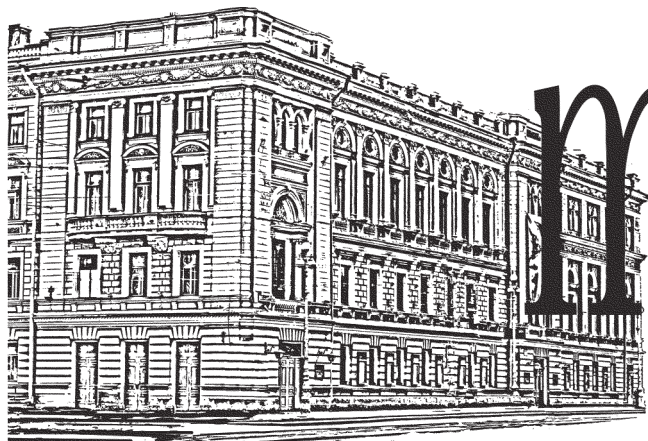




MUSICUS

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

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (79) • июль • август • сентябрь • 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

Наталия Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

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

Подписано в печать 30.09.2024 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №3210-24.

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 распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

- Л. Миллер. О выставке к юбилеям Н. А. Римского-Корсакова
и М. П. Мусоргского 3
- В. Наговицин. История одной фотографии.
Подготовила М. В. Михеева 12
- Контрапункты памяти. Венок приношений Вячеславу Наговицину
(И. Г. Райский, Г. Г. Белов, В. Д. Биберган, С. А. Осолков,
Е. Ш. Давиденкова-Хмара, Е. В. Иванова-Блинова, Л. А. Миллер) 15
- А. Полубенцев. «В консерватории я ставил танцевальный номер
для Михаила Барышникова». Беседовал Д. Брагинский 32
- К. Соколов. «Мои консерваторские годы оказались бурными».
Беседовал Д. Брагинский 37

Studia

- А. Босов. Преобразование балетной пантомимы в современном
балетном спектакле 41
- Е. Чупахина, С. Бондарев. Атрибуция музыки Дубового кабинета
Большого Петергофского дворца 44

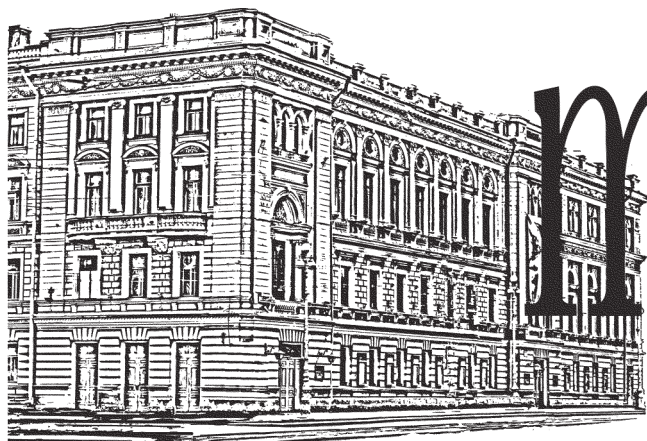
Научные конференции

- Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки
(В. И. Акулович, А. Ю. Джумашева, С. А. Дубовский, Е. В. Желинский,
Е. М. Колесникова, В. Н. Конов, С. А. Федосеенко).
Подготовила Н. Н. Шкрёбо 48

In memoriam

- И. Райский. Услышать вечное, увидеть незримое...
Памяти Александра Кнайфеля 55

Наши авторы 64



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

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

№ 3 (79) • july • august • september • 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 certifiсat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

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

Signed to print 30.09.2024

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

Alma mater

- L. Miller. On the exhibition for anniversaries of Nikolai A. Rimsky-Korsakov
and Modest P. Mussorgsky 3
- V. Nagovitsin. The history about one picture.
Prepared by M. Mikheeva 12
- Memory counterpoints. Offering wreath to Vyacheslav Nagovitsin
(I. Raikin, G. Belov, V. Bibergan, S. Oskolkov, E. Davidenkova-Khmara,
E. Ivanova-Blinova, L. Miller) 15
- A. Polubentsev. «At the conservatory I have made a dance number
for Mikhail Baryshnikov». *An interview by D. Braginsky* 32
- K. Sokolov. «My years at the conservatory turned out to be a turmoil».
An interview by D. Braginsky 37

Studia

- A. Bossov. Transformation of ballet pantomime in contemporary ballet
performances 41
- E. Chupakhina, S. Bondarev. Attribution of music from the Oak
Cabinet of the Great Peterhof Palace 44

Research conferences

- Saint Petersburg is the Motherland of the Andreev's balalaika (V. Akulovich,
A. Dzhumasheva, S. Dubovsky, Eu. Jelinsky, E. Kolesnikova, V. Konov,
S. Fedoseenko). *Prepared by N. Shkrebko* 48

In memoriam

- I. Raikin. Hear the eternal, see the invisible...
In memory of Alexander Knaifel 55

- Our authors 64

The cover design includes the photo of manuscripts by Modest P. Mussorgsky (symphonic picture
for orchestra "St. John's Eve on Bald Mountain") and Nikolai A. Rimsky-Korsakov (opera "The Legend of the
Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia"), stored in the Scientific and Research Department
of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg Conservatory

In memoriam

Iosif RAISKIN

Hear the eternal, see the
invisible...

In memory of Alexander Knaifel

Иосиф РАЙСКИН

Услышать вечное, увидеть
незримое...

Памяти Александра Кнайфеля

Farewell words about Alexander Knaifel (1943–2024), the most prominent representative of the artistic avant-garde, composer and notionalist whose music is permeated with the light of Goodness and divine Love.

Keywords: Alexander Knaifel, Mstislav Rostropovich, sacredness in music, autobiography in sounds.

Прощальное слово о А. А. Кнайфеле (1943–2024) — ярчайшем представителе художественного авангарда, композиторе-мыслителе, чья музыка пронизана светом Добра и божественной Любви.

Ключевые слова: А. А. Кнайфель, М. Л. Ростропович, сакральность в музыке, автобиография в звуках.

*Услышать вечное в преходящем,
высшее в случайном — в этом заключен пафос
столь далекого от всякой патетики,
единственного в своем роде искусства
Александра Кнайфеля [12, с. 46].*

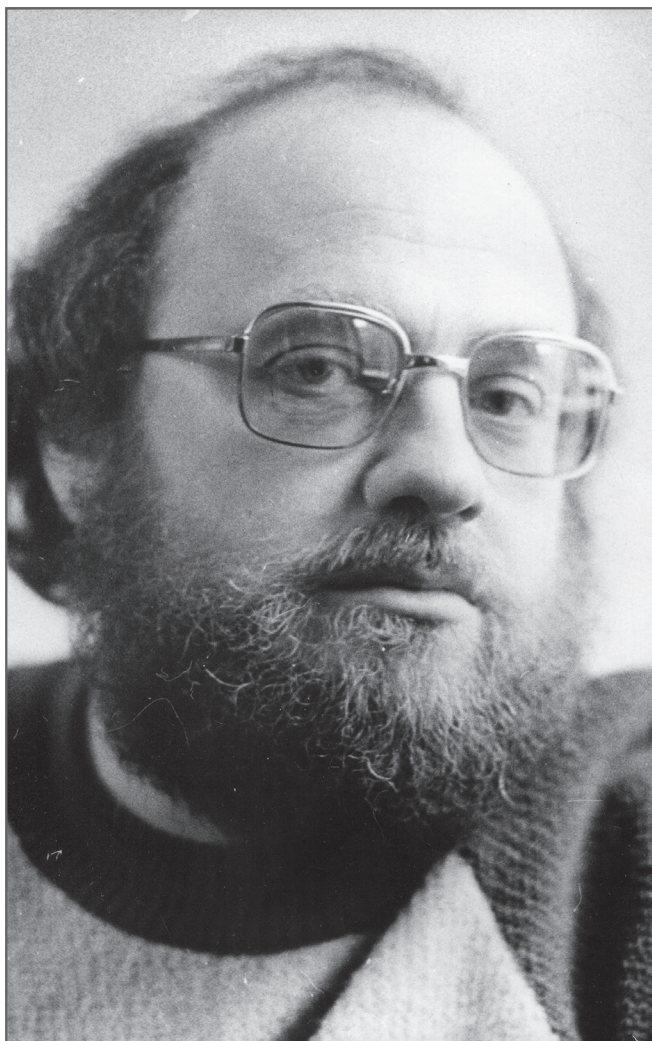
На 81-м году жизни скончался Александр Кнайфель — выдающийся композитор, мыслитель, ярчайший представитель музыкального авангарда. Произнеся ритуальные горестные слова о друге, чьи сердечные объятия еще, казалось, вчера согревали душу неколебимой верой в торжество Любви и Добра, поневоле задумываешься о бренности всего земного... Знаю, мне досталось бы от Шурика (так до последних дней друзья звали Александра Ароновича) за пафосность — вот уж что было ему совершенно чуждо! В его вере, по-детски чистой и искренней, было что-то от первых христиан, тех евангельских, гонимых Римом. В музыке Кнайфеля это запечатлелось с такой полнотой, что позволяет назвать корпус сочинений композитора его музыкальной исповедью.

Композитор родился 28 ноября 1943 года в Ташкенте в семье музыкантов, преподавателей эвакуированной Ленинградской консерватории. Закончив в Ленинграде консерваторскую музыкальную школу-десятилетку

в 1961 году по классу виолончели у Эммануила Фишмана и выдержав труднейший конкурс, поступил в Московскую консерваторию, где следующие два года учился у Мстислава Ростроповича. Но после второго курса, «переиграв» руки, сообщил профессору, что хочет оставить виолончель и заняться композицией. Ростропович был огорчен, но добрые отношения музыканты сохранили на всю жизнь.

Кнайфель вернулся в Ленинград и поступил в консерваторию в класс композитора Бориса Арапова. Призвание подтвердилось быстро: 22-летний студент становится автором оперы «Кентервильское привидение», вскоре с успехом поставленной на сцене Оперной студии Ленинградской консерватории. Уже ранними сочинениями Кнайфель снискал репутацию неисправимого авангардиста, среди его сочинений почти не встречаются традиционно устоявшиеся жанры. С начала 1970-х композитор много работает для кинематографа. Он автор музыки к более чем 40 художественным и документальным фильмам (в десяти из них он сотрудничал с выдающимся режиссером Семеном Арановичем).

Мстислав Ростропович стал вдохновителем мировой премьеры «Восьмой главы», Canticum canticorum для храма, хоров и виолончели (1993), «Пятидесятого псалма» (1995) и «Блаженств» (1996). В содружестве



Александр Кнайфель — автор свыше 100 композиций во всех областях музыкального творчества. Премьеры его произведений звучали на крупнейших музыкальных фестивалях в Париже, Лондоне, Амстердаме, Нью-Йорке, Цюрихе, Зальцбурге, Берлине, Кельне, Маастрихте, Ферраре. В 1992 году во Франкфурте-на-Майне состоялся первый монографический фестиваль композитора.

Среди исполнителей музыки Кнайфеля — дирижер Аркадий Штейнлухт, пианист Олег Малов, виолончелисты Иван Монигетти и Борис Пергаменщikov, ударник Марк Пекарский, исполнитель джазовой и старинной музыки Геннадий Гольштейн, композиторы Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Гия Канчели, Эдисон Денисов, Тигран Мансурян, Софья Губайдулина. Живые и, увы, ушедшие.

Друзья композитора не знали, что он последние годы боролся с жестокой болезнью. Лечение в Германии помогало сохранять силы, по-прежнему жить Музыкой, создавать новые произведения, совершенствовать написанные ранее. Но, увы, медицина не всеильна, смерть настигла Александра Кнайфеля 27 июня 2024 года в Берлине. Отпевание усопшего прошло в православном храме Святых равноапостольных Константина и Елены при берлинском русском кладбище (том самом, где первоначально был погребен М. И. Глинка). Урна с прахом Александра Кнайфеля захоронена на мемориальном кладбище в Комарово близ Санкт-Петербурга рядом с могилой матери композитора.

В незримом, неслышимом пространстве...

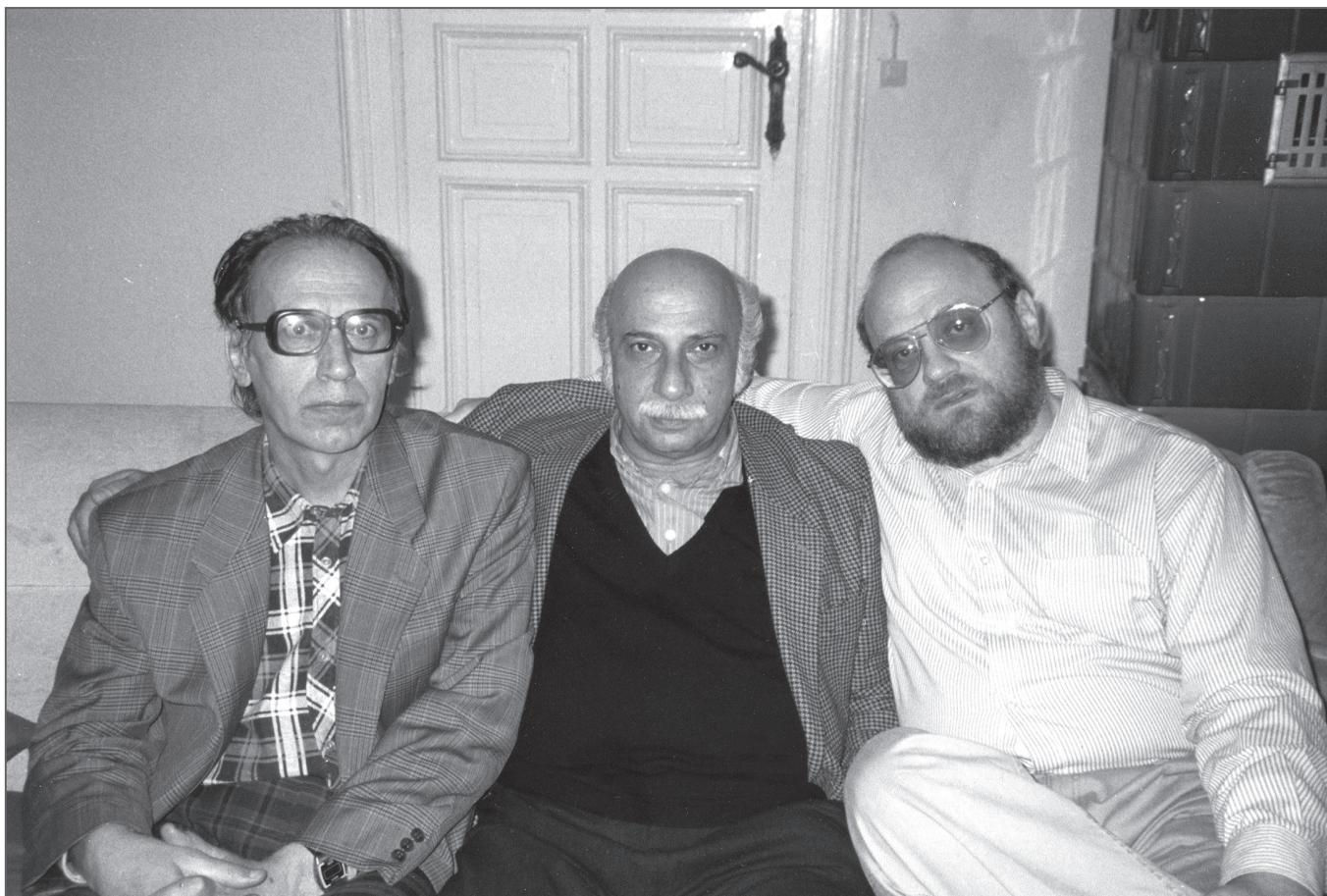
Валентин Сильвестров [15, с. 16].

с великим хореографом Леонидом Якобсоном композитор создал хореографический стриптиз «Разоружение» по мотивам карикатур Бидструпа (1966) и балетную сцену «Кающаяся Магдалина» по произведениям Тициана и Родена (1967), воплощенную на сцене вместе с «Монодией»¹ для женского голоса (1968) балериной Калерией Федичевой. По сценарию другого выдающегося балетмейстера, Георгия Алексидзе, создана крупная балетная партитура «Медея» («Колхидская волшебница», 1968). Для Татьяны Мелентьевой были написаны 15 историй для певицы и пианиста «Глупая лошадь» (1981), трио для певицы и виолончелиста «Сквозь радугу невольных слез» (1987–1988), Песнь Пресвятой Богородицы «Свете Тихий» (1991), «Бабочка», в строфах Иосифа Бродского (1993), «Облеченная в солнце» (1995) и пушкинское «Блаженство» (1997). В 2001 году в королевском театре Carre (Амстердам) Пьером Оди была поставлена опера «Алиса в стране чудес» для «театра играющих, поющих и танцующих», созданная Александром Кнайфелем по заказу Нидерландской оперы.

¹ Издание «Монодии» (1977) посвящено памяти Якобсона.

² Замечу, что для музыкантов из юго-восточной Азии приобщение к европейской музыке означало, напротив, *вестернизацию*.

«Восток» в западной музыкальной культуре со времен «янычарской» музыки Моцарта, как и русский «восток» со времен Глинки, оставался не более чем колоритной краской, не претендуя на стиль, особое направление. Иное дело — возникшая в XX веке тенденция к *истернизации*. Термин этот поначалу относился к исполнительскому искусству, в котором устойчивые позиции завоевали музыканты из Японии, Китая, Кореи², но постепенно стал означать едва ли не стилевую революцию. На смену музыке событийной, музыке действия, музыке, в чьем развитии торжествует логическое начало, пафос обсуждения, диалектика спора и конечного вывода (олицетворенной такими формами, как fuga, вариации, сонатное allegro), на смену этой, казалось бы, незыблемой европейской традиции приходит культура созерцания, медитации, порой длительного пребывания в состоянии завороченности, некоего транса — от молитвы до шаманского камлания. Репетитивная музыка (минимализм), в конечном счете играет на тех же струнах слушательского восприятия. Укажу



Валентин Сильвестров, Гия Канчели и Александр Кнайфель. Берлин. 1993 год

еще направление, полнокровно представленное в музыке XX века такими фигурами, как Пьер Булез и Джасинто Шельси, а у нас (я имею в виду недавнее «всесоюзное» культурное пространство), например, Аветом Тертеряном и Сергеем Белимовым. В их музыке преобладает совершенно иной, по сравнению с европейской традицией, вектор: от структуры формы — к структуре звука, от содержания опуса в целом — к содержательности одного отдельно живущего звука. Красноречив фрагмент из лекции Булеза «Музыкальное время»: «Я хотел бы поговорить о *модусе осознания времени, самоопределении во времени*, присущем нашей — западной — музыкальной традиции. Наша музыка активна <...>. Она устремлена от начала к концу, и *маршрут* ее, пожалуй, значит для нее больше, чем материал, который она использует. <...> Характер ее — сознательно активный, хотя возможно другое отношение к музыкальному предмету — его *созерцание*. Вслушиваться в звуки, слышать внутреннюю жизнь звуков, видеть, как они растут, трансформируются, могут даже умирать» [4, с. 66–67].

В обширном интервью композитор Сергей Белимов четко формулирует следующий тезис: «Единственное, что связывает совершенно различные музыкальные культуры Запада и Востока — это звук сам по себе»

[14, с. 9]. В Пятой симфонии Авета Тертеряна все начинается с одного единственного звука, длящегося в разной тембральной окраске, в изменяющейся фактуре, в разных голосах в течение нескольких минут — «вечность» для слушателя. Потом же, когда появляется всего-навсего второй звук (точнее, вторая нота), воспринимаешь это как событие, как откровение. Автор одной из статей пишет о «статической процессуальности (sic!) композиций» Тертеряна, о «самоценности фактурно-красочных свойств каждого звука» [8, с. 249–250]. Замечу, что грань между действием и созерцанием, на самом деле, размыта уже в малеровских финалах «Песни о Земле», Девятой, в Adagio Десятой. В тихих, истаяющих кодах симфоний Шостаковича (например, последнее пунктирное *Amen* засурдиненной трубы в финале Четвертой, трехзвучная формула *pizzicato* струнных в финале Восьмой, коды Тринадцатой и Пятнадцатой симфоний...).

Современную музыку захлестнула «новая простота». Это прокофьевское словцо по-разному преломляется в творчестве Александра Кнайфеля и Валентина Сильвестрова, Арво Пярта и Гии Канчели... Царящее в их музыке настроение Сильвестров удачно назвал «постлюдийностью», имея в виду не столько жанровое, сколько стилевое, культурологическое содержание тер-

мина. Приведу небольшой, но очень емкий фрагмент из его беседы с Татьяной Фрумкис. «Сейчас возникла какая-то новая музыкальная ситуация, может быть, канун всеобъемлющего универсального стиля³. Дойдя, в большой степени благодаря авангарду, до границ звукового мира, мы осознали и даже перешагнули их⁴. Постлюдийность — это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а *конец музыки* (т. е. ее *окончание*. — И. Р.), в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь. Если форма кончилась по всем параметрам и, тем не менее, продолжает звучать в незримом, неслышимом пространстве, это определяет ценность сочинения...» [15, с. 16]. Можно продолжить мысль Сильвестрова известной восточной максимой: «В начале начал было Отсутствие, и не было у него ни свойств, ни имени. Из него появилось единое, но еще не было форм» [3, с. 81]. Философ вправе считать, что изначальный Хаос предшествовал Сотворению мира. Логоцентричное сознание по инерции сопоставит даосскую мудрость с Евангелием от Иоанна: «В начале было Слово...». Музыкантам же невозбранно думать, что речь у даосов шла о Тишине, из которой родился Звук.

Путеводными для композитора стали известные строки Бориса Пастернака: «Тишина, ты лучшее из всего, что слышал...». Не из «шума времени» (Осип Мандельштам), не из «гула жизни» (Владимир Набоков) рождается его музыка, а из тишины; в тишине же она и истаивает, растворяется.

Принято считать Джона Кейджа пионером музыки, состоящей из одной большой паузы, музыки молчания (знаменитые «4'33"»). Восстановим неоспоримый русский приоритет в этой области. «Есть сочинения, которые требуют аплодисментов — эти аплодисменты входят в состав композиции. Разве можно себе представить какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь „арагонской хоте“. А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает. <...> Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда... Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания» [11, с. 188]⁵. Впрочем, еще много раньше Джон Китс дал поэтический эквивалент сказанного: «Прекрасна музыка, но неслышимое прекраснее» [16, с. 42].

Бог есть любовь, и тот, кто пребывает в любви, пребывает в Боге, и Бог пребывает в нем.

Первое послание Иоанна.

Музыка Кнайфеля, «петербуржца по национальности», более известна и высоко ценима на Западе, нежели у себя на родине. Ведь не случайно фестиваль музыки Кнайфеля прошел в 1992 году во Франкфурте-на-Майне. Не случайно тогда же ему была присуждена почетная композиторская стипендия, позволившая композитору в канун пятидесятилетия год работать в Германии.

Впрочем, будем справедливы, музыку Кнайфеля сегодня знают и зрители кино: игрового («Торпедоносцы»), документального («Личное дело Анны Ахматовой», «Я служил в охране Сталина»), и многомиллионная аудитория, смотревшая телесериалы «Рафферти», «Противостояние», «Большая игра». Долгое сотрудничество с замечательным петербургским режиссером Семеном Арановичем оказалось необыкновенно плодотворным.

Музыка Кнайфеля сегодня звучит и в наших концертных залах. Часто ли? Вот неожиданный ответ самого композитора в журнальном интервью: «Уверен, что моя музыка не должна часто исполняться, потому что каждый раз, предлагая публике свои сочинения, я требую от нее некой чрезвычайности. А, как известно, человек не может долго пребывать в чрезвычайной ситуации. Он начинает уставать и раздражаться...» [1, с. 13].

«Красота — это момент горения, и только если сожжешь себя, в освобожденной энергии возникает красота», — так Александр Кнайфель определил свой творческий девиз. «Самосожжение» Кнайфеля, конечно, метафорическое, образное. Он далек и от скрябинско-«прометеевских» амбиций, и от прокофьевского огнепоклонничества. Ему претит тон пророка: не «угль, пылающий огнем», а «небесный пламень» — огонь любви опалает-омывает возводимые им музыкальные храмы. Разумеется, Кнайфель укоренен в русской традиции (этической, прежде всего), и здесь имя Шостаковича, чтимого композитором в ряду учителей, приходит на ум первым. С Игорем Стравинским его роднит пристальное внимание к ритмической первооснове музыки. Стравинскому композитор наследует и в жанровой палитре, пестрящей самыми неожиданными обозначениями, и в исполнительских составах, столь же нетрадиционных. Вот и рождаются такие даже по «внешнему виду» полярные произведения, как «Монодия» для женского голоса на латинский текст шотландского поэта XVI века Джорджа Бьюкенена и «150 000 000», дифирамб для смешанного хора, шести флейт-пикколо, шести труб, шести тромбонов, двенадцати контрабасов

³ От всеобщего универсального стиля, впрочем, храни нас Бог!

⁴ Об этом же говорит и Кнайфель: «Каждый за свою жизнь проходит во многом сходную историю... Вначале порыв, усложненность. Вы входите в мир, открываете его. Потом становитесь богаче, богаче и может быть в какой-то момент как бы отказываетесь от всего». Цит. по: [5, с. 32].

⁵ Высказывание Кнайфеля на сей счет гораздо категоричнее: «Мне вообще не нравится слово „пауза“. Музыкой может быть не звучащее, а звучащее, то есть *как бы* музыка — „паузой“» [5, с. 25].

и трех групп литавр на стихи Владимира Маяковского или «Письмо Ленина членам ЦК». Место привычных для концертного зала и музыкального театра жанровых определений занимают балет-симфония и «фатум в унисонах», сюита-фантасмагория и хореографический стриптиз... От античной трагедии рока и мщения в балете «Медея» до «Языческого рока» для хора басов, ударных и рок-группы, как говорится, «дистанция огромного размера».

Со временем театральность, плакатная броскость музыкальных образов отступают перед всепроникающей мыслью в ее становлении и развитии. Семена нового стиля посеяны давно: своим рубежным сочинением сам композитор называет создававшуюся на протяжении почти десяти лет (1970–1978) «Жанну» — своеобразные чисто инструментальные «Страсти Жанны д'Арк». Появляются одно за другим сочинения Кнайфеля, уже названия которых говорят сами за себя. Вот лишь некоторые из них: «Вера». Вариации и Строфа посвящения для оркестра струнных инструментов; «Agnus Dei» для четырех инструменталистов а cappella; Litania для оркестра; «Возношение» для хора струнных инструментов; «Лестница Иакова». Glossolalia тринадцати; «Молитва Ефрема Сирина»... Своей жене и музе Татьяне Мелентьевой он посвящает «Свете тихий». Песнь Пресвятой Богородицы. Композитор вспоминал: «„Облечённая в солнце“ возникла в стремлении охватить женские образы из Библии, фольклора, классики — как сбывшееся пророчество о Новом Свете, Новом Граде, Новой Марии, как музыкальное приношение Татьяне Мелентьевой, в чьем пении всегда несравненный свет» [5, с. 38].

Говорящие названия... «Вера» посвящена памяти великой русской актрисы Веры Комиссаржевской, но в имени адресата скрыт (так ли уж скрыт!) глубинный смысл произведения.

Непроизнесенные слова (исследователи называют это «скрытым словом»)... Полуторачасовой «Agnus Dei» («Агнец Божий») написан «на тексты» латинской католической молитвы, фрагментов из блокадного дневника ленинградской девочки Тани Савичевой и из Евангелия от Иоанна. А ведь исполнители, напомним, четыре инструменталиста! Красноречива авторская ремарка к «Возношению» для хора струнных инструментов: «Словесный текст не звучит, но исполнители должны играть таким образом, как если бы он звучал на самом деле».

Молчание исполнители... Пианист, «играющий» на правом деревянном крае клавиатуры рояля беззвучными, но заметными движениями руки... Дирижер, жестикулирующий перед молчащим оркестром... Музыканты, беззвучно скользящие смычками по струнам... Ремарка из другого сочинения Кнайфеля: «Все паузы рассматриваются как звучащая тишина». Вдумчивый исследователь называет это «музыкальной тайнопи-

сью» [13, с. 15], имея в виду прежде всего многократно повторенный композитором призыв к слушателям — не *проникнуть* в тайну и даже не *проникнуться* тайной, а *приникнуть* к тайне! И тот же исследователь отмечает: «Другой скрытый слой музыки Кнайфеля связан с универсальным для композитора законом числовых пропорций. Магии числа, как известно, подвержены многие композиторы XX столетия» [12, с. 46]. Что ж, это не удивительно, если вспомнить об античном *квадри-виуме*, включавшем арифметику, геометрию, астрономию и... музыку или вспомнить известный афоризм Готфрида Лейбница: «Музыка — это бессознательное упражнение души в арифметике».

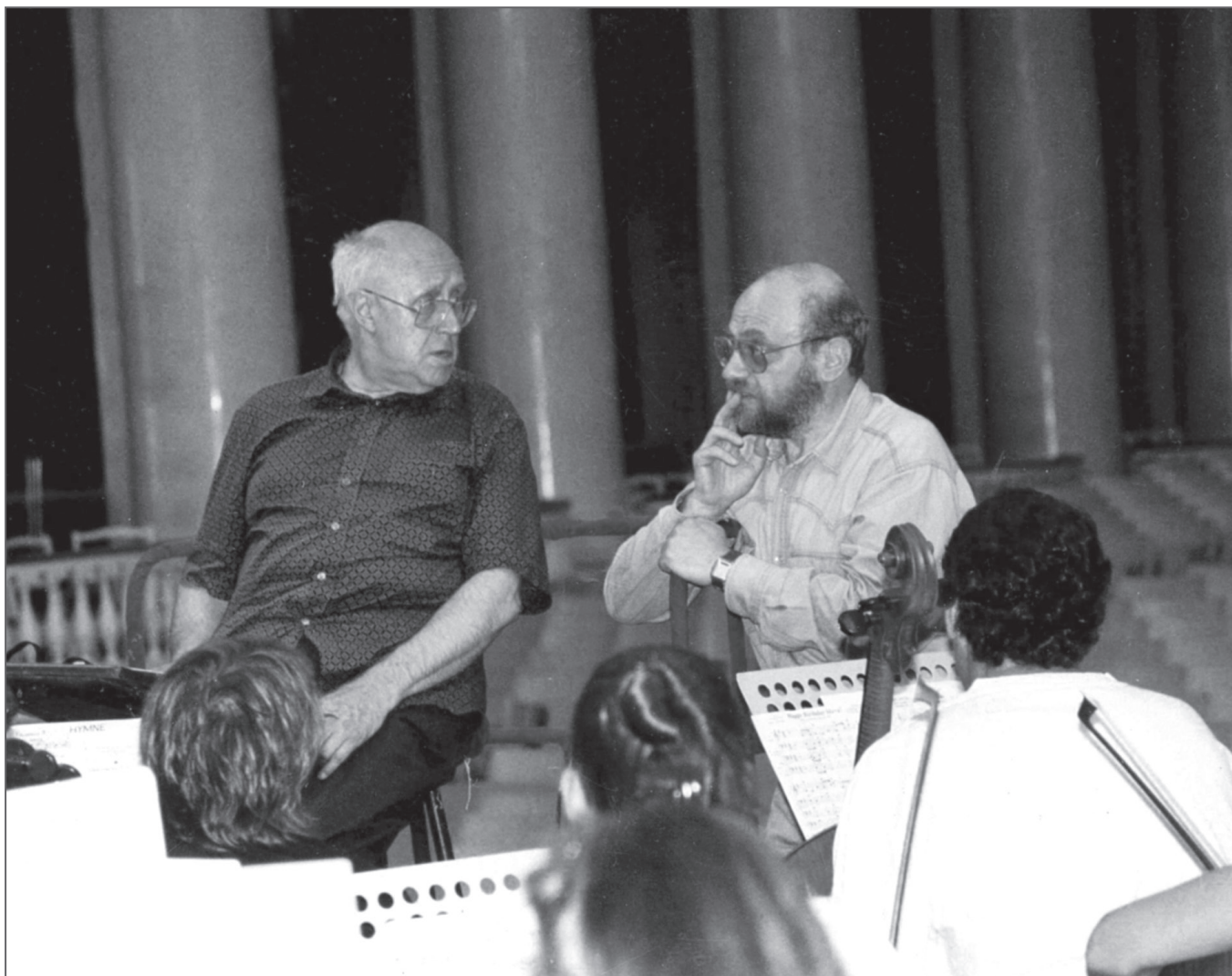
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.
Анна Ахматова⁶.

Пройдя через искушения самой современной композиторской техники, через разъедающую рефлексию, свойственную художникам нашего времени, Александр Кнайфель сделал свой выбор. «Восьмая глава» — само Добро, сама Любовь. Заголовок одного из первых откликов на вашингтонскую премьеру 1995 года — «Встреча в пространстве любви».

Сегодня торжествует понимание неразделимой триады: композитор — исполнитель — слушатель. Кнайфель уже самим титулом произведения усиливает эту слушательскую алеаторику: «Восьмая глава. Canticum canticorum (Песнь песней). Для Храма, хоров и виолончели». Для Храма — значит для данного собора, для этой церкви и именно для этих прихожан-слушателей. Да они и не только слушатели: их реакция, их дыхание создают атмосферу коллективной молитвы.

«Восьмую главу» композитор посвятил Мстиславу Ростроповичу. На вопрос: «Почему виолончель считают инструментом великой нравственной силы?» Ростропович ответил: «Потому что ее регистр — это регистр человеческого голоса... Порой я чувствую, что внутри звука заложены слова» [7, с. 221]. Великий музыкант исполнил партию виолончели на мировой премьер «Восьмой главы» вместе с хористами Общества хорового искусства американской столицы в Вашингтонском национальном соборе 7 апреля 1995 года (дирижировал Норман Скрибнер). Напомним, Александр Кнайфель свою консерваторскую студенческую жизнь начинал в виолончельном классе Мстислава Ростроповича. Спустя десятилетия композитор возмечтал «услышать» голос Ростроповича, его единственное в мире прикосновение, согретое и согревающее великой Любовью <...>. В работе над «Восьмой главой» он был подобен ученику, внимая с пронзительной, светящейся правдой, знанию которой — Незнание. <...> Так было в благословенные дни ее рождения среди тысяч американцев. Так было,

⁶ Строки из стихотворения «Под крышей промерзшей пустого жилья...».



Мстислав Ростропович и Александр Кнайфель на репетиции «Утешителю (Молитва Святому Духу)» для хора виолончелей. Большой зал Санкт-Петербургской филармонии. 7 июля 1997 года. © Архив Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича

когда двести виолончелистов Всемирного конгресса пропели с ним молитву Святому Духу — «Утешителю»» [6, с. 9].

Через пять с небольшим лет «Восьмая глава» в Таллинне. Премьере 17 сентября 2000 года в старинной церкви Нигулисте, на которую я был приглашен автором, предшествовали репетиции, спевки в концертном зале «Эстония»⁷. За час до концерта прошла акустическая проба в самом храме. Вот когда стало ясно, что храм, как и означено на титульном листе партитуры, главное «действующее лицо» сочинения. Слово автору: «Композиция услышана мною в его полетнейшей акустике. Всякое событие, происходящее в храме, приобретает чрезвычайный смысл. Время подчинено вечности и укрощено ею. Между всеми находящимися в храме протягиваются невидимые нити, возникает какая-то общность...» [10]. Концерт еще не начался, из разных приделов отдающего эхом собора доноси-

лись звуки распевающихся хоров, виолончель «пробовала» голос, я увидел радостного и возбужденного Андреса Мустонена: «Уже музыка! Каждый делает свое дело!» Музыканты смолкли, церковь понемногу заполнялась публикой. Тишина в зале, под сводами огромного, гулко резонирующего собора, особая, живая тишина, наполненная дыханием сотен людей. Она так же индивидуальна, присуща именно этому залу, этой аудитории, как индивидуален, лично окрашен голос музыканта и его инструмента. Из нее возникает музыка, в ней истаивают последние звуки.

...В центре креста, образованного четырьмя хорами (хор мальчиков, смешанный, мужской и женский) на небольшом возвышении виолончелист Иван Монигетти, рядом дирижер Андрес Мустонен. Скамьи для прихожан (я хотел сказать, для слушателей!), обычно обращенные к алтарю, на этот раз с двух сторон повернуты к центру собора. И снова слово композитору:

⁷ Нигулисте, разумеется, действующая церковь, время в ней строго по часам расписано.

«„Восьмая глава“ — это коллективная молитва, в которой объединяются не только музыканты, но все присутствующие. Создается принципиально неконцертная ситуация. Виолончелист должен принести некоторую жертву, отречься от роли всеобщего любимца, заполняющего собой концертное пространство, во имя единения, во имя любви. В этом акт смирения, проявление любви жертвенной» [10]. На этот раз «крестную жертву» приносил один из лучших и известнейших учеников Ростроповича.

...Смычок Ивана Монигетти опускается на струны. Прикосновение неуловимо, неуловимо мгновение возникновения звука, тихого голоса виолончели в самом насыщенном, самом «поющем» среднем регистре. И напряженный мелодический ток в высочайшей сопрановой тесситуре, и хрупкие прозрачные флажолеты, требующие отточенного мастерства, все звучит во множестве градаций единой динамики (*piano/pianissimo*), почти в едином темпе, «медленном-медленном», по определению Ростроповича. Руки Андреса Мустонена вызывают к жизни звучание хоров, первым — мужского. И тут же характерное примечание автора в партитуре: «сливаясь с пространством храма отлетающими звуками». Потом еще не раз встретятся рядом с хоровыми партиями авторские ремарки: «предельно бережно», или «предельно бережно „пристраиваясь“ своими тишайшими унисонами к звучанию женского хора (как бы в его тени!)». Эти, казалось бы, чисто профессиональные детали партитуры (кухня исполнительская!) как нельзя лучше передают духовную ауру, эмоциональную «температуру» сочинения.

Благодарное отступление об исполнителях. Иван Монигетти — давний друг музыки Кнайфеля. Он написал одно из ранних сочинений композитора — *Lamento* для виолончели соло. На премьере «*Agnus Dei*», сочинения, в котором партия виолончели отсутствует, играл на контрабасе, ударных, синтезаторе. Обладатель могучего темперамента, виртуозной техники, в «Восьмой главе» должен был «смирить гордыню», проявить виртуозность высшего порядка (латинское *virtus* — доблесть, талант).

Андрес Мустонен — создатель и бессменный руководитель любимого петербуржцами ансамбля старинной музыки *Hortus musicus*, исполнитель на барочной скрипке⁸. А вот Мустонен-дирижер, хоровой и симфонический, чей репертуар простирается от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Пярта, нам менее неизвестен. К сочинению Кнайфеля Мустонен отнесся с необыкновенным энтузиазмом, которым сумел заразить и хоры. О, эти эстонские хоры! Одна деталь красноречивей многих описаний. После репетиции восхищенный автор в разговоре со мной сказал о мужском хоре: «Они поют, как сотня Георгов Отсов!» Можно ли было преподнести больший комплимент эстонской хоровой культуре!

«Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее». Эти строки из Восьмой главы Песни песней Соломона, быть может, лучше всего передают атмосферу, царившую в старинной таллинской церкви Нигулисте (XIV век) на европейской премьере петербургского композитора. В августе 2001 года состоялась премьера в Риге с участием эстонских и латышских хоров. Когда же ждать петербургскую премьеру?

Будьте как дети, ибо их есть Царство Небесное.
Матфей, 18.3.

Известно признание Гюстава Флобера: «Мадам Бовари — это я». Художник всегда отождествляет себя (или частицу себя!) со своими героями. «„Алиса“ — это моя автобиография в звуках», — сказал Александр Кнайфель по окончании репетиции «Алисы в стране чудес» в Амстердаме. Первый сезон в новом тысячелетии Нидерландский театр открыл оперой петербургского композитора. В прессе ее тотчас окрестили «цирковой оперой с акробатами, поющими музыкантами и танцующими певцами» [2, с. 8]. В этом было что-то детское (вопреки возрасту автора, вопреки «взрослой логике», сбереженное детское!). «Дети, — продолжал Кнайфель, — моя самая важная публика!» [2, с. 8]. В другой газете читаем: «Легко и светло. Это моя эстетика. Я ничего не понимаю в этих серьезных операх. Я равнялся на „Золушку“ Россини» [2, с. 8]. Именно детская «сумасшедшинка» в музыке Кнайфеля всегда противостоит рутинным ожиданиям консервативной критики и публики. Проницательный рецензент после премьеры вспоминал: «Я сказал Кнайфелю: твоя музыка создана для детей, взрослые слишком глупы, чтобы понять ее» [2, с. 9].

Вот и «Глупая лошадь», пятнадцать историй для певички и пианиста на стихи Вадима Левина, с ее (их!) парадоксальной стилистикой, сочетает стихию смешного с трагическим, яркие интонации с шумовыми вкраплениями (постукиваниями по роялю, ударами по педалям, щелканьем языка, пением и насвистыванием пианиста). Незабываемо исполнение «Глупой лошади» Татьяной Мелентьевой и Олегом Маловым. Этот вокальный цикл прямоком вел в Зазеркалье, к написанной спустя десятилетие «Алисе в стране чудес». И уже не удивляешься, читая в рецензии на амстердамскую премьеру: «Партитура Кнайфеля — чудо <...>. После полутора часов может „поехать крыша“, но восхищает это мастерское сочетание бряканья и звяканья, звуков челесты и фортепиано, электронных эффектов, пения по слогам, вскрикиваний, пиццикато, шмяканья: бах! шлеп! плюх!, ритмического топанья...» [2, с. 9].

Четверть века мы дожидались, чтобы услышать «Жанну», пассион для тринадцати групп инструмен-

⁸ Накануне премьеры, после репетиции «Восьмой главы», А. Мустонен и И. Монигетти в ансамбле с еще несколькими музыкантами *Hortus musicus* превосходно играли в отреставрированном летнем дворце Кадриорга музыку Букстехуде, Телемана.



Олег Малов, Татьяна Мелентьева и автор в артистической Малого зала Ленинградской филармонии после премьеры цикла «Глупая лошадь». 9 декабря 1981 года

тов, своеобразные чисто инструментальные «Страсти Жанны д'Арк». Автор не устает подчеркивать, что это рубежное для него сочинение: «В „Жанне“ каждый звук словно бы оплачен моей кровью... Тогда в 35 лет думал, что пишу последнюю вещь, оказалось — первую! Первую в ряду произведений нового стиля. После этого сочинения я стал совершенно другим человеком, все клеточки обновились» [9, с. 12]. Двадцать лет назад на открытии XV фестиваля «Звуковые пути» в церкви Св. Екатерины не было 13 групп инструментов. Мы услышали так называемую клавирную версию «Жанны»: в центре храма за роялем автор, ему ассистировал Олег Малов, который также управлял рассредоточенным по углам зала квартетом ударных инструментов Вале-

рия Знаменского. Над алтарем в глубине галереи невидимый слушателям Камерный хор Lege Artis (дирижер Борис Абальян). Это аскетическая музыка. Это истовая музыка! Быть в одно и то же время истовой и аскетической может только молитва. Она требует непрерывного и напряженного внимания. Она призывает к посильно возможному сопричастию, сопереживанию в каждый момент звучания.

Вернемся к евангельской фразе, поставленной в эпиграф. Да, нам всем нужно учиться у детей их умению любить, их преданности, открытости, чуткости ко всякой фальши... Не случайно же дитя избрано символом Царствия Небесного. «Человек по своей природе авангарден» — так озаглавил одну из своих бесед

Александр Кнайфель и продолжил ее поучительным рассказом о том, как родственники композитора Тиграна Мансуряна, «чей язык называли советским авангардом», приехали на его концерт из далекого села. «До этого они никогда не были в филармонии, не видели симфонического оркестра... Слушали сначала настороженно, потом стали улыбаться и, наконец: „О, это он! Это — он!“ Узнали через эту непростую музыку! Развитие музыкального языка и языка вообще — вопрос ошеломляющей тайны. Ведь как не выбирают родителей, не выбирают и язык, а он незаметно и непрерывно меняется» [5, с. 74–75].

В скорбные дни прощания с Александром Ароновичем Кнайфелем, нас, его друзей, коллег и преданных слушателей, утешало (пусть запоздалое) признание на родине. Четыре с лишним десятка лет назад Кнайфель в составе так называемой «хренниковской семерки» был подвергнут официальному поруганию на VI съезде Союза советских композиторов. К началу девяностых четверо из семи композиторов, ошельмованных в докладе Тихона Хренникова, покинули СССР. Александр Кнайфель остался верен своей стране, своему народу, его тысячелетней культуре. Бывает, настоящая (не показная!) верность вознаграждается официально. Александру Кнайфелю даровано почетное звание Заслуженного деятеля искусств РФ, ему присуждена премия Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры за 2012 год в номинации «композиторское искусство» за музыку

к спектаклям БДТ им. Г. А. Товстоногова «Маскарад», «Старик и море», «Дядюшкин сон». Но не лучше ли заглянуть в интернет и прочесть благодарные отклики: «Мелодия в „Противостоянии“ — нечто, это высший пилотаж»; «Музыка к фильму „Торпедоносцы“ гениальна. Я от нее впадаю в транс глубочайшего переживания»; «В сериале „Рафферти“ придуманное Кнайфелем беспощадное, „рваное“ танго — перл, музыка судьбы»; «Я не знаю, как насчет договора с Богом, но музыка Александра Кнайфеля — неземное явление»⁹.

Секрет восприятия непростой музыки Кнайфеля прост, его открыл сам композитор: «Трудно воспринимать не светоносные вещи» [5, с. 33].

Позволю себе завершить это прощальное слово о друге и музыканте, виолончелисте и композиторе строками из шутивного приветствия Шурику, поднесенного мною к его восьмидесятилетию:

*...Ты едва ль не с колыбели
Пилил на виолончели!*

*Избрал другое ты призванье,
Творца открылось дарованье,
А свет волшебный — Lux aeterna
Сияет в каждой ноте верной.*

*И среди лучших cello века
Нет светоносней человека!*

Литература

1. Александр Кнайфель: «Люди опять обратились к музыке» / беседовала Т. Егорова // Музыкальная жизнь. 1993. № 17–18. С. 12–13.
2. «Алиса в стране чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме / подгот. Е. и И. Райскины // Окно в Европу. Приложение к газете «Мариинский театр». 2002. № 1–2. С. 8–9.
3. Антология даосской философии / сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский. М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К°», 1994. 446 с.
4. Булез П. Музыкальное время // Ното musicus'95: альманах музыкальной психологии. Вып. 2 / ред.-сост. М. С. Стачеус. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 66–75.
5. Кнайфель А. Мост в Эдем. Встречи. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. 190 с.
6. Кнайфель А. Репетиция Рая. К 75-летию Мстислава Ростроповича // Мариинский театр. 2002. № 1–2. С. 9.
7. Невзглядова Е. В блаженном краю, прозаическом и стихотворном // Новый мир. 1997. № 10. С. 219–223.
8. Птушко Л. Космофил симфоний А. Тертеряна // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. ст. / ред.-сост. В. Б. Валькова, Б. С. Гецелев. Т. 1. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 246–255.
9. Райскин И. Будем как дети. К 70-летию Александра Кнайфеля // Санкт-Петербургский Музыкальный вестник. 2013. № 10. С. 12.
10. Райскин И. Эстонский дневник. «Восьмая глава». Не последняя... // Петербург. Классика. Летопись культуры и искусства. 2000. № 11.
11. Сабанев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Муз. сектор ГИЗ'а, 1925. 318 с.
12. Савенко С. Лестница Иакова // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 45–46.
13. Савенко С. Музыкальная тайнопись Александра Кнайфеля // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 15–22.
14. Сергей Белимов — Иосиф Райскин: «Нас всех объединяет звук». Интерактивная интерпретация интервью с интрамузыкантом // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 1–17.
15. Сильвестров В. Сохранять достоинство... / беседу вела Т. Фрумкис // Советская музыка. 1990. № 4. С. 11–17.
16. Софронов Ф. М. О концепте незвучащего в новоевропейской музыке // Музыка и незвучащее: сб. ст. / редкол.: Е. В. Пермяков (отв. ред.) и др. М.: Наука, 2000. 326 с.

⁹ URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/>.

БОНДАРЕВ Сергей Викторович — заведующий отделом «Большой дворец» Государственного музея-заповедника «Петергоф», кандидат исторических наук. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

БОСОВ Андрей Петрович — хореограф-постановщик, солист Мариинского театра (1976–1992), профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: abossov@gmail.com.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

МИЛЛЕР Лариса Алексеевна — заведующая Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: larmiller@mail.ru.

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

ПОЛУБЕНЦЕВ Александр Михайлович — Заслуженный деятель искусств РФ, хореограф, профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: polubentsev@mail.ru.

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

СОКОЛОВ Кирилл Борисович — заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ЧУПАХИНА Елена Александровна — преподаватель кафедры органа и клавирина Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

ШКРЕБКО Наталья Николаевна — заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат Международного конкурса им. Д. Д. Шостаковича, солистка ансамбля «Стиль Пяти», автор видео-пособия «Я хочу стать домристом», художественный руководитель ансамбля домристов им. И. И. Шитенкова. E-mail: nshkrebko@mail.ru.

BONDAREV Sergey — PhD in History, Head of the “Grand Palace” Department of the State Museum-Reserve Peterhof. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

BOSOV Andrei — ballet master, soloist of Mariinsky Theatre (1976–1992), professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: abossov@gmail.com.

BRAGINSKY Dmitri — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

MILLER Larisa — Head of the Manuscript Department of the Research Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: larmiller@mail.ru.

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

POLUBENTSEV Alexander — Honored Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, Head of the Ballet Direction Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: polubentsev@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.

SOKOLOV Kirill — Honored Artist of the Russian Federation, professor of the Department of Woodwind Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

CHUPAKHINA Elena — Lecturer of the Department of Organ and Harpsichord of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and The Secondary Special Music School of the Saint Petersburg State Conservatory. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

SHKREBKO Natalya — Honored Artist of the Russian Federation, professor, Head of the Department of String Folk Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Laureate of the International Competition named after Dmitri D. Shostakovich, soloist of the ensemble “Style of Five”, author of the video guide “I want to become a domrist”, artistic director of the domrist ensemble named after I. Shitenkov. E-mail: nshkrebko@mail.ru.