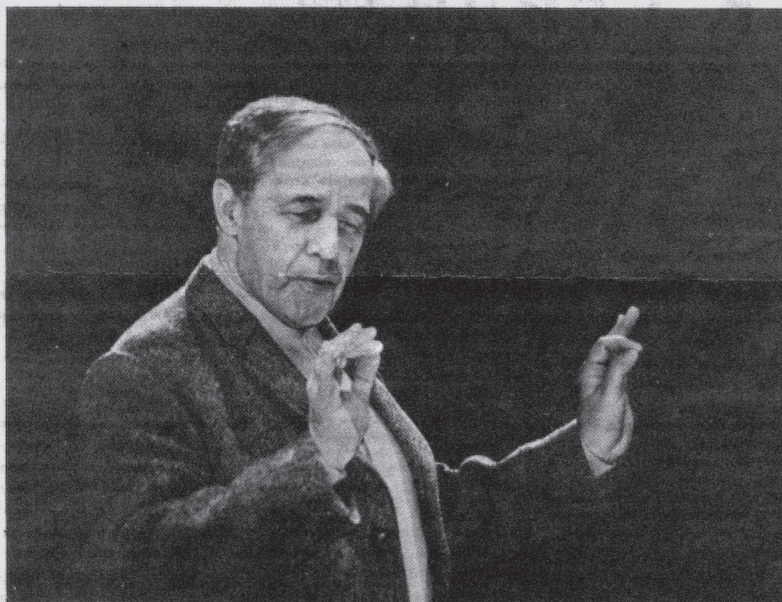
П. Булез: Должен заметить, предсказать что-либо никогда бывает невозможно. Наш писатель Марсель Пруст говорил, что мы хотим представить грядущее, то всегда лишь показываем то, что уже есть, потому что будущее — немощная вещь. Если бы в 1970 году, когда я приехал в Советский Союз в первый раз, у меня спросили, что будет в 1990, то я бы просто не был в состоянии нарисовать себе ИРКАМ — не по еще ни самой идее ИРКАМа, ни произведений, которые позднее были в нем созданы.

Мы можем, однако, представить себе современное движение в сфере музыки. Для меня оно заключается во всестороннем расширении всех инструментальных и технических средств. Есть музыканты, мышление которых ограничивается «застывшим» инструментальным миром. Для меня же — и это принципиально — научно-технические достижения расширяют любую область человеческой деятельности тех пределов, которые обрисовываются для нее в современности. Я могу утверждать, что если бы я знал будущее, то оно осталось бы меня интересовать. Самое интересное в жизни — это перед собой это «неизвест-

дуть за пределы полутонной благоприятные возможности для творческой поддержки французскую культуру профессионального музыканта. Все это позволяет встречи различных музыкальных культур профессионального музыканта.

Пьер Булез:

ТЕХНИКА — ЭТО ПРОСТО РАСШИРЕНИЕ КУЛЬТУРЫ



Интерконтемпорэра» — постоянно направлены на то, чтобы такие связи существовали и были действенными.

Создается впечатление, что сейчас у жителей какой-либо страны нет того любопытства по отношению к другим странам, которое наблюдалось у нашего послевоенного поколения. Я думаю, что это — естественная реакция. Во время войны страны враждовали, после войны наступила открытость. Было огромное желание обмениваться тем, что ценно, друг с другом. Сейчас же, когда есть все условия для таких обменов, люди стремятся как бы возродить свою индивидуальность внутри своей страны, чтобы не превращаться в некую часть международного целого. Только так я это и объясняю. Но я очень сожалею об этом, поскольку по натуре своей я очень интернационален. Я всегда проявляю интерес к возможностям знакомства с другими культурами, потому что уверен, что в результате этого знакомства я испытаю то или иное влияние, но сохраню свою индивидуальность. Насколько я вообще могу об этом судить, сильные цивилизации не боятся влияния, не только на уровне индивидуумов, но и на уровне целой культуры.

Г. Н. Жильев: Представляет ли интерес для французских слушателей (и в том числе музыкантов-профессионалов) знакомство с нашими исполнителями современной музыки?

П. Булез: Да, конечно. У нас был сложный период во взаимоотношениях с вашей страной, однако лет 10 тому назад, во время проведения выставки «Москва-Париж», несмотря на все труд-

Пьер Булез. Фото из газеты «Музыкальные кадры». 1990 год

центра консерватории В. Р. Петряевский и преподаватель кафедры теории музыки М. С. Заливадный, которые позже подготовили репортаж об этом событии, опубликованный в газете «Музыкальные кадры» [6].

Александр Сергеевич Белоненко описывает свои воспоминания об этой встрече так: «Был весь ректорат и Пьер Булез. Шла обычная, любезная беседа. Булез рассказывал об ИРКАМе, о своей знаменитой на тот момент машине 4X, о слушателе ИРКАМа (не помню фамилии), который написал сочинение на слова А. Ахматовой и собирается его показать»⁹.

На творческой встрече ленинградские музыканты смогли обсудить с мэтром современные тенденции, определяющие особенности музыки конца XX века. Говоря о векторах развития современной музыки, Булез отмечает: «Для меня оно [современное движение в сфере музыки. — А. А.] заключается во всестороннем расширении всех инструментальных средств» [6]. Одним из таких средств становятся компьютерные технологии. Их роль Булез видит в следующем: «Во-первых, это расширение возможностей освоения звуковых явлений. Мы либо синтезируем звук, либо трансформируем звучание существующих инструментов с помощью новых

технических средств. <...> Во-вторых, это получение новых интервальных или ритмических структур, которые мы можем слышать, но не можем извлекать физически пальцами из инструментов» [6].

Одна из новейших разработок IRCAM, процессор 4X, обрабатывающий звук инструмента в реальном времени, стала в некоторой степени олицетворением самой концепции «сотрудничества» человека и компьютера в современном творчестве: «Совершенная рациональность машины в момент исполнения музыки встречается, таким образом, с интуицией музыканта. Возникает взаимодействие предельного рационализма и высочайшей интуиции» [6]. При этом техника, по словам Булеза, не должна становиться простым камуфляжем, прикрытием отсутствия музыкальной культуры. Важно, чтобы музыканты владели всеми средствами композиторского творчества, включая и классические.

Одной из интересных тем стало отношение французского композитора к музыке современных советских авторов. Сам Булез с сожалением признавал, что крайне мало знаком с их творчеством ввиду практически полного отсутствия коммуникации между Советским Союзом и Европой. В первую очередь, композитор

⁹ Из письма А. С. Белоненко к А. Араслановой от 6 декабря 2023 г.

упомянул имена Э. Денисова, А. Шнитке и С. Губайдулиной, чьи произведения исполнялись на Западе. Отвечая на вопрос о композиторах СССР, Булез обозначил одну из проблем композиторского «цеха» конца XX века — нежелание устанавливать контакты. Музыкант высказал надежду на укрепление творческого сотрудничества между СССР и мировым сообществом. Это пожелание не осталось голословным. В результате встречи был подписан Протокол о намерениях, «предусматривающий разнообразные формы сотрудничества между двумя организациями»¹⁰. В частности, в намерения организаций входило следующее: 1) стажировка композиторов-преподавателей Ленинградской консерватории в IRCAM; 2) организация научных конференций и практических семинаров по использованию новых компьютерных технологий в музыке и по более общим проблемам творчества. Кроме того, планировались также направления сотрудничества, как:

- 1) обмен практическим опытом по курсу компьютерной музыки, разработанному в IRCAM для композиторов Национальной консерватории в Париже;
- 2) сотрудничество исполнителей (солистов) или музыкальных коллективов Ленинградской консерватории и ансамбля “Intercontemporain”, в том числе участие в мастер-классах («ателье») IRCAM;
- 3) сотрудничество Центра Жоржа Помпиду и Ленинградской консерватории с целью организации конференций и фестивалей современного искусства (выставок, концертов и т. п.).

Тогда же IRCAM преподнес в дар консерватории несколько собственных изданий, ныне хранящихся в Иностранном отделе Научной музыкальной библиотеки: сборник со статьей П. Булеза [7] и несколько выпусков журнала «InHarmoniques».

Удивительно, что такое значительное по масштабам событие, как приезд французских музыкантов во главе с Булезом в Советский Союз, практически не нашло отклика в прессе. Кроме упомянутой выше статьи в «Музыкальных кадрах» — это крошечная заметка в «Советской музыке»; публикация, скорее справка без названия и без автора, настолько мала, что ее можно процитировать целиком: «Исполнилось 65 лет Пьеру Булезу. В канун юбилея выдающийся французский музыкант и музыкально-общественный деятель во второй раз побывал в СССР (с перерывом в 24 года¹¹). С ансамблем Intercontemporain он дал несколько концертов в Москве и Ленинграде, подготовил концертную программу с оркестром Московской консерватории; в ВДК¹² состоялся его творческий вечер» [4]. Несмотря

на минимальный резонанс события в СМИ, встреча ленинградского музыкального сообщества с Булезом и его коллегами во многом поспособствовала развитию и изучению электронной музыки в Ленинграде/Санкт-Петербурге.

Почва для творческого сотрудничества, предложенного ИРКАМом, была подготовлена еще до момента непосредственной встречи с Булезом. В частности, в консерватории уже существовала идея создания центра электронной музыки. Эта идея высказывалась преподавателями с разных кафедр. Одним из инициаторов начала процесса выступил А. С. Белоненко. В 1987 году он выиграл грант государственной программы ФЦП «Интеграция» и работал над проектом создания единого центра музыковедческого образования и науки о музыке в ЛОЛГК, в рамках которого и планировалась организация центра электронной музыки. Именно с этого начинается история сотрудничества с IRCAM и возникает идея отправить студента консерватории на стажировку в Париж¹³.

Организация центра электронной музыки была не столько абстрактным проектом, сколько насущной необходимостью, так как уже занимаясь экспериментами в области электронной музыки, консерватория остро нуждалась в современном оборудовании. По счастливому стечению обстоятельств вскоре такое оборудование было предоставлено, и эта история заслуживает особого внимания.

По словам А. С. Белоненко, примерно в 1989 году (но не раньше 1991-го — года выпуска модели синтезатора. — А. А.) Ленинградскую консерваторию посетил лидер Народно-демократической партии Японии, впоследствии премьер-министр Юкио Хатояма. Он передал в дар 10 синтезаторов фирмы Yamaha (восемь синтезаторов Yamaha SY77 и два — Yamaha SY99) и портрет своего деда Итиро Хатояма, знаменитого премьер-министра Японии, который в 1956 году вел переговоры с Н. С. Хрущевым относительно заключения мира между Японией и СССР. Юкио Хатояма попросил консерваторию создать школу или кабинет электронной музыки и присвоить ей имя его деда¹⁴. К сожалению, на тот момент проект создания подобного центра так и остался лишь на бумаге. Как утверждает Белоненко, «консерватория не нуждалась в музыковедении университетского образца»¹⁵, о чем он сам мечтал, познакомившись с зарубежными институтами музыковедения при университетах.

Тем не менее, после гастролей П. Булеза в Ленинграде некоторым планам в области международного сотрудничества консерватории суждено было осуще-

¹⁰ Оригинал двуязычного документа в Архиве консерватории найти не удалось. Неполную (запасную) копию протокола на французском языке предоставил из личного архива М. С. Заливадный.

¹¹ Ранее П. Булез приезжал в Ленинград в 1967 году и дирижировал двумя концертами в Большом зале филармонии: 13 и 14 января [3].

¹² Всесоюзный Дом композиторов, после 2000 года — Московский Дом композиторов.

¹³ Из письма А. С. Белоненко к А. Араслановой от 6 декабря 2023 г.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

ствиться, на сей раз через контакты с Францией. А. С. Белоненко направил в IRCAM письмо с просьбой принять сотрудников, и через месяц консерватория получила утвердительный ответ, подписанный Булезом. В конце апреля – начале мая 1991-го В. Р. Петряевский и М. С. Заливадный отправились в Париж. Эта командировка продолжалась 15 дней. Каждый день они имели возможность посещать занятия, проводившиеся в IRCAM. В основном это были лекции по истории музыки XX века и истории электроакустической музыки. Кроме того, представители консерватории смогли посетить т. н. «ателье» выдающегося финского композитора Кайи Саариахо¹⁶. Заливадный описывает это мероприятие как нечто среднее между лекцией, мастер-классом и персональной выставкой.

Через некоторое время IRCAM принял на стажировку в качестве вольнослушателя недавнего выпускника СПбГК композитора Михаила Григорьевича Светлова¹⁷. С октября 1993 по июнь 1994 года он прослушал курс композиции и музыкальной информатики в IRCAM, где работал над собственным проектом под руководством профессора Михаила Мальта. По результатам стажировки консерватория получила письмо от Жана-Батиста Барьера¹⁸, видного французского композитора и руководителя кафедры педагогики в IRCAM, с похвальным отзывом о работе Светлова¹⁹.

Это был не первый подобный опыт для Михаила Григорьевича. Еще будучи студентом консерватории, он летом 1990 года участвовал в Международном Бартоковском семинаре, проходившем в Венгрии (г. Сомбатхей), где «начал работу над собственным композиторским проектом в области компьютерной музыки под руководством профессора Марко Строрппы. Дальнейшая работа над этим проектом была продолжена в феврале 1991 года в электронной студии Института музыкознания в Будапеште и завершена летом 1991 года в Сомбатхее»²⁰. Результатом стало сочинение «Диалог» для исполнителя на синтезаторе и взаимодействующей цифровой системы (1991). Впоследствии композитор также обращался к электронной музыке. В 2004 году им было написано произведение «В ритме Libertango» (посвящение А. Пьяццолле) для аккордеона и электроники. На премьере, прошедшей в Санкт-Петербургской консерватории в Малом зале имени А. К. Глазунова, партию электроники исполнял сам Михаил Григорьевич²¹.

Кроме того, М. Г. Светлов выступил автором целого ряда научных работ, посвященных электронной музыке и различным направлениям музыкальной информатики. Среди них написанная в соавторстве с С. В. Пучковым книга «Музыкальные компьютерные технологии: современный инструментарий творчества» (2005), статьи «Программирование интерактивных виртуальных музыкальных инструментов в практических заданиях по дисциплине „Электронная музыка и электромузыкальные инструменты“» (2004), «Выразительный потенциал синтезированных звучаний художественного пространства фильма» (2006), «О разработке и преподавании курса „Музыкальной информатики“ в Санкт-Петербургском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова» (2002), «Системы искусственного интеллекта в интерактивных аудиовизуальных инсталляциях и перформансах» (2010), «Бесконтактное управление синтезом звука на основе анализа последовательности дальностных изображений в реальном времени» (2017–2018) и другие²². Заключительные главы книги «Музыкальные компьютерные технологии», написанные Светловым, «знакомят читателя со средами музыкального программирования (Csound²³ и Max/MSP), определяющими развитие музыкальных компьютерных технологий на современном этапе» [5, с. 4]. Среда программирования Max была разработана в IRCAM в 1986 году как замена процессору 4X. Max/MSP — это «современная версия Max, позволяющая использовать возможности не только системы MIDI, но и компьютерного синтеза и обработки звука в реальном времени» [5, с. 197]. К сожалению, опыт, полученный Светловым во Франции, не удалось применить в консерватории; в виду ряда причин он продолжил работу уже в Санкт-Петербургском государственном университете профсоюзов.

Параллельно со стажировкой Светлова в Санкт-Петербургской консерватории был организован курс музыкальной информатики для музыковедов и композиторов, который проходил с осени 1992 по 1995 год включительно. Впоследствии по инициативе А. С. Белоненко был организован городской конкурс электронной музыки. К сожалению, этот конкурс не нашел большого общественного отклика. Однако на заключительном концерте присутствовал заведующий кафедрой вычислительных сетей Ленинградского института аэрокосмического приборостроения²⁴ доктор техниче-

¹⁶ См. о ней: <https://brahms.ircam.fr/fr/kaija-saariaho> (дата обращения: 06.12.2023).

¹⁷ См. о нем: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=477> (дата обращения: 09.12.2023).

¹⁸ См. о нем: <https://brahms.ircam.fr/fr/jean-baptiste-barriere> (дата обращения: 06.12.2023).

¹⁹ «Это ценный элемент», — цитировал письмо Ж.-Б. Барьера М. С. Заливадный.

²⁰ См. об этом: <https://unioncomposers.ru/composer/view/?id=477> (дата обращения: 09.12.2023).

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Программа цифрового синтеза звука Csound была создана в конце 1980-х в Массачусетском институте технологий исследователем и программистом Барри Веркоу (Barry Vercoe). Csound создавался для синтеза звука в так называемом «отсроченном времени» (deferred-time): в отличие от синтеза звука в «реальном времени» (real-time) [5, с. 129–130].

²⁴ Ныне — Государственный университет аэрокосмического приборостроения.

ских наук М. Б. Игнатьев²⁵. Он предложил сотрудничество между двумя вузами: ЛИАП и студией электронной музыки консерватории. Это сотрудничество продлилось около 20 лет: с 1998 года и до тех пор, пока Михаил Борисович оставался заведующим кафедрой.

Отчасти от этой же точки (приезд П. Булеза в Ленинград и стажировка сотрудников в IRCAM) ведут свое начало опыты внедрения музыкальной информатики и работы с электронными музыкальными инструментами в учебный процесс. Свидетельством тому может быть статья И. Б. Горбуновой и М. С. Заливадного, обобщающая опыт Санкт-Петербургской консерватории и Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена в этом вопросе [2]. Авторы статьи сообщают о проведении в консерватории занятий по курсу «Электронно-компьютерный музыкальный инструментальный музыканта», упоминаются и курсы института IRCAM [2, с. 149]. Некоторые из экспериментальных творческих заданий и учебных исследовательских проектов, разработанных студентами и слушателями этих курсов, становятся прямым развитием идей и творческих концепций Булеза. Например, работа, посвященная тембрации с октавным подобием звуков, неоктавным подобием звуков и с переменным подобием звуков, которое меняется от регистра к регистру, раскрывает задачу, сформулированную французским композитором в его книге «Мыслить музыкой сегодня» [2, с. 150]. Таким образом, идеи и проекты IRCAM в определенной степени нашли свое продолжение в учебном процессе консерватории.

Идея студии электронной музыки, так долго зревшая в консерваторской среде, все же нашла свое воплощение. С 2004 года начала работу лаборатория электронной компьютерной музыки, руководителем которой стал А. А. Королёв. Впоследствии лаборатория вошла в состав кафедры оркестровки²⁶. К сожалению, с момента закрытия исторического здания на реконструкцию и переезда в новый корпус не было возможности предоставить лаборатории необходимое помещение. Тем не менее, в консерватории ведется активная деятельность в этом направлении. С 2018 года ежегодно проходит Всероссийская олимпиада по музыкальной информатике, в рамках которой реализуется широкий спектр мероприятий, направленных на популяризацию электронной музыки. Еще со времен существования лаборатории в историческом здании сохраняется традиция ежегодного концерта электронной музыки, ныне ставшего неотъемлемой частью програм-

мы Олимпиады. Кроме того, начиная с периода сотрудничества с ЛИАП, в консерватории преподавала Ирина Аркадьевна Алдошина — один из крупнейших специалистов в области акустики, заслуженный деятель науки России, разработавшая курс музыкальной акустики. На материале лекций, прочитанных в консерватории, в соавторстве с профессором университета в Денвере (США) Роем Приттсом она выпустила уникальный учебник по музыкальной акустике [1]. В предисловии к учебнику указано, что до момента его выхода в печати «на русском языке учебники по этому направлению не издавались почти тридцать лет» [1, с. 8].

В настоящее время в Санкт-Петербургской консерватории электронная музыка представлена несколькими учебными предметами: у студентов направления «Композиция» это музыкальная акустика, курс электронной и компьютерной музыки (идет 4 года), с 4-го года обучения у них начинается уникальный курс, разработанный А. А. Королёвым, — «Интерактивные компьютерные технологии для музыканта». По своей сути он представляет собой курс музыкального программирования в области электронной композиции. Также в последнее время на кафедре композиции появляется много научных работ, посвященных электронной музыке²⁷.

Сотрудничество консерватории с IRCAM в 1990-е годы подарило ей ценнейший опыт и подготовило выдающихся специалистов, таких как М. Г. Светлов и М. С. Заливадный. Михаил Сергеевич, скончавшийся 16 декабря 2023 года, всегда был для преподавателей и студентов консерватории безусловным авторитетом в области компьютерной музыки, активно участвовал в конференциях и вел научную деятельность, направленную на популяризацию этого направления музыкального искусства. И сейчас работать с электронной музыкой продолжают его коллеги и ученики.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Программы концертов ансамбля "Intercontemporain" в Ленинграде²⁸.

**Большой зал Ленинградской филармонии.
23 февраля 1990 г.**

І отделение

Э. Варез. «Октандр» (1924)

П. Булез. «Отклонение» (1984)

А. Веберн. Пять пьес оп. 5 (1909)²⁹

А. Шёнберг. Камерная симфония оп. 9 (1906)

²⁵ См. о нем: <https://дом-ученых.рф/2019/02/13наша-утрата/#:~:text=МихаилБорисовичИгнатьев> (дата обращения: 06.12.2023).

²⁶ Сообщено автору Е. Ш. Давиденковой-Хмарой в личной беседе 18 декабря 2023 г.

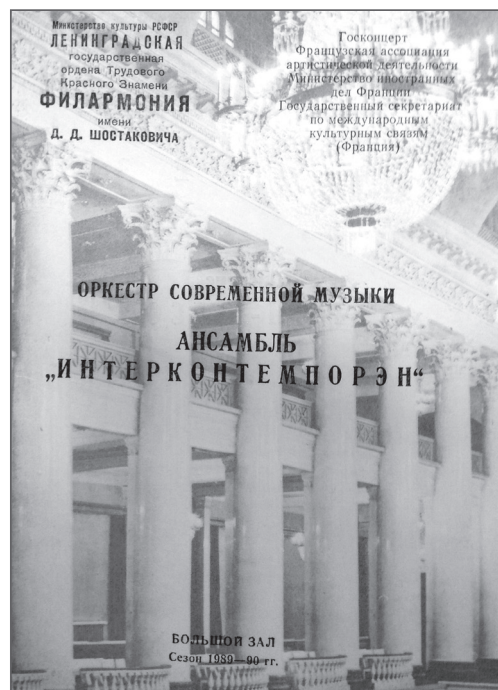
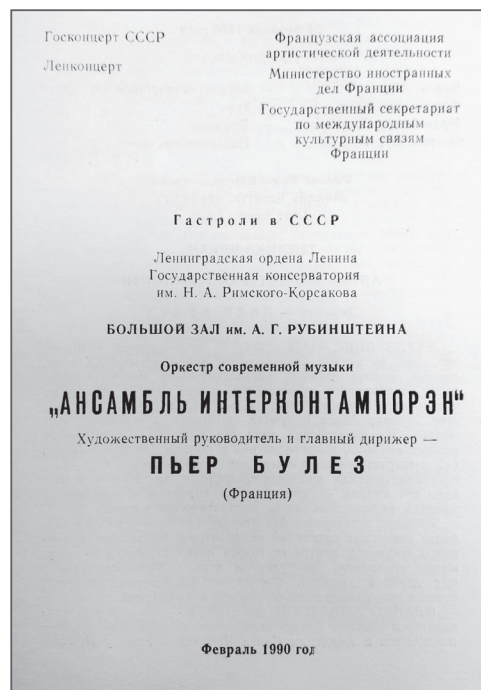
²⁷ Здесь, в частности, можно упомянуть работы выпускника ассистентуры-стажировки Владислава Григорьева, посвященные современной немецкой электронной музыке.

²⁸ Программы скопированы из буклетов, хранящихся в личном архиве М.С. Заливадного и любезно предоставленных владельцем автору данной статьи. Транскрипция имен собственных сохранена.

²⁹ Значится в программке, но в действительности исполняли цикл Пьес оп. 10, как и указано в аннотации, составленной Ю. Н. Холоповым. Примечание М. С. Заливадного.

Программа концерта ансамбля
"Intercontemporain" в Большом
зале им. Рубинштейна
Ленинградской консерватории.
24 февраля 1990 года.
Из личного архива
М. С. Заливадного

Программа концерта ансамбля
"Intercontemporain" в Большом
зале Ленинградской филармонии.
23 февраля 1990 года.
Из личного архива
М. С. Заливадного



II отделение

П. Булез. «Молоток без мастера» (1953–1955, вторая версия). *Солистка* Филлис Брюн-Юлсон
Художественный руководитель и главный дирижер — Пьер Булез

Большой зал им. Рубинштейна ЛОЛГК. 24 февраля 1990 г.

Ч. Айвз. «Вопрос, оставшийся без ответа»

Ф. Донатони. «Тема»

М.-А. Дальбави. «Диадемы»

Д. Куртаг. «Послания покойной Р. В. Трусовой»

Солисты: Филлис Брюн-Юлсон (сопрано), Мишель Черутти (цимбалы), Гарт Кнокс (альт)

Техника ИРКАМ, Ансамбль «Интерконтемпорен». *Дирижер* — Пьер Булез

Большой зал им. Рубинштейна ЛОЛГК. 25 февраля 1990 г.

Ф. Манури. «Юпитер»

М. Строппа. «Траектория»

П. Булез. «Диалог двойной тени»³⁰

Сочинения реализованы в ИРКАМ

Солисты: Андре Трутте (кларнет), Пьер-Лоран Эймар³¹ (фортепиано),

Пьер-Андре Валад (флейта 4X). *Техника* ИРКАМ.

Литература

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 720 с.
2. Горбунова И. Б., Заливадный М. С. Проблема структурирования всеобщего диапазона высот и длительностей в музыке // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 4. С. 149–151.
3. И. Р. Пьер Булез. URL: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/35774/> (дата обращения: 18.12.2023).
4. Исполнилось 65 лет Пьеру Булезу // Советская музыка. 1990. № 7. С. 91.
5. Пучков С. В., Светлов М. Г. Музыкальные компьютерные технологии: современный инструментарий творчества. СПб.: СПбГУП, 2005. 232 с.
6. Пьер Булез: Техника — это просто расширение культуры / подгот. к публ. В. Петряевский и М. Заливадный // Музыкальные кадры. 1990. 12 апреля (№ 7). С. 3.
7. Boulez P. Quoi? Quand? Comment? // Quoi? Quand? Comment? La recherche musicale / Textes reunis et presentes par Tod Machover. Paris: I.R.C.A.M. et Christian Bourgois Editeur, 1985. P. 271–285.

³⁰ Для кларнета и кларнета в звукозаписи, передаваемой через два пространственно разделенных громкоговорителя. Примечание М. С. Заливадного.

³¹ Современный вариант транслитерации фамилии исполнителя — Эмар.

Peter ROSSOLOVSKY

The application of the basic principles of Konstantin S. Stanislavsky's "system" to the process of teaching choral conducting in the classroom

The publication of the training manual by Peter A. Rossolovsky, a bright performer, talented, tireless enthusiast of choral culture, contains practical recommendations for choir conductors. Based on his vast pedagogical experience, the author gives practical advice on setting and solving musical and artistic tasks providing a condensed focused analysis of the conductor's work at the preparatory stage of a composition for performance. The ability to find the ideological essence of the work, and reveal it during choir rehearsals is the main, decisive link in the conducting teaching system. Special attention is paid to the significance and character of the conductor's gesture, the classification and role of the "maturation" of the upbeat, the main task of which is to reveal the logic of musical speech.

Keywords: Peter A. Rossolovsky, choir conductor, methods of working with the choir, choir rehearsal, upbeat.

Петр РОССОЛОВСКИЙ

Применение основных положений «системы» К. С. Станиславского к процессу обучения в классе хорового дирижирования

Публикация методической разработки П. А. Россоловского — яркого исполнителя, талантливого, неутомимого энтузиаста хоровой культуры — содержит практические рекомендации хоровым дирижерам. На основе огромного педагогического опыта в очень сжатом, сфокусированном анализе работы дирижера на этапе подготовки сочинения к исполнению даются практические советы по решению музыкально-художественных задач. Умение находить идейную сущность произведения и раскрывать ее во время хоровой репетиции — главное, решающее звено в системе обучения дирижированию. Особое внимание уделено значению и характеру дирижерского жеста, классификации и роли «вызревания» афтакта, главной задачей которого является раскрытие логики музыкальной речи.

Ключевые слова: П. А. Россоловский, хоровой дирижер, методы работы с хором, хоровая репетиция, афтакт.

С Петром Алексеевичем меня связывали многие годы тесного семейного и творческого общения. После окончания аспирантуры в Веймаре у меня родилась дочь Елизавета — его правнучка, которую он с гордостью представил публике на своем 80-летнем юбилейном концерте в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории. Летними вечерами вся семья собиралась за большим круглым столом на даче. В вазочках лежало варенье разных сортов, в корзинках была разложены бублики, сушки и баранки — такая типичная патриархальная картина чаепития профессорской семьи конца XIX века, где на своем месте главный хозяин дома руководил течением разговора. Непринужденная атмосфера беседы всегда сопровождалась веселыми шутками и смехом. Все дети Петра Алексеевича — сын и двое дочерей — стали музыкантами, внучка Анастасия (моя жена) закончила Школу-десятилетку и консерваторию, поэтому неудивительно, что главной темой была музыка. За столом обсуждали концертные выступления, делились впечатлениями об интересных музыкальных событиях, высказывались мнения за и против. Первую половину дня П. А. часто проводил на вступительных экзаменах дирижеров-хоровиков в консерватории и после возвращения делился с нами своими впечатлениями о конкурсантах. Особенно переживал за талантливых, которые по тем или иным причинам не смогли попасть в отбор. Многим из них он впоследствии помог добиться поступления в консерваторию и стать замечательными музыкантами. Я тогда не мог себе представить, что и меня выведет дорога на преподавательскую стезю в Alma mater и я стану продолжателем славных традиций Ленинградской/Петербургской дирижерской школы. Петр Алексеевич часто бывал на моих концертах и внимательно следил за моими успехами, которые также становились темой обсуждения. После одного из концертов наша встреча была особенно трогательной. Он подошел ко мне с рукописью его работы и надписал посвящение: «Дорогому человеку, замечательному дирижеру Юрию Лебедеву». Я очень рад, что рукопись эта, наконец, увидит свет, поможет многим молодым музыкантам обрести свое призвание и еще раз напомнит им о светлом имени Петра Алексеевича Россоловского.

Мысли, изложенные в трудах К. С. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» [5] и «Работа над собой в творческом процессе воплощения» [4], направленные на воспитание и обучение актера, впитавшие богатейший опыт самого автора, опыт В. И. Немировича-Данченко, представляет и сегодня огромную ценность.

Идея и «система» К. С. Станиславского нашли свое продолжение в творчестве выдающихся театральных режиссеров, в работе творческих коллективов, театральных студий, воспитавших замечательных актеров, чье искусство огромно и прекрасно, и в этом большая заслуга принадлежит К. С. Станиславскому — выдающемуся режиссеру и автору трудов, представляющих огромную ценность не только для театрального искусства, но и для всех видов искусства и, в частности, для музыкального искусства.

Многое из того, что написано К. С. Станиславским о работе актера над собой можно перенести и на работу дирижера над собой. И основные положения Станиславского, сформированные им еще в 1909 году «О задачах подготовки актера» могут быть в значительной степени использованы и в процессе подготовки дирижера, особенно дирижера-хормейстера.

Выступая на съезде театральных деятелей 8 марта 1909 года, Станиславский отмечал, что творчество актера состоит из шести главных процессов. «В первом подготовительном процессе „воля“. — Ю. Л.] артист готовится к предстоящему творчеству. Он знакомится с произведением автора, увлекается им или заставляет себя увлечься и тем раздражает свои творческие способности, то есть возбуждает в себе желание творить. Во втором процессе — „искание“ — он ищет в себе самом и вне себя духовный материал для творчества. В третьем процессе — „переживание“ — артист невидимо творит для себя. Он создает в своих мечтах как внутренний, так и внешний образ изображаемого лица. Он должен сродниться с этой чужой ему жизнью, как со своей собственной. В четвертом процессе — „воплощение“ — артист наглядно творит для себя. Он создает видимую оболочку для своей невидимой мечты. В пятом процессе — „слияние“ — артист должен соединить до полного слияния как процесс „переживания“, так и процесс „воплощения“. Эти оба процесса должны производиться одновременно, они должны порождать, поддерживать и развивать друг друга. Шестой процесс — процесс „воздействия“ актера на зрителей» [5, с. 19].

«Девять десятых работы артиста, девять десятых дела состоит в том, чтобы почувствовать роль духовно, зажить ею: когда это сделано, роль почти готова» [3, с. 402]; «принцип переживания направляет внимание актера на внутреннее содержание его творчества, которое составляет главную сущность искусства» [5, с. 34]. К. С. Станиславский неоднократно подчеркивал, что «творчество основано на чувстве, на естественном переживании и поэтому нельзя постигать его одним разумом, а надо прежде всего ощущать его» [5, с. 20].

Характер образного мышления психологически субъективен. Только при учете неосознаваемого фактора психики мы сможем до конца разобраться в таких сложных процессах, как творчество, воспитание, речь. В главе XV «Сверхзадача. Сквозное действие» Станиславский излагает главную мысль своей «системы»: «Подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение. Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. <...> Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля» [5, с. 332].

Умение находить и воплотить в своем искусстве идейную сущность произведения — сверхзадачу, как важнейшее звено всей «системы» — Станиславский ставит во главу угла всего творческого процесса создания и роли, и спектакля. На основе сверхзадачи происходит и все построение сквозного действия спектакля. Важнейшую роль в определении этой задачи играет определение подтекста сочинения. «Мы пересоздаем произведение драматургов, — пишет Станиславский, — мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение <...>, мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением» [5, с. 63–64].

Драматург дает не всю жизнь пьесы и роли, нам самим приходится «досоздавать» своими вымыслами, воображением то, что недосказано в печатном экземпляре. Подтекст — это не явная, но внутренне ощутимая жизнь человеческого духа, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. Лишь только исполнители оживят изнутри своим переживанием подтекст передаваемого произведения, в нем вскроются душевные тайники, внутренняя сущность, ради которых оно и создавалось.

Смысл творчества в подтексте. Он обеспечивает логику и последовательность, оправданное соединение частей, фрагментов, фраз. Подтекст создает определенное состояние до начала звучания и приводит к закономерному финалу. Таким образом, и в творческом процессе дирижирования роль подтекста, который не только сопровождает текст, но и по-новому трактует его, мотивирует его произношение и дальнейшее развитие, огромна.

Особое внимание Станиславский уделял и взгляду: «Важно, чтоб глаза, взор, смотрение артиста на сцене отражали глубокое, внутреннее содержание его творческой души» [5, с. 251]. Задачей дирижера и является создание внутренней жизни и воплощение основного зерна и мыслей, породивших данное произведение поэта и композитора. Станиславский неоднократно подчеркивает роль темпа-ритма, который придает исполнению стройность, слаженность, четкость, законченность, пластичность. И в этом смысле мысли, изложенные

в трудах К. С. Станиславского «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» и «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения», направленные на воспитание и обучение актера, для нас представляют огромную ценность. Это, в частности, этапы работы над сочинением:

1. «Подготовка» — знакомство с сочинением, игра, пение голосов, попытка увлечься этим сочинением.
2. «Искания» — поиск литературы о сочинении, об авторе, истории (или причины) создания сочинения.
3. «Переживания» — домашняя работа над сочинением, поиск выразительных средств, попытка отражения в дирижерском жесте содержания сочинения.
4. «Воплощение» — озвучивание итогов домашней работы в классе дирижирования с концертмейстерами. Попытка убеждения их в своей трактовке. Поиск в результате репетиций и занятий с педагогом относительно завершенного варианта.
5. «Слияние» — перенесение на работу с хором итогов предварительной работы. Убеждение хора в своей трактовке. Внесение коррективов, связанных с воплощением сочинения хором.
6. «Воздействие» — воодушевление артистов хора и слушателей исполнением своей трактовки данного сочинения.

Весьма интересна оценка К. С. Станиславским дирижерского искусства Артура Никиша (1855–1922). «Рядом с воспоминаниями о дирижере с „палочкой-махалочкой“ мне представляется маленький, но великий Никиш¹, самый красноречивый человек, который умел звуками говорить больше, чем словами. Кончиком палочки он извлекал из оркестра целое море звуков, из которых создавал большие музыкальные картины. <...> Никиш не пропускал ни одной фразы звука, не испив его до самого конца.<...> Медленный темп Никиша содержит в себе все скорости.<...> Он готовит новую музыкальную фразу в новом темпе. <...> Разве у многих дирижеров поймешь, угадаешь, расслышишь все тонкости, которые Никиш с такой чуткостью умел не только выбрать из произведения, но и поднести и объяснить» [4, с. 228–229].

Мысли, изложенные К. С. Станиславским во многих аспектах близки, и, если можно так сказать, созвучны содержанию труда Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс». Появление книги Асафьева явилось чрезвычайно важным событием не только в развитии музыкознания, но и в развитии музыкальной педагогики. «Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование» [1, с. 264]; «...исполнительская культура имеет два „ответвления“: или она со-творческая композитору,

или она механически репродуцирует по создавшимся нормам техники нотную запись. Между этими гранями множество оттенков, и все же основных разрядов исполнителей два: <...> одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают. Особенно это показательно в области дирижерского искусства» [1, с. 297–298]. И у Малера, и у Мотля Асафьев подчеркивает прежде всего высокую культуру слуха, чуткий интеллектуализм и непременно владение собой. «Ритм для них не фонари на шоссе с их монотонной мерностью, а жизненно необходимая, дыханием вызываемая осознанная дисциплина, организующая и распределяющая силу. Исполнение музыки благодаря органичности интонирования принимает любой эмоциональный тон: и страстный нервный подъем, и спокойное, уверенное в себе чувство, и трагический пафос, и глубокое размышление — все возникает и чередуется гибко и естественно. Так было у Мотля» [1, с. 298].

Нет музыки как содержания вне дыхания, управляемого естественным ритмом, а это и есть качество органически присущее интонации. Не интонируя музыку в своем сознании, принимая ее извне, некоторые дирижеры лишь воспроизводят нотную запись. Они могут довести тренировку до предела бездушной механической виртуозностью. Прикрываясь лозунгом высокого профессионализма, такие дирижеры, не подозревая этого, не интонируют музыку, а «метронимируют». Эта же, по существу, мысль, подчеркнута в статье Г. А. Товстоногова «Режиссура — это профессия»: «Слабостью многих режиссеров является отсутствие образного видения. <...> Границы нашего воображения установлены автором, и переход их должен караться как измена и вероломство и по отношению к автору <...> ...умение играть музыку, а не просто ноты автора, умение играть чужое произведение как собственное — высокая и трудная обязанность. <...> В ограничении своей фантазии определенными рамками и состоит главная трудность, но зато и прелесть искусства» [6, с. 49–51]².

Вызревание ауфтакта

Наблюдая выступление хоровых коллективов, оценивая выход к хору студентов консерватории, принимая государственные экзамены по дирижированию хором музыкального училища, приходится признать, что дирижирование коллективами на экзаменах и концертах не всегда удовлетворяет и слушателей, и исполнителей. Дирижеры в ряде случаев выполняют весьма ограниченные функции, обеспечивая более или менее ясное начало и завершение сочинения, показывая по ходу исполнения вступление хоровых партий, из-

¹ Никиш был невысокого роста, поэтому дирижерскую палочку ему приходилось держать высоко, на уровне своих глаз, вследствие чего у публики установилось мнение о «магическом» и «гипнотизирующем» взгляде маэстро.

² В рукописи П. А. Россоловского данный раздел завершается фразой: «По этому же вопросу в Философских тетрадах В. И. Ленина: „Различия субъективного и объективного есть, но и оно имеет свои границы“».

менение темпов. Характер жеста недостаточно отражает особенности голосоведения, особенности хорового пения, вокальные и интонационные трудности, а также не в полной мере раскрывает содержание и форму произведения. И в характере дирижерского жеста не хватает конкретики, убедительности, нет необходимого волевого начала, увлеченности исполнением, яркости. В связи с этим хочется привести слова Ф. Искандера: «Среди множества человеческих страстей самой мощной, самой естественной и самой плодотворной является страсть творческого самоутверждения» [2, с. 17]; и далее «...человек по своей природе творец, он жаждет личной инициативы, он хочет себя вложить в свое творчество. <...> И если он сам не может осуществить свой творческий замысел, благодаря его сложности и обширности, он ищет других людей, которые могли бы зажечься именно этим замыслом, тогда они превращаются в его продолжение» [2, с. 18]. Вот этого страстного желания быть творцом у многих дирижеров не хватает.

Маленький пианист или скрипач, начиная заниматься на инструменте не сразу получит хоть какое-то удовлетворение от своей игры, но все-таки это произойдет в течение ближайшего года, а дирижер выйдет к своему инструменту и получит удовлетворение очень и очень нескоро. А до тех пор — обилие важных и необходимых дисциплин: теория музыки, сольфеджио, гармония, фортепиано, сольное пение, история музыки, техника дирижирования, чтение хоровых партитур и др. И поступив в консерваторские классы, студент на новом этапе своего развития совершенствует знания по тем же дисциплинам, изучает, дирижирует под два рояля определенное количество хоровых сочинений и осваивается со своим положением дирижера, руководителя. Следовательно, контакт с хором, управление хором в процессе общения необходимы в значительно больших размерах. Не обязательно это должен быть полноценный профессиональный хор. Важен контакт с людьми — со взрослыми, с детьми. Практика работы с хоровой партией, с отдельным певцом, с разными типами голосов необходима. Не любя человеческий голос, нельзя полюбить хор. Не полюбив и не зная человеческий голос, нельзя и управлять им. В дирижерском жесте должен быть отражен певческий процесс: характер взятия дыхания, поддержка состояния «опоры», окраска звучания голоса и хоровой партии, произношение текста и т. д. Ясно, что только увлекшись пением, полюбив певческий процесс, можно стать полноценным и ярким хоровым дирижером. В классе дирижирования нужно завершить подготовку к выходу на коллектив, детально изучить сочинение и иметь собственное представление об исполнении данного сочинения.

Почему же мы говорим о «вызревании ауфтакта»? Потому что ауфтакт — это и есть импульсивный жест, обеспечивающий выполнение ближайшей исполнительской задачи и отражающий художественное содержание последующей музыкальной мысли. Ауфтакт концентрирует мысль и волю дирижера, обе-

спечивает смысловую наполненность новых выступлений. Показ этих узловых моментов следует готовить заранее, «новый поворот» должен быть подготовлен и логичен, он должен созреть. Наряду с главными, узловыми ауфтактами, находящимися в начале фрагментов при вступлении главных тем, есть «побочные», обеспечивающие имитационные вступления, либо при добавлении голосов в партитуре, а также «неполные», обращенные только к части хора, отдельному голосу. Естественно, что каждое новое вступление будет иметь соответствующий характер ауфтакта.

Ауфтакт занимает, как правило, время, равное счетной доле, то есть весьма краткое время, а информация, передаваемая ауфтактом столь объемна, что время, отпущенное для его подготовки необходимо использовать для того, чтобы собрать внимание исполнителей и подвести их к такому состоянию, при котором ауфтакт будет понят и принят к исполнению.

Постоянное внимание к ауфтакту, к его насыщенности, к раскрытию логики музыкальной речи делает процесс обучения более целенаправленным. Практически всегда есть те или иные недостатки: отсутствие убедительной и заметной смены состояния, а также достаточной конкретности, ясности, охвата в целом музыкальной фразы, либо отсутствие волевых усилий. Совместный с учеником поиск и формирование содержания, нового подтекста, соединение воедино целого, а также изучение литературы, связанной с историей создания сочинения и творчества композитора и поэта, решение технических проблем и овладение новыми дирижерскими выразительными средствами позволяют вовремя их выявить и обратить на них внимание, предоставляя возможность относительно быстро и в творческом плане успешно развиваться ученику.

Следовательно, процесс «вызревания ауфтакта» включает:

1. Процесс вызревания в себе (игра, пение, внутренний слух, память, чтение литературного текста).
2. Поиск, раздумья, размышления (привлечение материала о композиторе, о поэте, причины написания, познание личности авторов, взаимосвязь текста и музыки).
3. Процесс поиска на репетиции с концертмейстерами, их «подсказки», находки звучания, замечания педагога, поиски лучших вариантов.
4. Процесс репетиции с хором соединяют в себе представление и реальность, проходит коррекция замысла — осуществление замысла с хоровой поправкой.
5. Послерепетиционный анализ и окончательное принятие решения.
6. Концерт как итог подготовительной работы на основе проведенной работы с элементами импровизации.

Слушатель должен слышать и видеть как исполняется сочинение, какой это уникальный процесс. Дирижер с помощью мимики воздействует на исполнительский

процесс, стараясь раскрыть художественный образ сочинения через передачу переживаний различных настроений. Иногда время длительных и напряженных репетиций с хором и оркестром можно сократить до нескольких минут, благодаря характеру взмаха и связанному с ним непосредственному способу передачи дирижерской мысли. Раскрытию замысла также поможет применение принципов соотношений фаз, разнообразие сеток, положение рук, развитое чувство внутренней пульсации. Талантливое исполнение требует достойной дирижерской техники: «Чем больше талант и тоньше творчество, тем больше разработки и техники он требует» [4, с. 29].

Дирижерский жест обеспечивает и отражает:

1. Темп, ритмические особенности, внутридолевую пульсацию, вступления хора, оркестра, отдельных голосов, солистов.
2. Вокальную (мелодическую) линию, дыхание, преодоление вокальных трудностей, гармоническую фактуру, полифоническую ткань произведения.
3. Специфику показа игры на инструментах оркестра и особенности звуковедения хора.
4. Воздействует с помощью мимики на исполнительский процесс, стараясь раскрыть художественный образ сочинения передачей различных настроений: слабость, нежность, величие, мощь, вера, радость, горе, коварство, хитрость, юмор, задумчивость и т. д.
5. Должен выявить волевые качества дирижера, достоинства его личности, требовательности в исполнении его воли.
6. Необходимость сохранения индивидуальных свойств дирижерского жеста, ибо каждой индивидуальности присуща и «техническая» индивидуальность.

Но, чтобы все это обеспечить, все это объяснить и передать надо быть уверенным, что замысел будет понят и воспринят. Необходимо обеспечить восприятие ауттакта, подготовить исполнителя, хор, оркестр, то есть дать заранее почувствовать приближение нового содержания, нового характера, нового вступления. И в этом ауттакте затем передать максимум того, что хотелось бы и в смысле содержания и ощущения формы, настроения и определения характера. А вот то, что надо передать должно заранее «созреть» в результате изучения партитуры и всего того, что связано с появлением на свет данного сочинения.

Хоровая репетиция

Музыкальное искусство — это великое достижение человечества. Какие тонкие струны душевного состояния личности передает мелодия, гармония, нюансы, тем-

бры. Но когда музыкальное искусство объединяется с высокой поэзией, когда два великих творца — поэт и композитор — создают великое произведение, в котором отражена красота и тонкость человеческой души, то это вершина чувств, вершина разума. И показать ее доверяется нам — дирижерам, хормейстерам. На нас лежит ответственность за исполнение этих сочинений с полной отдачей сил, с творческим горением и уверенностью, без права их исказить или испортить. Тем более что замечательные примеры исполнительского мастерства оставили нам русские дирижеры, хормейстеры: Е. А. Мравинский, А. Янсонс, К. Зандерлинг, Е. Ф. Светланов, Г. Н. Рождественский, А. М. Пазовский, Д. И. Похитонов и ныне ведущие творческую жизнь Ю. Темирканов³, В. Гергиев и многие другие.

Репетиции и концерты хоровых коллективов под управлением А. В. Свешникова, М. Г. Климова, Е. Е. Егорова, В. П. Степанова, Г. А. Дмитриевского, А. В. Михайлова, Е. П. Кудрявцевой, В. А. Чернушенко надолго останутся в памяти артистов хора и благодарных слушателей. Память хранит и замечательные выступления хоровых коллективов художественной самодеятельности под управлением подлинных энтузиастов хорового дела Г. И. Беззубова, М. Ф. Заринской, А. И. Крылова, Г. М. Сандлера, Ф. М. Козлова и других. И в настоящее время в Петербургской консерватории работают подлинные мастера хорового искусства — профессор В. В. Успенский⁴, профессор С. Н. Легков⁵ и другие замечательные деятели.

Хоровая репетиция — это процесс превращения нотных знаков и других указаний композитора в звучащий материал, в вариант исполнительского прочтения хоровых сочинений с личным, субъективным пониманием его содержания. Хоровая репетиция — главное, решающее звено в системе обучения дирижированию. Проведение хоровых репетиций требует от дирижера всестороннего знания произведения, ясной исполнительской концепции, а также всего, что связано с его созданием. Необходимо уметь организовывать репетиционный процесс, позволяющий в итоге достигнуть высокого художественного результата. Хоровая репетиция — это жизнь хорового коллектива. Именно в этом звене проявляются такие качества личности руководителя как умение находить контакт с коллективом, умение увлечь коллектив исполнителей, умение привлечь к себе как личности, несущей мысль, волю, знания.

Профессиональная подготовка дирижера-хормейстера требует многостороннего музыкального и общего образования, в который входят предметы специального цикла: дирижирование, хоровой класс, фортепиано, теоретические дисциплины, а также гуманитарного (литература, история, иностранный язык и др.). Естественно, все эти дисциплины дают определенный комплекс

³ Юрий Хатуевич Темирканов скончался 2 ноября 2023 г.

⁴ Валерий Всеволодович Успенский скончался 17 сентября 2019 г.

⁵ Станислав Николаевич Легков скончался 6 сентября 2020 г.

знаний, формирует личность будущего руководителя коллектива и при этом, естественно, особая роль принадлежит специальности — дирижированию и хоровому классу. Именно комплекс знаний по широкому кругу дисциплин, участие в концертной деятельности хорового коллектива, посещение концертов, спектаклей, фестивалей и другие миры способствуют формированию собственных взглядов, оценок, качества исполнения произведений и может в дальнейшем дать положительный результат в процессе проведения первых самостоятельных репетиций с хором.

Необходимо знать хоровое сочинение, которое предстоит исполнять с данным хором, знать его особенности и трудности в смысле интонации, строя, ансамбля, ритма, диапазона голосов, произношения текста и так далее. Необходимо ясно представлять себе конечный вариант исполнения несмотря на то, что по ходу репетиций возможны некоторые изменения предварительного плана, а также исполнительского характера.

Естественно, следует добиваться максимума в творческом контакте с коллективом и, конечно, в дирижерском воплощении сочинения. Вместе с тем в процессе репетиций становится ясным и качество дирижера как организатора и исполнителя, его контакт с хором, творческое доверие и, в определенной степени, каковы творческие возможности дирижера.

Проведение хоровых репетиций — это подлинный настоящий экзамен. Здесь хочется привести слова русского поэта А. А. Фета, адресованные Ф. И. Тютчеву: «Там, где обыкновенный взгляд и не подозревает красоты, художник ее видит, подчеркивает, показывает». Естественно, что разные типы хоровых коллективов: профессиональные концертные хоры, хоры оперных театров, самодеятельные хоровые коллективы, церковные хоры, детские хоровые студии, школьные хоры требуют разного подхода к организации и к проведению хоровых репетиций, но основные этапы репетиционной работы сохраняются. Это:

1. Показ сочинения. Беседа о новом сочинении, мотивы его включения в репертуар.
2. Первое прочтение, работа по партиям, по группам. Преодоление трудностей хоровой партитуры.
3. Достижение определенных задач, поставленных дирижером уже на общей репетиции.
4. Чуткость участников хора к требованиям дирижера. Достижение максимального результата.
5. Генеральная репетиция. Концерт.

Построение репетиций зависит, конечно, от программы, которую готовит дирижер. Один из вариантов может быть следующим:

1. Распевание: унисон, аккорды, вокализы.
2. Продолжение распевания, при котором берутся сочинения весьма удобные для всех партий, без крайних нот диапазона, фактура смешанная, гармоническая с элементами полифонии.

3. Работа над серьезным, сложным произведением, работа по частям, по фрагментам, имея в виду, что уже были репетиции по партиям.
4. Детальная исполнительская работа с общим хором.
5. Достижение выразительного исполнения и соответствующего ответа на дирижерский жест и мимику при разъяснении исполнительского плана.

Все трудности, порой случайности, предусмотреть трудно, но надо быть готовым к их преодолению. Среди множества сочинений, просмотренных взглядом, сыгранных на фортепиано, отбираются для работы с хором те, которые особенно заинтересовали дирижера содержанием, красотой и выразительностью хоровых партии, оригинальными гармоническими оборотами, голосоведением, полифоническим мастерством и которые предоставляют возможность дирижеру показать свои исполнительские особенности. А далее следует изучение нотного текста, особенностей голосоведения, сочетание голосов и т. д. Затем составляется план репетиции, пути преодоления трудностей и выкристаллизуется исполнительский план. Каждый выход к хору приносит что-то новое, свежее, осмысленное и вместе с тем элемент импровизации. Как, впрочем, и концерт. Также следует знать для кого (учитывая некоторые особенности слушатели) и где проводится концерт, имея в виду акустические особенности зала.

С начала учебного года или открытия нового сезона дирижер приступает к реализации творческого плана хора. Для успешной и продуктивной работы целесообразно наряду с общими репетициями проводить занятия по хоровым партиям, а также отдельно с мужским и женским хором. При работе с хоровой партией над новыми или возобновленными сочинениями необходимо уделять внимание чистоте интонации, особенно в сочинениях без сопровождения, музыкальной логике интонации, обращать внимание на четкость выполнения ритмического рисунка, на манеру взятия дыхания и на продолжительность выдоха с сохранением пения на «опоре», на осмысленность произведения, на тембровую окраску звучания партий, на гибкость реагирования на жест дирижера, на фразировку, на штрихи и их смену.

Периодические или регулярные занятия по партиям будут способствовать красоте звучания и осмысленности исполнения. Необходимо также периодически проводить прослушивание каждого участника хора, замечать успехи и исправлять вокальные недостатки. Если при хоре есть класс сольного пения, то необходим творческий контакт с педагогом вокала. Кроме того, в самом хоре обязательно надо иметь группу певцов, способных исполнять сольные партии. При разучивании новых сочинений, при сольфеджировании по партиям, естественно, обращается внимание на точность интонирования, но особое внимание следует обратить на выразительность интонирования, выразительность пения, особенно при пении хоровых партии с текстом.

Разумеется, целесообразно при работе с одной партией петь упражнения по сольфеджио и удобные для данной партии вокализы, обратить внимание на вокальную линию, на штрихи, на осмысленное произношение текста, на остроту ладовых тяготений, особенно в произведениях без сопровождения.

При работе отдельно с хоровой партией следует обратить внимание на произношение гласных единой (прикрытой) манерой, на ясность, краткость произношения согласных. Также важно хорошо проработать *crescendo* и *diminuendo*, особенно продолжительные, а также смысловые и динамические акценты (*sfz*, *sp*), добиться выразительного исполнения, красоты звучания гласных, выполнения штрихов и нюансов. В случае исполнения сочинения солистами или ансамблем, которые требуют особой тщательности, необходимо добиваться тембрового слияния голосов, особенно при смене нюансов и исполнении акцентов. В заключении проведения репетиции с партией важно обратить внимание на выразительность исполнения и точного следования за жестом дирижера.

На концерте дирижер должен быть в лучшей исполнительской форме, которая предполагает:

1. Ясность трактовки, яркость, свобода жестикуляции.
2. Умение настроить коллектив на достижение высокой исполнительской цели и нахождение творческого контакта с каждым участником хора.
3. Преодоление сценического волнения и замена его творческим подъемом.
4. Сохранение самообладания при возможных ошибках хора или своих собственных при выступлении.
5. Настройка хора на достойное завершение сочинения и полную творческую отдачу.
6. Подготовка себя и хора к следующим номерам программы.

В жизни события сменяют друг друга с разной скоростью, развиваются то медленно, то быстро, или случаются внезапно. Так и в музыкальном произведении развитие идет или постепенно, порой планомерно, спокойно, то начинается разгул стихии, удары судьбы. Сложные процессы проходят и в человеческом обществе, и в природе, и в истории. И это все отражается в произведениях искусства. Отсюда идет то постепенное, порой медленное развитие, то бурное, радостное, то трагическое. Исполнитель-дирижер должен хорошо разбираться в форме произведения, выстраивая своего рода «мысленный мостик» от одного состояния к другому, вести постепенное движение к кульминации. В тех хоровых произведениях, где речь идет от лица автора, в которых он передает свои переживания, либо рассказывает о тех или иных событиях, дирижер является проводником идей автора и все его внимание сосредоточено на том, чтобы как можно ярче показать ход его мысли. В другом варианте, где повествование идет от лица хора (это в первую очередь оперные хоры

и массовые песни), сам хор становится главным действующим лицом. И в этом случае исполнение должно быть особенно ярким, активным, убедительным, дирижер как организатор должен вдохновить хор на совместное творчество, на яркий показ проявления воли народа. В третьем варианте, когда рассказ идет о переживаниях человека, об определенных событиях в форме повествования, дирижер создает впечатлительное сиюминутное творчество, создает вместе с хором одухотворенную картину природы или образ человеческой личности. Эти градации в определенной степени определяют отношения хора и дирижера.

Классификация афтактов

Афтакты формообразующие:

1. Первый афтакт — обеспечивает вступление, дыхание, характер пения, дает представление о предстоящем сочинении в целом.
2. Афтакт, подчеркивающий формообразование, — начало новых частей, фрагментов, особо важных моментов.
3. Афтакт, подчеркивающий кульминацию или кульминации, а также главную мысль сочинения.
4. Афтакт заключительный, подводящий итог высказанному в сочинении.

Афтакты текущие:

1. Афтакты, обеспечивающие вступление, дыхание, окончание звучания.
2. Афтакт полный — управление всем составом исполнителей.
3. Афтакт частичный — обеспечивает вступление отдельных партий, фортепиано, солистов и т. д.
4. Афтакт «предварительно подготовленный».
5. Афтакт «внезапный».
6. Афтакт «метроритмический», обеспечивающий смену темпа, метра, ритма, внутридолевого пульсации, показ акцентов, синкоп, преодоление ритмических трудностей.
7. Афтакт «вокальный» — показ дыхания, ощущения «опоры», подчеркивание линейности и особо трудных мест.
8. Афтакт «штриховой», подчеркивающий характер звуковедения и смену исполнительских штрихов.
9. Афтакт «тембровый» — обеспечивает смену звуковой окраски звучания в соответствии с партитурой и содержанием сочинения.
10. Афтакт «динамичный», обеспечивающий смену динамики, акцентирование и выполнение внезапной смены нюансировки.
11. Афтакт «художественный», подчеркивающий проведение основных тем, лейтмотивов и других весьма выразительных с точки зрения исполнения моментов.

Долевое движение, его функции:

1. Звуковедение — отражение состояния «опоры», темброво-звуковая окраска, преодоление трудных мест.
2. Ритм — отражение внутридольевой пульсации, ритмического рисунка произведения.
3. Отражение нюансировки, особенно *crescendo* и *diminuendo*.
4. Ведение мелодической линии.
5. Отражение смены гармонических комплексов.
6. Выделение главных и побочных линий.
7. «Очерченность» тем (лейттема-лейтжест).
8. Инерционное окончание и мысленный «мостик» к следующей теме.
9. Обеспечение психологической подготовки хора к исполнению нового содержания.
10. Способствование раскрытию «артистизма» хора.
11. Выразительность, основанная на яркой «мимике рук».
12. Обязательное разграничение функций правой и левой руки.

Подготовка к публикации, редакция, комментарии Ю. Б. Лебедева.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Книга 1 и 2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Искандер Ф. Поэты и цари: [сборник]. М.: журнал «Огонек», 1991. 62 с.
3. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве / ред. Н. Д. Волков // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 1. М.: Искусство, 1954. 516 с.
4. Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе воплощения: дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 3. Ч. 2. М.: Искусство, 1955. 503 с.
5. Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе переживания: дневник ученика / ред. В. Н. Прокофьев; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Г. В. Кристи // Станиславский К. С. Собрание сочинений: в 8 т. / ред. колл.: М. Н. Кедров и др. Т. 2. Ч. 1. М.: Искусство, 1954. 424 с.
6. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 1: О профессии режиссера. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1984. 304 с.

With gratitude in our hearts...

Memories of postgraduates of the class of Choral conducting Peter A. Rossolovsky (1923–2014), dedicated to the 100th anniversary of the birth of the outstanding conductor, teacher, professor of Leningrad/St. Petersburg conservatory.
Keywords: Peter A. Rossolovsky, Leningrad/St. Petersburg conservatory, Choral conducting.

С благодарностью в сердце...

Воспоминания выпускников класса хорового дирижирования Петра Алексеевича Россоловского (1923–2014), посвященные 100-летию со дня рождения замечательного дирижера, педагога, профессора Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории.
Ключевые слова: П. А. Россоловский, Ленинградская/Санкт-Петербургская консерватория, дирижирование хором.

Сергей Викторович ПЛЕШАК. Профессор кафедры хорового дирижирования Санкт-Петербургской консерватории, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, лауреат Премии Правительства Санкт-Петербурга

«Влюбленный в вокальный звук»

Если бы меня попросили составить список самых светлых людей, которых мне довелось встречать в своей

жизни, то Петр Алексеевич Россоловский, несомненно, его бы возглавил.

А еще он мог бы быть одним из лучших олицетворений слова Любовь. Он буквально источал любовь к жизни, к людям, к профессии, к пению. Отчетливо помню, как просветлялось и наполнялось нежностью суровое лицо моего профессора Елизаветы Петровны Кудрявцевой, когда она произносила имя «Петр Алексеевич». И как же повезло всем нам — студентам и пре-



Петр Алексеевич Россоловский

подавателям дирижерского, режиссерского и вокального факультетов, что на протяжении 16 лет именно Петр Алексеевич был нашим деканом, причем не деканом-начальником, а деканом-помощником, деканом-другом, к которому можно было обратиться за советом и поддержкой.

Для меня Петр Алексеевич был при этом еще ближе, нежели для других студентов. Я знал о нем задолго до своего поступления в консерваторию, поскольку его дочь Валентина и моя мама были очень близкими подругами с раннего детства. Мне даже довелось побывать на даче Петра Алексеевича в садоводстве близ железнодорожной станции «45 км» и попробовать вино, которое он сам сделал из ягод, выращенных на своем участке. До сих пор помню те ощущения. Это было сродни причастию: испить вино, приготовленное профессором консерватории, это как будто приобщиться к числу избранных, посвященных.

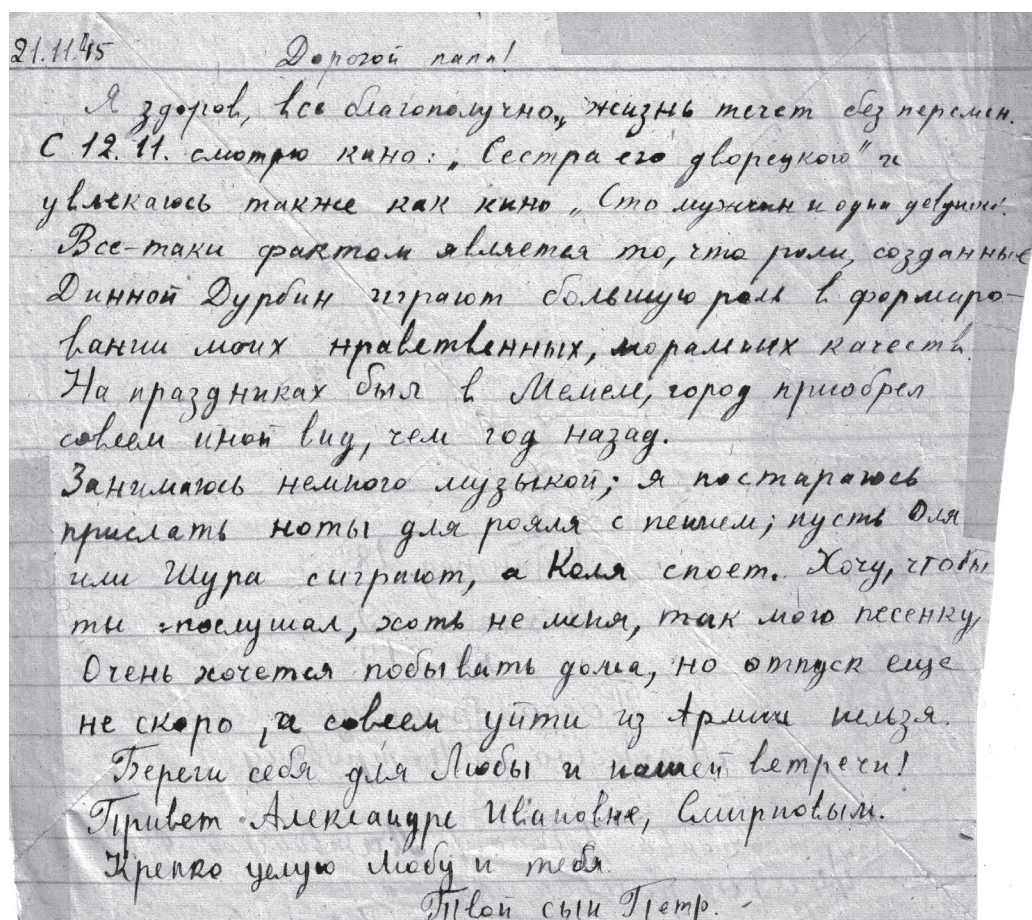
Немудрено, что именно Петр Алексеевич был тем человеком, которому моя мама задала вопрос после моей работы с хором на вступительных экзаменах: «Ну, как там мой сын?» В ответ была произнесена историческая фраза, которая меня очень вдохновила тогда: «Руки дирижерские!»

Когда Петр Алексеевич сломал руку, то он привлек меня к работе с хором вокалистов и даже хотел, чтобы я поехал с ними в качестве дирижера на гастроли в Германию. Но я тогда малодушно отказался, предпочтя гастроли в Испанию с хором «Lege artis», участником которого тогда являлся. Тем не менее, в преддверии гастролей я провел с хором несколько репетиций и смог насладиться тем невероятным потоком звука, который так любил Петр Алексеевич. Удивительно, но среди всех студентов-вокалистов, поющих тогда в хоре, мне более всего запомнился (просто впечатался в память) только один — Евгений Никитин — ныне одна из ярчайших звезд Мариинского театра. Невозможно даже представить сколько выдающихся певцов прошло через руки Петра Алексеевича! Ходили легенды, что на гастролях в Германии некоторые немцы буквально ездили за хором из городка в городок, чтобы еще раз услышать полнозвучный вокал русских певчих. Влюбленный в вокальный звук Петр Алексеевич равно страстно занимался как с хором, так и с отдельными вокалистами, разучивая с ними партии из опер и ораторий. Мой отец, композитор Виктор Плешак, с благодарностью вспоминает, что Петр Алексеевич вложил много труда и энтузиазма при подготовке к постановке в Оперной студии его оперы «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях».

Кстати, повезло не только нашим студентам, но и студентам из Южной Кореи, коих в 1990-е годы училось великое множество, до того много, что в студенческом капустнике 1995 года предлагалось переименовать наш ВУЗ в консерваторию имени Корейского-Корсакова. Петр Алексеевич занимался и с хором корейских студентов, что я хорошо помню, поскольку в его отсутствие с радостью разучивал с одним из корейских вокалистов басовую партию из Реквиема Верди.

Закончить же свои личные воспоминания мне бы хотелось трогательной историей о том, как Петр Алексеевич в молодости был влюблен в звезду Голливуда, очаровательную Дину Дурбин, которая неподражаемо и вдохновенно исполняла русские романсы в фильме «Сестра его дворецкого». Был влюблен настолько, что даже написал ей письмо, где раскрыл свои чувства. Но ответа не получил. Зато женился на женщине, черты которой были схожи с чертами канадской актрисы. Этот маленький эпизод как нельзя лучше показывает, каким романтиком был Петр Алексеевич. Причем оставался он таким всю свою долгую жизнь.

Моя связь с Петром Алексеевичем не разорвана до сих пор. Каждую весну я радостно прихожу в училище на улице Воскова в качестве члена жюри дирижерского конкурса имени П. А. Россоловского, мысленно здороваюсь с его фотографией, и моя душа наполняется светом просто от воспоминаний об этом удивительном человеке.



Письмо

П. А. Россоловского отцу.

21 ноября 1945 года.

Фото из личного архива

Ю. Б. Лебедева

Нина Михайловна ЛЕБЕДЕВА. Доцент дирижерско-хоровой кафедры Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, художественный руководитель и дирижер хора иностранных студентов «СОДРУЖЕСТВО», выпускница класса П. А. Россоловского (1971 год).

«Он заразил меня бациллой любви к хору»

Мое первое знакомство с Петром Алексеевичем состоялось в 1961 году, когда я пришла на I курс Музыкально-педагогического училища, ныне располагающегося на улице Воскова, а тогда оно находилось на улице Некрасова, рядом с Некрасовским рынком. Петр Алексеевич был директором этого училища. У него подрастал маленький сын Алексей, которого он за ручку приводил к себе на работу. Оба были в беретах — высокий Петр Алексеевич в берете и маленький Алёша в маленьком беретике.

Петр Алексеевич был моей отдушиной. Я с удовольствием ходила на занятия, с удовольствием что-то там махала — туда-сюда. При этом вся моя семья хотела, чтобы я стала пианисткой. По окончании училища на экзамене по фортепиано я исполняла концерт Грига, который ходила проигрывать к знаменитому профессору Натану Ефимовичу Перельману, у него дома стояло

два рояля. Прослушав меня, он сказал, что берет меня в свой класс на заочное отделение. Тем не менее, придя домой, я выдала родителям свое твердое «нет». Нет и всё! Я заявила, что пойду только на дирижерско-хоровое отделение, настолько Петр Алексеевич смог меня за четыре года увлечь, «заразить» дирижированием и хором. Возможно свою роль сыграли и гены, ведь мой дедушка Николай Дмитриевич Лебедев был регентом Преображенского полка и регентом Преображенского собора.

Вопроса к кому идти в класс по специальности не стояло. Я снова пошла к Петру Алексеевичу, хотя мой дедушка был другом отца заведующего кафедрой хорового дирижирования и руководителя студенческого хора Авенира Васильевича Михайлова.

С Петром Алексеевичем все пять лет обучения в консерватории мне было легко и весело. На II курсе он обеспечил меня практикой, взяв к себе в помощники в пушкинский Сельскохозяйственный институт, где у него был любительский хор. Два раза в неделю я работала там как хормейстер, как концертмейстер и даже как преподаватель дирижирования.

На Госэкзамене мне очень хотелось продирижировать номерами из «Всенощной» Рахманинова, которая тогда была запрещена, но фрагменты которой студенческий хор под управлением Авенира Васильевича

исполнял без слов — закрытым ртом. Петр Алексеевич, который был тогда секретарем парторганизации, специально поехал в Смольный, чтобы попытаться получить разрешение на исполнение. Но вернулся ни с чем. В итоге я дирижировала "Kyrie" и "Gloria" из ми-бемоль мажорной мессы Шуберта. Исполнять духовную музыку с латинским текстом не возбранялось.

Всю свою творческую жизнь я благодарна Петру Алексеевичу за ту «бациллу» Любви к музыке и хору, которой он меня сумел заразить в годы моего обучения в училище и консерватории.

Татьяна Пименовна ВИШНЯКОВА. *Доцент дирижерско-хоровой кафедры Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, выпускница класса П. А. Россоловского (1971 год).*

«Его руки обнимали хор!»

Мне посчастливилось учиться у Петра Алексеевича и в Музыкально-педагогическом училище, и в консерватории. В училище очень большое впечатление произвел концерт в Капелле, где он дирижировал огромным сводным хором, состоящим из всех четырех курсовых хоров, каждый из которых в свою очередь состоял примерно из 90 студентов. Исполняли мы русскую народную песню «Ах, ты степь широкая», которую Петр Алексеевич переложил на 12 голосов.

В консерватории запомнилась работа в классе над такими партитурами как «Казак гнал коня» Шебакина, «Пятнадцать ран» Салманова, сцена Ярославны с девушками из «Князя Игоря» Бородина. Мы довольно тщательно отработывали технически сложные моменты, а вот эмоциональная сторона была полностью на нас.

Петр Алексеевич очень поощрял практическую работу по специальности уже во время обучения в консерватории. Я, например, раз в неделю работала в Техникуме легкой промышленности. У меня там был маленький хор и занятия по вокалу. Двое моих учеников даже поступили в училище на вокальный факультет в класс Нелли Ли. На государственном экзамене я целиком дирижировала «Поэмой памяти Сергея Есенина» Свиридова. Помню, что на занятиях под рояль Петр Алексеевич давал мне конкретные указания, а уже на работе с хором предоставлял полную свободу.

Петр Алексеевич всегда заботился о судьбе своих студентов после окончания консерватории. Благодаря ему я стала и хормейстером в Доме культуры «Трудовых резервов» на улице Софьи Перовской (теперь Малая Конюшенная улица), и педагогом в Музыкально-педагогическом училище № 6. К работе я относилась очень серьезно, и, конечно, консультировалась по профессиональным вопросам с Петром Алексеевичем,

с которым никогда не теряла связи. Когда вместе с еще одной ученицей П. А. Россоловского Татьяной Васильевной Соколовой мы решили сделать «Хрестоматию по работе с хором»¹, то, конечно, обратились к Наставнику за рецензией, и это учебное пособие вышло с его небольшой вступительной статьей.

Петр Алексеевич отличался очень уравновешенным характером, никогда не повышал голос. Никогда не слышала, чтобы он сердился, ругался. Он всегда вел себя очень интеллигентно, как и положено петербуржцу. Он давал своим студентам право на самовыражение и никогда не говорил: «Ты не то делаешь! Смотри только как я делаю и повторяй!» Его любили все — и взрослые и дети, ведь он девять лет был директором Школы «десятилетки», где организовал и вел хор старших классов. Петр Алексеевич был человеком широкой души, и эта широта выражалась в его дирижерском жесте — его руки обнимали хор!

Нонна Васильевна ДУРАНДИНА. *Хормейстер, преподаватель хоровых дисциплин в ДШИ им. П. А. Серебрякова, выпускница класса П. А. Россоловского (1976 год).*

«Я летела на специальность»

Я училась у Петра Алексеевича сначала один год на вечернем отделении, потом на заочном, ходила по субботам, практически никогда не пропуская. Занятия были чрезвычайно интересны: я летела на специальность с большим удовольствием, даже если была не очень подготовлена, ведь у меня уже был маленький сын Кириша, кроме того я работала в музыкальной школе в Ломоносове. Петр Алексеевич относился с пониманием и никогда не сердился, не требовал. Я всегда была очень эмоциональная, впрочем, как и он, так что на уроках у нас было то, что называется горение, любимых произведений у меня не было. Я хорошо понимала, что хочу получить на занятиях, поскольку уже сама работала хормейстером и низко кланяюсь своему профессору за то, что он мне дал. А дал он мне очень много!

Ольга Алексеевна КУЧЕРОВА. *Основатель камерного хора при Физико-техническом институте им. А. Ф. Иоффе, ансамбля старинной музыки "Eterna Muziko" и хора собора Преображения Господня (Бруклин, США), выпускница класса П. А. Россоловского (1978 год).*

«Он научил меня любить свою профессию»

Я знала Петра Алексеевича с самого детства, поскольку он и мой отец Алексей Федорович Лебедев были

¹ Упоминается издание: Хрестоматия по практике работы с хором: произведения для женского хора а cappella / Т. П. Вишнякова, Т. В. Соколова. СПб. [и др.]: Лань: Планета музыки, сор. 2009. 72 с. (Прим. ред.)

хорошо знакомы. Когда я поступила в консерваторию, то он стал моим преподавателем по специальности, я думаю в память об отце, которого к этому времени уже не стало.

Петр Алексеевич всегда восхищал меня своей неумной энергией, чувством юмора и необыкновенной добротой. Я никогда не видела его злым или раздраженным, хотя поводов для недовольства по своему разгильдяйству давала немало. «Как мне-то повезло!», — думала я, глядя на напряженные лица других студентов, со страхом бредущих к некоторым преподавателям (фамилии не будем уточнять). А для меня каждая встреча с моим учителем была радостной.

Петр Алексеевич научил меня самому главному — любить свою профессию. И я ни разу за всю свою жизнь ей не изменила. Спасибо тебе, мой Учитель, и Вечная память!

Анжелика Павловна АХТЕР. *Преподаватель музыкальной школы и руководитель Камерного хора г. Регенсбурга (Германия), заведующая Отделом культуры г. Нойтраублинг (Германия), выпускница класса П. А. Россоловского (1978 год).*

«Мне передалась его любовь к голосу»

Спасибо за возможность послать эти благодарные строки в память моего незабываемого учителя!

Моя первая встреча с Петром Алексеевичем Россоловским состоялась на вступительных экзаменах в Школу-десятилетку при консерватории, он был тогда ее директором. Именно он благословил меня на путь дирижера и сообщил мне радостную весть о приеме в школу. В класс дирижирования к Петру Алексеевичу я попала уже в 10-м классе, где проучилась 7 лет.

Интересным и насыщенным было это время. Литература самых разных стилей и эпох, от хоров а cappella до симфонических произведений, популярных и редко исполняемых, прорабатывали студенты в его классе. Я помню, как мы нашли в библиотеке консерватории партитуру Реквиема Г. Берлиоза и занимались с увлечением этим сложным монументальным сочинением для огромного хора, оркестра и 4 духовых оркестров. На Государственном экзамене я дирижировала вокально-симфонической поэмой Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина», которая тогда тоже редко звучала в концертах.

Петр Алексеевич с большой радостью работал с русской оперной и духовной хоровой музыкой и с нами, студентами, и с хором вокалистов, которым он руководил. В работе с хором вокалистов он чутко подбирал репертуар, подходящий для больших молодых голосов и сам писал обработки для хора. В памяти осталась его замечательная «Ave Maria» на основе прелюдии Шопена. Его любовь к певческому голосу, к работе с вокалистами передалась и мне, став неотъемлемой

частью и моей профессиональной деятельности. Всегда энергичный, подтянутый, интеллигентный в общении, Петр Алексеевич с большим уважением относился и к студентам, и к коллегам. Он был умелым организатором, под его руководством работала в консерватории плеяда замечательных преподавателей. Его музыкальное и педагогическое кредо продолжает жить в его учениках многих поколений, в России и за рубежом.

Светлая память любимому учителю и наставнику!

Светлана Николаевна Хубежева. *Преподаватель дирижирования в Областном колледже культуры и искусства (ЛОККиИ), руководитель детского хора в школе народного искусства императрицы Александры Феодоровны, выпускница класса П. А. Россоловского (1990 год).*

«Он помогал нам поверить в свои силы»

Мой дорогой Учитель! Так хочу начать свое повествование о Петре Алексеевиче Россоловском. Моя учеба в классе профессора началась в 1985 году, когда я поступила на дирижерское отделение в консерваторию. Юной девушкой из Северной Осетии я приехала с горячим желанием постичь все секреты дирижерского мастерства и стать отличным музыкантом. До поступления в консерваторию окончила училище искусств в классе одной из любимых учениц Станислава Николаевича Легкова — Елены Алексеевны Хаустовой. Годы учебы в училище были у меня суровыми. Партитура, данная педагогом в программу обучения на первый же урок, должна была быть выучена наизусть. Никаких «по нотам». Транспонирование партитуры на любой интервал в классе ЧХП и т. д. Я благодарна моим педагогам за эту «закалку» в годы обучения в училище, так как придя в класс Петра Алексеевича, я с радостью показывала, что я умею.

Вспоминаются бесценные уроки дирижирования, когда в приоритете были обязательное безупречное знание музыкальной ткани, стиля, особенностей композиции, все то, что составляет основу дирижерской деятельности. У Петра Алексеевича был тончайший слух, от его внимания ничего не ускользало. В этом аспекте его личности, как педагога, всегда увлекало, что Петр Алексеевич умело находил нужные «струны» твоей души. Мы вместе включались в творческий поиск самобытности прочтения музыки, над которой работали. Этот художественный процесс НЕЗАБЫВАЕМ! Я помню эти искорки в его глазах, когда приходило озарение в творческом процессе — непередаваемое счастье!

Мы с первого года моего обучения сдружились с профессором, потому что Петр Алексеевич начал воплощать в эти годы давнюю свою мечту создания хора вокального отделения. Я в течение своей жизни никогда не встречала такого страстного любителя певческого голоса. Петр Алексеевич по-юношески загорался,

репетируя с тем или иным студентом-вокалистом, и в этом я была ему хорошей помощницей, так как любила играть и аккомпанировать. Меня, тогда юную и горячую девочку, удивляло, почему он так тщательно оттачивает сложные фрагменты в исполнении. Даже когда не получалось, не терял оптимизма, иногда предлагая самые невероятные способы. Чтобы разрядить обстановку, часто рассказывал что-то смешное. Например, он впервые пришел в консерваторию с авоськой яблок на прослушивание к своему будущему профессору Константину Абрамовичу Ольхову — кто-то посоветовал ему угостить Ольхова яблоками, потому что тот их очень любил. Так, с шуткой, с небольшим житейским рассказом из своей жизни он помогал нам, неопытным девочкам и мальчикам поверить в свои силы. Это ведь самое ценное!

Я часто вспоминаю его интереснейшие рассказы из военной юности. Он владел азбукой Морзе, был радистом во время войны. Рассказов было великое множество! Часто засиживались после занятий в классе, слушая Петра Алексеевича взахлеб! Он был для нас не только педагогом, отцом, воспитателем, но примером Служения Искусству. В поздние годы он познакомил меня со своими духовными сочинениями, очень интересными и самобытными, под фамилией Макаров. Оказалось, что его дед служил в храме и носил фамилию Макаров. Мы разучили эти духовные песнопения с хором вокалистов. Особенно ярким был концерт на празднование 75-летия Петра Алексеевича. Мы подготовили большую хоровую программу. Хор вокалистов выступил с роскошными обработками арий для хора с солистами — весь материал в переложениях Петра Россоловского. Особенно яркими были ария принца Калафа из оперы «Турандот» Пуччини, думка Параси из оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, русская народная песня «Травушка-муравушка», духовные песнопения под авторством Макарова (Россоловского). Великолепно были исполнены «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» Бородина и сцена «Царь вышних сил» из оперы «Орлеанская дева» Чайковского. В концерте принимали участие детские коллективы учеников Петра Алексеевича — хор ДМШ им. П. А. Серебрякова под управлением Нонны Дурандиной и мой хор ДШИ поселка Коммунар. Мы исполняли хор «Ангел» Рахманинова из цикла «Шесть хоров на стихи русских поэтов». На сцене Малого зала Глазунова в тот вечер (декабрь 1998) состоялся настоящий хоровой пир.

А еще Петр Алексеевич научил меня своим примером писать дневники. Он показывал свои юношеские дневники, когда, будучи мальчиком, практически ежедневно бывал на концертах в Большом зале филармонии, Капелле, Кировском (Мариинском) театре. После каждого концерта или спектакля он оформлял отзыв и свои впечатления об услышанном и увиденном.

Петр Алексеевич прошел большой и интенсивный жизненный путь. Теперь очень часто его нам не хватает. Уверена — все мы, ученики нашего Профессора, вспоминаем его с сердечной благодарностью за его горячее неравнодушное сердце и беззаветную любовь к Музыке, которой он нас ежедневно заражал.

Юрий Валентинович ГРИШЕЧКИН. *Хоровой дирижер, композитор, выпускник класса П. А. Россоловского (1991 год).*

«Он всё время бегал с одного этажа на другой»

Я поступил в консерваторию в 1984 году и попал в класс к Петру Алексеевичу Россоловскому. Он запомнился мне энергичным и жизнерадостным человеком. Я не помню его пребывающим в унынии, недовольным или злым. Во время моей учебы он являлся деканом дирижерско-вокального факультета. Видно было, что ему нравилось работать со студентами и быть среди них. Студенты отвечали ему взаимностью. Он все время бегал с одного этажа на другой, хотя был не молод. В одно из празднований Дня Победы в консерватории появилась стенгазета с поздравлениями преподавателям-участникам Великой Отечественной войны. Среди них был и Петр Алексеевич в воинском звании капитана.

Благодаря Петру Алексеевичу я получил одну из моих первых хормейстерских работ в хоре Физико-технического института имени Иоффе, где я проработал несколько лет и набрался необходимого музыкального опыта. С этим хором я успешно сдал Госэкзамен по дирижированию с программой, составленной из русской духовной музыки и петровских кантов. Это происходило в церкви Всех скорбящих радости у метро «Чернышевская».

Вспоминается и другое...

Петра Алексеевича часто приглашали в разные консерватории нашей страны в качестве председателя экзаменационных комиссий. Помню, однажды он вернулся из Киева со сломанным зубом: «Поел в Киеве колбасы, понимаете. Безобразия!» — возмущался он.

Я жил в соседнем доме с Петром Алексеевичем, на углу Северного и Гражданского проспектов. Однажды он позвал меня в гости. Его дом был нового проекта, так называемый «трилистник», с квартирами улучшенной планировки, лоджиями, длинными переходами внутри дома. Сейчас бы такой дом назвали элитным. Помню доброжелательную атмосферу того вечера: мы пили чай, его радушная супруга угощала меня всякими вкусными печеньями и вареньями...

Я всегда буду благодарен моему Учителю и буду вспоминать его, как человека, приведшего меня в мир Музыки.

Материал подготовил С. В. Плешак.

Valery SMIRNOV Another view

Валерий СМІРНОВ Иной взгляд

Posthumous publication of the essay by Doctor of Art History, Professor Valery Smirnov.

Keywords: Alexey M. Gorky, shameful decade 1907–1917 in the history of the Russian intelligentsia, Alexander V. Ossovsky, Galina T. Filenko.

Посмертная публикация исследовательского очерка доктора искусствоведения, профессора Валерия Васильевича Смирнова.

Ключевые слова: А. М. Горький, позорное десятилетие 1907–1917 гг. в истории русской интеллигенции, А. В. Оссовский, Г. Т. Филенко.

Данная статья (точнее, ее черновой вариант) — последнее, что успел продиктовать Валерий Васильевич Смирнов, продолжавший работать и, когда тяжелая болезнь приковала его к постели, и после того, как зрение ему окончательно отказало. И вот что необходимо сказать сейчас, когда Валерий Васильевич ушел от нас. Александр Вячеславович Оссовский был для него поистине постоянной «лейттемой» на протяжении всей его творческой деятельности. И это, конечно, не случайно. Некоторым читателям возможно покажется излишне преувеличенным, восторженный тон статьи В. В. Смирнова об особой позиции А. В. Оссовского. Но, как мне кажется, любой исследователь естественно склонен быть несколько пристрастным к предмету своих изысканий. А во-вторых, дело в обстоятельствах личной биографии. Валерий Васильевич успел лично познакомиться с Оссовским в последние годы его жизни, сумел познать мудрость этого человека, ощутить огромный культурный запас и феноменальную эрудицию старого русского интеллигента. Он получил возможность после кончины ученого работать с его архивом¹. К тому же ведущим педагогом В. В. Смирнова в консерватории была ученица Оссовского Галина Тихоновна Филенко. И удивительное дело, если вкратце перечислить места где работал Валерий Васильевич и сравнить их с творческим путем А. В. Оссовского, мы обнаружим много общего. (Разумеется, не совсем корректно сравнивать научную значимость наследия этих учёных.) И тот и другой отдавали свои силы, время и знания самым разным музыкальным учреждениям нашего города. И Оссовский, и Смирнов были художественными руководителями Ленинградской филармонии (естественно, с разницей в 50 лет). В 1940–1950-е годы Оссовский был директором НИИ театра и музыки (б. Зубовский институт, ныне РИИИ), Смирнов руководил музыкальным сектором института в 1970–1980-е годы. Многие десятилетия оба отдали педагогической работе в Петроградской/Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории, преподавая в ней историю музыки. И наконец, и Оссовский, и Смирнов занимали пост заместителя директора по научной работе (по-современному, проректор), сделав много полезного и ценного, став у истоков новых начинаний в этом важном и сложном разделе работы консерватории. Может быть, эта символическая общность служит еще одним связующим звеном и пояснением такого живого интереса Валерия Васильевича к жизни и творческому наследию его замечательного учителя и предшественника на многих постах.

Еще раз хочется сказать, что имя Александра Вячеславовича Оссовского навсегда вписано золотыми буквами в историю нашей консерватории и, конечно, не должно, не может быть забытым. Как, я надеюсь, не будет забыто и имя профессора, доктора искусствоведения, заслуженного деятеля искусств РФ Валерия Васильевича Смирнова.

Широко известен факт, что на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года выступил А. М. Горький. В его докладе прозвучал целый ряд важных, хотя и не бесспорных положений. Правда, спорными они кажутся нам сегодня, спустя почти 90 лет. А тогда на всю страну прозвучали, в частности, следующие суровые слова «буревестника революции»: «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной „свободы творчества“ русских литераторов. Свобода эта вырази-

лась в пропаганде всех консервативных идей западной буржуазии, идей, которые были пущены в обращение после французской революции конца XVIII века и регулярно вспыхивали после 48 и 71 годов. <...> Проповедовали „эрос в политике“, „мистический анархизм“; хитрейший Василий Розанов проповедовал эротику, Леонид Андреев писал кошмарные рассказы и пьесы, Арцыбашев избрал героем романа сластолюбивого и вертикального козла в брюках, и, в общем, десятилетие 1907–1917 вполне заслуживает имени самого позорного

¹ У Валерия Васильевича сохранилась рукописная рабочая тетрадь с записью уроков по гармонии и полифонии, которые давал ему частным образом Н. А. Римский-Корсаков. Отсюда понятно то трепетное отношение к великому классику, которое сохранил Оссовский до конца своих дней. Возможно, когда-нибудь удастся издать факсимиле этого интереснейшего документа.



Валерий Васильевич Смирнов

и бесстыдного десятилетия в истории русской интеллигенции» [3, с. 315–316]. Вот так, одним махом была перечеркнута деятельность целого ряда писателей, а также философов. Как отнестись к безапелляционности этой горьковской оценки? Как к субъективной оценке участника процесса? Но ведь это было не частное мнение известного писателя, а суждение признанного главы всего писательского сообщества Советской страны, обладавшего к тому же весомым авторитетом в мире литературы.

Максим Горький, как и многие большие явления в искусстве, фигура противоречивая. Было бы не совсем правильно судить о мировоззрении писателя только по этой, прямо скажем, не слишком удачной, упрощенной формулировке. Все же нужно учитывать, что Горький не был литературоведом и философом, к тому же следует отличать в нем художника от человека.

Прежде всего, это большой художник, автор не только пролетарского романа «Мать», о котором В. И. Ленин сказал, что это очень *своевременная* книга, но и создатель цикла статей 1917–1918 гг. под названием «Несвоевременные мысли», где подвергнуты резкой критике многие действия большевистской власти в первые послеоктябрьские месяцы. Автор не только революционной «Песни о Буревестнике», но и новаторской эпопеи «Жизнь Клима Самгина» о трагическом пути русской интеллигенции. Горький-человек не только спасал от внесудебных расправ многих представителей интеллигенции и «враждебных» классов (как тогда было принято говорить), но и пытался защитить от критики многих талантливых поэтов и писателей. Однако в последние годы жизни, особенно после возвращения в Советский Союз, его позиция постепенно меняется. К тому же он находился под постоянным контролем властей, негласным надзором ОГПУ, будучи, по существу, изолированным от советской и мировой общественности, во многом утратившим самостоятельность поступков и мыслей. В ряду вызывающих недоумение действий писателя посещение Соловецкого лагеря, в ходе которого он не заметил и, в результате, фактически одобрил систему рабского труда заключенных. Или редактирование книги о Беломорско-Балтийском канале, в предисловии к которой он восхищался преобразованием бывших «врагов народа», «доказавших полезность государству» [1]. Для того времени стало характерным появление его статей «Если враг не сдается — его уничтожают» (1930) и «С кем вы, мастера культуры» (1932), названия которых стали «расхожими лозунгами» в советские годы. Все это предшествовало одиозному выступлению на Первом съезде советских писателей. Словом, можно сказать, что кардинальных перемен в мировоззрении А. М. Горького и в его оценках художественных явлений за его жизнь было немало².

Называя в своем выступлении конкретные имена писателей и философов, Горький не совсем понятным образом связал их со всей отечественной интеллигенцией. И последствия этой части его выступления на съезде писателей были, к сожалению, далеко идущими. Многие

² Симптоматично, что в июне 1934 года (незадолго до открытия съезда писателей) в статье «Литературные забавы», сославшись, по существу, на мнение анонима, Горький поддержал грубые и несправедливые нападки на поэта Павла Васильева, о чем позднее сожалел, так как с творчеством Васильева в то время почти не был знаком. Борис Пастернак, встретив П. Васильева в доме Герцена, после выхода «Литературных забав» пожал ему руку и сказал демонстративно громко: «Здравствуй, враг отечества» и, смеясь, прошел дальше. Затем он сказал по поводу статьи Горького следующее: «Чувствуется, что в Горьком какая-то озлобленность против всех. Он не понимает, или делает вид, что не понимает того значения, которое имеет каждое [его] слово, того резонанса, который раздается вслед за тем или иным [его] выступлением. Горьковские нюансы превращаются в грохот грузовика». См.: [4, с. 272]. Павел Васильев пытался не унывать. Из уст в уста передавались эпиграммы поэта «Выпил бы я горькую, да боюсь Горького, Горького Максима, ах, невыносимо!» В душе же Павла Васильева царили отчаяние и безысходность. Дальнейшая судьба поэта трагична.

литературные явления предреволюционного десятилетия на долгие годы выпали из литературной жизни и издательской практики³.

Высказывание М. Горького о «*позорном десятилетии*» встречается практически во всех советских искусствоведческих исследованиях, касающихся периода 1907–1917 годов. Жесткая формулировка о порочности русской интеллигенции звучит категорично, как приговор. Суждение, прозвучавшее со столь высокой трибуны, в те времена не подлежало сомнению, не допускало споров, дискуссий. Однако, оно не могло не вызывать определенного отторжения в среде творческой интеллигенции. Несмотря на то, что это определение относилось к дореволюционной интеллигенции, нынешние деятели культуры не могли не спроецировать его и на свое творчество, на свой счет. Надо сказать, что такая формулировка не была еще столь привычной в обращении властей с работниками литературы и искусства. Конечно, были уже и «*философские пароходы*», и «*дело Академии наук*», другие аналогичные «*дела*». И все же это происходило достаточно скрытно. Публично никто с властных трибун еще не решался обрушиться с конкретными обвинениями по адресу даже той художественной интеллигенции, которую принято было называть «*попутчиками*». Кого-то переставали печатать или ставить на сцене, но это пока что не выходило за рамки отдельных частных случаев (например, А. Платонов, М. Булгаков, М. Замiatин). Впереди была публичная расправа над Первой симфонией Гавриила Попова (март 1935), оперой и балетом Дмитрия Шостаковича (январь, февраль 1936), брань по адресу А. Ахматовой и М. Зощенко (август 1946)⁴, наконец, причисление целой группы ведущих советских композиторов к «*антинародному формалистическому направлению*» (февраль 1948). Спорить с М. Горьким, представлявшим официальную позицию власти, не только в то время, но и десятилетие спустя было небезопасно. И, тем не менее, может быть не столь явно, но раздавались голоса тех, кто решался это сделать. Одному такому человеку, принадлежавшему как раз к этой «*прославленной*» и «*ославленной*» «*прослойке*»⁵, и посвящена настоящая статья. Речь идет об Александре Вячеславовиче Оссовском.

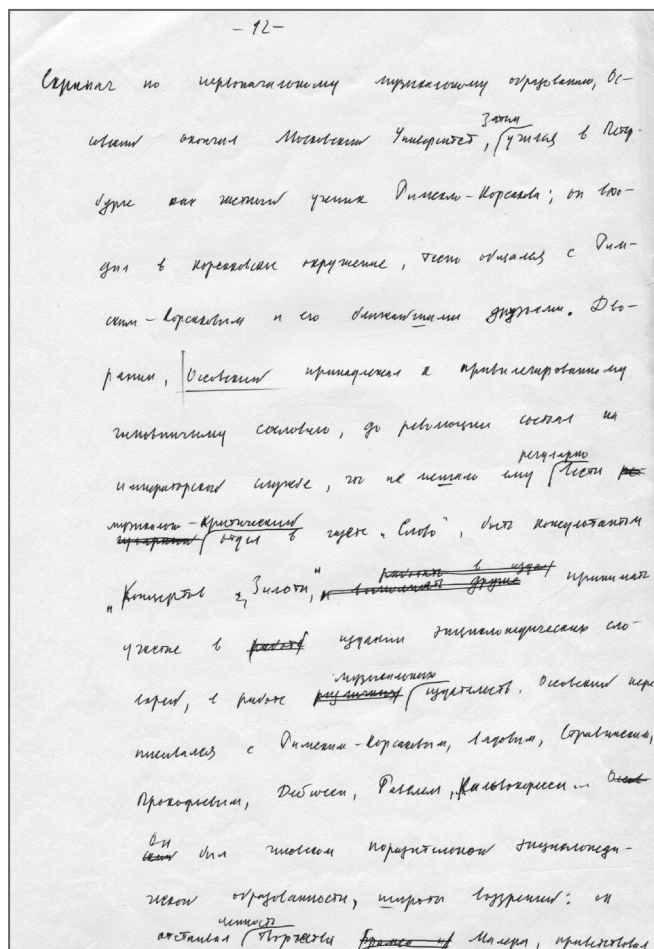
Оссовского по праву называли старейшиной русских музыковедов. Многие факты его творческой биографии известны, хотя, быть может, и недостаточно широко. Позволим себе напомнить некоторые ее этапы. Александр Вячеславович Оссовский получил превосходное общее образование, окончив классическую гимназию и юридический факультет Московского университета. Он учился также как скрипач в Саратовском музыкальном училище, а потом совершенствовался в Москве у известного скрипача В. В. Безекирского. По окончании Московского университета Александр Вячеславович переехал в Петербург, где занимался в консерватории, а позднее брал частные уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова. Пройдет немного времени, и Оссовский войдет в самый близкий круг общения великого композитора.

Уже первые литературные опыты Александра Вячеславовича выделили его среди молодых критиков. Рано дебютировав в «*Русской музыкальной газете*», Оссовский постепенно выдвинулся в ряд самых известных музыкальных критиков своего времени — В. Г. Каратыгина, Ю. Д. Энгеля, В. П. Коломийцева. Стремясь продолжать традиции отечественного музыкознания, прежде всего, В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, Александр Вячеславович с уважением относился и к трудам зарубежных ученых, к примеру, Комбарье и Тьерсо. Необычайно широким был диапазон его творческих интересов: от Ж. Ф. Рамо и А. Вивальди до К. Дебюсси и А. Шёнберга. Но особое внимание он, конечно, уделял прошлому и настоящему русской музыки. Среди его работ этого периода отметим брошюры об А. К. Глазунове [5] и М. П. Беляеве [6]. С 1902 года Оссовский выступает как критик в «*Известиях Петербургского общества музыкальных собраний*», в 1904–1909 гг. заведует музыкальным отделом газеты «*Слово*». Печатался он и в журналах «*Артист*», «*Музыка*», «*Аполлон*», других периодических изданиях (иногда под псевдонимами). В 1910–1914-х ведет музыкальный отдел в «*Русской энциклопедии*» и в «*Кратком русском энциклопедическом словаре*», является одним из организаторов и членом редколлегии журнала «*Музыкальный современник*». Уже с 1895 года он руководил публичными концертами Общества музыкальных собраний,

³ Вот что говорит об этом писатель Виктор Ерофеев: «Сегодня мы поговорим о Серебряном веке, <потому что> вокруг него до сих пор не утихают споры. Что это было? Это был век счастья, когда реабилитировали плоть, да и кровь тоже, в каком-то смысле? Это был век Позорного десятилетия? <так скажу>. Это мнение Горького о Серебряном веке, которое <затем> было главным мнением в течение всего советского периода нашей истории». (Из выступления в студии Радио Свобода. 9 марта 2009 г.).

⁴ Достаточно вспомнить названия статей: «С чужого голоса» (о симфонии Г. Попова), «Сумбур вместо музыки» (об опере Д. Шостаковича), или слова А. Жданова в адрес писателей: «Пошляк и подонок» (о М. Зощенко), «взбесившаяся барынька, мечущаяся между будуаром и молитвой» или «Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» (об А. Ахматовой). Кстати, в том же докладе Жданов неслучайно сослался на горьковское определение «позорного» десятилетия, добавив к упомянутым Горьким и других представителей «бесстыдной» интеллигенции: Д. Мережковского, Вяч. Иванова, М. Кузьмина, А. Белого, З. Гиппиус. Как ни странно, М. Горький в то же самое время был в числе тех немногих (как и М. Тухачевский), кто пробовал в письме к вождю защитить Д. Шостаковича от оскорбительных нападок, высказанных в известной статье «Сумбур вместо музыки».

⁵ А. В. Оссовский принадлежал к дворянскому сословию, недаром одна из газетных статей, подвергавших критике деятельность Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии, одно время возглавляемого им, носила издевательское название «Дворянское гнездо»! (Это высказывание пока не имеет документального подтверждения, поэтому приводим его по воспоминаниям автора. Прим. — Н. М.)



Черновик статьи В. В. Смирнова об А. В. Оссовском

в 1905–1917 гг. — член дирекции «Концертов А. Зилоти», к которым писал аннотации и выступал как лектор. Длительное время (1907–1914) Оссовский был заместителем председателя учрежденного М. П. Беляевым Попечительского совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, членом Совета Российского музыкального издательства (1910–1918), членом правления Фонда помощи русским музыкантам (1914–1917), председателем театрально-музыкального сектора общества «Свобода и культура» (1917–1918), который, кстати, возглавлял М. Горький. Словом, его деятельность была кипучей и многообразной.

Роковую роль в его судьбе первых послереволюционных лет сыграла случайность: в сентябре–октябре 1918 года, проживая в Киеве, Оссовский непродолжительное время входил в правительство гетмана П. П. Скоропадского. Из-за этого он был ущемлен в гражданских правах и пережил самую мрачную полосу своей творческой биографии. Притом что его знания, опыт и организационные способности были востребованы, и его деятельность продолжала оставаться столь же интенсив-

ной⁶. Лишь на исходе 1930-х – начале 1940-х годов уникальная эрудиция и общественная деятельность А. В. Оссовского были оценены: он был удостоен почетного звания заслуженного деятеля искусств РСФСР (1938), получил звание профессора (1940) и доктора искусствоведения (1943). В том же году его избрали членом-корреспондентом Академии наук СССР.

Он прошел через испытания Великой Отечественной войны, через голод и холод ленинградской блокады. В 1946 году к 75-летию Александра Вячеславовича выходит статья известного музыкального критика В. М. Богданова-Березовского, рассказывающая о нем широкой аудитории [2]. А перед этим он получит высокую правительственную награду — орден Трудового Красного Знамени. В 1940-е годы А. В. Оссовский задумал большую книгу «Встречи на жизненном пути». И конечно, он не хотел, не мог допустить мысли, чтобы многие герои его книги остались в истории лишь как представители «порочной интеллигенции», продукт «позорного десятилетия». Размышление над этим подтолкнуло его к написанию работы «Русская музыка между двумя революциями». Доклад на эту тему Оссовский сделал, по-видимому, на заседании Ученого совета Ленинградской консерватории в июне 1946 года⁷.

Об этом докладе я впервые узнал от моего педагога по специальности Галины Тихоновны Филенко — преданной ученицы А. В. Оссовского. В конце 1960-х годов, работая над книгой «Творческое формирование И. Стравинского», по примеру старших коллег и обычаям того времени, я включил в работу цитату из доклада М. Горького о «позорном десятилетии» российской интеллигенции. И все же меня одолевала сомнения, так ли справедливо это определение по отношению к Стравинскому. Многие в этой цитате вызывало у меня внутренний протест, и чем дольше я размышлял над этим, тем больше появлялось вопросов. Я обратился за помощью к Галине Тихоновне. Пригласив меня к себе домой, она во время нашей беседы достала из шкафа папку с тем самым докладом Оссовского.

Как и многие другие педагоги консерватории, Г. Т. Филенко пострадала в годы борьбы с космополитизмом. И хотя эти годы были уже позади, наступила (и завершилась) «хрущевская оттепель», но память хранила в себе испытания прежних лет. Отсюда, видимо, та осторожность, с какой она хранила от нескромных глаз этот доклад. Пораженный содержанием этой работы, я попросил разрешения выписать отдельные места, что и было мною сделано. Так я узнал о том, что и в трудные времена нашей истории могла существовать иная точка зрения на роль русской интеллигенции (в первую очередь, конечно, музыкальной) в период между революциями 1905 и 1917 годов. И не просто существовать, но и быть высказанной вслух. Этот доклад убедительно

⁶ См. об этом: [8].

⁷ В настоящее время автограф первоисточника не обнаружен. Не исключено, что автор мог изъять его после августа 1946 года, когда были опубликованы Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклад А. А. Жданова.

и обоснованно раскрывает художественную ценность произведений, созданных великими мастерами русского музыкального искусства.

Приведу по памяти основные мысли Оссовского. Александр Вячеславович активно высказывается за широкое признание музыки Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и Стравинского, которые в то время не во всем объеме признавались советской музыкальной критикой. Говоря не только об отдельных, популярных в то время сочинениях, но и о ценности всего их наследия, Оссовский намного опережает свое время. Более того, он раскрывает верную перспективу восприятия их музыки вплоть до нашего времени. Подчеркну, что Горький в упомянутом докладе осуждал в широком смысле всю интеллигенцию, обобщая и, по существу, не отделяя художников и композиторов от писателей и философов⁸. А Оссовский, будучи прежде всего музыкантом, опирался на обширный музыкальный материал, создававшийся в тот период. Но не только о музыке он говорит. Он отмечает высочайший уровень культуры, эрудиции людей, творивших в то время, многие из которых вошли в историю. В первую очередь, это классики Л. Н. Толстой и А. П. Чехов (еще жившие в первое десятилетие века), А. И. Куприн и И. А. Бунин. А далее художники «серебряного века»: И. Ф. Анненский и Д. С. Мережковский, Андрей Белый (Б. Н. Бугаев) и А. А. Блок, А. А. Ахматова и В. В. Маяковский, Ф. К. Сологуб и М. А. Волошин, М. И. Цветаева и О. Э. Мандельштам; в живописи — А. Я. Головин и Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих и К. А. Коровин, К. А. Сомов, А. Н. Бенуа и Л. С. Бакст, входивших в объединение «Мир искусства». И, конечно, С. П. Дягилев. Вряд ли можно говорить о какой-то порочности их творчества и деятельности. Не менее высокий уровень был задан представителями музыкального искусства. Оссовский выделял здесь, естественно, Н. А. Римского-Корсакова, любовь к которому не ослабевала у него всю жизнь. А вместе с патриархом русской музыки он отмечает, что продолжают творить Глазунов и Лядов, заявляет о себе и новое, молодое поколение музыкантов — Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев — многих из которых Оссовский знал лично. Некоторым из них Александр Вячеславович посвятил специальные работы, помогал с изданием сочинений.

О чем же говорил А. В. Оссовский в своем докладе в июне 1946 года?

К концу XIX века русская музыка достигла небывалого расцвета, который обеспечивался усилиями, прежде всего, двух музыкальных школ: петербургской и московской. (Особое внимание Оссовский уделил петербургской школе, потому что был внимательным наблюдателем и даже участником ее развития в данный период.) Глава петербургской композиторской школы Н. А. Римский-Корсаков завершил свой творческий путь

созданием двух новаторских опер. Одна из них — опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» — наполнена религиозно-философским подтекстом, другая же — опера-сказка «Золотой петушок» — была воспринята как карикатура на царскую власть⁹. В них Римский-Корсаков продолжает поиск новых выразительных средств, вводя сцены-монологи, оркестровые антракты, необычные финалы. Рядом с Н. А. Римским-Корсаковым стоят два его великих ученика: А. К. Глазунов и А. К. Лядов. Дарование Глазунова впечатляет подлинным симфоническим размахом, вершиной его достижений стали восемь монументальных симфоний. А. К. Лядов, напротив, прославился целым рядом отточенных камерных инструментальных миниатюр, музыкальными картинами, прочно связанных с традициями Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова. В то же время эти произведения прокладывали путь к русской ветви импрессионизма. Все три великих мастера были хранителями высоких этических заветов русской культурной интеллигенции, о чем говорит их поведение во время революции 1905 года, когда они поддержали бастующих студентов Петербургской консерватории в дни волнений. Музыка Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, связанная с коренными русскими традициями, заложенными Глинкой, представляла огромную этическую ценность. Мало кто из композиторов так уж интересовался декадентской эстетикой и философией, представляемых, к примеру, в сборнике «Вехи». Александр Вячеславович, лично переживший это время, убежден, что этот период нес в себе богатые ростки нового в музыке, и отнюдь не заслуживает названия «позорного десятилетия».

К другому типу художников принадлежал только начинавший свой путь молодой Игорь Стравинский, также ученик Римского-Корсакова. В 1907–1913 годах он демонстрирует стремительный взлет композиторской фантазии и мастерства: от Первой симфонии, Фантастического скерцо и «Фейерверка» до «Жар-птицы», «Петрушки» и «Весны священной». Сергей Дягилев включает его произведения в программы своей антрепризы, и они переворачивают все впечатление от классического так называемого «белого» балета, также как от классических и романтических традиций в музыке. Всё в музыке этих балетов было ново: их тематизм (короткие попевки и наигрыши), их ритмы, даже их номерное строение. Балеты Стравинского произвели революцию в мире не только хореографии, но и в музыке, и имели успех, потрясший не только Париж, но и весь цивилизованный мир. Авангардная роль «Весны священной» признавались мэтрами европейской музыки Клодом Дебюсси и Морисом Равелем, и, особенно, французской композиторской молодежью, будущей так называемой «Шестеркой», получившей название под влиянием русской «Могучей кучки», т. е. «Пятерки». Несмотря на новаторские

⁸ Достоверно неизвестно, насколько самостоятельно (т. е. не находясь ли «под давлением» партийных идеологов) делал свой доклад М. Горький. Во всяком случае, эти его мысли не во всем совпадают с другими его суждениями.

⁹ Кстати, такая прямолинейная трактовка ее смысла очень возмущала Н. А. Римского-Корсакова.

черты, своим сюжетом, картинностью, образностью эти балеты прочно связаны со сценами из русских опер Римского-Корсакова и Бородина.

Пусть и косвенным образом, но Оссовский полемизирует с М. Горьким, говорящим о богемных тенденциях, реакционной мистике и порнографии, якобы царящих в литературе того времени. Он утверждает ценность завоеваний, отраженных в русской музыке данного периода. Мысли этого доклада были устремлены далеко вперед, апеллировали к будущим поколениям слушателей, исследователей, музыкантов. И уже тогда помогали их освобождению от «вериг» консерватизма, догматизма и прямолинейности. Оссовский не просто «отстаивал» великих музыкантов от наветов примитивно понимаемой «идейной» критики, но и активно способствовал тому, что на афишах начали в большем объеме появляться имена Рахманинова, Стравинского, других авторов, на которых еще недавно стояло клеймо «эмигрантов» и бывших поэтому под негласным запретом. Одновременно Оссовский открывал перспективы всестороннего изучения их музыки.

Все сказанное, конечно, не означает, что А. В. Оссовский смотрел на мир сквозь «розовые» очки и не видел уязвимых моментов в художественной жизни предреволюционного десятилетия¹⁰. Художники Серебряного века стремились отражать в творчестве не столько ре-

альность, сколько внутренние переживания и ощущения, предчувствие грядущей трагедии. Объяснить этот феномен можно тем, что в условиях нового этапа развития русское общество не было удовлетворено основами духовной жизни. Вспоминая о 90-х годах XIX как годах формирования эстетических основ, Оссовский говорил: «Появилась рафинированная художественная интеллигенция, художественная аристократия в идейно психологическом, а не социальном смысле... Тут скрывалась большая опасность, а именно: излишний теоретизм, отвлеченность, категоричность, эстетизм, отрыв от масс и утонченный индивидуализм»¹¹. Однако не вся культура того времени и, в частности, музыкальная, была подвержена этим веяниям. Переноса суждения о «крайних» явлениях литературы¹² на всю художественную интеллигенцию, А. М. Горький, незаметно для себя, мог «выплеснуть с водой и ребенка».

Основной посыл доклада Оссовского — русскую музыку этого десятилетия, никак нельзя считать компрометирующей отечественную интеллигенцию. Именно в этом заключался пафос иного взгляда на десятилетие между двух революций, взгляда старого русского интеллигента высокой пробы Александра Вячеславовича Оссовского.

Подготовка к публикации, редакция, комментарии Н. А. Мартынова.

Литература

1. Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства / под ред. М. Горького, Л. Л. Авербаха, С. Г. Фирина. М.: История фабрик и заводов, 1934. 410 с.
2. Богданов-Березовский В. Старейший советский музыковед А. В. Оссовский // Советская музыка. 1946. № 4. С. 56–60.
3. Горький М. Доклад на 1-м всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 г. // Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 27: Статьи, речи, приветствия. 1933–1936. М.: ГИХЛ, 1953. 599 с.
4. Куняев С. С. Русский беркут: документальная повесть. М.: Наш современник, 2001. 462 с.
5. Оссовский А. Александр Константинович Глазунов: его жизнь и творчество. СПб.: изд. «Концертов А. Зилоти», 1907. 52 с.
6. Оссовский А. М. П. Беляев и основанное им музыкальное дело. Краткий очерк. СПб.: т-во «Художественной Печати», [1910]. 24 с.
7. Смирнов В. В. Игорь Стравинский: метаморфозы стиля: сб. статей. СПб.: Скифия-принт, 2020. 272 с.
8. Смирнов В. Тайна биографии А. В. Оссовского // Musicus. 2021. № 2. С. 3–9.

¹⁰ В конце XIX — начале XX веков Россия переживала экономический и культурный расцвет, одновременно утрачивая эстетические и философские ценности XIX века. Эта ситуация в обществе объяснялась «усталостью от культуры» века предшествующего, ощущением упадничества, «декаданса», охватившего русскую интеллигенцию. Раскол между интеллигенцией и властью, интеллигенцией и церковью, интеллигенцией и народом ярко отразился в известном философско-публицистическом сборнике «Вехи» (1909).

¹¹ Цит. по: [7, с. 27].

¹² Позднейшая публикация многих произведений того времени, в частности, ославленного Горьким романа М. Арцыбашева «Санин» показала, сколь несправедливой была его оценка. Кстати, герой романа «Жизнь Клима Самгина» получился у М. Горького, одновременно, и явной копией Санина и его противопоставлением... Надо ли говорить, что односторонней представляется в наши дни и горьковская характеристика таких разных представителей российской интеллигенции как Василий Розанов или Леонид Андреев?

Sergey FROLOV Composer Mikhail Glinka is a restless person

The problems touched upon by S. V. Fomichev in his recent article "Type of restless personality in Russian literature" was also partly transferred to A. S. Pushkin, which allows us to consider the type of "restless personality" among other figures of the Russian culture of that time, in the Russian music this being on the example of the creative personality of M. I. Glinka. Like Pushkin, Glinka knows neither peace nor absolute satisfaction in his work. But unlike Pushkin, Glinka is fundamentally alone, since the innovations of his restless art took him out of the context of the Russian culture of his time and, in turn, became the basis for future refraction in the music of the second half of the 19th century.

Keywords: "Restless people", Alexander S. Pushkin, Mikhail I. Glinka, meaningful innovations, complex technologies.

Сергей ФРОЛОВ Композитор М. И. Глинка — беспокойный человек

Затронутая в недавней статье С. В. Фомичева «Тип беспокойного человека в русской литературе» проблематика отчасти там же была перенесена и на А. С. Пушкина, что позволяет рассмотреть тип «беспокойного человека» среди других деятелей русской культуры того времени, а в русской музыке на примере творческой личности М. И. Глинки. Как и Пушкин, Глинка в своем творчестве не знает ни покоя, ни абсолютного удовлетворения. Но в отличие от Пушкина Глинка принципиально одинок, так как новаторства его беспокойного творчества выносили его из контекста русской культуры своего времени и в свою очередь стали основанием для будущего преломления в музыке второй половины XIX века.

Ключевые слова: «Беспокойные люди», А. С. Пушкин, М. И. Глинка, содержательные новаторства, сложные технологизмы.

*«...философы спрашивают «Почему?» и «Что?»,
не понимая ясно, что собственно, они хотят узнать.
Они выражают чувство интеллектуального
беспокойства».*
Людвиг Витгенштейн. Лекции [5, с. 291]

Публикуя свою и по сей день не утратившую непревзойденной ценности монографию о Глинке, основоположник отечественной музыковедческой русистики Б. В. Асафьев предпослал ее Предисловию следующий принципиально важный для раскрытия личности Глинки эпиграф: «По живости характера и быстроте движе-

ний он (речь идет о русском художнике Платоне Тимофеевиче Бориспольце. — Б. А.) имеет много общего с М. И. Глинкою» [1, с. 58].

Прошло три четверти столетия с момента выхода из печати этой книги, и это асафьевское представление о Глинке неожиданно получило дополнительное обоснование в недавней статье С. А. Фомичева «Тип беспокойного человека в русской литературе» [9]. Здесь помимо рассмотрения важнейшей типологии русских литературных персонажей первой половины XIX века намечена еще и проблематика «беспокойного человека» среди реальных деятелей русской культуры и, пре-

жде всего, А. С. Пушкина¹. Однако подобная типология несомненно может быть распространена и на музыку, точнее, на русских композиторов того времени, а среди них, естественно, на М. И. Глинку². Как и Пушкин, Глинка в своем творчестве не знает ни покоя, ни абсолютного удовлетворения. Оба они одиноки и нередко неуживчивы в своей среде, и, в конечном счете, расплатились за это своей жизнью.

Однако, рассматривая ситуацию глинкинского «беспокойства» в сопоставлении с Пушкиным, необходимо указать и на существенные различия в их положениях в русской культуре. Ибо Пушкин оказывался органично вписанным в литературный процесс, как бы замыкая цепь предшествующих, да и единовременных с ним, движений в развитии литературного языка, поэтики, нравственно-эстетических и философских позиций первой трети XIX века. Находясь на вершине своего рода пирамиды, он имеет мощное основание для своего возвышения и, несмотря на все проявления своего «беспокойства», хорошо прочитывается в культурно-историческом контексте.

Иначе у Глинки. Он не просто одинок, но и принципиально выламывается из своей среды, из русского культурного контекста. Дело в том, что в русской музыкальной жизни первой половины XIX столетия сложилась весьма парадоксальная ситуация спокойной многоукладности. Так, в элитарных слоях петербургского общества, а именно в нем и проходило становление Глинки, в постоянном потреблении находились все достижения современной западноевропейской музыки. Филармоническое общество ежегодно давало серию концертов кантатно-ораториальной и симфонической музыки, в репертуаре которых были сочинения Г. Генделя, Л. Керубини, В. Моцарта и Л. Бетховена. И здесь более чем показательно, что премьера бетховенской *Missa Solemnis* (D-dur) op. 123 (Торжественной мессы) состоялась 7 апреля (26 марта по старому стилю) 1824 года именно Петербурге, а в след за этим там же прошло и второе после Вены исполнение его 9-й симфонии. Из Петербурга же в 1823 году Бетховен получил заказ на три так называемых «Голицынских» кварте-

та. На сценах императорской оперы постоянно представлялись все новинки европейской оперы и балета. А подавляющую массу наиболее ярких исполнителей (певцов и инструменталистов) составляли зарубежные музыканты. Своего рода символом такого положения могут служить гастроли Ф. Листа в 1840-е годы.

Что же касается русской национальной музыки, то в Петербурге она была представлена, с одной стороны, ремесленными сочинениями немецких и итальянских музыкантов на темы стандартных образцов русского бытового музицирования, а с другой — замысловатыми поделками аборигенов по моделям европейских оперных представлений начала века, водевилей, сказочных балетов; попури на темы модных западных произведений; отдельными сочинениями концертного плана и разножанровой стихией прикладной танцевальности и песенного-романсового репертуара³.

При этом из среды русских музыкантов несколько выделялись крепкие ремесленники уровня А. Н. Верстовского, А. А. Алябьева, А. Е. Варламова, А. Л. Гурилева, К. П. Вильбоа, Д. Е. Струйского (под псевдонимом Трилунный) и т. п., но они никак не выдерживали сравнения и, тем более, конкуренции со своими зарубежными современниками.

Несколько особняком рядом с ними существовала особая группа музыкантов-любителей из среды образованного дворянства, которые для своего развлечения на самом разном уровне профессионализма предавались узко-салонному музицированию или пытались заниматься музыкальными сочинительством. Наиболее интересными среди них были братья Михаил и Матвей Виельгорские, А. Ф. Львов, Н. Д. Улыбышев и князь В. Ф. Одоевский. Однако, при всем уважении к ним, нельзя не признать, что как композиторы они не создали сколько-нибудь выдающихся произведений. И лишь к концу первой половины столетия в круг начинающих профессионалов весьма органично включились такие перспективные в будущем композиторы как А. С. Даргомыжский и А. Г. Рубинштейн.

Завершая обзор русской музыкальной жизни первой половины XIX века, следует отметить, что она пред-

¹ Подобное смысловое перенесение подсказано С. А. Фомичевым, приводящим слова Н. А. Добролюбова: «В образах, созданных самим Пушкиным <...> действительно, можно видеть некоторые затаенные мысли, очень гармонирующие с его настроением вечного, неудовлетворяемого беспокойства» [9, с. 247].

² Более того, модус «беспокойных людей» в первой половине XIX века вообще характерен для общественного сознания того времени. Недаром, характеризуя будущего консерватора и ретрограда А. Х. Бенкендорфа как одного из ярких представителей реформаторских течений, его биограф писал: «Начиная с 1810 года мы видим Бенкендорфа в списках членов масонской ложи „Соединённых друзей“ (*Les amis réunis*), причем не на низшей ступени „ученика“, а в продвинутом разряде „мастера“. <...> В нее в разное время входили такие разные люди, как великий князь Константин Павлович, граф Станислав Костка-Потоцкий, граф А. И. Остерман-Толстой, министр полиции А. Д. Балашов, П. А. Вяземский, А. С. Грибоедов, П. Я. Чаадаев, С. Г. Волконский, П. И. Пестель, М. И. Муравьев-Апостол... Намерения основателя ложи А. А. Жеребцова казались вступающим в нее важными и благородными. <...> Тайное и благородное объединение единомышленников (каким, видимо, казалась ложа неопиту) ради достижения благих целей по совершенствованию рода человеческого — не образ ли „когорты добромыслящих“, о которой мечтал Бенкендорф? <...> Впрочем, братья-масоны не замыкались исключительно на „работе над своим диким камнем“ (то есть умозерцательным совершенствованием нравственности). Наоборот, постепенно ложа приобрела репутацию „беспокойной“» [8, с. 196–197].

³ Московская музыкальная жизнь носила в то время характер провинциального сколка с петербургской. В провинции же, за исключением отдельных островков умирающей усадебной культуры, ориентированной на петербургские образцы, господствовало незатейливое прикладное музицирование, фактически исключающее сколько-нибудь значимого творческого почина.

ставляла собой весьма устойчивую систему, в которой составляющие элементы находились в гармоничном сосуществовании, спокойно и устойчиво исполняя предназначенные им функции. При этом, если не абсолютно господствующий, то явно подавляющий пафос деятельности русских музыкантов может быть охарактеризован как конформизм. Находясь как бы во второй-степенном положении в сравнении с западноевропейскими музыкантами, русские вполне удовлетворялись сложившейся ситуацией и не испытывали каких-либо неудобств или желания кардинальных перемен.

Судя по всему, Глинка, получая первые уроки музыки в условиях достаточно насыщенной музицированием усадебной культуры родительского Новоспасского и дядюшкиного Шмакова, вполне комфортно и согласно традиции формировался в типичного музыканта-аматёра, включенного во все доступные ему тогда компоненты описанной музыкальной жизни России. И не станем обольщаться его воспоминаниями о том, как в раннем детстве он дерзко барабанил по медным тазам, подражая церковному колокольному звону, или позже при первой же возможности пытался включить в исполнение танцевальной музыки, подстраиваясь на скрипке к крепостному оркестру. Все это не более чем причуды избалованного барчука. Однако важно то, что уже в Благородном пансионе он оказался выделенным из обыденного музыкального воспитания и включения в музыкальную жизнь. Благодаря заботам отца он получил исключительные условия для более требовательно организованного музыкального образования и это, по всей видимости, могло спровоцировать его на некоторое неприятие окружающей обыденности и ощущения своей исключительности и своего преимущества в соревновании с окружающими любителями музыки. Обо всем этом можно судить по известным условиям его пребывания в Пансионе⁴.

К тому же, именно в Благородном пансионе в характере Мишеля Глинки сформировалась тенденция к преодолению трудностей, а отсюда и к конкурентной соревновательности, что самым прямым образом свидетельствует о действии в его жизни фактора беспокойства. Впоследствии в письме к матери он писал из Испании о том, как трудно «уловить национальный характер испанской музыки — всё это дает пищу моему *беспокойному* (курсив мой. — С. Ф.) воображению, и чем труднее достижение цели, тем я, как всегда, упорнее и постоянное стремлюсь к ней» [3, с. 229].

Свидетельства беспокойной соревновательности (или даже амбициозности?) можно, например, увидеть

в его самооценке своих достижений в обучении⁵, когда не без гордости, если даже и не хвастовства, он сообщает, что в 1822 году «был выпущен первым, с правом на чин 10 класса» [2, с. 222]. При этом следует обратить внимание еще и на то, что здесь он, кажется, слегка преувеличил свои успехи, так как, судя по полуофициальным документам, первый был Станислав Петровский⁶. С не меньшей гордостью он вспоминал, что в день выпуска «сыграл публично а-мольный концерт Гуммеля» [2, с. 219]. И далее в течение всей своей жизни Глинка проявлял стремление к состязательности и к поискам творческих новаторств, оставаясь при этом в состоянии постоянного беспокойства. Он сам об этом не раз вспоминал в своих «Записках».

Вот лишь несколько ранних примеров.

Глинка с первых лет самостоятельного музыкантского опыта постоянно тревожили вопросы композиторской технологии. Так, получив летом 1823 года в свое распоряжение оркестр своего шмаковского дяди, он несколько варварским, но, безусловно, очень эффективным способом осваивал основы инструментовки, о чем и вспоминал в своих «Записках»: «...чтобы добиться более отчетливого исполнения, <...> прежде общей пробы я проходил с каждым музыкантом, исключая немногих лучших, его партию, до тех пор, пока не было ни одной неверной или даже сомнительной ноты в исполнении» [2, с. 225]. Затем, производя первые пробы вместе, и добиваясь того, что пьеса шла порядочно, молодой капельмейстер «отходил на некоторое расстояние и следил таким образом эффект изученной уже инструментовки» [2, с. 225].

Столь же показателен и другой пример раннего беспокойного и настойчивого преодоления музыкально-технологических препятствий. Там же в Шмакове, поставив задачу исполнить Увертюру Es-dur Людвига Маурера, имея для этого комплект оркестровых голосов, но без партитуры, Глинка обнаружил недочеты партии альтов. Тогда он смог самостоятельно восполнить эту лауну и следующим образом описал это: «...я, разложив остальные партии по стульям и сравнивая их, написал альт, и, полагая, совершенно безошибочно». Оценивая этот труд, можно только восхититься слуху и музыкальной памяти начинающего и специально необученного сочинительству композитора, который «вслепую» восстановил в своем воображении несуществующую партитуру и правильно вписал в нее отсутствующую партию альты.

Обращает внимание на себя и свойственная Глинке честная профессиональная требовательность к себе,

⁴ См.: [11].

⁵ Стоит отметить и многие другие свидетельства роли соревновательности в творческой биографии Глинки. Таков, например, его собственный рассказ о том, как он состязался с М. Ю. Вильгорским в написании канона: «Прежде, чем гр. Михаил Юрьевич Вельгорский принял за перо, я успел состряпать канон...» [2, с. 236–237]; или его воспоминание о том, как в 1834 году он учился в Берлине композиции у З. Дена, который ставил перед Глинкой задания писать фуги «на темы известных композиторов» [2, с. 262], таким образом, включая его в соревнования с ними.

⁶ См.: [6, с. 32].

к своим сочинениям. Начав отсчитывать свои сочинительские опыты с весны 1822 года⁷, Глинка весьма невысоко ценил их качества и первым удачным своим творением посчитал лишь романс «Не искушай меня без нужды», написанный в 1825 году. И ранее и позже он беспощадно уничтожал многие свои сочинения, не удовлетворявшие его беспокойную, а потому и щепетильную профессиональную требовательность. Как теперь известно, такая участь постигла его увертюры и симфонии на «русские темы», оперу «Двумужница» и т. п. Некоторые его опусы оставались недописанными и лишь случайно сохранились в черновиках. В частности, и, лишь по причине того, что ее рукопись находилась у его приятеля А. Н. Мельгунова, сохранились две первые части его Сонаты для альты (скрипки) и фортепиано.

А вот те немногие произведения, сочинение которых было хорошо продумано, которые творились Глинкой вдохновенно и с высочайшим мастерством, были доведены им до совершенства, а потому и стали классическими образцами его творчества. И все они отличаются тем свойством, которое можно назвать беспокойным новаторством. Все они, в той или иной мере, выпадали из принятых в то время нормативов музыкальной культуры, и каждое из них может быть расценено как своего рода вызов в адрес современной ему европейской музыке. Поэтому они неизменно вызывали к себе недоумение или даже раздражение со стороны русского обывательского общества и наоборот понимание и высокую оценку в тесном кругу некоторых из наиболее ярких — «беспокойных» — западных композиторов, в числе которых были Ф. Лист, Г. Берлиоз и Дж. Мейербер.

Нам теперь трудно представить насколько новаторскими были обе оперы Глинки или его сохраненные симфонические произведения. Все они стали основой для дальнейшего творчества русских, да и не только русских композиторов. Их музыка настолько освоена потомками, что фактически растворилась в их многочисленных опусах. При этом по-настоящему высшие достижения Глинки оказались ими непонятыми. И лишь у Мусоргского и Чайковского, и также по причине «беспокойства» их творческого дара, с достаточной очевидностью можно обнаружить достойные соответствия беспокойному гению Глинки. Но это уже отдельная тема, а здесь стоит рассмотреть некоторые наиболее яркие примеры «беспокойства» в его творчестве.

Прежде всего, это опера «Жизнь за Царя». Ее важнейшей особенностью является то, что музыка писалась ранее текста, благодаря чему музыкально-технологическая составляющая играет важнейшую роль в ее драматургии. Не вдаваясь в подробности, об этом уже много написано, обратим внимание здесь на заяв-

ленный самим Глинкой прием «противупоставления» русской музыки польской или на то, как сквозь всю оперу проходит постепенное прорастание мотива, достигающего своего вершинного воплощения в заключительном победном хоре «Славься». Таким образом, параллельно словесному сюжету в этой опере разворачивается некое подобие музыкального сюжета.

Столь же важными оказываются новаторские приемы подтекстовок в вокальных партиях, когда Глинка к изначально написанным мелодиям подписывал требуемые к предполагаемым к ним текстам указания на стиховые размеры и на обязательные гласные буквы на некоторых наиболее высоких или низких нотах. Выполнить эту труднейшую задачу изначально попробовал Жуковский, но измучившись и сославшись на недостаток времени, передал дело сначала В. А. Соллогубу, а затем Е. Ф. Розену. И только последний смог вполне реализовать все требуемые композитором условия.

Наконец, высшим достижением Глинки стал интонационный синтез итальянского вокала, немецкой инструментальной техники и русского мелоса, ставший образцом для всех дальнейших русских композиторов. Вспоминая слова Чайковского о том, что «русская симфоническая школа» вся «в Камаринской, подобно тому, как весь дуб в жёлуде» [15, с. 215], можно столь же уверенно уподобить оперу «Жизнь за Царя» тому же «жёлудю», из которого выросла вся русская классическая музыка.

Несколько иначе композиторское беспокойство проявилось в музыкальной драматургии второй оперы Глинки «Руслан и Людмила». Несмотря на все попытки придать ей смысл эпического сказания⁸, все более ясными становятся определяющие ее содержание черты горькой иронии, а также признаки своего рода пародии на современную ей европейскую оперу. Ну как иначе, в самом деле, следует воспринимать распределение в ней оперных амплуа? Например, всех трех главенствующих в ней басов? Согласно традиции, амплуа басов — злодеи, жертвы или буффоны. Первые в «Руслане» получили совершенно иные сценические воплощения, бас-буфф — Фарлаф, а вот жертвами являются Светозар и Руслан. Светозар горюет, переживая позор из-за кражи дочери. Руслан, несмотря на повышенную бодрость его вокальной партии, в сценическом действии никак не может претендовать на роль героя. Как своего рода «ковбой-неудачник» он постоянно терпит поражения: у него из брачных объятий крадут невесту; блуждая в ее поисках, он теряет и коня, и оружие; найдя невесту, он не может ее пробудить; наконец, на пути в Киев его усыпляют и снова лишают невесты! Он — супер-жертва!

Но кто же подлинные герои? Ведь их амплуа должны воплощать тенора. В «Руслане» два тенора, но оба —

⁷ Самым ранним из своих сочинений он называет несохранившиеся фортепианные вариации на тему из оперы Й. Вейгля «Швейцарское семейство», написанные весной 1822 года. Подробнее об этом см.: [12].

⁸ Нам уже приходилось писать о явной ошибочности стасовского стремления определить жанровую природу «Руслана и Людмилы» Глинки как «эпической» оперы. См., например: [14, с. 42–44; 10, с. 11–12].

Баян и Финн — старики. И если они и герои, то уж никак не любовники. В таком случае героем-любовником является Ратмир. Но ему отдана партия контральто: травести контральто — женщина, переодетая мужчиной и поющая низким, почти теноровым голосом. Здесь также в этой опере снова ироническая «подстава».

Столь же ложны и злодеи: Наина почти не имеет в своей партии мелодических форм и произносит свой текст то на оной, то на другой ноте; Черномор и вовсе лишен своего голоса.

Фактически камерный оркестр, и большая роль ансамблей — никак не тянут на героическую или тем более эпическую жанровость.

Таким образом «Руслан и Людмила» — опера перевертыш, или вызов оперным традициям со стороны беспокойного композитора.

Опрокинутым в ней оказывается и музыкальный сюжет, правильнее говоря полное отсутствие такового. Позже М. П. Мусоргский назовет нечто подобное как «Форма разбросанных вариаций и перекличек» [7, с. 71]. В наше время к такой драматургии больше подходит термин «сетевой принцип». Возможно, также, и определение логики непредсказуемых или многофункциональных причинно-следственных отношений. В определенном смысле подобный тип драматургии можно увидеть, например, в «Улисе» Джойса. И еще одно важное замечание. В обозначенных парадоксальных причудах этой оперы можно обнаружить явный пример «петербургских лицедеев», столь свойственных беспокойной творческой личности Глинки⁹. Всего этого не поняли современники Глинки. Не поняли и потомки, и только недавно была произведена попытка воплотить скрытое ироико-комическое, а отчасти и трагическое начало в постановке «Руслана» в режиссуре Д. Ф. Черникова в Большом театре в 2011 году.

Несколько иначе тревожное беспокойство проявилось в симфонической музыке Глинки. В основном его следы обнаруживаются в разработке музыкально-драматических технологий, ставящих целью постоянное течение метаморфоз в изначально избранном музыкальном материале. При этом и сам этот материал необычен для европейской музыки того времени, ибо взят из бытовой этнографически достоверной сферы. Таковы обе Испанские увертюры и русское скерцо «Ка-

маринская». Столь же замечательна и метро-ритмическая игра с укороченными, а потому и тревожными четрехтактами в «Вальсе-фантазии».

«Беспокойства» проявлялись и в более общих планах творческой деятельности Глинки. Достигнув авторитета хорошего музыканта в петербургских любительских кругах, он попытался выйти из нормативов отечественного музицирования и в конце 1820-х годов стал брать уроки композиции и пения у заезжих итальянских мастров. Но они явно не соответствовали его требовательности, и в 1830 году он отправился за границу. Прожив три года в Италии и научившись петь и писать музыку по-итальянски, он испытал разочарование. Все то же беспокойство, заставило его признаться: «Мы жители Севера, чувствуем иначе, впечатления или нас вовсе не трогают, или глубоко западают в душу. У нас или неистовая веселость, или горькие слезы. Любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью» [2, с. 259]. И далее еще более значительное признание: «Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски» [2, с. 260].

Беспокойства преследовали Глинку на протяжении всей его жизни. Всего за три месяца до кончины, будучи создателем своих основных сочинений, и получив не только общерусское, но, отчасти уже и международное признание своего гения и как раз накануне своего триумфального концерта (9/21 января 1857 года) при прусском дворе, он снова испытывал тревожные предъющения обновления своей музыки и писал: «Я почти убежден, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки (подчеркнуто Глинкой. — С. Ф.) узлами законного брака» [4, с. 180].

Но воплотить заданную этой тревожной мыслью работу Глинка уже не успел. Более того, его ближайшие потомки отнюдь не сразу смогли дорасти до его мастерства и тем более до свойственного ему уровня творческого беспокойства. Лишь к рубежу 1860–1870-х годов к технологическому уровню Глинки приблизились члены балакиревского кружка — «Могучей кучки» и Чайковский. В конце 1870-х идею «брачных уз» русской песенности и западной полифонии в своем понимании начнет развивать С. И. Танеев. Однако подлинными преемниками беспокойного гения стали лишь М. П. Мусоргский и П. И. Чайковский¹⁰.

Литература

1. Асафьев Б. В. Глинка // Асафьев Б. В. Избранные труды / ред. колл.: И. Э. Грабарь и др.; вступ. ст. Д. Б. Кабалевского. Том 1: Избранные работы о М. И. Глинке / ред. и примеч. Т. Н. Ливановой. М.: АН СССР, 1952. С. 58–283.
2. Глинка М. И. Записки // Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 1 / подгот. А. С. Ляпунова. М.: Музыка, 1973. С. 211–350.
3. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2(А): Письма / подгот. А. С. Ляпунова, А. С. Розанов. М.: Музыка, 1975. 416 с.

⁹ См. об этом: [13].

¹⁰ Текст статьи впервые был обнародован в докладе, прочитанном автором на X Апрельской междисциплинарной научной конференции «Неканоническая эстетика. Все тревоги мира: Беспокойство в литературе и искусстве». Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 28 апреля 2023 г.

4. Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 2(Б): Письма / подгот. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1977. 399 с.
5. Людвиг Витгенштейн, Лекции: Кембридж. 1930–1932. По записи Дж. Книга и Д. Ли, перевод Т. Михайловской // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель: сб. ст. / перевод с англ., сост. и послесл. В. П. Руднева. М.: Прогресс; Культура, 1993. С. 273–309.
6. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1952. 541 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. 446 с.
8. Олейников Д. И. Бенкендорф. М.: Молодая гвардия, 2009. 393 с.
9. Фомичев С. А. Тип беспокойного человека в русской литературе // Литературный факт. 2021. № 3. С. 246–260.
10. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть I. Детство в Новоспаском (1804–1817) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2016. 174 с.
11. Фролов С. В. Глинка (М. И. Глинка в XXI веке. Новый взгляд на личность и творчество). Часть II. В загородном пансионе (1818–1822) / науч. ред. Н. П. Хилько. СПб.: Нестор-История, 2019. 210 с.
12. Фролов С. В. О первом названном, но несохранившемся сочинении М. И. Глинки // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное...: сб. науч. ст. / сост. и отв. ред. З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. С. 63–72.
13. Фролов С. В. Петербургские лицедейства М. И. Глинки // Музыковедение. 2018. № 10. С. 3–12.
14. Фролов С. В. «...чорт догадал меня родиться в России с душою и с талантом!»: жизнь и творчество М. И. Глинки в исторической рефлексии // Музыкальный мир в новом тысячелетии: взгляд из Санкт-Петербурга / сост. и отв. ред. А. В. Епишин. Ч. 2: Статьи. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. С. 49–72.
15. Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Муз. сектор ГИЗа, 1923. 294 с.

Iosif RAISKIN

“Writing about this... was my dream”

The article is devoted to the most important musical-critical works by Nikolay Ya. Myaskovsky, which deeply analyze communicative functions of musical form (“focus on perception”), and also anticipated understanding of the musical form as a process.

Keywords: Nikolay Ya. Myaskovsky — a critic and researcher, external and internal form of a musical work.

Иосиф РАЙСКИН

«Написать об этом... была моя мечта»¹

Статья посвящена важнейшим музыкально-критическим трудам Н. Я. Мясковского, глубоко анализирующим коммуникативные функции музыкальной формы («направленность формы на восприятие»), а также предвосхитившим понимание музыкальной формы, как процесса.

Ключевые слова: Н. Я. Мясковский — критик и мыслитель, внешняя и внутренняя форма музыкального произведения.

В конце 70-х годов минувшего века автор этих строк предложил для сборника статей «Критика и музыкознание», готовившемся к печати в издательстве «Музыка», статью о Н. Я. Мясковском-критике под названием «Артистический восторг и исследовательская глубина» (в предыдущем выпуске указанного сборника уже были помещены два обширных материала, связанные с предметом названной статьи²). При редактировании была отсечена ее вторая половина, посвященная проблеме динамической музыкальной формы в критическом наследии Н. Я. Мясковского. Причиной редакторской резекции формально было названо то, что Н. К. Метнер, о творчестве которого шла речь в цитируемой рецензии Мясковского, — эмигрант, неблагоприятно настроенный к СССР (и это при том, что музыка Метнера звучала в наших залах в исполнении таких мастеров, как Э. Гилельс, Е. Светланов, З. Долуханова!). Мне думается, что опасливая редакция скорее была вызвана кажущимся «посягательством» на приоритет академика Б. В. Асафьева в исследовании музыкальной формы как процесса. В результате оставшаяся половина статьи получила подзаголовок: «Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте» [24]. Восстанавливая изначальный текст, публикую часть статьи, посвященную Чайковскому, в сжатом виде. Что же до прозрений Мясковского в области динамической музыкальной формы, то разговор о них расширен и дополнен.

¹ Настоящая статья является продолжением цикла очерков о Н. Я. Мясковском. См.: [25].

² См.: [26].

Вынесенные в эпиграф слова Бориса Асафьева из письма к Николаю Мясковскому — кредо и Мясковского критика, избегавшего каких-либо развернутых программных деклараций. Боязнь раз и навсегда предустановленной эстетической платформы с наибольшей силой выразилась в его гораздо более давнем письме к Асафьеву: «В отношении к искусству я допускаю сплошную ошибку, но лишь <...> во имя беззаветного в нем пламенения. Пусть я смешаю гения с бездарностью, но искренне и с жаром настоящего и сегодняшнего одушевления» [3, с. 188]. Можно при желании увидеть в приведенных словах чуть ли не апологию критического произвола, или по крайней мере сознательное утверждение права критика на ошибку. Но не забудем, во-первых, что это не публичное высказывание, а частное письмо (где полемические преувеличения вполне допустимы). Во-вторых, были ли застрахованы от ошибок в своих резких приговорах А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош, несмотря на всю стройность исповедуемых ими эстетических воззрений? И так ли уж редко заблуждался Ц. А. Кюи, чересчур ревностно и догматически следовавший в целом правильным и передовым принципам? А с другой стороны, разве не ошибался, например, В. Г. Каратыгин, утверждавший приоритет личного вкуса?

Ошибался (скажем это сразу) и Мясковский: критические работы его не были свободны от несправедливых оценок. Иные из них с годами изживались автором, смягчались; другие же нередко совершенно трансформировались. Перефразируя известное изречение Шумана, можно сказать, что лучший способ избежать ошибочных суждений о музыке — молчать о ней. Между тем, своим девизом Мясковский-критик мог бы сделать бескомпромиссное «Не могу молчать!» Л. Толстого. Знаменательно признание, вырвавшееся у Мясковского, посылавшего одну из первых своих критических работ (библиографическую заметку о «Жар-птице» И. Стравинского) редактору московского еженедельника «Музыка» В. В. Держановскому: «Написать об этом явлении была моя мечта, и я только боялся, что кто-нибудь из Ваших сотрудников меня упредит <...>» [20, с. 334]. 8 октября 1911 года в № 46 журнала за подписью «Н. М.» была напечатана нотографическая заметка о «Жар-птице». Разбирая только что напечатанный клави́р балета, Мясковский полемизировал с теми музыкантами, которые сдержанно или недоброжелательно отнеслись к музыке Стравинского при первом исполнении сюиты из балета в 1910 году. «Какое богатство изобретения, сколько ума, темперамента, таланта, какое замечательное, редкое произведение!», — восклицает автор заметки [20, с. 26].

В незадолго до этого опубликованном обзоре концертов Павловского вокзала Мясковский гневно обрушивается на беспринципных рецензентов, чьи оценки вызваны, по его словам, «подпочвенными соображениями»: «Но ведь это же разврат, сбивание с толку публики <...>», — писал он о нравах петербургской

прессы [20, с. 22]. Мясковский не раз подчеркивал, что «самые блестящие выгоды не могли бы меня заставить пожертвовать крошкой своего нутра — убеждений, вкусов, взглядов...» (из письма к Е. В. Копосовой-Держановской) [19, с. 207]. Тем более, трудно представить, чтобы автор этого письма подчинился партийному диктату и в критических работах следовал постулатам нормативной эстетики.

Не этим ли объясняется и то, что лишь в первое послереволюционное десятилетие Мясковский продолжил деятельность критика на страницах журналов, еще сохранявших хоть какую-то независимость от официальной идеологии. Позже он писал преимущественно так называемые «внутренние» рецензии для издательств и концертных организаций (к нему обращались, полагаясь на его беспристрастность и высочайший профессионализм).

На долю Мясковского выпало великое и трудное счастье первооткрывателя. Один из первых приветствовал он буйный рост дарования юного Прокофьева, выступил в защиту дерзновений Стравинского, с немногими вместе оценил подлинные масштабы завоеваний Скрябина и, едва ли не единственный пронизательно охарактеризовал творчество Метнера. В ожесточенной полемике с ретроградами, в защите и отстаивании ростков нового в русской музыке, Мясковский не упускал и «второй фронт». Среди музыкантов его поколения он, быть может, острее других чувствовал «связь времен», преемственность музыкальной культуры. Статья «Чайковский и Бетховен» (1912) — лучшее тому свидетельство: «...я рад хоть этими бледными строками выразить, а может быть, и воскресить в других, священный восторг и безграничное поклонение, вызываемое во мне именем одного из тех Великих, которому место не только в Пантеоне славянства, но всего культурного мира» [20, с. 71].

Необходимо, прежде всего, доподлинно представить ту атмосферу, в которой Мясковский возвысил свой голос в защиту гордости русской музыки. Судьба творчества П. И. Чайковского, столь, казалось бы, счастливо складывавшаяся уже при жизни композитора, была в действительности превратной. Обаяние его музыки, завоевавшее композитору тысячи восторженных почитателей среди рядовых слушателей, порою было бессильно пробить броню косности и предубеждения в среде профессиональных музыкантов и критиков. Даже для Г. Лароша, которого брат композитора М. И. Чайковский назвал «первым и влиятельнейшим другом Чайковского» [16, с. 7] и который дал, вероятно, наиболее полную и широкую характеристику музыки Чайковского в дореволюционные годы, было характерно двойственное отношение к творчеству своего великого современника. В этом смысле показательны не столько известная своей пристрастностью рецензия на премьеру оперы «Воевода», сколько позднейшие отзывы, сделанные критиком в пору зрелости композитора. Чайковский больно переживал непоследова-

тельность, отсутствие полного понимания со стороны наиболее ему близкого музыканта.

Известно, что едва ли не самой крупной ошибкой В. В. Стасова было то, что он не сумел оценить подлинную глубину и масштаб гения Чайковского. И это, несмотря на то, что в музыке Чайковского Стасов всегда что-то привлекало, талант его критик ставил исключительно высоко. Всякий раз, когда композитор в своих произведениях шел навстречу эстетике «Новой русской школы», Стасов бурно приветствовал Чайковского, но в целом принципы инструментальной и оперной драматургии Чайковского остались ему чужды. Что же касается Ц. А. Кюи, то его статьи и рецензии о музыке Чайковского могут служить примером того, как предубежденность против определенных творческих принципов может сделать «глухим» талантливого и честного критика (достаточно вспомнить хотя бы один только его отзыв о «Евгении Онегине»). Пожалуй, лишь Н. Д. Кашкина, посвятившего лучшие и наиболее значительные свои работы творчеству Чайковского, отличали ровность и выдержанность взглядов. Кашкин трезво и объективно оценивал музыку Чайковского, первым из русских музыкантов (в одной из статей 1877 года) предрек европейскую славу лучшим созданиям композитора. Наверное, лишь недостаток яркого темперамента снижал резонанс его исключительно ценных статей.

«Русская музыкальная газета» при своем появлении в 1894 году естественно отразила бытовавшие мнения о Чайковском на своих страницах. Противоречивость их, обилие оговорок и общий несколько снисходительный тон чрезвычайно характерны. Спустя почти десять лет «РМГ», впрочем, напечатает полные уважения к композитору и его симфоническому творчеству очерки о симфониях Чайковского, выпустив их также отдельной книжкой [27]. Примеры вопиющей безграмотности, которыми пестрят рецензии нововременских «музыкальных столпов» М. Иванова и В. Баскина, можно цитировать бесконечно. Но и вполне «грамотный» Э. К. Метнер (псевдоним — Вольфинг) не жалуется Чайковского: «Чайковский же разбух. <...> ...он неумеренно много для своего таланта симфонизировал, вместо того, чтобы наивно петь бытовые песенки, группируя их по временам в сценическое произведение» [8, с. 328]. По смерти Чайковского, тяжелой болью отзывавшейся в сердцах русских музыкантов, естественно было ожидать всестороннего анализа его творческого наследия. Однако, как оказалось, время для такой всеобъемлющей оценки еще не наступило. Даже спустя два десятилетия после смерти композитора читатель в России мог узнать, что «создатель русской мещанской оперы, автор многих опер, вовсе не обладал необходимыми данными для музыкального реалиста» [12, с. 45].

Перечитывая сегодня то, что писали о Чайковском в 1900-х годах, порою просто диву даешься, как часто даже необычайно талантливые критики, оставившие глубокий след в русской литературе о музыке, были здесь мелки и ординарны, настолько взгляд их был затуманен пеленой предубеждений. «Хронологически в моей личной музыкальной жизни отправным пунктом, откуда „пошла и стала-есть“ русская музыка и моя первая любовь к ней, был Чайковский», — признавался В. Каратыгин, хотя перед этим обронил замечание по поводу дарования композитора, которое «все же не было ни достаточно разнообразным, ни достаточно глубоким» [10, с. 98]. А на следующей странице критик в своем «духовном отчуждении от музыки Чайковского» допускает и вовсе прискорбные утверждения: «Чайковский — не поэт типа Бетховена и Вагнера. Героическое ему чуждо. К трагическому он по временам чувствует тяготение, но понимает его плоско, буржуазно...» [10, с. 99]. Если даже Каратыгин мог позволить себе столь легковесные и попросту некорректные выпады, приходится сказать, что нигилистическое отношение к музыке Чайковского стало, по-видимому, модой в «современнических» кругах. Именно на этом последнем «обстоятельстве», всегда Мясковского, по его собственным словам, «удивлявшем, а с течением времени *доводящим до негодования*» (курсив мой. — И. Р.) и останавливается критик в завершение своего этюда [20, с. 69]. О мотивах, побудивших Мясковского выступить со статьей «Чайковский и Бетховен» вряд ли можно сказать лучше, чем это сделал сам автор. Пафос протеста пронизывает заключительные страницы статьи; от них веет прогремевшими на рубеже века «Я обвиняю» Э. Золя и «Не могу молчать!» Л. Толстого. Прозорливость критика, который первым выступил наперекор хору ниспровергателей музыки Чайковского, была оценена по достоинству, пожалуй, лишь в послеоктябрьские десятилетия, когда процесс «освоения» Чайковского массовой демократической аудиторией шел рука об руку с углубленным изучением наследия великого композитора в отечественном музыкознании. Мимо небольшого журнального этюда Мясковского не прошел ни один из исследователей творчества Чайковского³.

Окидывая мысленным взором историю симфонии за столетие со времени Бетховена, Мясковский высказывает мысль о том, что «...собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским» [20, с. 63]. Остановимся на этом последнем утверждении. Оно кажется далеко не бесспорным. В жертву концепции, согласно которой Чайковский — единственный полноправный преемник Бет-

³ В этом нас убеждает классический цикл работ Б. В. Асафьева о Чайковском и многочисленные труды советских музыковедов: Д. Е. Житомирского, Ю. Н. Тюлина, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, А. Н. Должанского, А. А. Альшванга, Н. С. Николаевой, Н. В. Тумановой, Ю. В. Келдыша, А. И. Климовицкого и др.

ховена в сфере симфонии, приносится слишком многое: «...окаменелости Брамса, бесхарактерные, аморфные глыбы Брукнера, <...> жалкие, но пышно-размалеванные продукты худосочной музы Малера, лощеный академизм Сен-Санса <...>» [20, с. 63]. На пути от Бетховена к Чайковскому критик без особых колебаний (и без видимых сожалений) минует симфонии Шуберта, Шумана, Листа, Берлиоза, Франка (независимо от различия мотивов, по которым это делается, и от степени справедливости самих мотивов). Вырванные их контекста статьи, эти утверждения Мясковского могут произвести на читателя самое невыгодное впечатление. Разделяться разом на протяжении менее чем полстраницы чуть ли не со всей послебетховенской симфонической музыкой — это ли не кощунство?! И здесь мы подходим к главному тезису статьи, дающему ключ к пониманию ее в целом. Мясковского «заинтересовала естественно возникающая на фоне приведенной исторической перспективы параллель между двумя художниками, по первому взгляду столь несхожими, даже более — столь противоположными» [20, с. 64]. Отстаивая тем не менее справедливость своего взгляда, Мясковский ищет черты, роднящие Чайковского и Бетховена, не в одних только деталях композиторского почерка («в необычности и свежести иных гармонических сопоставлений, в рельефном тематизме, напряженности ритмов») и не в одном только «присущем обоим художникам пламенном темпераменте». Замечательно, как мысль Мясковского, уверенно набирая силу, движется к решающему выводу: «...типичные субъективисты, вечно копавшиеся в глубине своих душевных переживаний, оба они (Чайковский и Бетховен. — И. Р.) <...> все же *покоряли массы*» [20, с. 65–66]. И далее: «Люди с замечательно развитою душевною и умственною чуткостью, отзывавшиеся на самые разнообразные внешние впечатления <...>, они накопили в своей душе такой запас глубочайших эмоций, потенциальную энергию такого напряжения, что художественные выявления ее не могут не *заражать*» (курсив везде мой. — И. Р.) [20, с. 66].

Итак, в *заразительности* могучей музыки Бетховена и Чайковского, в *покоряющей силе воздействия их искусства на массы* усматривает Мясковский основание для сближения творчества двух великих композиторов. А в том, что это основание является достаточным, нас убеждает особая, ни с чем не сравнимая популярность музыки Бетховена и Чайковского в широкой аудитории. Вот почему, возвращаясь вновь к той, и в самом деле искаженной исторической перспективе развития симфонии, которую рисует Мясковский в начале статьи, мы с большим пониманием отнесемся к мотивам автора. Критик не пишет трактат по истории жанра, не исследует различные типы симфонизма; в его задачу не входит объективная оценка вклада, внесенного каждым из перечисленных композиторов в мировую симфоническую литературу. Бетховен для него отправная точка пути, проделанного симфонией менее чем за век. Если вдуматься, то в свете тех высочайших

критериев, которыми руководствуется Мясковский в оценке симфонии, как вида творчества, становится ясным, почему «мост» от Бетховена к Чайковскому кажется ему повисшим без единой точки опоры в музыке XIX столетия. «Независимо от того, — пишет Мясковский, — созвучен ли наш душевный строй ощущениям, передаваемым бетховенскими звуками, в представлении нашем почти все его симфонии вызывают какие-то удивительно стройные и определенные образы, какое-то *обобщающее* впечатление, в котором сливаются все разнородные, характеристические частности. Дальнейшее развитие симфонии идет как-то *вовне*, внутреннее содержание *мельчает*, форма, напротив, неумеренно разрастается, и после Бетховена *симфония точно теряет свои жизненные соки, мертвоет*. <...> Лишь, перебросившись на девственную почву <...> в России, симфония неожиданно находит художника, творческая организация которого <...> оказывается как бы рожденной для того, чтобы вновь оживить эту прекрасную и благородную форму» [20, с. 63–64].

Когда Мясковский писал эти строки, он вряд ли предполагал, что уже несколько лет спустя появится небольшое, но чрезвычайно актуальное «исследование в немецком вкусе», во многом созвучное его статье. Речь идет о докладе Пауля Беккера, прочитанном им в 1918 году во франкфуртском «Союзе деятелей нового искусства» и тогда же изданном отдельной брошюрой под названием «Симфония от Бетховена до Малера» [5]. Сравнивая, также как и Мясковский Девятую симфонию Бетховена и «совокупность симфонических достижений» Мендельсона, Шумана, Брамса, Беккер обращает внимание читателя на «сужение круга чувствований и интересов» в творчестве последних [5, с. 43]. Говоря далее о программном симфонизме Листа, Вагнера, Р. Штрауса, Беккер отмечает, что «в нем начинают все большую роль играть чисто *внешние* моменты», что «в этот новый род симфонической музыки прокрадывается струйка *измельчания*» [5, с. 50–51]. Достаточно сравнить эти высказывания Беккера с приведенными ранее словами Мясковского, чтобы оценить в высшей степени знаменательную близость их взглядов на проблему. Правда Беккер связывает возрождение монументального симфонического творчества в послебетховенское время с австрийской школой, с именами Шуберта, Брукнера и Малера; Мясковский же выдвигает именно Чайковского как единственного наследника Бетховена, подчеркивая в то же время глубокое различие миропонимания композиторов, выразившееся с такой полнотой и силой в их последних симфониях. Мясковский безусловно ошибался в оценке роли целого ряда выдающихся западноевропейских композиторов-симфонистов, но не менее серьезную ошибку совершил и Беккер, сознательно (несмотря на все смягчающие оговорки) ограничившись рассмотрением симфонической музыки только Германии и Австрии».

Однако нас сейчас гораздо больше занимают совпадения исходных посылок и некоторых выводов обоих

авторов: и Мясковского, и Беккера интересует «собственно симфония, не как пустая лишь форма» (Мясковский); оба вскрывают «сущность симфонии в ее родовом понятии» (Беккер). По замечанию Б. Асафьева, Беккер (добавим от себя, и Мясковский) «подобным приемом неизбежно переносят суждения о симфониях в сферу симфонизма» [5, с. 3]. Как пример удивительной пронизательности Мясковского-критика звучат сейчас его слова о форме симфоний Чайковского: «Видно, что форма в сочинениях этих была не мертвой лишь схемой, на которую нанизывались музыкальные элементы, но она являлась естественным выражением эмоций, волнений художника» [20, с. 64]; «...редко кто обладает такой убедительной (хотя порой и неуравновешенной) формой, в которой мысль как бы струится непрерывным и однородным током и вследствие того так легко воспринимается <...>» [20, с. 70]. Разве при чтении этих фрагментов не приходит тотчас на память много позже прозвучавшее определение Асафьева: «Симфонизм — творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности» [2, с. 239]. И разве не предвосхищает меткое наблюдение Мясковского над формой, которая «так легко воспринимается», высказанную Асафьевым спустя три десятилетия известную мысль о направленности формы у Чайковского на восприятие?

Пытаясь уяснить сущность симфонизма и, в частности, истолковать «освобождающее воздействие бетховенских симфоний» на слушателей, Беккер выдвигает тезис об «объединяющем массовом переживании», рождаемом музыкой Бетховена, о присущей ей «обобществляющей функции, обобществляющей силе» [5, с. 22–23]. Еще раз напомним уже цитировавшиеся слова Мясковского о производимом симфониями Бетховена обобщающем впечатлении. И обратимся вновь к Асафьеву: «Чайковский буквально держит в своей власти дыхание слушателей, владея ритмически организованной лепкой формы» [2, с. 71]. В другом месте читаем у него же: «Из многолетних наблюдений над музыкальной формой у Чайковского возникли во мне навыки к восприятию формы, как умения общаться со слушателем» [2, с. 70]. Итак, «обобществляющая сила» симфоний Бетховена и «общительность» музыки Чайковского (сообразно могучей бетховенской воле и сердечному всепроникающему лиризму Чайковского) — вот черты искусства двух великих мастеров, которые каждому из них обеспечили прочную любовь миллионов слушателей.

Статья Мясковского «Чайковский и Бетховен» способствовала возрождению интереса к русскому композитору и заставила музыкантов задуматься и углубить привычные представления о его музыке. Несомненно и то, что статья содержит зерна будущих капитальных исследований. И в этом ее непреходящая ценность.

Обратимся теперь к той, наименее оцененной части наследия Мясковского-критика, которая свидетель-

ствует о его таланте чуткого музыкального исследователя. «Стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка», — писал Н. Я. Мясковский Сергею Прокофьеву весной 1928 года [22, с. 298]. Слова передают «экстатическое восхищение», которое он испытал, проиграв в клавире «Огненного ангела» Прокофьева. Но в них без сомнения — человек, влюбленный в музыку, жаждущий новых и сильных музыкальных впечатлений, заинтересованный и благодарный слушатель. Именно такой образ Мясковского-критика встает со страниц его статей, заметок, рецензий. Характеризуя Б. В. Асафьева в письме к Н. А. Малько, Мясковский пишет: «Асафьев человек очень искренний и увлекающийся, поэтому он легко ударяется в крайности восторга и негодования» [18, с. 190]. С полным правом Мясковский мог бы повторить эти слова и о себе самом. Он умел быть объективным; впрочем, это удавалось ему (как «человеку искреннему и увлекающемуся») тем легче, чем меньше его затрагивала сама музыка. Так, признаваясь в том, что он остается «холодным, например, к Глазунову, Балакиреву», Мясковский дает ряд превосходных и выразительных характеристик их произведений, в особенности подчеркивая самобытные индивидуальные черты творчества, пусть даже чуждого ему. Объективность, рассудительность, желание тщательно взвесить достоинства и недостатки произведения чрезвычайно характерны. Таков Мясковский-критик перед лицом искусства, пусть даже симпатичного ему, но не затрагивающего его внутренних душевных «резонаторов». Но он положительно теряет способность, «добру и злу внимая равнодушно», бесстрастно судить о явлениях, которые вызывают в нем «артистический восторг» или «благородное негодование». Собственно, этими побуждающими мотивами продиктовано лучшее из написанного им.

Статьи «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика» мы уже касались бегло в первом из цикла очерков, посвященных Н. Я. Мясковскому [25]. Она возникла по инициативе самого Мясковского: «Почему никто не пишет о композиторе Метнере? — спрашивал он в письме к Держановскому, — к нему вообще слишком несправедливы» [20, с. 507]. Окончательное решение писать статью созрело у Мясковского после опубликования отзыва В. Каратыгина о музыке Метнера, напечатанного в газете «Речь». И вновь (в который раз!) «благородное негодование», полемический жар подарили нам великолепный критико-эстетический этюд, ценность которого прежде всего в том, что Мясковский излагает в нем свое кредо композитора, высказывая при этом ряд глубоких и далеко идущих мыслей о музыкальном творчестве. В обоснование своего взгляда Мясковский совершает экскурс в один из самых кардинальных вопросов эстетики — проблему формы и содержания в музыке. Именно этот раздел статьи представляет сегодня особый интерес.

Рассматривая и взвешивая различные «качественно-типичные соотношения формы и содержания»

в музыке, Мясковский приходит к выводу о том, что «...как содержание, так и форма неразрывно связаны между собой; мне они представляются, собственно, двумя сторонами одного и того же явления, лишь как бы меняющего свою окраску, и это явление, в сущности, есть только форма, но соответственно прежнему делению — форма внешняя и форма внутренняя. Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений» [20, с. 118]. Но ведь это не что иное, как прямое предвосхищение положения Асафьева о «необходимости нового понимания музыкальной формы не как архитектурных „беззвучных“ схем, а как закономерного процесса организации звучащего материала и его кристаллизации» [1, с. 28]. Полагаю, что Мясковским сделана одна из первых попыток приблизиться к современному пониманию процессуальности музыкальной формы.

Статье Мясковского о Метнере (1913) хронологически предшествуют только работы Б. Л. Яворского, трактующие, в частности (хотя и в специфических терминах так называемой «теории ладового ритма»), проблему «связной звуковой формы во времени» [29, с. 309]. Ученик Яворского С. В. Протопопов опубликовал в 1930 году книгу в двух частях «Элементы строения музыкальной речи» под редакцией Б. Яворского, представляющую собой запись лекций и занятий учителя в течение 1913–1924 годов [23]. Уже в самом начале первой главы читаем: «Музыкальная речь есть присущая человеку активная способность звукового выражения во времени <...>. Связное целое музыкального оформления развертывается во времени и воздействует физически на слух» [23, с. 5]. В своей ранней работе «Конструкция мелодического процесса» (1929) Б. Л. Яворский пишет: «Развертывание во времени конструкции музыкального произведения есть его *ладовый ритм*» (курсив мой. — И. Р.) [6, с. 11]. То, что Яворский называл схемой ладового ритма, является по сути дела внутренней логикой развертывания формы. Позже со своими (ныне классическими) концепциями динамической музыкальной формы выступили Э. Курт и Б. Асафьев. Эрнст Курт, с его «энергетической концепцией» формы, полагал, что «музыкальная форма — это постоянно парящее взаимодействие между силой и ее обузданием внешними очертаниями», форма понимается как нечто, «постоянно несущее в себе живое становление» [17, с. 139]. То есть, в конечном счете имелось в виду существование формы как силы (процесса) и формы как результата (окончательной схемы). Эту же мысль Э. Курт продолжает в своих трудах, более известных читателю, благодаря русским переводам: «Форма может быть понята только из перспективы, видимой

горизонтальным, движущимся вместе с линиями, взглядом. Всякая форма создается движением» [14, с. 239]; или «исходные творческие достижения музыкального *формования* заложены в таких понятиях, как развитие, нарастание, переход, разрядка напряжения» [13, с. 312]. Э. Курт все время говорит о «бесконечной мелодии композиционного развертывания», о принципе *формования*. И вот, почти дословно повторяющее Мясковского из статьи о Метнере, суждение Э. Курта: «Следует иметь в виду не *внешнюю форму* того или иного типа в отдельных произведениях или их частях, но прежде всего искусство *внутреннего развития формы*, в котором встречается гораздо больше технических затруднений, чем во внешнем распределении» [14, с. 153]. Сравните это с хрестоматийным асафьевским «*процессом оформления звучащего вещества*» (курсив мой. — И. Р.).

Попутно укажем еще на одну содержательную статью, сегодня почти забытую. Автор ее призывает изучать музыкальные явления в их «феноменальном» качестве, то есть в процессе воздействия и восприятия: «Наряду с изучением музыки как предмета, должно существовать исследование музыки, как процесса» [9, с. 64]. Заметим, что заглавие статьи говорит о «формоосознании в музыкальном восприятии» и следовательно выводит проблему на уровень обсуждения коммуникативных функций музыки, то есть возвращает нас к разговору о «направленности музыкальной формы на восприятие». К пониманию равновеликости — да, да, именно равновеликости! — каждого из нерасторжимой триады: композитор — исполнитель — слушатель в процессе выстраивания музыкальной формы. Живое подтверждение этого парадоксального, на первый взгляд, умозаключения — практика алеаторики, метода сочинения, предполагающего, пусть и «по лекалам» композитора, форму, творимую исполнителями. В статье, посвященной алеаторике, Марина Переверзева констатирует: «Мобильность текста дарует музыканту значительную долю авторства и возможность представить собственную интерпретацию произведения, придать ему неповторимую форму, опираясь на собственный художественный вкус и опыт» [21, с. 16]. Добавьте к этому форму, которую в то же время творит слушатель в зале (каждый для себя и все вместе, «соборно», как сказали бы церковные прихожане!).

С другой стороны, жестко конструирующие и строго рассчитывающие музыкальную форму адепты додекафонии разделяют мысль Мясковского о тождественности формы и содержания в музыке. Вот определение Филиппа Гершковича, ученика Антона Веберна, выдающегося педагога, вручившего эстафету «нововенцев» молодым московским композиторам: «Форма музыкального произведения — это не его сосуд, не его одеяние, а само произведение, рассмотренное под определенным углом» (курсив мой. — И. Р.)⁴. Любопытно и почти текстуальное совпадение мнений далеких (во всех отно-

⁴ Сообщено автору настоящей статьи Л. Д. Гофманом, за что его сердечно благодарю.

шениях!) «собеседников»: автор упоминавшейся книги «Модернизм и музыка» Вольфинг протестует против «непонимания формы, рассматриваемой как платье, как туалет для содержания» [8, с. 37]. Он же бичует модернистов, которые «свели эволюцию формы к сезонным сменам фасонов, опять оторвали „форму“ от „содержания“, превратив первую во что-то внешнее, в платье, которое обязательно должно или быть по последней моде или стать новейшей модой <...>» [8, с. 37]. В середине XX века американский философ и культуролог Сьюзен Лангер утверждала: «Музыка <...> выражает чистую форму не как украшение, а как саму свою сущность» [15, с. 187]. Оговоримся тотчас же: не ради установления чьего-либо приоритета предприняты настоящие розыски. Стоит обратиться к истории науки, хотя бы к школьным учебникам, чтобы убедиться в одновременном созревании фундаментальных идей и открытий в умах далеких и незнакомых друг с другом ученых. Физические законы и константы носят двойные «фамилии», скажем, законы Бойля – Мариотта, Джоуля – Ленца, постоянная Клапейрона – Менделеева... А неевклидова геометрия Лобачевского – Римана! Да разве у нас, музыкантов, мало подобных примеров, взять хотя бы первенство в открытии техники сочинения музыки с помощью двенадцати тонов (додекафонии), оспариваемое у Арнольда Шёнберга — Йозефом Маттиасом Хауэром, Николаем Рославцем, Ефимом Голышевым... А еще ведь и от человеческих качеств «первооткрывателя» многое зависит! Когда Мясковский в 1912 году задумал статью о Метнере, он, человек старой нравственной закалки, обратился с письмом к Б. Л. Яворскому с просьбой разрешить сослаться в предполагаемой статье на сведения, почерпнутые в общении с ним. Ответ Яворского (письмо от 26 июля 1912 г.) красноречив: «Мне было бы очень неприятно, если бы в вашей критической деятельности вы упомянули меня и мои работы. Все, что

вы у меня узнали — есть как знание общее достояние. Каждый может его обнаруживать без ссылки на тот источник, из которого он его узнал» [28, с. 187]. Пройдет три четверти века и Ролан Барт, глава французских структуралистов, скажет, что «текст — это раскавыченная цитата» [4, с. 269]. Точно так же в эпоху постмодерна «свое» и «чужое» в искусстве сосуществуют, не ища оправдания в жанре коллажа или в полистилистике.

В настоящей статье автору лишь хотелось на рассмотренных примерах углубить сложившееся представление о Мясковском-критике, чей творческий потенциал далеко не полностью был исчерпан в его ярких публицистических статьях, нередко приближающихся к серьезным научным исследованиям. Мы стремились показать, как глубокий аналитический ум выводит композитора-критика на путь широких обобщений, предвосхищающих позднейшие открытия. Не случайно Б. В. Асафьев, который любил и всегда чрезвычайно высоко ставил композиторское творчество Мясковского, не менее искренне ценил и уважал в Мясковском умного и проницательного музыкального мыслителя.

Статьям Мясковского присуща яркая демократическая направленность. Блестящий литературный стиль — местами изысканный, но чаще сочный, выразительный — нигде не увлекает автора на путь громоздких отступлений. Он органически чужд искусным словесным пассажам, заполняющим пустоты авторской мысли. Можно смело сказать, что Мясковский, в числе немногих, владел секретами *направленности формы в музыкальной критике*. Классическую двуединую формулу музыкальной критики, много лет назад данную Гектором Берлиозом — «Чтобы критиковать, надо понимать, а чтобы понимать, надо чувствовать» [7, с. 78] — Николай Яковлевич Мясковский реализовал в нерасторжимом единстве «артистического восторга» и исследовательского пафоса.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2 / ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. О музыке Чайковского: избранное / вступ. ст. Е. Орловой. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 376 с.
3. Б. В. Асафьев — Н. Я. Мясковский. Переписка. 1906–1945 годы / публ., текст. подгот. и науч. коммент. Е. С. Власовой. М.: Композитор, 2020. 560 с.
4. Барт Р. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
5. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / перевод Р. Грубера; под ред. и со вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
6. Беляева-Экземплярская С. Н., Яворский Б. Л. Структура мелодии. Изд. 2-е. М.: URSS: ЛЕНАНД, 2023. 92 с.
7. Берлиоз Г. Избранные статьи / сост., вступ. ст. и примеч. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. М.: Музгиз, 1956. 406 с.
8. Вольфинг [Э. К. Метнер] Модернизм и музыка: статьи критические и полемические (1907–1910). Приложения (1911). М.: Мусaget, 1912. 446 с.
9. Дроздов А. Эмоция и формоосознание в музыкальном восприятии // Музыкальный современник. 1916. № 3. С. 63–77.
10. Каратыгин В. Г. Избранные статьи / сост. и авт. примеч. О. Л. Данскер; вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1965. 352 с.
11. Каратыгин В. О музыкальной критике / [публ., коммент. и примеч. И. Райскина] // Критика и музыкознание: сб. ст. / сост. В. С. Фомин. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 263–278.
12. Коптяев А. История новой русской музыки в характеристиках. Вып. 1: П. Чайковский. СПб.: тип. Главного Управления Уделов, 1909. 71 с.
13. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / предисл. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
14. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / перевод с нем. З. Эвальд; под ред. Б. В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

15. Лангер С. К. Философия в новом ключе: исследования символики разума, ритуала и искусства / перевод с англ. С. П. Евтушенко; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова; примеч. Р. К. Медведевой. М.: Республика, 2000. 286 с.
16. Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Вып. 2: П. И. Чайковский / сост. Г. Б. Бернандт. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
17. Лукина Г. У. Живительная энергия музыки. По прочтении Э. Курта, Б. Асафьева, А. Лосева // Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / отв. ред. О. А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. С. 136–146.
18. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма / сост., авт. предисл. и примеч. О. Л. Данскер. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. 383 с.
19. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1: Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1964. 396 с.
20. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 2: Литературное наследие. Письма / ред., сост. и примеч. С. Шлифштейна. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1964. 612 с.
21. Переверзева М. К проблеме формообразования алеаторной музыки // Musicus. 2010. № 1–2. С. 16–25.
22. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / ред.-сост., предисл., коммент., прилож., подбор ил. Н. Кравец. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2023. 805 с.
23. Протопопов С. В. Элементы строения музыкальной речи: в 2 ч. / под ред. Б. Яворского. М.: Муз. сектор ГИЗа, 1930.
24. Райскин И. Артистический восторг и исследовательская глубина (Н. Мясковский о П. Чайковском-симфонисте) // Критика и музыкознание: сб. ст. Вып. 2 / ред. колл. В. Н. Гурков, О. П. Коловский (сост.), В. И. Цытович. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. С. 207–216.
25. Райскин И. «...И голос мой негромок...» К 130-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского // Musicus. 2011. № 2. С. 12–17 (начало); 2011. № 3–4. С. 48–53 (продолжение); 2012. № 1. С. 30–37 (окончание).
26. Ступель А., Райскин И. По страницам русской музыкальной прессы конца XIX – начала XX века // Критика и музыкознание: сб. ст. / сост. В. С. Фомин. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. С. 242–263.
27. Чернов К. Симфонии П. И. Чайковского с их кратким тематическим указателем. СПб.: Изд. «Русской музыкальной газеты», 1904. 62 с.
28. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка: в 2 т. / ред.-сост. И. С. Рабинович; общ. ред. Д. Д. Шостаковича. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1972. 712 с.
29. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи = The design of musical speech: материалы и заметки: перевод на английский язык и двуязычная публикация текста 1908 года с добавлением архивных материалов из фондов Российского национального музея музыки при поддержке Российского музыкального союза / вступ. ст., заключ. и перевод с коммент. И. Ханнанова. М.: Композитор, 2022. 511 с.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 3), на другие изображения — жирным курсивом: (Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

Теория и практика

Mikhail DEGTYAREV Eighth Quartet by Juri Falik

The article considers a range of issues related to the last Quartet of Yuri Falik — an outstanding but, unfortunately, rarely performed work, including the place of quartet opuses in the composer's heritage, and his interpretation of the content of the genre. The analysis of the Eighth Quartet highlights the following aspects: dramaturgy and form, intonational material and composition techniques, and performing techniques.

Keywords: Juri A. Falik, String quartet № 8, Znamenny chant, bell ringing, scherzo-toccata.

Михаил ДЕГТЯРЕВ Восьмой квартет Юрия Фалика

В статье рассматривается круг вопросов, связанных с последним квартетом Юрия Фалика — сочинением выдающимся, но, к сожалению, редко исполняющимся. Освещается место квартетных опусов в наследии композитора, трактовка содержания жанра. В анализе Восьмого квартета выделяются следующие аспекты: драматургия и форма, интонационный материал и техники композиции, исполнительские приемы¹.

Ключевые слова: Ю. А. Фалик, струнный квартет № 8, знаменный распев, колокольность, скерцо-токанта.

Шостакович назвал лакмусовой бумажкой для любого композитора два труднейших, с его точки зрения, жанра: музыка для хора и струнный квартет.
Юрий Фалик. «Метаморфозы» [6, с. 149]

В кругу камерно-инструментальных жанров — сфере «музыкального интеллектуализма» (Б. Асафьев²) — струнный квартет, пожалуй, в наибольшей степени отвечает подобной характеристике. И к композитору, и к исполнителям, и к слушателям он предъявляет исключительные требования: сосредоточенность, предельная концентрация внимания, умение следить за общим планом и за деталями изложения, нюансами и поворотами в развитии. Квартет (в особенности, в послебетховенскую

эпоху) противится всякому облегчению, упрощению, практически не пропускает в себя программность; его выразительность заключена во внутримызыкальном содержании, он имманентен самой музыке. Как замечает В. Берлинский, бессменный участник и один из основателей знаменитого Квартета имени А. Бородина, столь «рафинированный и элитарный ансамбль <...> требует особого устройства слуха и мышления» [7, с. 12]. Таким «устройством слуха и мышления» был наделен Юрий Александрович Фалик, один из мэтров отечественной музыки XX века.

С 1938 года квартет становится одним из ведущих направлений в творчестве Д. Д. Шостаковича. Но надо сказать, что в музыке многих ленинградских компо-

¹ В 2013 году автору настоящей статьи довелось принимать участие в исполнении Восьмого квартета Юрия Фалика. Концерт состоялся в Санкт-Петербургской консерватории, alma mater композитора. Музыку эту было интересно играть не столько из-за разнообразия экспериментальных исполнительских приемов (их, кстати, не так уж и много, и все они не представляют собой особой сложности; главная задача этого сочинения — достижение ансамблевого единства), сколько из-за необычности ее содержания. Не могу сказать, что мысли, изложенные в статье, появились уже в процессе разучивания или исполнения: это ни в коем случае не исполнительский анализ и не рекомендации будущим интерпретаторам. Трактовок квартета может быть множество, и все они будут разнообразны — каждому человеку музыка говорит о том, что именно он способен в ней услышать. Но понятно одно: музыка Фалика не отпускает, крепко держит и побуждает к размышлениям.

² См.: [1, с. 341].

зителей этот жанр не всегда занимал приоритетные позиции. Так было в 1950-е годы (время учебы Ю. Фалика в консерватории), так было и до, и после этого периода. Можно отметить спорадические обращения к нему начинающих и именитых авторов. Так, получил известность квартет В. Щербачева (1943) из музыки к кинофильму «Петр Первый»; в свои студенческие годы струнный квартет написал первый консерваторский учитель Фалика по композиции Ю. Балкашин (1944); автором двух произведений является Г. Окунев (1951, 1962). Можно назвать экспериментальные, отступающие от строгого жанрового канона сочинения — «Квартет-симфонию» Г. Попова (1951)³, «Антифоны» С. Слонимского (1968). На протяжении творческого пути неоднократно обращались к квартетному жанру А. Мнацаканян (две сюиты — 1955 (утрачена), 1957; три квартета — 1958, 1983, 2005; Второй был отмечен премией имени Д. Шостаковича) и В. Гаврилин (3 квартета, 1960–1964). Наиболее активно из композиторов старшего поколения в середине и второй половине XX века в жанре квартета работал В. Салманов (шесть опусов, появившихся в период с 1945 по 1971 год), а из более молодых — Л. Пригожин (восемь квартетов, 1970–1992), Б. Тищенко (шесть квартетов, 1957–2008) и Ю. Фалик.

Интерес к квартетному письму возник у Юрия Фалика еще в годы обучения в знаменитой одесской музыкальной школе Столярского (1945–1955), где юный музыкант занимался сразу по двум специальностям — виолончель и композиция. Хотя он уже играл в организованном им школьном квартете и пробовал свои силы в отдельных пьесах для этого состава, одним из важных побудительных мотивов для композиторского обращения к квартетному жанру стало первое знакомство с живым звучанием профессионального коллектива. Огромное впечатление на шестнадцатилетнего музыканта произвели концерты Квартета имени Большого театра, в 1952 году приехавшего в Одессу с гастролями [4, с. 7]. Не без воздействия этого впечатления в 1953–1954 годах появилось сразу два квартетных опуса Фалика: первый (незаконченный) остался в рукописи, к музыке следующего, e-moll (1954), он вернулся спустя много лет, переработав и дополнив сочинение. В 1982 году юношеский квартет в новой редакции был опубликован под номером 1⁴.

В школьные годы инструментальный ансамбль был основным жанром, увлекавшим композиторское воображение Фалика, хотя в его багаже были и другие сочинения. В последующие годы квартет сохраняет свои позиции, но в обращении к нему заметны перемены, возможно, связанные с какими-то глубинными процессами эволюции, развития композиторского само-

сознания. Так, в 1956 году Фалик начинает работу над квартетом B-dur, который остался незавершенным. Следующее обращение к жанру состоялось уже в после-консерваторский период: в 1965 году был закончен квартет, обозначенный номером 2⁵. 1970–1990-е годы приносят сразу пять опусов: квартеты № 3 (1974), № 4 (1975), № 5 (1978), № 6 (1984) и № 7 (1993); последний квартет — № 8, написан в 2001 году, за 8 лет до кончины композитора.

Почти все квартеты имеют посвящения, связанные с именами музыкантов, сыгравших определенную, иногда значительную роль в творческой судьбе Фалика, — учителей, друзей, исполнителей, а также с коллективами, игравшими его музыку. Так, Пятый квартет посвящен В. Овчареку, первой скрипке Квартета имени С. Танеева, Шестой — Квартету имени Комитаса, Седьмой — американскому *Fine Arts Quartet* (Квартет изящных искусств). Среди квартетов есть и мемориальные: № 2 — памяти Ю. Балкашина, № 4 — памяти Д. Шостаковича. Последний, Восьмой квартет, композитор посвятил Е. Ручьевской — профессору Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории, выдающемуся музыковеду, с которой на протяжении долгих лет Фалика связывали тесные творческие и дружеские отношения. Ручьевская стала и автором первого монографического исследования о творчестве композитора [4].

Я не выполнил обещания, данного мною Дмитрию Дмитриевичу, написал реквием вместо «веселого» квартета. Но думаю, не одни жизненные обстоятельства помешали сделать это. Не случайно при попытке самого Дмитрия Дмитриевича написать «веселый» квартет музыка своей властью увела его в сторону. <...> Поэтому я пошел по проторенному пути: написал серьезное, даже трагическое, сочинение. А может быть, это единственный путь для квартета?

Юрий Фалик. «Метаморфозы» [6, с. 154–155]

Квартеты Фалика разнообразны по драматургии, по строению цикла, по количеству и темповым соотношениям частей. Среди них есть одночастные — Второй, Третий, двухчастные — Шестой, Восьмой, трехчастные — Четвертый, Пятый (при этом темповая направленность частей в них противоположна: *Con brio* — *Lento lamentoso* — *Andante cantabile* в квартете № 4, *Largo sostenuto* — *Allegro moderato, poco inquieto* — *Allegro vivo, misterioso* в № 5). В Седьмом квартете четыре части, но и они не составляют традиционной последовательности (четыре Постлюдии со следующими темповыми характеристиками: *Allegro* — *Andante tranquillo* — *Presto* — *Allegretto con moto*). Словом, у Фалика

³ Хотя с 1943 года композитор жил в Москве, в его «Квартете-симфонии» воскрешается дух раннего ленинградского музыкального авангарда, ярчайшим представителем которого был Г. Попов. После премьерного исполнения квартет был забыт на 70 лет. В 2021 году *Quartet Berlin-Tokyo* осуществил запись произведения.

⁴ См. об этом: [5, с. 273].

⁵ Начиная с 1960-х годов Фалик увлечен возможностями, открывающимися в атональной музыке, в связи с чем квартеты от Второго до Восьмого обозначаются не по тональностям, а по номерам.

нет определенной композиционной модели, которая бы воспроизводилась или трансформировалась в каждом новом сочинении, форма любого из его квартетов абсолютно индивидуальна.

Объединяющим началом в квартетном творчестве композитора является *содержание жанра*. Оно невербализуемо, его трудно выразить словесно, но яркость музыкально-смыслового ряда позволяет выстроить некоторую цепь ассоциаций. Квартеты Фалика в большинстве своем предельно серьезны («...*А может быть, это единственный путь для квартета?*»), исполнены драматизма, причем драматизма особого рода. А. С. Стратиевский называет эту линию творчества Фалика *философски-драматической* («та же драма, но в сфере идей и представлений» [5, с. 293]), подчеркивая, что ее-то как раз и репрезентируют «квартеты, а позднее — хоровая музыка, связанная с каноническими церковными жанрами» [там же]⁶. Сам же композитор, размышляя над природой квартета, утверждает: «его сфера — возвышенные эмоции человека, его духовный мир, философские размышления» [6, с. 149]. Какие темы могут быть связаны с этой сферой? По всей вероятности, самые существенные, важнейшие для каждого человека — жизнь и смерть, вера, надежда, смысл жизни... Невольно вспоминается малеровское: «...*почему ты жил? почему ты страдал?* неужели все это — только огромная страшная шутка? <...> В чьей жизни хоть однажды раздался этот призыв — тот должен дать какой-нибудь ответ...» [2, с. 251]. Хотя «великий вопрос» задан Малером в связи с содержанием его Второй симфонии, думается, что такая ассоциация все-таки правомерна. Ведь для Фалика квартет — «это симфония в миниатюре» [6, с. 149]. «Ответы» Фалика непрямолинейны, часто неоднозначны, наполнены контрастными смыслами и неожиданными поворотами, таят в себе глубокий подтекст. «Ответ» (и это не обязательно финал цикла) может сочетать в себе подчас противоположные образы из тех, что композитор относит к области философского содержания в музыке: «Отторжение, приятие, просветление, угасание, возрождение — выражение таких понятий вполне доступно музыке. А это же суть философские понятия» [6, с. 150]. Образы-понятия чередуются, сопоставляются, сплетаются в неразличимое в своих частях, но сложное по ощущению единство, внезапно высвечивают те или иные его грани... Иногда «ответ» содержит в себе новый «вопрос» — неразрешимый или вызывающий сильную душевную реакцию. Из таких сопоставлений и пересечений и «рождается некая концепция восприятия мира в целом» [6, с. 150]. Все это можно наблюдать в музыке Восьмого квартета.

Восьмой квартет написан летом 2001 года. <...> Как и в предыдущих квартетах и многих хоровых сочинениях на духовные тексты, аскетичная красота и величавость древнерусского знаменного распева являлись для меня импульсом, будившим художественную фантазию и рождавшим определенные творческие идеи. На этом удивительном по свежести и самобытности интонационном материале я стремился, выражаясь языком живописцев, создать «пространственную конструкцию», используя также богатейшие возможности струнных инструментов. Эпиграфом ко второй части квартета могли бы послужить гениальные ахматовские строки: «И санок маленьких такой неверный бег под звоны древние далеких колоколен». В этих образах — пространство между Мгновением и Вечностью.

Юрий Фалик. Квартет № 8
(из аннотации к изданию)⁷

Двухчастный квартет компактен (длительность — около 16-ти минут) и необычен по пропорциям цикла, составу и жанровым функциям частей. Первая и вторая части сопоставимы по количеству тактов (I часть — 244 такта, II часть — 285 тактов), но несоизмеримы по продолжительности звучания — первая часть звучит примерно в три раза дольше второй. Части контрастны по темпу, интонационному материалу, ритмической организации, фактуре, трактовке тембровых ресурсов инструментов. На этих вопросах будет сосредоточено внимание в анализе квартета.

Первая часть — Adagio ($\text{♩} = 52$). Размер $\frac{2}{2}$ – $\frac{3}{2}$, двухдольные и трехдольные такты чередуются, сменяя друг друга. Переменный размер создает ощущение непрерывной текучести, сильные доли размываются, музыка движется словно бы поверх тактовых черт. Это ощущение поддерживается характером тематического развития и строением музыкальной ткани: опорные звуки в вариантно развивающихся, близких по контурам мелодических линиях смещаются на разные доли такта, инструменты вступают в диалог, не дожидаясь окончания фразы в других голосах, кадансируют в разное время, голоса перекрещиваются и сливаются друг с другом в узком диапазоне⁸, при этом не всегда возможно определить, какой из них является ведущим. Такой тип изложения устанавливается во вступлении (такты 1–20) и далее воспроизводится в отдельных фрагментах основного раздела (*пример 1*).

Интонационный материал первой части, написанной в трехчастной репризной форме, развивается в двух сквозных тематических планах. Один из них берет начало во вступительном разделе. Для него характерны полимелодическая фактура, преобладание гори-

⁶ Автор рекомендует всем, кто собирается познакомиться с квартетами Фалика, прочесть эту интересную и своеобразную работу, которая была поддержана и одобрена композитором. Адам Стратиевский, ближайший друг Фалика, соученик по одесской десятилетке и по консерватории, показывал ему рукопись исследования, и Фалик не внес ни одного изменения, согласившись со всеми наблюдениями автора.

⁷ Фалик Ю. А. Квартет № 8 для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 36 с., 4 парт. Текст аннотации размещен на задней стороне обложки. Музыкальный текст Квартета анализируется по этому изданию.

⁸ См., например, т. 1–8, 43–49 партии второй скрипки и альты, т. 89–93 партии скрипок и альты, т. 167–175 партии первой скрипки и альты.

Пример 1

Фалик Ю. Квартет № 8. I часть (тт. 1–8)

Adagio (♩ = 52)

зонти в организации музыкальной ткани, плавность мелодического рисунка, поддерживаемая опеками и поступенным движением. Именно этот тематический слой опирается на интонационные формулы знаменного распева. Он реализуется в бесконечной череде мелодических построений, родственных друг другу, но никогда не повторяющихся дословно — цепь вариантов, первоисток которых не представлен в тексте, а растворен в совокупности всех вариантных проведений. В крайних разделах мелодическая инициатива часто принадлежит второй скрипке и альту, а звучание сосредоточено в диапазоне певческих голосов. В центральном разделе ведущую роль берет на себя первая скрипка, играющая временами в сверхвысоком, «запредельном» регистре. Аскетичная красота и величавость молитвенного настроения окрашивается здесь субъективной, взволнованно-тревожной, возвышенно-просветленной или «исповедальной» интонацией. Вспоминаются пушкинские строки:

*«Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья.
Да брат мой от меня не примет осужденья,
И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи»⁹.*

Второй тематический пласт экспонируется в начале первого раздела, сразу же после вступления. Здесь в первую очередь привлекает внимание своеобразие тембровой трактовки инструментов. Фалик, как и другие современные ему композиторы, в поисках нового образа и нового звука экспериментирует с тембровыми характеристиками, используя необычные сочетания инструментов, особые приемы звукоизвлечения, тембровой «перекраски», изображения тембра одного инструмента средствами другого и т. д. Так, вспоминая о II части Четвертого квартета (памяти Д. Шостаковича), представляющей собой, по словам композитора, «реквием, ритуальное оплакивание, горестные размышления над нависшей над человеком неизбежностью» [6, с. 154], он отмечает: «Музыкальная идея, захватившая меня, — заставить струнные звучать как деревянные, как голоса с того света» [там же]. В Восьмом квартете Фалик заставляет струнные звучать как колокола¹⁰. Сначала (такт 21) раздается одиночный удар колокола: акцентированное *pizz.* альты (*d'*, *poco sf sempre*) на фоне выдержанного тона виолончели (*d'*, *pp sempre, dim.*). Затем пространство расширяется: в высоком регистре в партии первой скрипки проходят флажолеты, обыгрывающие звуки ре-минорного трезвучия¹¹. Они

⁹ Строки из стихотворения А. С. Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836). (Прим. ред.)

¹⁰ Аналогичный прием встречается и в других квартетах Фалика. Так, по наблюдению Стратиевского, колокольные звоны есть во вторых частях Пятого и Седьмого квартетов (см.: [5, с. 296, 320, 333]).

¹¹ В Восьмом квартете, написанном в атональной манере, Фалик довольно часто обращается к тональной технике. «Вкрапления» тональности ощутимы в консонантности созвучий, в тональной основе отдельных мелодических линий и даже в намеке на некоторый тональный план в движении звуковой материи частей и цикла. Так, первая часть заканчивается ля-минорным аккордом (с добавочным звуком *h*), вторая часть — устойчивым до-мажорным трезвучием (с добавочными *h* и *d*). И можно согласиться с наблюдением А. С. Стратиевского: «Тональные „мазки“ (в виде хотя бы отдельных консонирующих трезвучий), нанесенные на атональную основу, вносят особую изысканность...» в музыку квартета [5, с. 339]).

Пример 2

Фалик Ю. Квартет № 8. I часть (тт. 21–30)

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves. The top staff has a circled '2' and a *pp* dynamic. The second staff has a *pizz. 0* marking. The third staff has a *poco sf sempre* marking. The bottom staff has a *pp sempre* marking. The second system also consists of four staves. The top staff has a *non vibr.* marking. The bottom staff has a *p* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

доносятся словно из далекой дали, как эхо, распространяющее обертоны отзвучавшего колокольного звона (пример 2).

Этот тематический комплекс, как и первый, развивается вариантно. В «мотиве флажолетов» при сохранении извилистого, идущего уступами нисходящего минорного рельефа варьируется звуковысотность ($f^3-a^2-d^3-a^1-d^2$; $f^3-a^3-d^2-a^1-d^2$ и т. д.), меняется тональный колорит; в дальнейших проведениях флажолеты первой скрипки дополняются мягко диссонирующим мелодическим контрапунктом второй скрипки (такты 50–58, *pp*), затем они передаются виолончели (такты 60–74). В последнем, кульминационном проведении (уже без флажолетов) звучание уплотняется, сочетание разных по звуковысотному рисунку линий двух скрипок и альт, образует моноритмическую аккордовую последовательность, уступами спускающуюся вниз на фоне напевной двухголосной мелодии виолончели (такты 77–83). Однако темброво-фоническое и фактурное *crescendo* не приводит к эмоциональному «взрыву», эпизод звучит мягко, в нюансе *piano*¹².

В среднем разделе варьирование исходного тематического комплекса продолжается, но его материал меняет жанровую окраску. «Колокольность» исчезает,

растворяется в звучании трехголосного « хора » (сначала скрипки и альт — такты 89–97, затем с 98-го такта вторая скрипка, альт и виолончель) — покачивающихся, убаюкивающих минорных фигурах, выросших из « мотива флажолетов ». В начале раздела этот материал воспринимается как основной, однако через несколько тактов он оказывается аккомпанирующим, и на его фоне разворачивается цепь мелодий первой скрипки. Скрипичные *solo* сохраняют связь со знаменным распевом, но в них проникают и иные — песенно-романсовые — интонации. Два *solo*, по словам А. С. Стратиевского, звучат как « Песнь утешения — утешения состраданием, сочувствием <...> и надеждой » [5, с. 342].

Взаимодействие двух тематических пластов образует символическую « конструкцию » — образ пространства, наполненного знаками покоя и вечности, где по-особому неспешно течет время. Сам композитор в « Метаморфозах » дает основание для подобной интерпретации: « я хочу звуками, передающими древний род хорового песнопения, его аскетической красотой вызвать в человеке самый возвышенный строй мыслей и чувств — „горний дух“ » [6, с. 150]. Но музыка первой части несет в себе и другие смыслы: в нее проникают отзвуки « дольного » мира, слышна в ней, и достаточно

¹² Отметим, что вся I часть, характеризующаяся крайне детализированной динамической нюансировкой, проходит в диапазоне от *ppp* до *mf*. И лишь дважды громкость поднимается до *f* и *ff*. Это происходит в среднем разделе, впервые в тот момент, когда музыкальное повествование отклоняется от молитвенно-просветленного тона: ансамбль *tutti* на *ff* скандирует вариант « мотива флажолетов » (т. 138–141), вторая скрипка и альт на *f* отвечают фразой, которая своим « долбящим » остигнутым ритмом, подчеркнутыми акцентами на каждом звуке, интонационной застылостью напоминает скрытую цитату — *memento mori* (т. 149–150). Как напоминание об этом эпизоде воспринимаются последние такты из перехода к репризе: скандирование *pizzicato* измененного « мотива флажолетов » в партии первой скрипки: *ff* (т. 203–204), *f* (т. 205–206).

явственно, интонация прощания. Такая музыка могла бы стать заключением цикла, наподобие Эпилога Пятнадцатого квартета или Adagio-финала Альтовой сонаты Шостаковича. Однако финалом Восьмого квартета становится скерцо-токатта.

Комментируя внезапный переход от первой ко второй части, А. С. Стратиевский замечает: «И когда после возвышенно-элегического истаивающего окончания первой части вбегают, словно трусцой, начальные звуки Финала (пульсирующая равномерными восьмыми квинта e^1-h^1), невольно вздыхаешь с облегчением: нет, жизнь все же продолжается!» [5, с. 342]. А дальше неожиданное: «Но какая? Чья? Жизнь вообще? <...> Или...» [там же]. Вопрос этот не праздный: драматургия второй части изобилует поворотами, и «жизнь» предстает в ней в самых неожиданных ракурсах: «...не то, что ответ получить — даже вопросом задаться не успеешь, как — глядишь, чувство облегчения обернулось чувством тревоги, стеснением в груди...» [5, с. 342]. Близкое впечатление складывается и при прочтении строк Ахматовой («такой неверный бег»), которые, по словам Фалика, могли бы стать эпиграфом ко второй части. И это впечатление усиливается, когда представляешь себе ахматовское стихотворение целиком:

«Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!
О, как невыразима грусть, как тщетно ожиданье!
И снова голосом серебряным олень
В зверинце говорит о северном сиянье.
И я поверила, что есть прохладный снег
И синяя купель для тех, кто нищ и болен,
И санок маленьких такой неверный бег
Под звоны древние далеких колоколен»¹³.

Более того, возникает ощущение, что в драматургии второй части квартета в какой-то степени «отражается» последовательность ахматовских образов: от бесконечной пустоты, тщеты напрасных ожиданий, к надежде и вере — в синюю купель, бег санок, звон колоколов.

Вторая часть идет в темпе Allegro ($\text{♩} = 126$) и размере $\frac{2}{4}$, выдержанном на всем ее протяжении. Ритмическая стабильность оказывается здесь одним из важнейших факторов, она поддерживается стабильностью фактуры и не разрушается даже при обилии синкоп. Ведущим принципом организации музыкального движения является оstinатность. *Ostinato* управляет вертикальным и горизонтальным аспектами музыкальной ткани, несет в себе и композиционную функцию.

Индивидуализированная музыкальная форма части не допускает однозначного истолкования, но в целом в ней можно выделить три сопоставимых по масштабу раздела. Они основаны на развитии однотипного материала,

при этом второй и третий разделы образуют слитную структуру: между ними нет композиционной цезуры¹⁴.

Музыкальный материал сосредоточен в трех параллельно идущих тематических пластах. Два из них представлены ритмо-фактурным *ostinato* — равномерной пульсацией чистой квинты восьмыми длительно-стоями, открывающей часть, и непрерывной фигурацией шестнадцатыми, которая формируется в начале второго раздела, а далее выступает в постоянном контрапункте с квинтовым пластом. Третий пласт тематизма — звуковая последовательность, которая служит материалом для образования мелодической линии. Первоначально она состоит всего из трех звуков — ais^1 , cis^1 , dis^2 , но в ходе развития набирает все 12 звуков хроматической гаммы, а во втором разделе части порождает и связанные мелодические фразы.

Как развивается этот своеобразный тематизм? Наиболее устойчивым элементом оказывается квинтовое *ostinato*, передающееся от инструмента к инструменту: вторая скрипка (т. 1–73), первая скрипка (т. 74–104), альт (т. 104–224), виолончель (т. 215–225), но меняющее высотные позиции (e^1-h^1 , c^1-g^1 , $h-fis^1$, $b-f^1$, $as-es^1/f-c^1$, $des-as/G-d$ в контрапункте альты и виолончели). Сохраняется равномерность пульсации, ритмический рисунок, и лишь однажды — в кульминационном эпизоде первого раздела — восьмые сменяются шестнадцатыми (такты 50–73).

Второй оstinатный пласт — музыкальный символ *perpetuum mobile* — также наделен постоянными характеристиками. Первоначально появляясь у второй скрипки, он охватывает в последнем разделе партии всех инструментов. Материал и квинтового, и фигурационного пластов диатоничен, в отдельных фигурах отчетливо прослушивается тоникальность, но ощущения единой тональности не возникает, так как контрапунктические наложения линий образуют сложные политональные соединения. Фигуры в мотивном составе каждой из партий ритмически однородны, но индивидуальны по мелодическим очертаниям. Они образуют протяженные оstinатные блоки, границы которых отмечены либо сменой мелодического рисунка, либо его сдвигом на ближайшие интервалы. И характер музыкального материала, и техника соединения оstinатных пластов во второй части квартета заставляют вспомнить о барочной манере, в особенности о разделах *tutti* в барочном концерте.

Третий тематический пласт динамичен. Во-первых, его материал не дается сразу в «готовом виде», а находится в становлении. Во-вторых, именно в его развитии намечаются узловые точки музыкальной драматургии, те повороты, о которых шла речь выше. Наконец, его хроматический интонационный строй предельно контрастен диатонике оstinатного материала; резкий контраст прослеживается и в ритмо-фактурном отношении.

¹³ Стихотворение А. А. Ахматовой «Он длится без конца — янтарный, тяжкий день!» (1912) из сборника «Чётки». (Прим. ред.)

¹⁴ В связи с этим, третий раздел можно представить и как коду части, тогда общая композиция окажется двухчастной. Для наглядности приведем тактовые схемы двух вариантов трактовки формы: *трехчастная* — 1-й раздел (т. 1–73), 2-й раздел (т. 74–202), связка-переход (т. 203–225), 3-й раздел (т. 226–285); *двухчастная* — 1-й раздел (т. 1–73), 2-й раздел (т. 74–285).

Этот слой тематизма, как отмечалось, начинает формироваться уже в первом разделе. Игровая логика, заметная и в соотношении остигатных пластов, в его движении проявляется с особой яркостью. На фоне остигатной квинты e^1-h^1 (вторая скрипка) в пятом такте появляется точечный акцентированный ais^1 у первой скрипки (*sf in p*, такты 5–13), в четырнадцатом такте со звуком cis^1 к игре присоединяется виолончель, в двадцать третьем — альт со звуком dis^2 . Звуки, разделенные паузами, пуантилистически разбросанные по разным инструментальным партиям и этажам фактуры, чередуются беспорядочно, все время попадают на разные доли такта. В движении ощущается механистичность, возникает парадоксальный образ заводной игрушки, механизм которой постоянно дает сбой. Во втором проведении материала (такты 35–73) фактура становится более плотной, расширяется диапазон, точечные звуки удваиваются ($ais-fis$, $cis-a$, $dis-g$), превращаясь в интервалы, отмечающие теперь каждую долю такта резко диссонирующей вертикалью. Игра продолжается (интервалы взаимообращаются, партии обмениваются звуковыми элементами), но приобретает пугающий оттенок. Возрастает динамическая громкость, звучание становится все более агрессивным, и по достижении кульминации (8 тактов f , 8 тактов ff , т. 58–73¹⁵) внезапно обрывается.

После краткой паузы (восьмая) начинается второй раздел, в котором этот тематический пласт обретает мелодические очертания. Сначала виолончель и альт обмениваются краткими репликами (такты 81–104), затем в диалоге виолончели и первой скрипки возникают развернутые мелодические структуры (такты 104–131). Угловатые, наполненные широкими интервалами фразы (см., например, повторяющийся мотив трех восходящих больших нон в партии виолончели) заканчиваются то утвердительной, то вопросительной интонацией (октавные скачки h^2-h^3 с зависающим на несколько тактов флажолетом в партии первой скрипки)¹⁶. Техника преобразований этого мелодического материала в чем-то близка работе с серией, с другой стороны, ее можно

было бы назвать вариантной комбинаторикой: мелодическая структура набирается из оформившегося звукового ряда, ее варианты создаются путем изменения порядка звуков, их октавных транспозиций, трансформации ритмического рисунка и т. п.

«Ответом» на диалог виолончели и скрипки служит следующий эпизод, навевающий ностальгические воспоминания о первой части квартета (такты 134–204): на фоне непрерывного «жужжания» остигатных пластов (*sub. pp*) звучат флажолеты солирующей виолончели, обыгрывающие в высоком регистре мелодические ходы терций и секст (*mf, poco tenuto*). Эпизод плавно переходит в нечто вроде предыкта, готовящего наступление последнего раздела части. Итоговый раздел основательно подготовлен: устанавливается тональность C-dur, в партии виолончели оформляется до-мажорный каданс — пульсирующий органнй пункт на субдоминантовой и доминантовой квинтах.

Финал не содержит сдвигов и поворотов в развитии, практически весь он построен на материале остигатных пластов (лишь изредка в партии виолончели включаются реминисценции из предыдущего раздела — мотив больших нон, реплика из диалога со скрипкой). Обширное звуковое пространство (от C большой октавы до g третьей), наполненное фигурационными юбилеями на ff и fff звенит и переливается, подобно колокольному перезвону.

Восьмой квартет Фалика и содержанием жанра, и способами решения концепции (такими, как игра со стилями, композиционными техниками, опора на интонационный материал, принадлежащий разным эпохам и т. д.) перекликается с его предшествующими квартетами. Е. А. Ручьевская в монографическом очерке о композиторе предлагает рассматривать Третий, Четвертый и Пятый квартеты как «целостный квартетный цикл, как варианты решения одной темы» [4, с. 52]¹⁷. Думается, что это наблюдение справедливо для всего квартетного наследия Фалика, и Восьмой квартет можно было бы назвать финалом сверхцикла, включающего все квартетные опусы композитора.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
2. Малер Г. Письма / сост. и коммент. И. А. Барсовой, Д. Р. Петрова. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 896 с.
3. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. Л.: Музыка, 1976. 240 с.
4. Ручьевская Е. Юрий Фалик: монографический очерк. Л.: Советский композитор, 1981. 104 с.
5. Стратиевский А. С. О квартетах Юрия Фалика // Адам Соломонович Стратиевский: Книга памяти (1938–2013) / сост. Е. Н. Разумовская. СПб.: Арт-экспресс, 2016. С. 270–348.
6. Фалик Ю. Метаморфозы / литературная версия В. Фиалковского. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 368 с.
7. Шварцберг Д. Квартетное искусство — элитное искусство // Музыка и время. 2009. № 1. С. 12–14.

¹⁵ Любопытно, что динамические оттенки композитор указывает только в партиях первой скрипки, альты и виолончели. Вторая скрипка продолжает играть остигатную квинту (уже не восьмыми, а шестнадцатыми), подчиняясь только общему динамическому нарастанию (единственный в этом разделе нюанс в ее партии выставлен в первом такте — *p sempre*).

¹⁶ Трудно удержаться и не вспомнить блестящую характеристику диалога в бетховенских квартетах, принадлежащую Р. Роллану: «спор между голосами одной и той же души, между различными людьми, которые каждый человек носит в себе» [3, с. 61].

¹⁷ Напомним, что монографический очерк вышел в свет в 1981 году, когда еще не были написаны Шестой, Седьмой, Восьмой квартеты.

Iosif RAISKIN
“Master and Margarita”
in the Samara and St. Petersburg
Premiere of Sergey Slonimsky’s opera

A review of the premiere of Sergey M. Slonimsky’s opera “Master and Margarita” at the Samara Academic Opera and Ballet Theatre and on a touring performance in St. Petersburg on the stage of the Mariinsky Theatre.
Keywords: Sergey M. Slonimsky, opera “Master and Margarita”, parable about Good and Evil, premiere.

Иосиф РАЙСКИН
«Мастер и Маргарита»
в Самаре и Петербурге
Премьера оперы С. М. Слонимского

Рецензия на премьеру оперы С. М. Слонимского «Мастер и Маргарита» в Самарском академическом театре оперы и балета и на гастрольный спектакль в Санкт-Петербурге на сцене Мариинского театра.
Ключевые слова: С. М. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита», притча о Добре и Зле, премьера.

Роман М. А. Булгакова, начинавшийся сценами в библейском Ершалаиме и в Москве на Патриарших прудах, свое музыкальное воплощение впервые обрел в Петербурге (тогда Ленинграде)... на канале Грибоедова, в писательском доме. Вдумчивый читатель, вы уже ощутили, почувствовали «рифму» с писательским рестораном в «Доме Грибоедова» из романа М. А. Булгакова? «Было дело в Грибоедове... Грохот золотых тарелок в джазе иногда покрывал грохот посуды, которую судомойки по наклонной плоскости спускали в кухню. Словом, ад».

Что ж, продолжим рифмовать: опера «Мастер и Маргарита» родилась в квартире, которую получил в свое время Михаил Леонидович Слонимский, один из создателей творческой группы «Серапионовы братья» — литературного объединения, возникшего в Петрограде в 1921 году. Название кружка писатели заимствовали из сборника новелл немецкого романтика Э. Т. А. Гофмана, чья любовь ко всяческой «чертовщине» стала литературной легендой. Но не это сплачивало молодых литераторов: «Объединяла нас, — вспоминал впоследствии Михаил Слонимский, — эпоха, отчаянная любовь к литературе, стремление, ломая инерцию дореволюционной беллетристики, выразить в словах все виденное и испытанное в годы войны и революции» [3, с. 8]. Искренность, честность в творчестве были непреложны: «Первой нашей заповедью было говорить и писать

правду», — соглашалась с Михаилом Слонимским «серапионова сестра» Елизавета Полонская [3, с. 8]. Не ей ли вторил Иешуа из романа Булгакова: «Правду говорить легко и приятно»? Параллели не надо искать, они сами приходят на ум.

А теперь слово сыну писателя-«серапиона», композитору Сергею Михайловичу Слонимскому: «Замысел оперы на сюжет „Мастера и Маргариты“ возник у меня, как только был опубликован роман... Меня сразу же захватил философский и романтический характер булгаковской прозы. Привлекли не шутовство, не комедия, варьете или клоунада, а философия романа... Читая книгу, я представлял два параллельных ряда действий: события в Иерусалиме в первом веке нашей эры и судилище, которое советская власть устраивала над каждым честным творческим, научным или политическим деятелем. И еще меня захватил романтизм образа Маргариты, ее чистая и бескорыстная любовь к Мастеру... Я полностью попал под воздействие образа Иешуа — существа бесконечно доброго, какого не может быть на Земле. Но и Воланд по-своему добр, он наказывает только преступление...» [1].

Как известно, роман Булгакова не печатался почти тридцать лет. Вот и опера Слонимского в точности повторила судьбу романа. Выдающееся произведение нашего земляка ждало своего часа более полувека. После



Распятие Иешуа. Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича. 6 октября 2023 года.
Фото Александра Крылова

концертного исполнения I акта оперы в 1972 году (в Ленинградском Доме композиторов) под управлением Геннадия Рождественского, произведение было запрещено к показу на следующее же утро. Спустя еще почти двадцать лет в годы «перестройки» концертным вариантом оперы, а затем однократным ее сценическим исполнением во вскоре закрывшемся московском театре «Форум» продирижировал Михаил Юровский. Он же ставил оперу в Ганновере (на немецком языке!!!). В 2012 году к 80-летию композитора Владимир Юровский (сын Михаила Юровского) в Михайловском театре дирижировал опять лишь первым актом оперы в режиссуре Виталия Фиалковского. Тут надобно заметить, что либреттисты «Мастера и Маргариты» (Юрий Димитрин и Виталий Фиалковский), следуя драматургии композиторского замысла, сумели передать дух и основные идеи романа, бережно сохранив при этом слово Михаила Булгакова. И порою диву даешься, как масштабный роман, сжатый до своего рода венка афористических фраз персонажей — тех самых слов, что тотчас запоминаются при чтении романа, — в либретто не утратил

ни художественной силы, ни философской значительности. К тому же, «два параллельных ряда действий», о которых говорил в цитированном выше интервью Слонимский, в либретто столь тесно переплетены, чередой сцен и эпизодов (в Иерусалиме ли, в Москве ли) проносится, как в кинематографе. А это необычайно близко излюбленной композитором «кадровой», монтажной драматургии, которую он широко применяет и в симфонических, и в театральных сочинениях. И вы уже перестаете переключаться от евангельских дней к Москве 1920–1930-х годов, действие оперы происходит в том едином большом Времени, которое называют Вечностью.

А для грандиозного *пространственно-временного континуума*, столь возвышенно именуемого, что век, что тысячелетие — всё один миг! И Слонимскому, автору оперы, история жанра тоже предстает в некоем единстве: от первых, еще робких шагов Флорентийской камераты до блеска «большой» оперы «золотого» ее XIX века, с балетными сценами и пышным сценическим антуражем. Да еще и с яркими приметами авторского стиля Слонимского, не чуждого самым наисовременнейшим веяниям в композиторской практике, будь то микрохроматика или даже серийная техника. Достаточно открыть партитуру «Мастера и Маргариты», чтобы в самом начале увидеть сделанные автором «основные обозначения импровизационного ритма (исполняются свободно, без точного отсчета)». Они дают певцам и инструменталистам необходимую свободу дыхания. Добавлены знаки альтерации, предписывающие повышение или понижение на четверть тона или на три четверти тона, нотируется микрохроматика, *четвертитонная* музыка, в отличие от привычной *хорошо темперированной*, и со времен Баха олицетворяемой черно-белой клавиатурой фортепиано. В балетном антракте «Великий бал у Сатаны» похождения Кота и Фанго в варьете сопровождаются весьма характерной авторской ремаркой: «Постановщик может использовать ситуации любых других глав романа с участием Кота и Коровьева». Примечание, не дающее *carte blanche* режиссеру на любой сценический произвол, но словно подразумевающее возможные режиссерские вариации ряда сцен, изменения их последовательности, лишь бы это не вступало в противоречие с партитурой оперы.

Вслушаемся внимательно в начальные слова хора, открывающие оперу, в мучительные вопрошания Пилата: «Ты жив? Значит казни не было?» Что это — пение или речь, как-то особенно ритмически акцентированная? Мастера Флорентийской камераты (по сути, создатели жанра) называли эту манеру произнесения текста *recitare cantando* — «певуче говорить» (в буквальном переводе). Да, именно так звучали оперные монологи в «Эвридики» Якопо Пери (1600), в «Дафне» Марко да Гальяно (1608): они, эти первые оперы и назывались *drama per*

¹ Это было замечено и в первых откликах: «У этой оперы («Мастер и Маргарита». — И. Р.) есть два свойства, впрочем, связанные между собой. Автор назвал ее камерной. Но ее можно назвать еще и „камератной“. Она написана так, как писали оперы музыканты из Флорентийской камераты» [2, с. 121].

musica, то есть «драма на музыке»¹. Потом настанут иные времена (минуем сразу несколько эпох, здесь не место для лекции по истории оперы), и на смену культу *bel canto* («прекрасного пения») придут новые поиски музыкальной правды в операх Вагнера, в музыкальных драмах Мусоргского. Здесь не худо вспомнить и девиз Даргомыжского «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды!» и Мусоргского, с его гениальной «музыкой, творимой говором». Поиски продолжились в XX веке: Прокофьев, «распевший» прозу Достоевского и Толстого, Арнольд Шёнберг с его *sprechstimme* и *sprechgesang*, Альбан Берг, определявший это же по-итальянски, как *ben parlare* («прекрасное говорение») — каждый на свой лад и в соответствии с законами родного языка «омузыкаливали» речь в операх и вокальных циклах. «Основу музыкальной драматургии я нашел у Монтеверди, — сказал Сергей Слонимский в интервью, — ренессансная, добаховская модель по-прежнему может быть стержнем новой драмы в музыке» [1]. Вооруженный изощренной композиторской техникой XX века, современный Мастер обратился к родоначальникам музыкального театра. Вернулся не только к *recitare cantando*, певучей музыкальной речи, но и к камерному инструментальному ансамблю, хотя все вместе инструменталисты почти и не играют: музыканты «портретируют» героев оперы. Для каждого персонажа среди инструментов выбран спутник-двойник, своего рода *alter ego* героя. Например, у Иешуа это «библейское» трио: гобой на фоне арфы; Мастеру сопутствуют виолончель, альт; Маргарите, с ее лирическими мини-ариозо, прославляющими буквально всю оперу, вторят скрипки и арфы, иногда флейта; первосвященнику Каифе — *pizzicato* контрабасов и туба. Пилат, чья «тень» поначалу кларнет, а затем бас-кларнет, приговор произносит с трубой и тромбоном. Инструментальный театр «в чистом виде» представляет без слов хулиганская парочка: Коровьев — фагот и Кот Бегемот — флейта-пикколо. Этих примеров достаточно, чтобы оценить тембровое чутье композитора; добавим к тому и драматургически безупречно выстроенные звуковые параллели толпы в Ершалаиме, требующей распять Иешуа, и пролеткультовских «критиков», призывающих злобно «ударить по пилатчине». Подчас инструменты «переговариваются» между собой, к примеру, так выстроены диалоги «двойников» Мастера и Маргариты.

Подчеркнуто верная партитуре режиссура Виталия Фиалковского в спектакле десятилетней давности делала композиторский прием не только слышимым, но и видимым: инструменты на сцене, рядом с действующими лицами, и зрителю вняты их взаимоотношения, их «двойничество». При всей скрупулезной режиссерской проработке основных актерских образов это особенно впечатляло в игре Сергея Лейферкуса (Пилат), Татьяны Моногаровой (Маргарита), Вячеслава Почапского (Воланд), Альберта Шагидуллина (Мастер), Вячеслава Войнаровского (Здравомыслящий, в романе — Берлиоз) — перед нами все же полусценическая



Заседание Массолита «Ударим по пилатчине!»



Великий бал у Сатаны. Самарский академический театр оперы и балета им. Д. Д. Шостаковича. 6 октября 2023 года.
Фото Александра Крылова

версия, близкая к концертному исполнению. Жаль, что и музыкально тщательно отрепетированная (дирижер Владимир Юровский) первая часть оперы не была затем продолжена, и премьера всей оперы в Михайловском театре так и не состоялась. Жаль и потому, что камерный по характеру спектакль, подобно уединенному чтению пьесы, позволяет лучше, тоньше проникнуться замыслом автора. А в эту музыку войти нелегко даже опытному оперному зрителю-завсегдатаю. Ни тебе привычных арий, ни дуэтов, ни трио. «Певучее говорение» слов, несущих глубокий смысл, словно обращено и не в огромный зал, а к каждому зрителю-слушателю, вглубь души и разума. К этому надо как-то привыкнуть, принять, разделить с автором его языковые, стилистические «условия игры», да, да, *игры*: вспомним, в Средние века именно так именовались светские пьесы («Игра о Робене и Марион»).

Композитор Слонимский и здесь Мастер: нужно утолить жажду привычных оперных стереотипов, пожалуйста, но «не за счет» главных героев. Они — Иешуа и Пилат, Маргарита и Мастер, Воланд и Каифа — у Слонимского (как и у Булгакова) не оперные протагонисты, а живое воплощение идей, носители нравственных (или даже безнравственных!) устоев. Им надлежит

выражаться не то чтобы «высоким штилем», но *серьезно*: отсюда скупая, порой монотонная, монодия преобладает в их «омузыкаленной» речи. Лишь в партии Маргариты нередки островки мелодического речитатива, уже упоминавшиеся лирические мини-ариозо: вот они-то более всего напоминают Монтеверди с его *stile concitato*. Но и скупая монодия не монохромна, не безлика, она по-разному окрашена, и характерные близкие черты «параллельных образов» (например, Иешуа и Мастера, их учеников Левия Матвея и Ивана Бездомного) рельефно сопряжены и в музыке.

Иное дело, персонажи заведомо отрицательные, тот же Иуда (тут я имею в виду взгляды авторов романа и оперы и не вдаюсь в споры об истинной роли ученика Иисуса и апокрифическом «Евангелии от Иуды»). Первому его появлению предшествует сцена, в которой Пилат перебирает доставленные ему бумаги: «Доносы, доносы, доносы...», — морщится прокуратор. (Невольно приходит на ум реплика Сергея Довлатова: «Кто написал четыре миллиона доносов?») Иуда упоен своей значительностью, он едва ли не гордится ею: перед ним, легендарным доносчиком, заискивают какие-то серые, мышеподобные нелюди (должно быть, из тех миллионов осведомителей). А иудину «концертную арию», им же аккомпанированную на рояле в сопровождении тубы и ударных, тут же «выстукивает» машинистка — превосходный режиссерский жест Юрия Александрова, породнивший предателей евангельских и нынешних. Подпись Иуды удостоверяет свидетельские показания против Иешуа и... легализует травлю Мастера. Первосвященник Каифа вручает Иуде кошель с тридцатью серебряниками... Под стать доносчику его любовница гречанка Низа: обольщая Иуду из Кириафа, она предает его в руки убийц, подосланных Пилатом. Поющая и танцующая Низа уж точно, по известному присловью, «из другой оперы», да что там, из рок-мюзикла! Но это вовсе не третируемая композитором вульгарная «низовая» музыка (как бы ни хотелось скаламбурить): Слонимский во всеоружии мастерства блистательно демонстрирует владение всевозможными гранями музыкального языка, выбирая стилистику, которая сродни тому или иному персонажу. Вот яркий пример: балетный антракт «Великий бал у Сатаны», открывающий 3-ю часть оперы. В камерную партитуру вдруг врывается полноразмерный оркестр, возникает иллюзия «большой оперы» времен ее расцвета. Парад гостей Сатаны — нежити, убийц и отравителей — остроумный шарж, гротеск, не лишенный, однако, пронзительных ноток сострадания. Под звуки медной церемонной сарабанды медленно движутся пары, Воланд ведет Маргариту — королеву бала. Ненадолго все сметает синкопированный рэгтайм, залихватский джаз-танец, и снова величественное шествие, лишь изредка оживляющееся. Апофеоз мрачного бала — неистовая всеобщая галопида. Пожалуй, именно в эти минуты, отталкиваясь «от противного», осознаешь правоту композитора, избравшего для главных героев оперы

тот не нарядный, внешне прозаический язык, который не сразу покоряет своей искренностью.

Финал. Авторская помета в партитуре: «Мастер и Маргарита медленно плывут вверх по лунному лучу» (помните обращенные к Мастеру слова Маргариты «Слушай беззвучие, слушай тишину»?). Одна эта реплика больше говорит о глубинной музыкальности Булгакова, чем любые оперные цитаты, которыми полон роман. «Ты будешь засыпать с улыбкой на губах, — продолжает Маргарита, — а беречь твой сон буду я». Последние страницы партитуры оперы возвращают к ее началу, Маргарита, следом за ней хор заклинают: «Тишина... Беззвучие... Покой... Навсегда». Это опера, повторим же слова ее прекрасной героини, о «настоящей, верной и вечной любви».

«Мастер и Маргарита» Сергея Слонимского — свидетельство мужественного, бескомпромиссного таланта композитора, отказавшегося от проторенных путей, от излюбленного публикой ариозного стиля, выбравшего трудный язык, не сулящий легкого успеха у слушателей, отважившегося на это во имя правды, которую «говорить легко и приятно». Тем дороже и поучительнее триумф оперы на премьерных представлениях в Самаре и в Санкт-Петербурге.

Нынешняя постановка Самарского театра оперы и балета — первое полномасштабное сценическое воплощение оперы Слонимского в России. Добавлю, блистательная работа еще трех петербуржцев: режиссера Юрия Александрова, дирижера Евгения Хохлова и исполнителя одной из главных ролей Сергея Лейферкуса. Сергей Слонимский часто, шутя, говорил, что по национальности он — ленинградец, петербуржец; с тем же правом он мог бы считать себя и «самаритянином» — на самарской сцене состоялись премьеры его опер «Виринея», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного».

Режиссура Юрия Александрова масштабна и, на первый взгляд, «укрупнена» вопреки камерности партитуры. Но, повторюсь, балетный антракт «Великий бал у Сатаны» явно апеллирует к жанру «большой оперы», совсем «уйти» от него режиссер и не собирался. К тому же, в памяти большинства зрителей если и не громада романа Михаила Булгакова, то по крайней мере его разные экранизации и популярные сценические претворения. «В „Мастере и Маргарите“, — говорит Александров, — нет мощного „вердиевского“ оркестра. Нам надо было найти в себе силы уйти от „большой оперы“, к которой мы привыкли, в новое измерение, отказаться от всех привычных штампов. <...> В спектакле есть видеоряд, <...> это очень сложный коктейль звуков, смыслов, состояний...» [4, с. 50, 52]. Сложившуюся концепцию режиссера разделяют художник-постановщик Сергей Новиков и художник по свету Ирина Вторникова: высвисящиеся наклонные конструкции одновременно и «лестницы в небо», в Вечность, но и Голгофы, действительные физически для казнимых, воображаемые, метафорические для всех — у каждого своя Голгофа! Остается добавить имена других главных создателей спек-



Разговор Пилата с Иешуа
(Пилат — Сергей Лейферкус,
Иешуа — Роман Николаев).
Мариинский театр.
17 декабря 2023 года.
Фото Натальи Разиной

такля — балетмейстера-постановщика Надежды Калининой, хормейстера-постановщика Максима Пожидаева. Назову, разумеется, только исполнителей главных ролей этого «многонаселенного» спектакля, показанного в Санкт-Петербурге на сцене Мариинского театра, — Владимир Боровиков (Мастер), Анастасия Лапа (Маргарита), Роман Николаев (Иешуа), Сергей Лейферкус (Пилат), Иван Максименко (Иуда), Андрей Антонов (Каифа), Михаил Губский (Левий Матвей), Анастасия Вечеркина (Низа)... Но не менее успешны и два других (!) состава певцов, участвовавших в премьерных спектаклях в Самаре. И, разумеется, особенно велика заслуга музыкального руководителя и дирижера Евгения Хохлова, мечтавшего, по его собственным словам, «вернуть это грандиозное произведение на оперную сцену».

Аншлаги на самарской премьере «Мастера и Маргариты» в октябре и декабре 2023 года, восторженный прием, оказанный самарской публикой и критиками-экспертами, предстоящий в этом году показ спектакля в московском Большом театре говорят о необычайном

успехе, торжестве современной оперы. Гастрольный спектакль самарцев на новой сцене Мариинского театра 17 ноября 2023 года (одно из ярчайших событий Международного культурного форума) был овеянием встречен петербургской музыкальной общественностью. Участников спектакля поздравил художественный руководитель театра Валерий Гергиев: «К сожалению, Сергей Михайлович не дожил до этого дня... Долг его памяти убедительно реализован. Коллеги из Самары показали сильный спектакль, они порадовали публику и обогатили историю Мариинского театра».

Сергей Михайлович был бы счастлив разделить успех своего любимого произведения с земляками петербуржцами. Композитору особенно близки были мысли, дорогие и Булгакову: власть не должна быть насилием над людьми; человек не должен бояться поступать по совести; преданная любовь — это огромная сила, способная обессмертить человека; творчество художника, если оно правдиво и талантливо, может продолжить свою жизнь в будущем...

Литература

1. 40 лет спустя: Сергей Слонимский готовится к исполнению своей оперы «Мастер и Маргарита» / записала С. Станковская. URL: <https://www.belcanto.ru/12062228.html> (дата обращения: 06.03.2024).
2. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Л.: Советский композитор, 1991. 251 с.
3. «Серапионовы братья», литературная группа (Ленинград). 1921: альманах. СПб.: Лимбус пресс, 2013. 448 с.
4. Сергей Слонимский. Мастер и Маргарита. Опера в 2 действиях. Самарский академический театр оперы и балета имени Д.Д. Шостаковича: [буклет к спектаклю]. Самара, 2023. 80 с.

Maria DUDINA
“Iakinthos”: non-ballet ballet

Мария ДУДИНА
«Иакинф»: небалетный балет

Не каждый день увидишь балет с монахами в рясах, китайским драконом, боевыми искусствами и ангелом. Но еще реже можно встретить балет без балеринской партии. Именно с такой нележкой (да и вообще абсурдной) задачей столкнулся петербургский балетмейстер Александр Михайлович Полубенцев, приступая к работе над спектаклем «Иакинф», постановка которого была запланирована Казанским театром оперы и балета имени Мусы Джалиля к 300-летию Казанской Духовной семинарии.

В основу либретто (автор — Ренат Харис) легли биографические сведения (и некоторые домыслы вокруг) исторического персонажа Никиты Бичурина, в монашестве Иакинфа. Сей выдающийся востоковед, основоположник русской синологии жил и творил большей частью в первой половине XIX века: учился в Казани, работал в Китае (около 15 лет там прожил) и в Петербурге при Академии наук, неоднократно был сослан и даже отлучен от священнодействия за то, что «впал в соблазн»; затем вновь реабилитирован, троекратно награжден Демидовской премией, вел светский образ жизни, был вхож в декабристские круги. Биография Иакинфа достойна приключенческого романа, но, увы, не балета! Ибо в балете в эпоху академизма окончательно выкристаллизовалась иерархическая структура во главе с балериной. А здесь, не то что балеринскую, здесь просто женскую партию ввести нужно умудриться (ведь речь идет об иноке!). Кроме того, как-то отдаст святотатством сама мысль о танцующем архи-мандрите...

И как же виртуозно и деликатно справился А. М. Полубенцев с этой замысловатой данностью! Описываемый биографами Иакинфа эпизод с неразделенной

This is a review of Rezeda Akhiyarova's ballet “Iakinthos” staged by Alexander Polubentsev. The premiere took place on September 27, 2023 at the Musa Jalil Opera and Ballet Theatre (Kazan). The ballet was staged to mark the 300th anniversary of the Kazan Theological Seminary and is based on the facts of the biography of the historic character Nikita Bichurin, Iakinthos as a monk, an orientalist scientist, the founder of Russian sinology. **Keywords:** ballet, Iakinf, Rezeda Akhiyarova, Alexander Polubentsev, Musa Jalil Opera and Ballet Theatre, sinology, oriental studies.

Рецензия на балет Резеды Ахияровой «Иакинф» в постановке Александра Полубенцева. Премьера состоялась 27 сентября 2023 года в Театре оперы и балета имени Мусы Джалиля (г. Казань). Балет поставлен к 300-летию Казанской духовной семинарии и основывается на фактах биографии исторического персонажа Никиты Бичурина, в монашестве Иакинфа, ученого-востоковеда, основоположника русской синологии. **Ключевые слова:** балет, Иакинф, Резеда Ахиярова, Александр Полубенцев, Театр оперы и балета имени Мусы Джалиля, синология, востоковедение.

любовью в юности (часто как причина его пострига в монахи) в балете становится узлом сюжетной драматургии. Сцена объяснения в любви Никиты Бичурина Татьяне Саблуковой и соперничество его с двоюродным братом Александром Карсунским решена через традиционное *pas de trois* со всеми вытекающими семью частями (*entreé*, *adagio*, 3 вариации и *coda*) — редкое ныне зрелище. Так он вводит женский образ, лейтмотивом возникающий и в других эпизодах балета (то блестящая дама на балу в Петербурге, то воспоминание, проносющееся перед глазами).

Сложнее оказалось со второй женской партией (по закону балета обычно полагается некая «вторая»: Никия — Гамзатти, Жизель — Мирта, Мария — Зарема и т. п.). Здесь была введена вымышленная подруга Татьяны — Наталья, испытывающая романтические чувства к главному герою (причем, даже в его монашеской ипостаси), но отвергнутая им. Партия Натальи, конечно, не задалась, но послужила важным сюжетным решением: уличенный в свидании с Натальей, Иакинф впал в немилость и, в качестве епитимьи, направлен в миссионерскую поездку в Китай.

В Китае балетмейстер разгулялся на широкую ногу. Александр Михайлович во втором акте выдал такой каскад невероятных по зрелищности номеров, что Мариус Петипа и тот позавидовал бы! Недоброжелатели скажут о развлекательности подобных диверτισментов... Но, напомним, что балет — искусство, выросшее из придворных увеселений, и развлекательность заложена в его фундаменте. Однако, суть качественного балетного спектакля в многослойной структуре, где за внешней зрелищностью кроется высокая поэзия, обобщенная вневременная Красота.

Второй акт создан в лучших традициях балетно-го академизма — принцип чередования пантомимных и танцевальных эпизодов, контрастные танцы, обилие хореографической фантазии. Иакинф собирает коллекцию артефактов китайской культуры. Здесь и танец горожан, притягательный в своей праздничной экзотике, и очаровательный детский танец, и торжественный выход мандарина. Причудливая вязь Иероглифов раскрывает ученому монаху свои тайны — виртуозный танец с изобретательной пластикой и блистательной солисткой (Анастасия Страхова), исполняющей графичное *fouetté*. Струится волшебная мелодия китайской оперы кунъюй, становясь зримой музыкой, воплощенной в лиричном танце. Вдруг, сцена заполняется брутальными воинами кунг-фу: их эффектный, мужественный танец с каскадом ярких трюков, становится кульминацией хореографической драматургии второго акта, уравнивает мужской энергией грациозную женственность предыдущих номеров.

Экзотическое буйство красок сменяется церемониальной торжественностью третьего «петербургского» акта. Столичное общество представлено однородной массой: зефирные дамы в белом кружатся в вальсе с кавалерами в стилизованных черных гусарских мундирах. Иакинф становится «гвоздем программы»: его награждают орденом, облачают в мантию и шапочку академика и просят рассказать о Китае. Его повествование, то есть хореографический монолог, нетривиально решено пластически: вместо браваурной вариации — сдержанное лаконичное высказывание с цитатами из китайских танцев второго акта. Иакинф исполнен достоинства и скромности ученого.

Пронзительный финал, в котором видения проносятся перед глазами архимандрита и эпичное его вознесение к Свету венчают спектакль, оставляя теперь уже нас, зрителей в раздумье о значимости Иакинфа для развития человеческой мысли, познания культуры, о роли человека в истории вообще. А значит, с небалетной темой команда постановщиков совладала! Композитор Резеда Ахиярова создала музыкальную ткань спектакля в рамках жанра (с традиционными для балета музыкальными размерами, цитатами исторических танцев), однако, богатая колористическая палитра китайского акта составляла пространство собственной музыкальной образности и вдохновляла балетмейстера на причудливую хореографию. Сценография Вячеслава Окунева минималистична и многофункциональна: шесть балок, пересекающих сцену, в зависимости от ситуации, становящиеся то обрамлением монашеской кельи, то колоннами бального зала, то абрисом иероглифа.

Возлюбленной Никиты Бичурина, Татьяной, стала балерина Казанского театра Аманда Гомес. В партии этой было где разойтись драматическому таланту экспрессивной танцовщицы. А главную роль на премьерных показах исполняли поочередно Ильнур Гайфуллин и Михаил Тимаев и, в зависимости от состава, спектакль «звучал» по-разному: густо замешанный героико-пате-



Иакинф собирает коллекцию артефактов китайской культуры



Бал в Петербурге. Казанский театр оперы и балета имени Мусы Джалиля. 27 сентября 2023 года. Фото Рамиса Намзиева

тический образ создавал М. Тимаев, восточное спокойствие и умудренность при легкости исполнения танцевальных па отличали Иакинфа И. Гайфуллина.

Богатство костюмов (В. Окунев), хор мужской и детский, участие акробатов из Петербурга и музыканта из Китая, приглашенный московский дирижер (Айрат Кашаев), видеопроекция и компьютерная графика (В. Злотникова) оставляют ощущение роскоши необычайной. Но первую скрипку в создании этой роскоши играл балетмейстер-постановщик — Александр Михайлович Полубенцев: именно его хореографическая фантазия, смелое использование современной пластики (вероятно, работа ассистента хореографа А. Шикиной), вкус, оригинальность режиссерских решений, тонкое чувство стиля и понимание формы помогли сбалансировать все это густонаселенное пространство и создать трехчасовой спектакль, который смотрится на одном дыхании. Не бывает, все-таки, небалетных тем, если за дело берется мастер, чье призвание в служении красоте. Такой мастер найдет красоту в любых явлениях жизни. Александр Михайлович точно.

Svetlana KLEVTSOVA
“The Leningrad novel”... with
tears in my eyes

Светлана КЛЕВЦОВА
«Ленинградская новелла»...
со слезами на глазах

Эта история началась еще в декабре 2023 года. Директор издательства «Композитор•Санкт-Петербург» Светлана Эмильевна Таирова, с которой мы знакомы более 20 лет, предложила мне привлечь студентов Санкт-Петербургского музыкально-педагогического училища к участию в подготовке спектакля «Ленинградская новелла». Я давно знаю, что всё, что она делает — это про наш Город, про Музыку, про Любовь к искусству, истории и творчеству! И я без сомнения согласилась. Светлана Эмильевна рассказала, что много лет назад, в 1974 году, оперу Геннадия Белова, детство которого (также как и её детство) прошло в осажденном городе, готовили к премьере в Оперной судии Ленинградской консерватории. Она тогда присутствовала на генеральной репетиции, чтобы подготовить программу для выступления в Доме радио, но, по неизвестным причинам, постановку отменили. Позднее в Ленинградском отделении Всесоюзного издательства «Советский композитор» при активном содействии С. Э. Таировой был издан клави́р оперы, но музыка молчала...

В нынешнем году, спустя 50 лет после появления этой оперы на свет, именно Светлана Эмильевна способствовала её возрождению! К сожалению, за это время партитура и оркестровые голоса оказались утерянными. Однако замечательный музыкант, выпускник Санкт-Петербургской консерватории Алексей Красавин сумел блестяще восстановить партитуру оперы. Когда инициаторы проекта — Айк Григорян¹ и Мария Высоцкая² — обратились в Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии с предложением о постановке оперы, партитура попала в руки народного артиста РФ Юрия

This is a review on the premiere of “The Leningrad novel”, a lyrical opera by the St. Petersburg composer Gennady Belov, which was held at the Saint Petersburg State Theatre of Musical Comedy. The production was timed to 80th anniversary of complete liberation of Leningrad from the fascist siege.
Keywords: Gennady G. Belov, “The Leningrad novel”, siege of Leningrad.

Рецензия на премьеру лирической оперы петербургского композитора Геннадия Белова «Ленинградская новелла», прошедшей на сцене Санкт-Петербургского государственного театра музыкальной комедии. Постановка была приурочена к 80-летию полного освобождения Ленинграда от фашистской блокады.
Ключевые слова: Г. Г. Белов, «Ленинградская новелла», блокада Ленинграда.

Александрова. Он буквально сразу начал работать с ней, внося режиссерские пометки, сюжет и музыка с первых страниц захватили режиссера. Ведь для него тема блокады тесно переплетена с историей его семьи. К тому же и сам Театр музыкальной комедии продолжал свою работу в блокадные годы, поддерживая дух жителей осажденного города не только репертуарными спектаклями, но и премьерами³.

На премьерные показы Музыкально-исторической постановки оперы «Ленинградская новелла» 25, 26 и 27 января 2024 года вместе с жителями блокадного Ленинграда были приглашены учащиеся школ и училищ, студенты Санкт-Петербургской консерватории и Северо-Западного медицинского университета имени И. И. Мечникова. Потрясающий спектакль, созданный Юрием Александровым⁴ с участием солистов и оркестра Театра музыкальной комедии, захватывает с первых звуков: прекрасная музыка, петербургские декорации, деликатно дополненные мультимедийными средствами, талантливые артисты с первых минут погрузили зал в атмосферу блокадного Ленинграда, зрители стали свидетелями перипетий в судьбах героев. Опера проходит на одном дыхании, фактически начинаясь в фойе театра: зрителей встречала картина (она же легла в основу афиши), написанная петербургским художником Мишей Ленном. Для него этот проект также «семейный»: дед художника работал санитарным врачом в блокадном Ленинграде. «Летящие» и легкие цвета и контрасты сразу же настраивают на надежду, которой жил Город в те тяжелые дни.

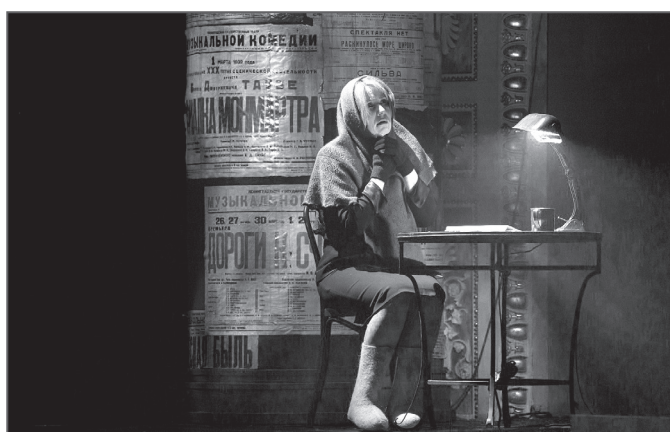
Музыкальная ткань оперы насыщена и современным звучанием, и стилистическими вставками, отсылающими

¹ Айк Григорян — пианист, ученик Наума Штаркмана, создатель авторских проектов Arena Moscow Night, “Opera Night”, музыкальный продюсер проектов «Слово. Война», «Все в сад!», «Песни Победы», «Вся страна».

² Мария Высоцкая — оперная певица, художественный руководитель и продюсер Продюсерского центра “Opera Night”.

³ В 2021 году в театре была открыта музейная экспозиция, посвященная блокадным страницам в его истории.

⁴ Музыкальный руководитель постановки — заслуженный артист России Андрей Алексеев, художник — народный художник России Вячеслав Окунев, балетмейстер — Владимир Романовский.



Сцены из оперы Г. Г. Белова «Ленинградская новелла». Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии. 25 января 2024 года

к блокадным и фронтовым будням — вальс и фокстрот, стилизации военных песен и звуки блокадных будней достоверно иллюстрируют жизнь города в страшном и тягостном осадном положении. Среди героев оперы есть маленькая девочка. Она появляется лишь в начале и в конце спектакля, но каждый ее выход на сцену подчеркивает полноту жизни и накал борьбы за выживание.

Гармонично и бережно включены в спектакль кадры блокадной кинохроники: сигнальные лучи прожекторов и противотанковые ежи, усталый трамвай и замерзшие ледяные плиты тротуара, лица людей, измученные голодом и холодом, заставляют слушателей почувствовать себя частью этой истории. Главная декорация и, на мой взгляд, центральный персонаж спектакля — Чернышёв мост: он ждет главных героев, встречает и провожает их, сочувствует им и переживает за них, радуется их встречам и любви, хранит их нравственную чистоту и поддерживает в подвиге. Музыка все время рассказывает нам об этом, а дополняют картину стихи Ольги Берггольц. И в этом сплетении, синтезе музыкального и поэтического, архитектурного и человеческого начал истинно ленинградско-петербургский стиль, суть того, как сражался Город за свою жизнь. Сражался всеми возможными усилиями, сред-

ствами, включая множество ресурсов, и, конечно, Любовь, трагическая и героическая история которой представлена в спектакле. Ведь только так можно было победить... И Победа приходит. Счастливый финал спектакля со слезами на глазах оставляет позитивное послевкусие, связанное не только с благополучным окончанием сюжета⁵, но и с радостью за судьбу оперы и благодарностью всем участникам столь актуального и значимого проекта, который был осуществлен очень многими: Российским обществом историков-архивистов, Санкт-Петербургским государственным театром музыкальной комедии, Продюсерским центром «Opera Night» при поддержке Президентского Фонда культурных инициатив и Национального центра исторической памяти при Президенте Российской Федерации.

Также по следам премьеры в Санкт-Петербургском музыкально-педагогическом училище 29 января для студентов прошли мастер-классы Айка Григоряна «Музыкальное искусство как средство воспитания национального самосознания и сохранения исторической памяти на примере Музыкально-исторической постановки „Ленинградская новелла“» и Марии Высоцкой «Интеграция исторического контента в профессиональную музыкальную деятельность».

⁵ В основе сюжета лежит рассказ В. В. Успенского «Вокруг Чернышёва моста», либретто Татьяны Крамаровой.

АРАСЛАНОВА Алиса Руслановна — студентка III курса музыковедческого факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.

ДАВИДЕНКОВА Лидия Сергеевна — художник, профессор Санкт-Петербургской Академии художеств имени Ильи Репина, член Союза художников России и Международной федерации художников, Почетный член Российской Академии художеств.

ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА Екатерина Шандоровна — доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.

ДЕГТЯРЕВ Михаил Георгиевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, доцент кафедры виолончели, контрабаса, арфы и квартета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: micello1@yandex.ru.

ДУДИНА Мария Константиновна — доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, аспирант Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.

КЛЕВЦОВА Светлана Олеговна — музыковед, директор Санкт-Петербургского Музыкально-педагогического училища. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.

ЛЕБЕДЕВ Юрий Борисович — дирижер, доцент кафедры оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сайт: jurilebedev.com.

МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.

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

РОССОЛОВСКИЙ Петр Алексеевич (1923–2014) — дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор кафедры хорового дирижирования (1962–2011) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

СМИРНОВ Валерий Васильевич (1937–2023) — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ, главный научный сотрудник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.

ARASLANOVA Alisa — student of the Musicologist Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: araslanova.alisa@yandex.ru.

DAVIDENKOVA Lidia — painter, Professor of the Saint Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, member of the Russia Painters' Union and International Federation of painters, Honored member of the Russian Academy of Arts.

DAVIDENKOVA-KHMARA Ekaterina — PhD, Associate professor of the Department of Orchestration and Musical Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: k_davidenkova@mail.ru.

DEGTYAREV Mikhail — Lecturer of the Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, Associate professor at the Department of Violoncello, Double bass, Harp and Quartet the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: micello1@yandex.ru.

DUDINA Maria — Associate professor of the Department of Ballet Direction of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, postgraduate student of Vaganova Ballet Academy. E-mail: maria.dudina0410@gmail.com.

KLEVTSOVA Svetlana — musicologist, Headmaster of the St. Petersburg Musical and Pedagogical College. E-mail: klevcova@mpu-spb.ru.

LEBEDEV Juri — conductor, Associate professor of the Department of Opera and Symphony Conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Website: jurilebedev.com.

MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.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.

ROSSOLOVSKY Peter (1923–2014) — choir conductor, Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Choir conducting of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

SMIRNOV Valery (1937–2023) — DSc, PhD, Professor, Honored Art Worker of the Russian Federation, Chief Researcher of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.