

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021

Содержание

Статьи

Светлана Подрезова, Татьяна Швец
Певческая традиция
старообрядцев-поповцев села Койда
(по материалам экспедиции ИРЛИ
1975 и 1976 годов) **6**

Анастасия Уланова
Домра и камерный оркестр в концертах
Игоря Рогалёва и Андрея Тихомирова.
Союз с «чужестранкой»? **37**

Юрий Абдоков
Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр
Плаксин». Опыт первого прочтения **57**

Татьяна Чванова
Звукозапись как фактор эволюции
фортепианного исполнительского стиля
в XX веке **96**

Анастасия Полосина
Творчество современного композитора
Цзя Дацуня в контексте китайской
культуры **114**

Документы

Татьяна Зайцева
Находки в библиотеке
Санкт-Петербургской консерватории
(к 185-летию М. А. Балакирева) **128**

Николай Мартынов
О Первой симфонии Гавриила Попова
(к первой публикации партитуры) **147**

Рецензии

Дмитрий Любимов
Осторожно, сумасшествие! **172**

Сведения об авторах **179**

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2021 год.
Том 13 (№№ 1–4) **185**

Информация для авторов **191**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2021

Contents

Articles

Svetlana Podrezova & Tatiana Shvets
The Liturgical Singing Tradition of the Old
Believers Priests of the Village of Koida
(Based on the Materials of the Pushkin House
Expedition in 1975 and 1976) **6**

Anastasiya Upanova
Domra and Chamber Orchestra in Concertos
by Igor Rogalyov and Andrey Tikhomirov.
An Alliance with a “Stranger”? **37**

Yuriy Abdokov
Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin”.
The Experience of First Interpretation **57**

Tatyana Chvanova
Sound Recording As a Factor
of Evolution of the Piano Performing Style
in XX Century **96**

Anastasia Polosina
Art of Contemporary Composer Jia Daqun
in Context of Chinese Culture **114**

Documents

Tatyana Zaitseva
Finds in the Library of the St. Petersburg
Conservatory (To the 185th Anniversary
of Mily A. Balakirev) **128**

Nikolay Martynov
On Gavriil Popov’s Symphony No. 1
(To the First Publication of the Score) **147**

Reviews

Dmitry Lyubimov
Beware, Madness! **172**

Contributors to this issue **179**

Article Index (2021. Vol. 13, no. 1–4) **188**

Directions to contributors **191**

УДК 781.63; 784.5

ББК 85.316

DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.003

Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения

Абдоков, Юрий Борисович

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Аннотация. Творчество Моисея (Мечислава) Самуиловича Вайнберга (1919–1996) переживает в последнее десятилетие настоящий ренессанс. Театральные постановки, фестивали, концерты на лучших сценах России, Европы и Америки, выпуск новых компакт-дисков на крупнейших звукозаписывающих лейблах, переиздание многих партитур — всё это, казалось бы, исчерпало возможности открытий в обширном наследии художника. Между тем, при содействии родных композитора, по инициативе Международной Творческой мастерской «Terra Musica» один из лучших отечественных коллективов — Камерная капелла «Русская Консерватория» под руководством дирижера Николая Хондзинского — осуществила мировые премьеры партитур, которые по разным обстоятельствам многие десятилетия находились под спудом. Речь идет о двух кантатах, созданных в 1966 году: «Петр Плаксин» по одноименной поэме Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» на стихи Мутэноси Фукагава. Статья отражает историю создания, опыт исследования и подготовки первого исполнения (студийной записи) кантаты «Петр Плаксин», воплощающей выдающееся мастерство Вайнберга и при этом неизвестной даже узкому кругу специалистов, изучающих отечественную музыку второй половины XX столетия. Образная палитра и тембровая поэтика кантаты — поэтические аспекты, рассмотрев которые, можно более объемно осмыслить важные свойства авторского стиля, а также резонанс художественных открытий Вайнберга в современном музыкальном пространстве.

Ключевые слова: *Моисей (Мечислав) Вайнберг, Георгий Свиридов, Юлиан Тувим, Николай Хондзинский, «Русская Консерватория», кантата, тембровая поэтика.*

Дата поступления: 16.08.2021

Дата публикации: 30.11.2021

Для цитирования: Абдоков Ю. Б. Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 4. С. 57–95.
DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.

Запрещенный Вайнберг: кантата «Петр Плаксин». Опыт первого прочтения

«Уцелевшим из Варшавы», «гением высокой судьбы» — без метонимических преувеличений — называл М. С. Вайнберга его друг и коллега Н. И. Пейко [Абдоков 2020, 243]. Биография Вайнберга, казалось бы, хорошо изучена, во всяком случае в том, что касается ее узловых событий: это раннее профессиональное становление, немецкая оккупация Польши, жизнь в Варшавском гетто, бегство в СССР, скитания военных лет, трагическая участь родных композитора, погибших в нацистском концлагере в 1943 году, и его собственный арест в Москве на исходе сталинской эпохи. Некоторые публицисты трактуют трагические изломы в жизни музыканта едва ли не в авантюрно-приключенческом ключе, используя сомнительные источники и пренебрегая главным свидетельством, которое оставляет о себе большой художник: авторскими признаниями, размышлениями, документами из личного архива, а главное — его творчеством.

Обращает на себя внимание не только масштабность наследия Вайнберга (22 «большие» и четыре камерные симфонии, семь опер, два балета, 17 струнных квартетов, внушительное количество концертных, камерных — сольных и ансамблевых — сочинений), но и его абсолютная художественная целостность. Пожалуй, нет такого жанра, академического или прикладного, в котором композитор не оставил бы яркого, а иногда и неизгладимого следа: от симфонии, оперы и концерта до кинематографа, циркового искусства и драматического театра.

И всё же, жизненное пространство музыки Вайнберга по преимуществу *сонатно-симфоническое* — во всем богатстве поэтических, жанровых ипостасей сложносоставной симфонической драматургии. Это касается не только номинально крупных (оркестровых, концертных, театральных, ораториальных, камерно-инструментальных) сочинений, но и многочисленных сольных, ансамблевых и оркестровых миниатюр. Говоря иносказательно, Вайнберг — прирожденный романист, который не только в эпических композициях, но и в небольших новеллах сопрягает то, что сочетается довольно редко: повествовательный размах и тончайшую поэтическую нюансировку, большой арсенал живописно-изобразительных средств и лексический аскетизм, разработку идей широчайшей образно-философской

этимологии и чистоту стиля. Нельзя не согласиться с наблюдением Л. Никитиной, считающей, что «для симфонического мышления композитора характерна лирико-философская направленность» [Никитина 1972, 13]. Лирико-философский тон — свойство большинства сочинений композитора, включая те, в которых значимую роль играют гротеск, ирония или фантасмагория.

Вайнберг, о рабочем режиме которого ходили легенды, сочинял едва ли не каждый день. Метод этот не общеобязательный, а часто и опасный, но для автора «Петра Плаксина» — единственно возможный и, в своем роде, душеспасительный. Обладая феноменальной техникой, композитор никогда не эксплуатировал ее в сугубо ремесленном ключе: сочинял трудно, иногда мучительно, отвергая легкое перо как нестерпимый моветон. Н. И. Пейко рассказывал, что, оценивая «Плач по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого, Моисей Самуилович неожиданно заметил: «Литры чернил, и ни одной капли крови...»¹ Эта хлесткая ремарка говорит не столько о жесткости профессиональных оценок Вайнберга (человека крайне застенчивого, но очень принципиального в вопросах чести), сколько характеризует его собственный этос: никакой игры в политическую, национальную, религиозную актуальность; никакой двусмысленности в том, что композиторский труд в его высших проявлениях всегда морально обусловлен, и, наконец, что сама эта мораль воплощает абсолютное единство творческого и нравственного начал. Возможно, именно поэтому, сопоставляя лучшие опусы Вайнберга — такие как Фортепианный квинтет ор. 18 (1945), Шестая симфония ор. 79 (1962–1963), опера «Пассажирка» ор. 97 (1967–1968), нисколько не удивляешься едва ли не моцартианской легкости, единству дыхания, с которыми они воплощены. А ведь каждая из этих партитур потребовала титанических усилий и могла бы стать оправданием целой жизни. Подчеркнем еще раз, ибо это важно для понимания этоса композитора: Вайнберг писал очень много, но это не была поденщина в общепринятом смысле. Даже самым суровым оппонентам, особенно тем, кто обладает благородством тона, автор «Пассажирки» не оставил ни малейшего повода рассуждать о «творческом зуде» и прочих графоманских причудах. Профессионализм экстра-класса, как уже говорилось, сопровождается у Вайнберга виртуозным преодолением следов многосложной работы. В одном из писем Асафьев в ответ на признание Мясковского в мучительности творческого труда, без которого он не мыслил жизни, заметил, что «пород композиторов много...», и самого

¹ Записано на уроке Н. И. Пейко в 1993 году.

Мясковского причислил к «мученикам», а Прокофьева — к «блаженным» [Асафьев 2020, 330]. Вайнберг — музыкант, в котором сочеталось, судя по всему, и то, и другое.

В 1966 году композитор завершил Струнный квартет № 11 ор. 89, начал Концерт для трубы с оркестром ор. 67, но главным итогом этого года стало сочинение двух кантат: «Петр Плаксин» на стихи Юлиана Тувима и «Хиросимские пятистишия» на тексты Мутэноси Фукагава. Вместе с созданной годом ранее кантатой «Дневник любви» ор. 87 на слова Станислава Выготского эти три опуса складываются в своеобразный метацикл. При том, что образная палитра, музыкальная драматургия и тембровая поэтика кантат вполне самодостаточны, «Петр Плаксин» с его многозначной русско-польской метафизикой, высоковольтная экспрессия «Хиросимских пятистиший», исповедальность «Дневника любви», посвященного детям Освенцима, — всё это грани единого духовного и музыкального измерения. Между тремя кантатами Вайнберга связь не только жанровая, но, как и в случае с «Волшебным рогом мальчика», «Песнями на стихи Рюккерта» и «Песнями об умерших детях» Г. Малера — онтологическая².

«Петр Плаксин» ор. 91 — кантата для контральто, тенора, 19 инструментов (11 исполнителей) на слова Юлиана Тувима в русском переводе Асара Эппеля сочинена в большем своем объеме 4–11 июля 1966 года в Старой Рузе, малой родине многих произведений Вайнберга, и окончательно завершена 6–9 сентября того же года в Москве. Учитывая, что кантата посвящена Г. В. Свиридову, можно предположить, что одним из первых (в авторском исполнении) ее услышал именно он. Свиридову посвящен также Шестой струнный квартет, ор. 35 (1946) Вайнберга. В течение многих десятилетий музыкантов связывали дружеские отношения (ил. 1). Сказывалось это не только во взаимной приязни, но и в живом интересе к творчеству друг друга. От Б. А. Чайковского я знаю, что Свиридов высоко ценил оперу «Пассажирка» и многие другие опусы Вайнберга. О самом существовании кантаты, посвященной автору «Курских песен», я впервые услышал от К. С. Хачатуряна в 1999 году, что подтверждает знакомство современников-коллег с этим сочинением.

² Перу Вайнберга принадлежит еще одна кантата — «На родине» (1952) на слова советских детей для хора мальчиков, детского и смешанного хоров и оркестра. Стилистически и хронологически этот интереснейший опус стоит особняком.



Ил. 1. Г. В. Свиридов и М. С. Вайнберг. Из архива «Общества Бориса Чайковского». Ф. 2. Ед. хр. 4

Fig. 1. Georgy V. Sviridov and Moisey S. Weinberg. From the archive of «The Boris Tchaikovsky Society». Col. 2. No. 4

Наверняка музыку «Петра Плаксина», как и «Хиросимских пятистиший», знал Д. Д. Шостакович. Помимо того что, начиная с Первой симфонии, Вайнберг показывал ему все завершённые сочинения, об этом свидетельствует бесспорный *поэтический* резонанс тембровой драматургии обеих кантат в Четырнадцатой симфонии Шостаковича. Стало уже привычным связывать замысел замечательной вокальной симфонии Шостаковича с «Песнями и плясками смерти» Мусоргского. На этот счет Б. А. Чайковский, не разделявший этого мнения, заметил на одном из уроков в 1992 году: «Связь, прямо скажем, от Адама и Евы...»³ Предпоследняя симфония Шостаковича, посвященная Б. Бриттену, сочинение во всех смыслах неповторимое — весьма характерно выражающее этос автора, осознающего пределы собственной жизни. Но в самом феномене *поэтической рефлексии* нет ничего удивительного: у Шостаковича как у природного гения душевный отклик на восторг от чужого (но не чуждого) творческого откровения генерирует собственные образы и идеи.

³ Записано в доме Б. А. Чайковского в январе 1992 года.

Нечто подобное произошло, например, после премьеры Виолончельного концерта Бориса Чайковского. Нет никаких сомнений, и об этом неоднократно свидетельствовал М. С. Ростропович, что во вполне оригинальном замысле Второго виолончельного концерта Шостаковича явно чувствуется «отзвук» его восторга от партитуры Б. Чайковского. В интервью для британской звукозаписывающей компании EMI Classics Ростропович заметил:

«Когда Борис написал Сюиту для виолончели соло, я уже знал, что он композитор великого таланта. А когда он стал писать Виолончельный концерт, я поначалу даже не мог предположить, что получится *такой* концерт. Когда мы с моим постоянным пианистом подошли к хоральному эпизоду в 1-й части, у меня полились слёзы от этих гармоний. Я потом очень хорошо понял Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, когда тот, попросив партитуру, сказал: „Я хочу изучить эти нечеловеческие красоты“...»⁴.

В той же Четырнадцатой симфонии Шостаковича, с ее яркой струнно-ударной пластикой, ощущается родство с «обжигающими», космогоническими образами Камерной симфонии Бориса Чайковского, имевшей значительное воздействие на многих современников, включая Вайнберга. Подчеркнем, что здесь нет и намека на то, что относительно Пятнадцатой симфонии того же Шостаковича его друг и лучший интерпретатор Мравинский с грустью называет «Тихо-Хренниковской мясорубкой музыки, толчеи, конъюнктур...» [Мравинский 2004, 366].

Шостакович, умевший радоваться успехам коллег не меньше, чем своим собственным, по словам Н. И. Пейко, после премьеры Шестой симфонии Вайнберга сказал: «Я желал бы быть автором этой музыки...»⁵

К сожалению, стало едва ли не обыденным весьма упрощенно толковать признания Вайнберга о значении личности и музыки Шостаковича в его профессиональном становлении. Значение это велико и неоспоримо. Но стоит ли переоценивать его лексическую составляющую, не говоря уже о принципиально отличающихся типах вдохновенности? Вайнберг не был ни «маленьким», ни «дистиллированным», ни «польским», ни «еврейским» вариантом Шостаковича, как беззастенчиво заявляют некоторые журналисты. Он, как и его великий старший друг, был самим

⁴ M. Rostropovich: «The Russian Years», CD № 5, London (EMI CZS 572016 2).

⁵ Записано со слов Н. И. Пейко на открытом семинаре для композиторов и дирижеров, в мае 1990 года.

собой, а это гораздо сложнее и интереснее. Званием ученика Шостаковича гордился, хотя формально не взял у него ни одного урока. Коль скоро речь идет о современниках, связанных многолетней сердечной дружбой и тесным профессиональным взаимодействием, следовало бы рассматривать не односторонний, а взаимный творческий резонанс. Речь идет не о лобовых влияниях и тем более не о тривиальных заимствованиях, а о том, что Е. А. Мравинский именовал духовным диалогом «братьев по Дням»⁶ [Мравинский 2004, 67].

Увы, высказано немало спекулятивных соображений о едва ли не роковом влиянии Шостаковича на своих учеников и друзей, и в особенности о том, как героически преодолевалось это влияние некоторыми из них. Притом что доподлинно известно: в своей педагогической работе Шостакович более всего ценил самостоятельность творческих решений, пресекал стремление «идти по проторенной дорожке», не говоря уже о механическом подражательстве. И если таким непохожим друг на друга ученикам Шостаковича, как Борис Чайковский и Галина Уствольская, Георгий Свиридов и Револь Бунин, удалось с первых шагов в большой музыке заявить, прежде всего, *о себе*, а не о вполне объяснимых влияниях, то было бы странно исключить в этом роль Учителя. Достаточно вспомнить две дипломные работы (ленинградскую и московскую) в композиторском классе Шостаковича: Фортепианный концерт Г. Уствольской и оперу «Звезда» Б. Чайковского. С такой степенью эстетической, стилевой, духовной самостоятельности, не говоря уже о профессиональном мастерстве, которыми отмечены выпускные работы Уствольской и Чайковского, не все *заканчивают* большой путь в искусстве.

Коль скоро сравнительная атрибуция неистребима, было бы интересно рассмотреть этот феномен в обратной проекции, ведь Борис Чайковский, Николай Пейко, Галина Уствольская, Георгий Свиридов, Револь Бунин и, конечно же, Моисей Вайнберг, при всём, что их исторически сближает во времени и музыкальном пространстве, — это не автоматически сложившийся «клуб однопартийцев», а нечто более объемное и сложное. За каждым из названных художников — неповторимый музыкальный мир. Хотя бы поэтому внутренние и внешние связи и влияния в сложном эстетическом континууме, который именуют «кругом Шостаковича», не могли быть одномерными, примитивно-односторонними. Так, образы того же Виолончельного концерта Б. Чайковского отнюдь не тиражируются, они одухотворяют один из лучших камерных опусов Вайнберга — Двадцать четыре прелюдии для виолончели соло op. 100

⁶ «Братом по Дням» Е. А. Мравинский назвал в своем дневнике Д. Д. Шостаковича.

(1968), а в посвященной Б. Чайковскому последней, Четвертой камерной симфонии для кларнета, струнного оркестра и треугольника оп. 153 (1992) портретируется утонченный духовный облик композитора, которого Вайнберг считал гением⁷. Оркестровый рельеф Десятой симфонии для струнного оркестра оп. 98 (1968) своеобразно отражает инструментальную пластику Камерной симфонии (1967) Б. Чайковского. При всей разности и даже первозданности замыслов этих выдающихся партитур, просматривается их отнюдь не механическое — стилевое родство. По замечанию Ф. Степуна, *«стиль и душа неотрывно связаны друг с другом (курсив мой. — Ю. А.). Установление этих созвучий гораздо важнее, чем установление влияний...»* [Степун 1998, 188].

И в случае с Шостаковичем действуют те же законы. Нет ничего парадоксального в духовной и эстетической восприимчивости «живого классика» к тому, что его окружало в музыкальном мире и по-настоящему волновало: отклик на художественные открытия автора «Пассажирки» не ограничивается очевидными параллелями между циклом Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» оп. 79 (1948) и великолепными «Еврейскими песнями» Вайнберга оп. 13 и оп. 17 (1943, 1944). Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии, кантаты «Петр Плаксин» и «Хиросимские пятистишия» — эти и другие сочинения Вайнберга нашли, по слову Баратынского, «друга в поколении», а в случае с Шостаковичем — друга гениального и любящего⁸.

Закончив «Петра Плаксина», автор отправил партитуру в репертуарную комиссию Министерства культуры РСФСР и получил (на далеком исходе «оттепели») разгромный ответ, который по своей стилистике напоминает безграмотно-уничтожительные реляции чиновников культнадзора конца сороковых. Вайнберг, не склонный к фрондерству, никогда не акцентировал внимание коллег на сложной судьбе некоторых своих сочинений. Сегодня трудно представить, что в середине 60-х годов прошлого века музыкант такого масштаба мог подвергнуться столь оскорбительному разному.

В архиве композитора сохранился любопытный документ — рукопись отзыва двух цензоров Министерства культуры РСФСР (орфография и пунктуация документа вполне соответствуют его содержанию). Привожу текст без сокращений и изменений:

⁷ Борису Чайковскому также посвящена также Соната для фортепиано № 6 оп. 73 (1960) Вайнберга. Б. А. Чайковский посвятил Вайнбергу Сонату для виолончели и фортепиано (1957).

⁸ Двенадцатая симфония оп. 114 (1975–1976) Вайнберга посвящена памяти Шостаковича.

«Петр Плаксин.

Трудно предположить что-нибудь менее подходящее для музыкального воплощения. Сюжет и персонажи, да и окружающая обстановка — словом, все изображено при помощи одной серой краски без всяких оттенков. Обнаружить здесь поэзию — явную или скрытую — невозможно.

Средства музыки не годятся в данном случае, ей остается только с начала до конца однообразно и нудно зубоскальствовать при помощи всяких пародийных и гротескных приемов. Однако, гротеск хорош только в умеренных дозах, а не в масштабах оратории.

Второе. Форма; т. е. размер стиха, строение фраз и т. д., чрезвычайно невыгодны для музыки. Однообразный, нудный размер, ломанные фразы связывают композитора.

Третье. Не смешно! К тому же, при плохой дикции при исполнении хора, все смешное окончательно исчезнет.

Четвертое. О ком здесь написано? Где и когда это происходит? Где такие станции Собачьи и Петры Плаксины? Кому это интересно?»

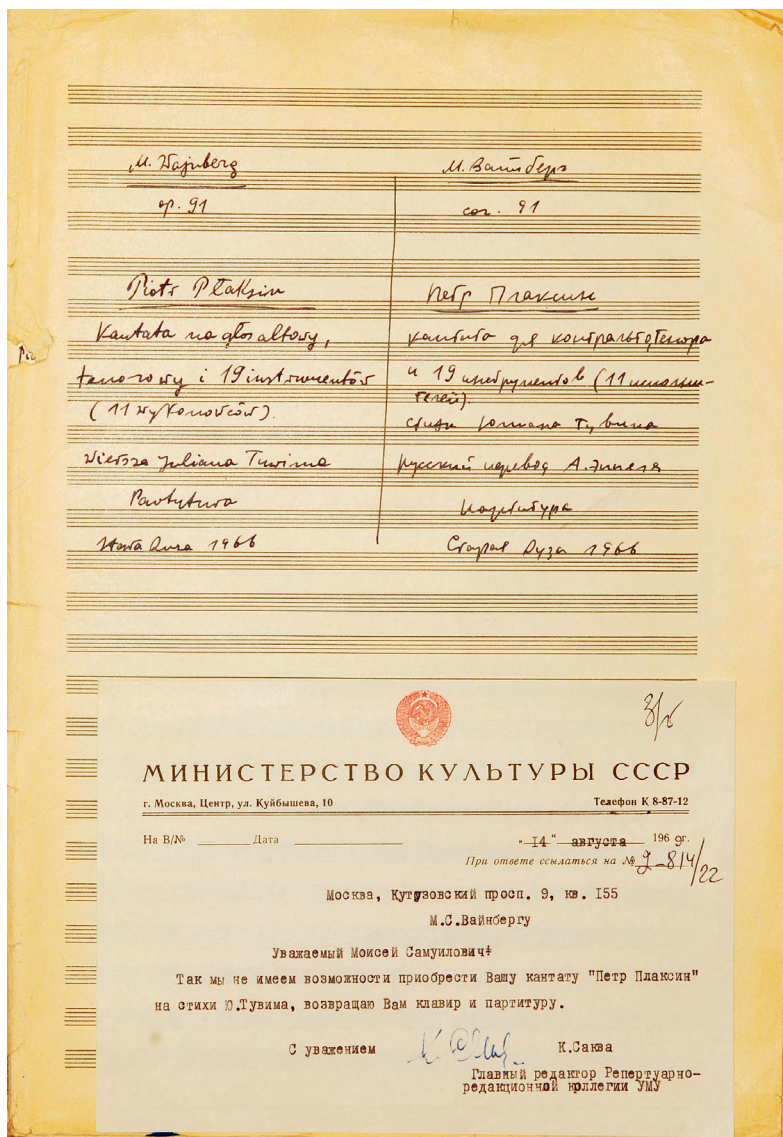
И дописка второго цензора внизу страницы:

«Совершенно согласна с этим замечанием и, главным образом, с четвертым пунктом. По-моему, нельзя такие произведения брать...»⁹

Можно было бы с иронией оценить «зощенковский» колорит этого вердикта, его профессиональную ничтожность (в оценке литературного первоисточника) и идеологическую ангажированность, не говоря уже об обескураживающем несоответствии некоторых определений («оратория» вместо «кантата», мифическое наличие хора и т. д.), если бы речь шла не о запрете выдающегося произведения, которое на многие десятилетия было отчуждено от того, что принято называть современным музыкальным процессом.

Отказ Минкульта СССР, подписанный К. Саквой, был оформлен более благопристойно, но ничего не менял по сути (ил. 2). Сведений о том, предпринимались ли усилия по реабилитации кантаты в позднейшие времена, не обнаружено.

⁹ Из архива композитора. Предоставлено О. Ю. Рахальской — вдовой М. С. Вайнберга. Публикуется впервые.



Ил. 2. Титульный лист рукописи кантаты «Петр Плаксин» и уведомление об официальном отказе Министерства культуры СССР в ее приобретении. Из домашнего архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 2. Autograph title page of cantata «Pyotr Plaksin» and Official refusal notification from The Ministry of Culture of Soviet Union. From Moisey S. Weinberg private archive. First publication

Реакция министерских чиновников тем более удивительна, что лирико-драматический шедевр раннего Тувима, словно предназначенный для музыкального воплощения, к тому времени был официально опубликован в СССР. Достаточно вспомнить великолепный перевод поэмы с польского Давида Самойлова, напечатанный в 1965 году издательством «Художественная литература», и целую череду русскоязычных транскрипций поэмы, беспрепятственно издававшихся с середины 60-х годов вплоть до начала XXI столетия. Но именно в сочетании с музыкой Вайнберга текст Тувима, по мнению цензоров, угрожал «подрывом основ».

Обращение Вайнберга к стихам Тувима не было случайным. Об этом свидетельствует немалый список его сочинений, в которых использованы тексты крупнейшего польского поэта. Помимо «Петра Плаксина», это «Цыганская библия» — семь романсов для меццо-сопрано и фортепиано ор. 57 (1956); «Воспоминания» — песни для среднего голоса и фортепиано ор. 62 (1957); «О, серый туман» — романс для баса и фортепиано ор. 84 (1964); вокальные циклы «Старые письма» для сопрано и фортепиано ор. 77 (1962), «Слова в крови» для тенора и фортепиано ор. 90 (1965); и, наконец, две симфонии: Восьмая — «Цветы Польши» для тенора, смешанного хора и оркестра ор. 83 (1964) и Девятая — «Уцелевшие строки» для хора и оркестра ор. 93 (1940–1967). В Девятой симфонии Вайнберг обращается еще и к поэзии В. Броневского, но само название сочинения отражает реальный факт биографии Тувима, который при бегстве из Варшавы в 1939 году закопал тетради с неопубликованными стихами, обретенными вновь лишь после освобождения Польши.

Юлиан Тувим был одним из любимых поэтов Вайнберга. Помимо яркости стихов, немалое значение имело и то, что композитор называл «родством судеб и душ»¹⁰. Давид Самойлов, много переводивший Тувима, кратко и емко определил основные свойства его стиля:

«Поэзия Тувима сложна. <...> Но для поэтических творений Тувима характерна *проясненность чувства* (курсив мой. — Ю. А.). Он всегда уверенно ведет *сквозную линию чувства* в прихотливой и переменчивой атмосфере стиха» [Самойлов 1965, 6].

Нечто подобное можно сказать и о Вайнберге. Атмосфера (образная, темброво-колористическая) большинства его сочинений в лучшем смысле непредсказуема, многомерна, и при этом логико-тектоническое

¹⁰ Записано со слов Н. И. Пейко на открытом семинаре для композиторов и дирижеров, в мае 1994 года.

соотношение частей к целому воплощает абсолютное единство. Отнюдь не монтажным, а пронизывающим элементом даже в самых масштабных циклических композициях становится выделенная из сложного контрапункта сквозная линия мысли и чувства. Для Вайнберга это еще и сфера, где стираются грани между эстетикой и метафизикой, звучанием собственно музыкальным и этическим.

Нет сомнений, что цензоры, запретившие издание и публичное исполнение кантаты, вынесли свой приговор, не осилив, прежде всего, ее вербального содержания. Пересказать сюжет поэмы так же трудно, почти невозможно, как и фабулу «Пьяного корабля» Рембо. К слову, именно Артюр Рембо и Уолт Уитмен вместе с русскими символистами оказали решающее влияние на формирование стиля раннего Тувима. Значение в «Плаксине» имеет не только необычный сюжет, а упомянутая ранее прихотливая атмосфера, в которой боль и свет, гротеск и лирика, язвительность польской *фрашки*¹¹ и интонации сердечной молитвы, смех и слезы — нераздельны.

В отдаленной глуши Российской империи, в «Мордобийском повете» на станции «Тошная Пустошь», живет одинокий телеграфист Петр Плаксин, не умеющий играть на кларнете. Плаксин влюблен в надменную буфетчицу-польку, предпочитающую ему Власа Фомича Запойкина, удачливого карьериста, прекрасно играющего на кларнете. Плаксин гибнет от тоски и неразделенной любви. Опус заканчивается «кладбищенской картинкой». Можно представить себе недоумение министерских чиновников, читавших последние строки «смешной» поэмы: *«На полустанке далеко, возле ограды кладбища есть небольшая могила с крестиком черным и нищим, с табличкой стертой и ржавой: „Боже, всеблагий и чистый, смилуйся: в небо прими Плаксина телеграфиста“...»* Этому «маленькому реквиему» предшествует целая галерея «портретов-гримас» и сцен, в которых тоска «лишнего человека» в гоголевском и шире — русском понимании выражена с почти кинематографической рельефностью. Для Тувима, как и для Вайнберга, изобразительность — это не средство декора, а основа пронизывающего лиризма и особого чувства времени. Кинематографический подтекст связан в кантате не с гипертрофированной картинностью, и даже не с кино-монтажным типом сцепления контрастных эпизодов, а с умением точно и объемно запечатлеть реальное время. Определяя сущность киноискусства, Андрей Тарковский говорил о своеобразном *ваянии из времени*:

¹¹ От польского *fraszka* — пустяки, вздор, проказы. Литературный жанр, получивший распространение в Польше с XVI века. Ян Кохановский обозначал этим термином произведения эпиграммного, шутливого тона.

«Подобно тому, как скульптор берет глыбу мрамора и, внутренне чувствуя черты своей будущей вещи, убирает все лишнее, кинематографист из „глыбы времени“, охватывающей *огромную и нерасчлененную совокупность жизненных фактов* (курсив мой. — Ю. А.) отсекает и отбрасывает все ненужное...» [Тарковский 1989, 11].

Давид Самойлов писал о «Петре Плаксине»:

«В этой поэме ясно ощущается две струи, питавшие раннего Тувима, — польская и русская. Тувим среди своих учителей называет Блока. У нас есть предположение, что по каким-то причинам не назван поэт, чьи интонации слышатся в ранней поэме: Андрей Белый. В „Плаксине“ — атмосфера книги „Пепел“...» [Самойлов 1975, 7].

Этимологию стилистики поэмы можно и должно расширить. Истоки так называемого «серого колорита», задевшего цензоров, хлесткие имена-антропонимы, перспективная многоплановость и своеобразная пространственность с ее тишиной и гулким, едва ли не храмовым резонансом, не говоря уже о *смехе сквозь слёзы*, — всё это из образно-поэтического арсенала «Шинели» и «Портрета» Гоголя. Еще в 1924 году в варшавской «Новой комедии» была поставлена тувимовская инсценировка «Шинели» — работа, которой поэт очень дорожил. Тувим был едва ли не крупнейшим переводчиком русской классической поэзии и прозы на польский язык. Апокриф «все мы вышли из „Шинели“ Гоголя», чаще всего приписываемый Достоевскому, актуален не только для Тувима, но и для Вайнберга — автора оперы «Портрет», одного из самых ярких (наряду с симфоническим «Тарасом Бульбой» Яначека) музыкальных воплощений Гоголя. Для формирования этоса Тувима, равно как и Вайнберга, огромное значение имело также творчество Достоевского, у которого реальность и сновидческая греза нераздельны. Понять нравственную и эстетическую логику «Петра Плаксина» в литературном и музыкальном измерениях едва ли возможно, забыв слова Достоевского о том, что жизнь фантастичнее любого вымысла.

«Петр Плаксин» — своеобразный итог периода поисков и экспериментов раннего Тувима (ил. 3). Свою литературную жизнь поэт начинал, хорошо усвоив уроки польского символизма. Возглавив группу литераторов, издававших журнал «Скамандр», Тувим не стремился к дискредитации предшественников, ему был «чужд шумный футуризм с его



Ил. 3. Юлиан Тувим в молодости.
Из архива Общества Бориса Чайковского
Fig. 3. Julian Tuwim in young years.
From the archive
of "The Boris Tchaikovsky Society"

угрозами покончить с литературной традицией» [Самойлов 1965, 9]. Авторы «Скамандра» (Ю. Тувим, А. Слонимский, Я. Ивашкевич, К. Вежиньский и Я. Лехонь) открыли в польской литературе новую, как бы сверхкнижную реальность — мир страдающих и радующихся, *обыкновенных* людей. Скамандриты считали своим демиургом маститого Леопольда Стаффа, для которого единство этического и эстетического звучания слова было определяющим. Возможно, именно от Стаффа воспринята Тувимом идея связи времен и стилей, а также интерес к обыденному как вместилищу всего многообразия жизни. Было бы ошибкой считать неординарный стиль *сентиментальной поэмы*, а именно такой жанровый подзаголовок дает автор своему сочинению, лишь следствием влияний и, тем более, заимствований. Впитав множество идей, освоив огромный объем национальной и иноязычной поэзии, Тувим и в раннем «Плаксине», и в позднейших «Цветах Польши» узнается мгновенно благодаря своеобразно антиномическому стилю: беспрограммность причудливым образом сочетается с насыщенной повествовательностью, аристократическое благородство тона — с картинами сниженного быта, философическая глубина — с яркой чувственностью. Стилистически «Петр Плаксин», всё же, не столько отражает, сколько опережает польское, да и европейское литературное время. В абсурдистском колорите поэмы слышится предвестие образных интонаций, которые прочно связаны в литературной истории с именами Беккета и Ионеско.

Пожалуй, ни одно произведение польской поэзии XX столетия не привлекало большего внимания российских переводчиков, нежели «Петр Плаксин». Русскоязычным переложениям поэмы можно было бы посвящать отдельную работу¹². Существует устойчивое заблуждение, что общность славянских корней делает русско-польские и польско-русские переводы едва ли не автоматическими, легкими. На самом деле это не так. Из-за разности просодий в польском и русском языках возникают почти непреодолимые переводческие проблемы:

«Речь идет, в первую очередь, об ударении. В русском языке ударение подвижное и может падать на любой слог, а в польском оно фиксировано на предпоследнем слоге — и исключений практически нет. Причем при изменении количества слогов в парадигме ударение почти всегда остается на том же предпоследнем слоге. Эта особенность польского языка порождает массу формальных сложностей в стихотворном переводе...» [Алексеева 2014, 26].

Тувим, зарекомендовавший себя превосходным переводчиком русской литературы, блистательно преодолевал затруднения, возникающие от того, что дактилическая и гипердактилическая рифмы невозможны в польских стихах. Но не меньшие проблемы возникают и в обратном — польско-русском — измерении. В случае с «Плаксиным» сложности не ограничиваются почти неразрешимыми задачами языковой верификации, но простираются в сферу иероглифической эмблематики поэмы. Как иначе объяснить то, что два ярчайших переводчика «Петра Плаксына» — Давид Самойлов и Асар Эппель — в течение многих лет совершенствовали однажды выполненные переводы, оттачивая детали, кардинально трансформируя значительные объемы текста. Перу обоих литераторов принадлежит по два варианта перевода поэмы: Давид Самойлов издал обе версии; Асар Эппель опубликовал в 2004 году окончательный (второй) перевод поэмы, значительно отличающийся от первого, которым и воспользовался Вайнберг в 1966 году.

Здесь не место исследовать тонкости работы Эппеля. Заметим лишь, что первая версия его перевода обладает свойствами особой музыкальной пластичности. Это не либретто в привычном смысле, а текст, ритмические и музыкально-фонетические свойства которого словно отражают

¹² На сегодняшний день опубликованы переводы Д. Самойлова, М. Ландмана, А. Эппеля, Л. Бондаревского, Е. Рашковского, В. Ермолаева и других.

сложный интонационно-агогический рисунок музыкальной партитуры. Выдающиеся переводы «Петра Плаксина», выполненные Давидом Самойловым и Михаилом Ландманом, были наверняка известны Вайнбергу. Композитор был большим книгоцеем и серьезно изучал польско-русское литературное творчество. Но именно первый перевод Асара Эппеля, с его завораживающей, по-настоящему гипнотической звуковой пластикой, становится единственно приемлемым для Вайнберга. Почему? Ответить на этот вопрос мог бы только композитор. К середине шестидесятых годов Эппель, несмотря на молодость, имел репутацию одного из лучших переводчиков польской поэзии. В отличие от многих, кто работал в этой сфере, включая маститых мастеров, он имел дело, так сказать, с *живыми* текстами, поскольку превосходно владел польским языком. Говоря о свойствах транскрипций Эппеля «детских» стихов Тувима, Вадим Перельмутер делает замечание, вполне применимое к его работе над «Петром Плаксиным»: «Это — не стихи Асара Эппеля, это стихи Юлиана Тувима в его переводе. *Перевести* их с польского на русский нельзя. Только — *из польского в русский* (курсив мой. — Ю. А.) <...> Мне прислали из Польши несколько „оригиналов“ тех стихотворений, Юлиана Тувима, Яна Бжехвы, Людвика Ежи Керна, которые „перевел“ Асар Эппель. И, по-моему, в его исполнении эти стихи именно таковы, как если бы авторы писали их по-русски» [Перельмутер 2014, 37–38]. Добавим лишь, что польский колорит в русских переводах Эппеля ничуть не затушевывается, а, напротив, всячески подчеркивается, и это ощущение кратно (и вполне сознательно) усиливается Вайнбергом, но об этом речь впереди.

В небольшом комментарии к своему переводу «Плаксина» Эппель пишет: «Поэт Юлиан Тувим, русскую культуру почитавший как мало кто (чего стоит, например, сборник „Лютня Пушкина“ — гениальные переводы стихов великого нашего поэта!), сочинив ироническую поэмку „Петр Плаксин“, обошелся с демонами родимой обиды безыскусно и просто. Роковые обстоятельства истории и национального потрясения сводятся в ней к смешным захолустным страстям почти буколического сюжета и сентиментальным слезам заштатного события» [Эппель 2004, 125]. Под «демонами родимой обиды» и «роковыми обстоятельствами» Эппель подразумевает историческую память поляков о своем непростом взаимодействии с российским государством. Переводчик в своих жанрово-стилистических определениях («ироническая поэмка», «сентиментальные страсти», «заштатное событие») подражает Тувиму, который в сознательной «сниженности», гипертрофированной «чувствительности» обманчиво иронического сюжета скрывает образы и идеи отнюдь не уездного

масштаба. Пожалуй, нигде более в литературе русское и польское духовные измерения, при всём, что их отличает и разделяет, не даны в таком органичном, едва ли не синкретическом единстве. Вайнберг воспринимает это как драгоценность.

Немало изумляешься, читая у Д. Фэннинга (автора книги «Мечислав Вайнберг: В поисках свободы») о кантате «Петр Плаксин»: Ее живой (urbeat — бодрый, жизнерадостный, приподнятый?! — Ю. А.) стиль предвосхищает комическую оперу „Леди Магнезия“...» [Fanning 2010, 114]. Понятно, что Фэннинг никогда не слушал кантату Вайнберга, но складывается впечатление, что он незнаком и с партитурой сочинения, связать которое с лучезарно светлой «Леди Магнезией» (по Б. Шоу) столь же странно, как Пятую симфонию Шостаковича с его же опереттой «Москва-Черемушки». Называя «Петра Плаксына» *сентиментальной поэмой*, Юлиан Тувим, судя по всему, равнялся на Чехова, давшего «Вишневому саду» жанровое определение *комедия*. Что уж говорить о Вайнберге, который не только раскрыл неоднозначность образно-жанровой палитры литературного первоисточника, но значительно расширил ее.

Весьма показательно то, что русский и польский тексты трактуются композитором в абсолютном эквиритмическом равновесии. Еще до репетиций, при первой же читке партитуры за роялем возникло ощущение, подтвердить или опровергнуть которое могли бы только Вайнберг и Эппель: *исходным для сочинения музыки был именно оригинальный польский текст*. Мог ли начальный перевод Эппеля возникнуть как некое зеркальное отражение не только стихов, но и готового музыкального решения? Вполне. Наверняка это предположение не соответствует тому, как все было на самом деле. Скорее всего, Вайнберг откликнулся на готовый перевод Эппеля, а точнее — на редкое поэтическое тождество оригинального текста и его иноязычной версии. Не стоит забывать, что польский язык был для композитора родным с детских лет. Изучение рукописной партитуры (ремарки, зачеркивания, вклейки) не исключает того, что композитор и переводчик совместно оттачивали отдельные детали.

На блистательных репетициях, которые проводил Николай Хондзинский с певцами, стала очевидной неординарность *интонационной акцентуации* вокальных партий. За счет некоторых смещений в расстановке сильных и слабых музыкальных долей создается поразительный эффект: в русскоязычном тексте оживают, едва ли не материализуются интонации польской речи. Исполняя русскоязычный вариант кантаты, ни в коем случае не стоит исправлять обманчивые ритмо-агогические «неправильности» (разного рода сбивки, неожиданные сжатия и распевные расширения и т. д.), создающие иллюзию звучания польского слова.

Благодаря этому уникальному свойству именно русскоязычный вариант кантаты представляется если не предпочтительным, то, как это ни парадоксально, — более универсальным (ил. 4):

g. Witoldowski

z. s. Chyngorody

M. Wajenberg
op. 91

Piotr Plaksin
kompozytor i instrumenciści
(17 stylów kompozycji)
mieszka Juliańska Turynia

M. B. Wajenberg
op. 91

Kompozycja Piotra Plaksina
Kompozytor i instrumenciści, Piotr Plaksin
i 18 instrumentistów (11 instrumentów)
Piotr Plaksin i 18 instrumentistów
Piotr Plaksin i 18 instrumentistów

A. G. Wajenberg

C. alto

Piułki

Assonani

Violino

Viola

Kołowella

Contrabasso

Petr Plaksin

C. alto

Assonani

Archi

-1-

Ил. 4. Первая страница авторской рукописи партитуры кантаты «Петр Плаксин». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 4. First page of the autograph score of cantata «Pyotr Plaksin». From Moisey S. Weinberg private archive. *First publication*

В музыкальном воплощении обыденно-реалистической и в то же время фантастической атмосферы поэмы огромное значение имеет тембровая поэтика и колористическая драматургия кантаты. Инструментальный состав партитуры: Flauto, Flauto contralto in G (1 исполнитель); Clarinetto in B, Clarinetto Basso in B (1 исполнитель); 2 Corni in F; Tamburino, Tamburo, Cassa, Frusta, Piatti, Campana Si basso (1 исполнитель); Piano, Armonico (1 исполнитель); 2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabasso (обязательно пятиструнный). Вокальные краски (контральто и тенор) вписываются в инструментальную палитру отнюдь не на правах самодовлеющего solo, а как равноправные элементы общего политембрового контрапункта. Этому способствует и своеобразная *пластическая инструментализация* вокальных партий, проявляющаяся в их специфически смычковой агогике. Человеческие голоса и инструментальные линии подчинены в своем облике единому *тембровому* *длению*. Преимущественно речитативная текстура вокального рисунка непрестанно трансформируется благодаря серии ярких тембровых, динамических модуляций, изменений в характере движения. Длинное «оперное» и прерывистое декламационное дыхание, токкатный и кантиленный типы развертывания чередуются в сложном калейдоскопе.

Строение кантаты далеко от автоматического калькирования структуры литературного первоисточника. Архитектоника поэмы достаточно проста: шесть глав, каждая из которых состоит из пяти строф, и заключительная седьмая глава из двух строф, представляющая собой своеобразный Post scriptum, словно вынесенный за пределы свершившейся композиции. Последняя короткая главка (VII), сообщающая повествованию возвышенно-трагический колорит — это, скорее, послесловие-эпитафия, а не реприза в привычном смысле, хотя ее первый стих («На станции Тошная Пустошь...») точно повторяет зачин поэмы, замыкая концентрический круг композиции. Все главы, будучи структурно завершенными, не замкнуты на себе, а объединены непрерывным сквозным развитием. Именно этот фактор становится ключевым для Вайнберга, который весьма оригинально трактует ритмическое единство и многообразие темпоритма стихосложения, выразительную графику поэтического текста и неординарные межстиховые цезуры. В неизменном виде им используются тексты первых четырех и заключительной седьмой глав. Сокращены две главы — пятая и шестая. На первый взгляд может показаться странным, что в преддверии финала композитор исключает один из прониковенных, условно пейзажных эпизодов поэмы:

*«Есть в аппаратной оконце,
Откуда приметен поселок,
И мокрый перрон, и вагоны,
И три деревца невеселых.*

*Откуда видать пассажиров,
Спешащих в унылые дали,
И видно российскую осень,
В сумрачных буден печали...»*
[Эппель 2014, 128].

Вспоминается Достоевский с его тотальной сосредоточенностью на *фактическом времени* духовной жизни героев (неважно, реальность это или сновидение). Эта сосредоточенность априори исключает возможность каких-либо лирических отступлений, пленэрных реминисценций. Вайнберг по-своему использует этот опыт, но заботится еще и о том, чтобы исключить даже намек на искусственно воссозданную (вне музыки) описательную атмосферу.

Выбор двух солистов (контральто и тенор) подчеркивает своеобразно сценографический взгляд композитора на текст. Помимо условного распределения ролей, смена вокальных голосов фиксирует мельчайшие нюансы стихотворной графики (например, своеобразные комментарии от автора в скобках). Соотношение контральто и тенора трактуется неожиданно: тембровый диалог с его яркими светотеневыми трансформациями выражен, как это ни парадоксально, в исключительно *монологической* форме, то есть вокальные партии не пересекаются, не объединяются в единый колористический и текстурный сплав. Такой же принцип используется Шостаковичем в Четырнадцатой симфонии. Контральто в «Плаксине» — основной строительный элемент в архитектонике, выражающей неуклонное движение к развязке. Вайнберг уловил поразительное свойство обманчиво статического («нудного», как писали партийные цензоры) *течения хроноса* поэмы. Ни медитативная отстраненность, ни своеобразная метрическая монотонность не являются препятствиями для развертывания, которое по своим кинетическим свойствам напоминает безостановочное движение вверх по винтовой лестнице в замкнутом пространстве. С каждым шагом вперед, с каждой новой ступенью, приближающей цель, дыхание учащается. Без учета этого едва ли возможно расшифровать весьма сложную, экспрессивную динамику кантаты, ее, как уже говорилось, скульптурно-кинематографическую хронометрию.

В том, как формируется палитра и разворачивается тембровое действо, проявляется яркое драматургическое искусство Вайнберга. Уже первый, в полной мере иероглифический десятитакт в темброво-поэтическом смысле не столько предваряет, сколько пространственно *объемлет* всю композицию. Применение фоновой фисгармонии сообщает тому, что Борис Чайковский остроумно именовал «тембровым интерьером», свойства храмового (замкнутого и при этом очень глубокого) пространства. Органный фон (а фисгармония для Вайнберга — бесспорный тембровый эрзац большого органа) — реально выписанный, реверберационно-резонансный отсвет начальных ударных импульсов (*pizzicato* полного струнного квинтета). Люминесцентное ощущение здесь преобладает над привычным акустическим благодаря «световой» вспышке *Piatti (coll. bagh. di timp.)*. Звучность подвесной тарелки в данном случае — и это прекрасно чувствует дирижер Николай Хондзинский — не должна перекрывать органно-щипковый тембровый конгломерат. Напротив, она здесь словно ограничена достаточно узким тембровым ареалом звучности фисгармонии. В многомерной, как уже говорилось, темброво-поэтической эмблематике первого микста кантаты (помимо всего, что связано с органом как тембровым символом католического храма) слышится комбинирование двух основных образно-кинетических ощущений-импульсов всего сочинения: *боль и свет*.

Едва ли не каждая поэтическая строфа сопровождается кардинальной и очень яркой тембровой модуляцией. Уже в ц. 2. («Жизнь вероломна... коварна...») из-за неожиданной смены солистов (тенор вместо контральто), исключения фисгармонии, регистрового и гармонического расширения струнного тембрового объема при сохранении *pizzicato*, палитра серьезно преобразуется. Главное — расширяется пространственный ее охват. Постепенный переход от щипковой струнной пластики к смычковой, а затем и сочетание этих текстур электризует музыкальное развертывание, делает его по-настоящему экзальтированным (ц. 4–5).

Тембровая модуляция ц. 6 (*Adagio*) — («Вблизи такого окошка...»), где как будто восстанавливается «храмовый» колорит зачина кантаты (контральто; фисгармония и специфически «ударные» *pizzicato* струнного квинтета в высоком регистре), буквально взрывается, когда в пятом такте пиццикатное *tutti* неожиданно обращается в жесткое смычковое. Вайнберг утрирует эффект внезапности перехода от *pizzicato* к *arco*. При всей простоте таких модификаций лишь избранным мастерам удастся использовать их скрытые и неограниченные поэтические ресурсы. Достаточно вспомнить головокружительные смены звукового объема и тембровой пластики при стремительных чередованиях «смычка» и «щипка»

во Второй симфонии, Теме и восьми вариациях или Четвертом квартете Бориса Чайковского, а если двигаться вглубь истории оркестровых стилей — то, прежде всего, в партитурах ренессансных и барочных мастеров (весьма аскетичных по части смены приемов звукоизвлечения). Вайнберг не только рифмует (темброво-акустически) третью строфу с первой, добиваясь стройности формирования, но готовит первый и очень сильный темброво-тектонический сдвиг, а именно — антифонное сопряжение двух вокальных линий, которые до этого были «замкнуты на себе» в пределах отдельных протяженных композиционных построений.

Очень яркок новый модуляционный сдвиг в ц. 7: туттийный смычковый квинтет разрешается в жесткие, агогически усеченные звучности фортепиано (*secco*). Басовые (кварто-квинтовые) аккорды рояля изнутри расширяются мощными ударами большого барабана. Но не в громкости сила этих по-настоящему оркестровых звучностей. Хондзинский, как немногие в современной дирижерской среде, знает цену подобным живописным эффектам. Здесь очень легко перейти грань допустимого и реализовать идею «громко, но не страшно». Именно так и происходит, когда композитор или дирижер заботится лишь о динамическом напоре. Большой барабан — это совсем не дополнительный, то есть не «декоративно-прикладной» элемент палитры. В синтезе с фортепиано низкочастотный ударный инструмент становится частью прочного тембрового сплава. Но именно благодаря большому барабану значительно усиливаются «опорно-гравитационные» свойства малочисленного камерного ансамбля, воплощающего звуковое богатство огромного оркестра.

В регистровой, линейной, акустической диспозиции струнных сохраняется заданная изначально темброво-пластическая многомерность. Струнный квинтет в «Плаксине» менее всего воплощает стабильную акустическую компактность. Обратный вывод мог бы сделать только не очень внимательный дирижер, ориентирующийся лишь на то, что именно струнные используются как своеобразный тембровый каркас всего сочинения, а стало быть, выражают а priori фактурную, объемную, метрическую и колористическую неизменность. Если это и так, то речь идет об очень сложном механизме, то есть о «каркасе», который изнутри постоянно трансформируется: опорные и несущие конструкции мгновенно превращаются в нечто противоположное (эфемерное, невесомое) и т. д. Важнейшим фактором «весовых», «световых», «оптических» (близко — далеко) преобразований звучности струнного ансамбля является еще и довольно активное включение в струнную палитру фортепиано. Например, в ц. 7 рояль используется для почти скульптурного укрупнения басовых струнных звучностей.

Начиная с ц. 8. ток тембрового дления обретает особые, почти ирреальные свойства. Это не просто импульс для количественного увеличения захватывающих колористических метаморфоз. Меняется тип дыхания, качество инструментальной фразировки; вновь возникает ощущение того, что целью движения становится некое свободное, открытое пространство, обрести которое можно только за счет ускоренного восхождения в предельно сжатом континууме. Вайнберг эффектно использует контрасты между графически-линейными компонентами текстуры (терпкие унисоны скрипок и альты и симметричная аккордика в разных тембровых ипостасях). В своеобразном ускорении (*сужении*) тембрового дления огромное значение имеют две валторны, внезапное включение которых многократно усиливает звуковую напряженность.

В ц. 10 звучность приобретает трехмерные черты: разделенные на три условных блока струнные (I — две скрипки в октаву; II — альт и виолончель в октаву; III — контрабас *pizzicato*) объемно и колористически усилены двумя валторнами и роялем. Фортепиано производит здесь фантазмагорический эффект — с помощью простейшего, казалось бы, но очень эффектного микста с *Tamburo* (щеткой). Именно рояль с малым барабаном, исполняя обманчиво элементарную, аккомпанирующую фигурацию, подстегивают полетное движение смычковых. Постепенно звучность фортепиано укрупняется, и в ц. 11 клавишный инструмент словно поглощает, вбирает в себя мощные пиццикатные аккорды струнных. Валторновые фразы вступают в своеобразное *тембровое переченье* с солирующей вокальной линией (тенор). Тотальная туттийная синхронность пиццикатно-фортепианных аккордов и солирующего тенора с усиленной акцентуацией каждой метрической доли, включение мощнейшего валторнового унисона и переход не только к смычковой, но и к хоральной текстуре у струнных (на исходе ц. 11), предворяют тембровые метаморфозы следующих разделов.

Исходной колористической и опорно-фундаментальной точкой палитры в первом такте ц. 12 становится по-настоящему оркестровый микст басового кларнета и контрабаса. Хондзинский выявил в своей интерпретации то, что очень трудно обозначить в нотном тексте, даже при наличии весьма подробных авторских ремарок. Обычный акцент и усиленная динамика здесь недостаточны; необходим своеобразный болевой импульс-удар, который должен звучать обескураживающе неожиданно.

Allegro assai (ц. 12–14) — один из самых «малонотных», но от этого ничего не теряющих в тембровом рельефе эпизодов кантаты. Причудливый дуэт валторн (закрытыми звуками), завершающийся коротким пунктуационным акцентом альты на *pp*, вводит в атмосферу, которая лишь

поначалу представляется шутилой, но через несколько мгновений обретает тревожно-фантастический, почти угрожающий оттенок. Вокальная линия (контральто) темброво и акустически *объята* сумеречным, органичным по своей окраске, дуэтом альтовой флейты и басового кларнета. Хондзинский великолепно интерпретирует этот непростой раздел, сознательно расширяя полидинамический контраст необычного трио и подчеркивая не только агогические, но и *тембровые* расстояния между острыми *staccato* у певицы и предельно округлой, кантиленной пластикой духовых. И главное — несмотря на кажущийся интермедийный характер «прозрачного» эпизода, дирижер ни на йоту не снижает своеобразной взвинченности движения.

В ц. 15 ансамблевая палитра не расширяется, как может показаться на первый взгляд, а расщепляется вследствие поляризации звучащих из глубины валторн, добавления пиццикатно-ударного ансамбля и изящной высокочастотной концовки (микст фортепиано и ксилофона). С ц. 16 инерция разворачивания «вперед и вверх» обретает новый импульс. Не изменяя принципиально скорость, Хондзинский, исходя из логики тембрового развития, усиливает экспрессию движения. В таких вот нюансах и проявляется мастерство исполнителя экстра-класса. Теперь уже не отдельные строфы, а их фрагменты темброво трансформируются в головокружительном калейдоскопе. Ц. 16 — это самодовление струнных, с подчеркнутым разделением палитры на гибкую смычковую линию первой скрипки и аккордовый щипковый аккомпанемент второй скрипки, альты, виолончели и контрабаса. Линия контральто контрапунктирует, своеобразно *противодействует* инерционно (по направленности движения) солирующей первой скрипке. Нивелировать этот своеобразный дисбаланс ни в коем случае нельзя. Хондзинский и здесь проявляет стилизованное чутье: любая унификация движения двух бесспорно доминирующих линий привела бы к снижению напряжения, что недопустимо.

Характер смешивания красок постоянно усложняется. Выделяются симметричные фактурно-ритмически тембровые вертикали в ц. 17, в которых участвуют большая флейта, две валторны, фортепиано, ксилофон и струнные. Важно, что в струнном ансамбле сознательно преодолено ощущение монотембрового и акустического единства. Обозначенные звучности, фигурально выражаясь, «соединяясь, не смешиваются», то есть и в микстах каждый из инструментов сохраняет свои колористические свойства. Не менее ярок «фактурный» конгломерат, состоящий из акцентированных пиццикатных ударов высокого контрабаса (*си-бемоль* малой октавы по звучанию), ксилофона, двух валторн, басового кларнета и большой флейты. Именно в такой (снизу вверх) вертикальной проекции

правильно выстраивается микст, в котором между каждым голосом сохраняется свободное, очень напряженное, пространство. Мгновенный переброс контрабаса (вместе с виолончелью) в густорезонансный басовый регистр (в сочетании с фортепиано и большим барабаном) словно низвергает весь ансамбль в бездну. Предельно малыми средствами Вайнберг добивается эффекта звучания вокально-инструментального состава, многократно превосходящего используемый.

В ц. 18 результатом образной модификации становится *учащение тембрового дыхания*. Незабываемы по тембровой характеристике «перезвоны» первой скрипки (на альбертиевых фигурациях) и в ц. 19 — их *тембровые отражения* у большой флейты. Хондзинский замечательно воспроизводит ирреальную атмосферу этого эпизода. Включение в палитру *Frusta* невозможно предугадать, даже если знаешь партитуру наизусть. А ведь это весьма опасный, как нередко говорил своим ученикам Б. Чайковский, «весьма назойливый тембровый персонаж»¹³, звучание которого может разрушить любой сложившийся тембровый, акустический, динамический баланс. Именно для выхода из сбалансированного состояния этот инструмент лучше и использовать. Звонкие, как затрепанные, удары бича — своеобразный тембровый рубикон: здесь начинается подход к эпизоду (ц. 21–23), который является не просто кульминационным, но и самым экстатическим по тембровому напряжению.

Вокальные голоса не просто исключены из палитры в этом разделе, они иллюзорно растворяются в пульсации туттийного ансамбля, воплощающего поэтическую мощь большого симфонического оркестра. Инфернальный характер музыки подчеркивается яростной безосновочностью и фактурной устойчивостью потока движения. Маркированные аккорды на каждую долю у фортепиано — это своеобразный тембровый стержень, пронизывающий общее звучание. Флейта делает более графичным унисон двух скрипок, сопряженных в октаву с высокими альтом и виолончелью. Все это составляет темброво заостренный мелодический блок. Многомерен и *опорный* инструментальный состав, в котором акцентированный пиццикатный контрабас темброво и фактурно спаян со второй валторной, являющейся, по сути, звонким, как бы металлическим резонансным отголоском контрабасовых «ударов». Бас-кларнет попеременно усиливает то опорную, то мелодическую группу. Эти, казалось бы, незаметные перспективно-пространственные перемещения басового кларнета волшебным образом преобразуют то, что можно условно назвать

¹³ Записано со слов Б. А. Чайковского в марте 1993 года.

«гравитационным полем» всей палитры, центр тяжести которой всё время меняется.

И, наконец, важнейший элемент кульминационно-инструментального эпизода — ударные. Поочередно солируют бубен и малый барабан в периодах, ненадолго разделяемых свободным пространством цезур, в которых отсутствие перкуссионного напряжения ощущается кинетически. Хондзинский всячески подчеркивает сольный, а не изобразительно-декоративный характер звучания ударных, сообщающих стремительному движению особую упругость. Автор не дает никаких указаний по части темповых характеристик в обозначенном туттийно-«оркестровом» разделе. Было бы большой ошибкой хоть на йоту осаживать движение или делать его стабильно-механическим. Порыв вперед, инерция скрытого ускорения, а точнее, *учащения инструментального дыхания* — вот что подразумевает эта до предела наэлектризованная музыка. Рудольф Баршай в схожих эпизодах 7-й или 10-й симфоний Вайнберга «отпускает вожжи», и при почти неизменном темпе инерционное ускорение производит неизгладимое впечатление. Дух захватывает не только и не столько от скорости, но в большей степени — от ощущения того, что поток движения неостановим. То же самое делает в специфически «симфоническом» эпизоде «Петра Плаксина» Хондзинский. И это единственно верное решение. Возможно, если бы партитура была исполнена при жизни композитора и им же была бы после этого подготовлена к публикации, агогических, образно-поэтических и метрономических ремарок в ней было бы гораздо больше. Нам же пришлось расшифровывать логику драматургии, сообразуясь с характером образных и тембровых, текстурных и пластических метаморфоз, а также ориентируясь на то, как схожие проблемы решались лучшими интерпретаторами музыки Вайнберга — Р. Баршаем, К. Кондрашиным.

Только жесткие преграды могут не столько приостановить, сколько сдерживать неуклонное движение к развязке; таковыми становятся хлесткие удары бича в начальных тактах ц. 25, рифмующиеся с ударным импульсом начала кульминационного инструментального эпизода. Возвращение образов зачина кантаты (контральто, фисгармония, пиццикатный струнный квинтет) — ложная реприза. Есть соблазн обнаружить в исходно-эмблематической фразе («На полустанке далеком») черты рефрена в рондообразной форме, но и это — иллюзия. *После всего, что было*, как любил говорить Б. Чайковский, узнаваемый (и даже буквально повторяемый) материал воспринимается как рожденный *здесь и сейчас*.

Лирической, тихой, условно говоря — свиридовской кульминацией кантаты становится незабываемый по интонационно-пластической красоте

эпизод с кларнетом (in B), поющим на фоне смычкового хора (скрипки, альт, виолончель). Пластика кантилены после огромного объема музыки в изломанно-графическом, исключительно инструментализованном, речитативно-декламационном характере сама по себе воспринимается как некое чудесное превращение. И это не «лирическое отступление», а важнейший, пусть и промежуточный итог экстатического напряжения всего предыдущего развития. При первом же (еще визуальном) знакомстве с партитурой особое впечатление произвела не только свежесть и яркость тембровой палитры, но и семантическая многомерность тембровой поэтики обозначенного лирического эпизода и кантаты в целом. Так, нет никаких сомнений, что фисгармония (орган) в «Петре Плаксине» — это не просто эпизодическая фоновая краска, но еще и краска-символ, воплощающий, как уже говорилось, *польско-католическое* начало (это и лексический образ самого польского текста Тувима, и, конечно же, тембровый маркер сюжетно-повествовательного присутствия «роковой» польки Ядвиги).

Именно здесь, в ключевом и драматургически переломном эпизоде кантаты (стык между ц. 24 и ц. 25) холодноватый органный хорал словно *перетекает* в совершенно идентичный по нотному тексту, но принципиально иной по тембровому тону — очень теплый, колеблющийся как пламя церковной свечи, — хор скрипок, альт и виолончели *con sordini*, на фоне которого тихо поет в сопрановом регистре солирующий кларнет. И теперь это уже не польский, а бесспорно русский темброво-пластический образ. Никаких этнографических идиом для подобного перевоплощения Вайнбергу не требуется. Волнообразные, как бы изливающиеся (с преобладанием нисходящих фраз) напевные линии кларнета воспринимаются еще и как зашифрованные черты поэтического облика того, кому посвящена кантата, — Георгия Васильевича Свиридова. В этом нет ничего лобового, цитатного, надуманного; в зашифрованном «портрете» нет и намек на панегирик или парадность, ничего «генеральского», официозно-агиографического. По дивным кларнетовым фразам можно почувствовать, каким видел и слышал Свиридова автор. Интонация кларнета — материализованная в звуках интонация любви.

Со вступлением пятиструнного контрабаса (впервые *arco*, с характерной ремаркой *molto espressivo*) на «ми» контроктавы за три такта до ц. 26, звуковое пространство словно разверзается, становится бездонным. Поющий с высоты кларнет и поющий же из глубины контрабас — крайние полюса необъятного вокального континуума. Линия контральто в этом безграничном пространстве занимает центральную позицию и за счет колоссальных тембровых расстояний как бы выходит за пределы «тембро-

вой авансцены». Есть нечто не только русское, раздольно-свиридовское, но иконописное («обратная перспектива») в этом кантиленном эпизоде. Речь идет о необычной темброво-«оптической» фокусировке. Солирующие кларнет и контрабас (на огромном расстоянии между собой) словно «выталкивают» вокальную линию за пределы своего пространственного ареала. Так иконописный лик как бы отделяется от доски, иллюзорно касаясь наших глаз. В ц. 26–27 большое живописно-колористическое (и опять же «оптическое») значение имеют точечные включения басовых нот фортепиано, микширующихся с контрабасом на последних долях протяженных фраз. Звучность широкорезонансного контрабаса благодаря этим пунктуационно-колористическим смешиваниям мгновенно как бы фокусируется, становится более четкой.

Лирический эпизод будет еще раз словно высвечен из перспективной глубины палитры на исходе кантаты, но начиная с ц. 28 и до финала тембровая поэтика воплощает причудливый симбиоз полярных эмоциональных состояний: от тихой завороченности и задумчивости до дикого исступления, от сарказма и издевки до тихого изумления и молитвы. Чего здесь нет, так это «бодрости» и «живости» в выражении якобы «комедийного» сюжета. Отдельные микроэпизоды незабываемы по своей тембровой театрализации. Например, в ц. 30, где словно оживает образ «панны Ядвиги», палитра истончается и лишается какой-либо гравитационной опоры. В этом безопорном пространстве покачивающиеся фигуры альтовой флейты (*pp*) в сочетании с тихим, уже не поющим, а как бы «разговаривающим» кларнетом, *перспективно* очень отдалены от контральто, и воплощают таинственный шепот. Инструментальные фразы сочетаются с вокальной линией в технике звукового дивизионизма: это не разделение звукового пространства, а собиранье его из своеобразных колористических «осколков», рассредоточенных во времени.

В ц. 32 тембровыми полюсами, символизирующими гулкость «безмолвного» пространства и таинственные шепоты, становятся на короткое время контральто и басовый кларнет. И здесь же, в преддверии ц. 33, возвращаются опорные тембровые силы, а характер движения («По полю бродят бураны») приобретает танцевальный и при этом «угрожающий» характер; во многих своих опусах Вайнберг трактовал образную символику дансанных форм в духе апокалипсических менуэтов, вальсов и лендлеров Малера.

Поистине симфонический оркестровый рельеф камерно-вокальный ансамбль обретает в ц. 34 («Лютая стужа ярится»): линия солирующего тенора словно зажата в тембровых тисках тесно переплетенных валторн (на закрытых звуках), струнного квинтета и фонового «зума»

деревянных духовых (бас-кларнет, а затем альтовая флейта в сочетании с бас-кларнетом).

В ц. 35 («Пишет о том, что Ядвига вряд ли понять его сможет») почти разговорная линия тенора словно пробивается через пластически отделенный от нее, утрированно-самостоятельный (символ «равнодушной к чувствам героя Ядвиги») струнный квинтет, в танцевальном движении которого властвует экспрессивная первая скрипка, а остальные струнные линии (на *pizzicato*) выполняют функции звонкого, хлесткого аккомпанемента. Соотношение тенора и струнного квинтета напоминает здесь одновременное использование нескольких визуальных пластов в кинематографе, каждый из которых воплощает свой особенный ток времени.

Тембровый колорит ц. 36 (эпизод «с признанием Плаксина» или, лучше сказать, «эпизод страха») — еще один пример высочайшего мастерства Вайнберга по части театрализации тембровой палитры. Линия тенора схлестывается с тихой, но очень экспрессивной линией сольной виолончели, вознесенной в высокий скрипичный регистр. В сопряжении экзальтированной виолончели и «испуганного» тенора есть, безусловно, что-то близкое поэтике польской фразы. Почти «джазовый» пиццикатный аккомпанемент контрабаса усиливает это ощущение. Но особый «трепетно-дрожащий» колорит звучанию политембрового ансамбля придают, конечно, деревянные духовые: дробная текстура восьмыми у альтовой флейты в сочетании с мелодической линией басового кларнета. Басовый духовой инструмент контрапунктирует и тенору, и виолончели. Всякое мощное и неожиданное включение валторн у Вайнберга, как в заключительных тактах ц. 36, создает почти бетховенский эффект наложения раскаленного «железного тавра» на струнный остов.

При неизменности инерционного устремления вперед текстурно-ритмический характер движения преобразуется (модулирует) так же часто, как и тембровая палитра. Замечательно театрализовано темброво-ритмическое (мхатовское!) «замешательство», возникающее в полиритмической комбинации двух скрипок, виолончели и тенора в ц. 37 («Пишет, что нищ, что к тому же личность его неказиста»).

Ц. 38 (дуэт альтовой флейты и басового кларнета) — значимая в драматургическом отношении инструментальная интермедия. Благодаря очевидному сужению колористической палитры очень естественно осуществляется переход к экстра-пуантилистическому эпизоду *Allegro assai* (ц. 39–40: «Мой идеал Влас Димитрич»). Обрывки вокальных фраз и разрозненные инструментальные вкрапления (дуэт валторн — на закрытых и открытых звуках; тихие, заостренные октавные реплики большой флейты и кларнета; резко сфокусированные аккордовые «двоеточия»

фортепиано и ксилофона в высоком регистре) создают ощущение своеобразной звуковой обнаженности.

Прозрачность, зыбкость и очевидный «тембровый дискомфорт» усиливаются в следующем пуантилистическом микроразделе (ц. 41: «Плаксин читает и плачет»). Происходит это благодаря тому, что увеличиваются тембровые расстояния между расщепленными, рассредоточенными в линейном измерении репликами солирующего тенора, а также фразами, отдельными звуками первой валторны, фортепиано (*staccato secco*), Tamburo (щеткой) и далее — короткими смычковыми фигурациями виолончели, первая из которых завершается микстом с акцентированным *pizzicato* альта и, в преддверии *Lento*, троекратным стаккатным «сигналом» унисонных закрытых валторн. В четырехтактном *Lento* условная одноголосная линия собрана из осколков коротких фраз тенора и заполняющих короткие паузы-разрывы глассандирующих *pizzicato* виолончели и «мертвого» (из-за использования одного клавишного звука) удармикста фортепиано и малого барабана.

Это, пожалуй, предельное сужение тембрового объема во всей кантате и дается оно неслучайно, ведь в следующее мгновение (ц. 42: *Andantino*) *в последний раз* звучит эмблематическая «свиридовская» тема: после ниспадающей мелодической фразы на фоне прозрачно-чистой квинты в исполнении двух валторн (еще одна свиридовская аллюзия) кларнетовая линия истаивает в коротких — на прерывистом дыхании — репликах в альтовом регистре. Возможно, это тончайший по красоте образ того, как гаснет навсегда дыхание человека. Симптоматично, что именно кларнет, сужающий тембровый объем всего состава до почти силуэтной, абрисной зыбкости, соединяет предшествующий материал с эпизодом, который ранее был назван «маленьким реквиемом». И здесь возвращение к интонационным и тембровым образам экспозиции (в первую очередь — к звучанию фисгармонии на терпких секундовых созвучиях) не дает ощущения механического повтора. Напротив, возникает чувство, что поток движения наконец-то достигает искомой и до сих пор *неведомой* цели — той, самой высокой, архитектурной точки (*der Höhepunkt*¹⁴), стремление к которой определяло развитие всей композиции.

Примечателен еще один темброво-семантический штрих: фисгармония в начальных тактах «реквиема» («На полустанке далеко, возле ограды кладбища») воспринимается действительно первозданно благодаря тому, что поющий смычковый контрабас в альтовом регистре — отго-

¹⁴ Высшая архитектурная точка (нем.).

лосок хора струнных из «тихой» кульминации — смягчает и пространственно расширяет ее звучность. Здесь ненадолго и очень гармонично объединяются два условных храмовых символа — польский и русский. И все же, по-настоящему безбрежное, *открытое пространство*, к которому было устремлено все движение, открывается в ц. 43 («Боже, всеблагий и чистый»). Тихо сияющий си мажор вспыхивает в звучании глубокого органно-хорового аккорда, в котором роль отдаленно звучащего хора исполняет компактный ансамбль духовых (большая флейта, бас-кларнет и две валторны). Звонкий пиццикатный аккорд струнного квинтета (тройные созвучия у всех, кроме контрабаса) слит с раскрывающим и высветляющим необозримые дали всполохом колокола, используемого только здесь — единожды во всей кантате. Что это — образ благовеста, доносящегося с кладбищенской церквушки на «забытом Богом» российском полустанке или поминальный звон, раздающийся с колокольни неведомого польского костела?.. Ясно одно — Вайнбергу удалось выразить по-настоящему таинственный, трансцендентный символ *в одном звуке*, в одном живописном штрихе.

Автор кантаты, находивший для каждого опуса оригинальный способ интерпретации канонических жанров, изменил бы себе, если бы в драматургическом решении ограничился «маленьким реквиемом» как завершающей образной и архитектурной точкой всего сочинения. То, что вполне оправдано в стихотворном повествовании, в музыкальном воплощении показалось бы слепым заимствованием вербального замысла. Уже упоминалось о том, что обманчиво репризный эпизод мыслится композитором как своеобразное послесловие, кардинально трансформирующее образно-поэтическую палитру кантаты¹⁵. Многие из тех, кто размышляют о приоритете линейного времени в музыке, забывают, что именно музыка (как искусство временное) дает ни с чем не сравнимые образцы *преодоления* пресловутой линейности. Несколько тактов, а иногда и несколько штрихов на исходе композиции, да и в любой ее точке, как в упомянутой выше опере или в финальных тактах Поэмы для оркестра «Ветер Сибири» Б. Чайковского, могут заставить воспринимающее

¹⁵ Подобные явления характерны для некоторых, как правило, крупных музыкально-театральных партитур. Достаточно вспомнить оперу «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, в заключительных тактах которой — а это бесспорное «послесловие» — иронично-сказочная и даже гротескно-фантастическая образная палитра обретает неожиданно печальный, почти мистический оттенок. После того, как хор («народ в тихом отчаянии», как замечает в собственной ремарке композитор) поет: «Что даст новая заря? Как же будем без царя?», изящная «небылица в лицах» воспринимается уже совсем не в сказочно-шутливом тоне.

сознание совершить (в мгновение ока) не только «образный обзор» того, что уже закончилось или простирается за пределы исчерпанной композиции, но и повернуть время вспять — увидеть и услышать «в ином свете» всё, что формально (во времени) уже свершилось. То же и в поэме Ю. Тувима, который (и это тонко рефлексировано в музыке) заканчивает *сентиментальную поэму* отнюдь не пародийной — настоящей молитвой.

Вайнберг в финале кантаты, в последних ее трех тактах, которые можно весьма условно назвать «послесловием к послесловию», преодолевает искушение закончить сочинение в благостно-умиротворенном, возвышенно-просветленном состоянии. После того, как перестают звучать фисгармония и духовой «хор» (гаснет тембровый свет...), палитра окрашивается сумеречно-ночными тонами. Гулкость и безбрежность этого пространства подчеркивается огромным тембровым расстоянием между контральто («В небо приехали Плаксина, телеграфиста») и короткими (из двух звуков) восходящими репликами бас-кларнета с характерными пиццикатными ударами контрабаса на последней доле. Казалось бы, все свершилось, все сказано и досказано. Из сферы «преодоленного» или «остановившегося» времени Вайнберг внезапно вторгается в ту область, хронометрический смысл которой почти неизъясним. Это, если угодно, «добавленное» время композиции, причудливо сжимающее общий хронос кантаты, а не расширяющее его. Неожиданно пять хлестких туттийных ударов-аккордов, в своеобразно «стенокардической» ритмике (из-за различных по длительности коротких, словно разрывающих стремительное движение, цезур) разрешаются в *обжигающем* шестом созвучии. Последний аккорд (*fis – cis – fis*) ладово нейтрален, но воплощает невероятно яркое свечение. Первостепенную роль в формировании ослепительного тембрового комплекса имеет не только громкий всплеск подвесной тарелки (*colla bagh. di timp.*), сопряженный с упругим квартно-квинтовым звучанием всего состава, но не в меньшей степени — огромный контраст между предшествующими короткими, агогически заостренными, колющими туттийными аккордами (в основе — тройные и двойные созвучия у струнных *arco*), лишенными даже незначительного реверберационного продолжения, и широким, протянутым на *crescendo*, последним созвучием, с его большим резонансно-световым излучением. К жестко маркированному туттийному всплеску (*ff*) заключительных тактов кантаты привыкнуть невозможно, как невозможно привыкнуть ко всему в искусстве, где преодолевается стереотипность. «Никаких сантиментов», «никакой комедии», «всё очень серьезно...» — скрытый сверх-вербальный подтекст этих трех тактов.

Вайнберг не дает никаких специальных указаний, которые могли бы прояснить неординарный характер темпоритма заключительного («добавочного») микроэпизода. Между тем, от верного его истолкования, возможно, зависит выражение образно-стилистической правды всего сочинения. Движение симметричными туттийными аккордами, как уже говорилось, разрывается короткими паузами. Метроритмический рисунок (♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯ ♯ ♯ ♯ | ♯ ♯), казалось бы, достаточно прост. Конечно, можно не только сохранить прежнее движение, но расширить и даже укрупнить его, учитывая, что это весьма мощный по динамике финал. Увы, именно как способ расширения потока движения интерпретируют туттийные цезуры в схожих случаях многие дирижеры. Но паузы в последних тактах «Петра Плаксина» — это не остановки, а преграды, преодоление которых требует колоссального инерционного порыва. Здесь необходимо не просто механически ускорить движение, а *сжать его во времени* (ил. 5).

Николай Хондзинский в своей записи «Петра Плаксина» воплотил именно такой — обозначенный, как говорят, не в строку, а между строк, тип развертывания. Дирижер вложил в последние аккорды *инерционную энергию* всего сочинения, что, как и другие, уже отмеченные качества его экстраординарной работы, свидетельствует: кантата Вайнберга, сочиненная более полувека назад и посвященная Свиридову, нашла не только первого, но и в своем роде *единственного* интерпретатора¹⁶. Исполнять «Плаксина» в будущем, игнорируя бесчисленные тонкости, запечатленные Хондзинским и «Русской Консерваторией», не представляется возможным, как невозможно обойти уникальные премьерные трактовки сочинений Вайнберга под руководством Р. Баршая или К. Кондрашина. Это касается и безукоризненной работы солистов — Марии Баянкиной (Мариинский театр) и Станислава Мостового (Московского театр «Новая опера»). Музыканты в своей работе над сложнейшим вокальным материалом «Петра Плаксина» напоминают выдающихся мастеров, осуществивших вместе с Баршаем и Московским камерным оркестром премьерные исполнения той же Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича — Галину Вишневу и Маргариту Мирошникову, Евгения Владимирову и Марка Решетина (ил. 6).

¹⁶ Примечательно, что именно Н. Хондзинский и «Русская Консерватория» осуществили первую мировую запись кантаты Г. Свиридова «Лапотный мужик», нескольких номеров из хорового цикла «Песни безвременья» и ряда других опусов этого композитора.

[illegible]

Ил. 5. Последняя страница рукописи партитуры кантаты «Петр Плаксин». Из архива М. С. Вайнберга. Публикуется впервые

Fig. 5. Last page of the autograph score of cantata «Pyotr Plaksin». From Moisey S. Weinberg private archive. *First publication*



Ил. 6. Николай Хондзинский и Мария Баянкина. Первая мировая запись кантаты «Петр Плаксин». Тон-студия «Мосфильм», 19.02.2021

Fig. 6. Nikolay Khondzinsky and Maria Bayankina. World premiere recording of cantata «Pyotr Plaksin». Tone studio «Mosfilm», 19.02.2021

В одном из писем Вячеслав Иванов замечает: «В глубине глубин, нам не достигаемой, все мы — одна система вселенского кровообращения, питающая единое человеческое сердце...» [Иванов 2006, 74]. Не из этой ли недостижимой глубины завещана нам кантата «Петр Плаксин» — как отраженный в музыкальных образах и вечно продолжающийся порыв художника к познанию тайны человеческого сердца?

Литература

- [1] Абдоков 2020 — Абдоков Ю. Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская Консерватория», Издательство «БОС», 2020. 584 с.

- [2] Асафьев 2020 — Б. В. Асафьев — Н. Я. Мяковский. Переписка. 1906–1945 годы / публикация, текстологическая подготовка и научное комментирование Е. С. Власовой. Москва: Композитор, 2020. 560 с.
- [3] Алексеева 2014 — Алексеева М. О. К вопросу о звучании русской поэзии в польских переводах и о переводах стихов Юлиана Тувима на русский язык // Вестник Московского университета. Сер. 22. Теория перевода. 2014. № 4. С. 24–35.
- [4] Иванов 2006 — Вячеслав Иванов — Михаил Гершензон. Переписка из двух углов. Москва: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. 208 с.
- [5] Мравинский 2004 — Мравинский Е. А. Записки на память: Дневники. 1918–1987 / сост., публ. и вступ. ст. А. М. Вавилиной-Мравинской. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2004. 656 с.
- [6] Никитина 1972 — Никитина Л. Д. Симфонии М. Вайнберга. Москва: Музыка, 1972. 209 с.
- [7] Перельмутер 2014 — Перельмутер В. Г. Прозаик, который бывал поэтом // Эппель, Асар. Стихи. Москва: ОГИ, 2014. С. 37–38.
- [8] Самойлов 1965 — Самойлов Д. С. Юлиан Тувим (1894–1853) // Тувим, Юлиан. Стихи / [пер. с польского]; сост. М. Живов. Москва: Художественная литература, 1965. С. 5–34.
- [9] Самойлов 1975 — Самойлов Д. С. Три поэта // Тувим, Юлиан; Бронеvский, Владислав; Галчинский, Константы И. Избранное / пер. с польского М. А. Светлова, Д. С. Самойлова, Б. А. Слуцкого. Москва: Художественная литература, 1975. 384 с.
- [10] Степун 1998 — Степун Ф. А. Встречи. Москва: АГРАФ, 1998. 256 с. (Путь к очевидности).
- [11] Тарковский 1989 — Тарковский А. А. Лекции по кинорежиссуре. Ленинград: Красный матрос, 1989. 118 с.
- [12] Эппель 2004 — Эппель А. И. Юлиан Тувим. «Петр Плаксин» // Вестник Европы. Том 11. 2004. С. 125–128.
- [13] Fanning 2010 — Fanning David. Mieczyslaw Weinberg. Search of Freedom. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.

© Ю. Б. Абдоков, 2021

Сведения об авторе

Абдоков, Юрий Борисович

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

Кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Б. Никитская, 13/6

Forbidden Weinberg: Cantata “Pyotr Plaksin”. The Experience of First Interpretation

Abdokov, Yuriy B.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia

Abstract. In the last decade, the music of Moisey (Mieczysław) Samuilovich Weinberg (1919–1996) has been experiencing a real Renaissance. Theatre productions, festivals, concerts at the best Russian, European and American concert halls, new CDs recorded by the leading recording labels, issuing new editions of many scores — all this seems to have exhausted the possibilities of discoveries in the vast heritage of the artist. However, on the initiative of the International Art Workshop “Terra musica” and with the assistance of Weinberg’s relatives one of the best Russian ensembles, “Russian Conservatory”, conducted by Nikolay Khondzinsky, performed world premieres of the scores that, for various reasons, had been under a bushel for many decades. It is about his two year cantatas created in 1966 — *Pyotr Plaksin* on the words of Julian Tuwim and *Hiroshima Five-line Stanzas* on poems by Mutenosi Fukagava. The article reflects the history of the composition, research and rehearsal experience that preceded the first performance (recording) of cantata *Pyotr Plaksin*, which embodies an outstanding mastery of Weinberg and still remains unknown even in the narrow circle of researchers of the Russian music of the second half of the XX century. Figurative palette and timbral poetics of the cantata are those aspects of examination, due to which one can distinctively comprehend the main features of composer’s style and resonance of Weinberg’s discoveries in the modern musical environment.

Keywords: *Moisey (Mieczysław) Weinberg, Georgy Sviridov, Julian Tuwim, Nikolay Khondzinsky, «Russian Conservatory», cantata, timbral poetics.*

Submitted on: 16.08.2021

Published on: 30.11.2021

For citation: *Abdokov, Yuriy B.* “Forbidden Weinberg: Cantata ‘Pyotr Plaksin’. The Experience of First Interpretation”. In *Opera musicologica*, vol. 13, no. 4 (2021), pp. 57–95 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.26156/OM.2021.13.4.003>.

Works Cited

- [1] Abdokov, Yuriy B. (2020). *Nikolay Peyko: Vospolnivshi taynu svoyu...* [*Nikolay Peyko: Having fulfilled his mystery...*]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi; Kapella “Russkaya Konservatoriya”; Izdatel'stvo “BOS”, 584 p. (in Russian).

- [2] [Asaf'ev, Boris V. & Nikolai Ya. Myaskovsky] (2020). *B. V. Asaf'ev – N. Ya. Myaskovskiy. Perepiska. 1906–1945 gody* [Boris V. Asaf'ev – Nikolai Ya. Myaskovsky. Correspondence. Years 1906–1945]. Moscow: Kompozitor, 560 p. (in Russian).
- [3] Alekseeva, Marianna O. (2014). “K voprosu o zvuchanii russkoy poezii v pol'skih perevodakh i o perevodakh stikhov Juliana Tuwima na russkiy yazyk” [“On the Russian poetry in Polish translations, and on the Russian translations of poems by Julian Tuwim”]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Series 22. Teoriya perevoda*, no. 4 (2014), pp. 24–35 (in Russian).
- [4] Ivanov, Vyacheslav I. (2006). *Vyacheslav Ivanov — Mikhail Gershenzon. Perepiska iz dvukh uglov* [Vyacheslav Ivanov — Mikhail Gershenzon. A correspondence between two corners]. Moscow: Vodoley Publishers; Progress-Pleyada, 208 p. (in Russian).
- [5] Mravinskiy, Evgeny A. (2004). *Zapiski na pamyat': Dnevniki. 1918–1987* [Memoire scetches: Diaries. 1918–1987], compiled and published by Aleksandra M. Vavilina-Mravinskaya. St. Petersburg: Iskusstvo-SPb, 656 p. (in Russian).
- [6] Nikitina, Lubov' D. (1972). *Simfonii M. Weinberga* [Weinberg Symphonies]. Moscow: Muzyka, 209 p. (in Russian).
- [7] Perel'muter, Vadim G. (2014). “Prozaik, kotoryy byval poetom” [“Prose writer who was a poet sometimes”]. In Asar Eppel', *Stihi* [Poetry]. Moscow: OGI, pp. 37–38. (in Russian).
- [8] Samoylov, David S. (1965). “Julian Tuvim (1894–1853)” [“Julian Tuwim (1894–1853)”]. In *Julian Tuvim, Stihi* [Poetry]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 5–34 (in Russian).
- [9] Samoylov, David S. (1975). “Tri poeta” [“Three poets”]. In Julian Tuvim, Vladislav Bro-nevskiy & Konstanty I. Galchinskiy, *Izbrannoe* [Select]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 384 p. (in Russian).
- [10] Stepun, Fedor A. (1998). *Vstrechi* [Meetings]. Moscow: AGRAF, 256 p. (in Russian). (Put' k ochevidnosti [The path to evidence]).
- [11] Tarkovskiy, Andrey A. (1989). *Lektsii po kinorezhissure* [Lectures on filmmaking]. Lenin-grad: Krasnyy matros, 118 p. (in Russian).
- [12] Eppel, Asar I. (2004). “Julian Tuwim. ‘Petr Plaksin’” [“Julian Tuwim. ‘Pyotr Plaksin’”]. In *Vestnik Evropy*, vol. XI (2004), pp. 125–128 (in Russian).
- [13] Fanning, David (2010). *Mieczyslaw Weinberg. In Search of Freedom*. Wolke Verlag, Hofheim, 2010. 245 p.

About the Author

Abdokov, Yuriy B.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

SPIN-код: 6544-6325

e-mail: abdokovgeorg@mail.ru

PhD (Arts, 2009), Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory «Terra Musica», Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage «The Boris Tchaikovsky Society».

13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow, 125009, Russia



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY4.0)

Сведения об авторах

Юрий Борисович Абдоков (р. 1967) — кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки имени Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия — Германия — Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха; мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мяковского, Д. Шостаковича, В. Шебалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Галынина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» (The Boris Tchaikovsky Society). В Московской консерватории помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) руководит курсами «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Одновременно с МГК работал заведующим кафедрой композиции Академии хорового искусства (2000–2007); руководителем курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в Московской государственной академии хореографии (1997–2014). Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музыкально-хореографического театра, в том числе монографий «Музыкальная поэтика хореогра-

Contributors to this issue

Yuriy B. Abdokov (b. 1967) — PhD of Arts (2009), Professor of the Department of Orchestration of the Faculty of Science and Composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, received his academic education under the guidance of professors Boris A. Tchaikovsky and Nikolay I. Peiko at the Gnessins Russian Academy of Music. Artistic director of the International Artistic Workshop “Terra Musica” (Russia — Germany — Italy), which has held Russian premieres and recordings of works by H. Isaac, A. Villaert, J. Carissimi, J. D. Zelenka, G. F. Telemann, I. G. Pisen del, G. I. F. von Bieber, numerous cantatas by J. S. Bach, the world premiere of “Gloria” by J. D. Zelenka; the first world recordings of works by N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peiko, B. Tchaikovsky, G. Galynin, G. Sviridov, G. Popov, etc. Chairman of the Artistic Board of The Society for promoting studies and preservation of the creative legacy of Boris Tchaikovsky (“Boris Tchaikovsky Society”). At the Moscow Conservatory, in addition to his personal class (composition, orchestration), he teaches courses in the History of Orchestral Styles for composers and opera and symphony conductors, Theory of Orchestral Writing and Analysis of Orchestral Scores for post-graduate students. At the same time, he worked as the head of the department of composition of the Academy of Choral Art (2000–2007), and led the course of musical drama and composition at the Yury Grigorovich department of choreography at the Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

фии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Постлюдия для альта с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (премьера — Konzerthaus Berlin) и других.

Татьяна Андреевна Зайцева — доктор искусствоведения (2000), заслуженный работник культуры РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Пианистка и музыковед, награждена орденом Милия Балакирева (№ 1), медалью к 300-летию Санкт-Петербурга, медалью ордена «За заслуги перед отчеством» II степени. Сфера ее интересов — история петербургской композиторской (М. А. Балакирев, А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, С. М. Слонимский) и исполнительской (Н. И. Голубовская, В. В. Нильсен) школы. Автор семи монографий, научный редактор-составитель 12 сборников научных статей и материалов, которые составили инициированную Т. А. Зайцевой серию «Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее». Ее научные работы (всего более 200) неоднократно получали поддержку РГНФ и РФФИ.

Дмитрий Вадимович Любимов — студент V курса композиторско-музыковедческого факультета Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор А. Е. Кром). Окончил отделение теории музыки Пермского музыкального колледжа (2016). Сфера научных интересов — русская и зарубежная опера, проблемы современного музыкального театра. В настоящее время ведет работу над темой сумасшествия в европейской опере. Активный участник Международных и Всероссийских научно-практических конференций в Москве, Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Казани, Саратове, автор публикаций в рос-

Tatiana A. Zaytseva — Doctor of Art History, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Pianist and musicologist, awarded the Order of Mily Balakirev (No. 1), a medal to the 300th anniversary of St. Petersburg, a medal of the Order for Services to the Nation of II degree. Her areas of interest are history of the Petersburg Composer (Mily A. Balakirev, Anatoly K. Lyadov, Sergey M. Lyapunov, Sergey M. Slonimsky) and the performing (Nadezhda I. Golubovskaya, Vladimir V. Nielsen) school. Author of 7 monographs, scientific editor and compiler of 12 collections of scientific articles and materials, which were included in the series “Musical Petersburg: Past and Present” initiated by T. A. Zaytseva. Her research papers (more than 200 in total) have repeatedly received support from the Russian Humanitarian Research Foundation and the Russian Foundation for Basic Research.

Dmitry V. Lyubimov — fifth-year student of the Faculty of Composition and Musicology of the Nizhny Novgorod Glinka State Conservatory (scientific adviser — Doctor of Art Studies, professor Anna Ye. Krom). Graduated from the department of Music Theory of the Perm Music College (2016). His scientific interests include Russian and foreign opera studies, problems of modern musical theater. He is currently working on the theme of madness in European opera. Active participant of International and Russian scientific and practical conferences in Moscow, Saint Petersburg, Nizhny Novgorod, Kazan, Saratov, author of publications in Russian scientific journals. Twice laureate of the International Competition of Students' Research Works in

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 13. № 4. 2021

Подписано в печать 30.11.2021. Формат 70×100 $\frac{1}{16}$.
Печ. л. 7,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 4708-21.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru