

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Воробьёв Игорь Станиславович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Россия)  
**Ганзбург Григорий Израилевич**, кандидат искусствоведения, директор Института музыковедения (Харьков, Украина)

**Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия)

**Долинская Елена Борисовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Россия)

**Казин Александр Леонидович**, доктор философских наук, профессор, и.о. директора Российского института истории искусств, заведующий кафедрой искусствоведения Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения (Россия)

**Коваленко Георгий Фёдорович**, доктор искусствоведения, заведующий отделом искусства России XX–XXI веков Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, главный научный сотрудник сектора искусства Центральной Европы Государственного института искусствоведения (Россия)

**Котович Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П. М. Машерова (Беларусь)

**Немкова Ольга Вячеславовна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С. В. Рахманинова (Россия)

**Прозоров Валерий Владимирович**, доктор филологических наук, профессор, советник ректора Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, научный руководитель Института филологии и журналистики (Россия)

**Саввина Людмила Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Россия)

**Филимонова Ольга Фёдоровна**, доктор философских наук, профессор кафедры «Философия» Института социального и производственного менеджмента Саратовского государственного технического университета имени Гагарина Ю. А. (Россия)

**Цареградская Татьяна Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор, начальник отдела международных связей Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия)

**Цукер Анатолий Моисеевич**, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (Россия)

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор:

**Полозов Сергей Павлович**, доктор искусствоведения, профессор  
Заместитель главного редактора, отдел теории музыки:

**Вишневская Лилия Алексеевна**, доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь:

**Шлыкова Светлана Петровна**, кандидат искусствоведения

Отдел истории музыки:

**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор

Отдел этномузыкологии:

**Егорова Ирина Львовна**, кандидат искусствоведения, профессор

Отдел музыкальной педагогики и образования:

**Варламов Дмитрий Иванович**, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор

Отдел кино, театра и литературы:

**Зорин Артём Николаевич**, доктор филологических наук, профессор

Отдел общественных наук:

**Дронов Алексей Владимирович**, кандидат философских наук, доцент

Отдел истории и традиций Саратовской консерватории:

**Иванова Наталия Владимировна**, кандидат искусствоведения, профессор

Редактор перевода:

**Тырникова Наталия Геннадиевна**, кандидат филологических наук, доцент

Электронная вёрстка и оригинал-макет:

**Полозов Сергей Павлович**, доктор искусствоведения, профессор

Учредитель и издатель:  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77–71010 от 07 сентября 2017 г.

Адрес редакции: 410012, г. Саратов, проспект имени Кирова С. М., д. 1. Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.  
Тел.: (845–2) 39–00–29 доб. 165.  
E-mail: vestnik.sgk@mail.ru.

Подписной индекс в каталоге агентства «Роспечать»: 80145.

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 4 раза в год.

Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещены на официальном сайте Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова: <http://sarcons.ru/>.

Подписано в печать 26.10.2020. Формат 60x88 1/8. Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Sabria. Усл.-печ. л. 12. Уч.-изд. л. 10,93. Заказ № 73. Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии «Амирит»: 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88У.  
Тел.: (845–2) 24–86–33.  
E-mail: zakaz@amirit.ru.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Полозова И. В., Хачаянц А. Г.</i> Памяти Татьяны Федоровны Малышевой .....	3
--	---

### **Теория и история искусства**

<i>Варданян А. А.</i> Роль международных научных связей и преемственности музыковедческих концепций в исследовании специфики фортепианного искусства Республики Молдова .....	10
---	----

### **Музыкальное искусство**

<i>Синельникова О. В.</i> «Голос человеческой души и тишина природы» в фортепианном цикле Тан Дуна .....	17
---	----

<i>Виниченко А. А.</i> Интермеццо эпохи posth. Джованни Аллеви, Юлиан Барышников, Ян Тьерсен, Рик Уэйкман, Дмитрий Явтухович .....	25
--	----

<i>Смирнова Н. М.</i> Нерешённые загадки бетховенских текстов для фортепиано .....	33
---	----

<i>Григорьева И. Л.</i> Жанры академической баянной музыки: взаимовлияние концерта и сонаты .....	42
--	----

### **Театральное искусство**

<i>Полозова И. В.</i> Саратовский музыкальный театр в первой четверти XX в. на примере деятельности Ф. А. Пальчинского .....	48
--	----

<i>Гамрецкая А. В., Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д.</i> О воплощении сказки «Терем-теремок» в музыке (к 100-летию композиторской работы с сюжетом) .....	56
---	----

<i>Гендова М. Ю.</i> Балет «Прелестная жемчужина» на петербургской сцене конца XIX — начала XX в. ....	64
---	----

### **Педагогика и психология искусства**

<i>Лопатов С. В., Лопатова Е. С.</i> Домра в контексте культурной политики советского государства .....	75
--	----

<i>Поризко О. И.</i> Фортепианный цикл «Восемь пьес на тему русской народной песни» Николая Ракова в аспекте национального стиля .....	80
--	----

### **Традиции Саратовской консерватории**

<i>Кан Т. И.</i> Симфонические путешествия Романа Матсова. Памяти учителя .....	87
--	----



**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Polozova Irina Victorovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Vice Rector for Scientific and International Activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

**Хачаянц Анжела Григорьевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Khachayants Anzhela Grigorevna**, PhD (Arts), Assistant Professor, Head at the Department of Music History of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: angela\_h@bk.ru

### ПАМЯТИ ТАТЬЯНЫ ФЕДОРОВНЫ МАЛЫШЕВОЙ

Татьяна Федоровна Малышева — кандидат искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств РФ, более четверти века возглавлявшая кафедру истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Она ушла из жизни 23 марта нынешнего года. Обучившись у маститых преподавателей — Тамары Николаевны Левоу в Нижегородской консерватории, а затем у Бориса Михайловича Ярустовского и Елены Борисовны Долинской в Московской консерватории, — она в своей деятельности стала продолжателем высоких традиций отечественного музыковедения. Татьяна Федоровна внесла большой вклад в сохранение истории Саратовской консерватории, пропагандировала творчество саратовских композиторов. Большое значение в ее научно-творческой биографии заняло изучение саратовского архива Болеслава Леопольдовича Яворского. Статья посвящена её личности, научной и педагогической работе.

**Ключевые слова:** Татьяна Федоровна Малышева, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, кафедра истории музыки.

### IN MEMORY OF TATYANA MALYSHEVA

Tatyana Fedorovna Malysheva, PhD (Arts), Professor, Member of the Union of Composers of Russia, Honored Art Worker of the Russian Federation, passed away on March 23 2020. Tatyana Fedorovna studied under such great teachers as Tamara Nikolaevna Leva at the Nizhny Novgorod Conservatory, and under Boris Mikhailovich Yarustovsky and Elena Borisovna Dolinskaya at the Moscow Conservatory and then continued the traditions of Russian musicology working in Saratov. For more than a quarter of a century she headed the Department of Music History of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov. Prof. Malysheva made a great contribution to the preservation of the Saratov Conservatoire history, promoted work of Saratov composers. The study of the Saratov archive of Boleslav Leopoldovich Yavorsky was of great importance in her scientific and creative biography. The article is devoted to her personality, scientific and pedagogical activity.

**Key words:** Tatyana Fedorovna Malysheva, Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov, Department of Music History.

23 марта 2020 года не стало Татьяны Федоровны Малышевой (1947–2020).

Татьяна Федоровна была профессионалом высочайшего уровня — заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, член Союза композиторов России.

Окончив Ставропольское музыкальное училище по классу фортепиано [4, с. 219], Татьяна Федоровна Малышева в 1966 году поступила в Горьковскую (Нижегородскую) государственную консерваторию имени М. И. Глинки на музыковедческое отделение, где училась по специальности у Тамары Николаевны Левоу — ныне заслуженного деятеля искусств России, доктора искусствоведения, профессора, заведующей кафедрой истории музыки, авторитетного исследователя. Тамара Николаевна тепло вспоминает Татьяну Федоровну студенческих лет: «Для молодого, начинающего педагога, каким я тогда являлась, это был настоящий подарок судьбы — так органично сочетались в моей новой сту-

дентке музыкальный талант и талант человеческий. Все это располагало не только к учебе, но и к дружбе с ней. <...> Время учебы Татьяны Федоровны в Горьковской консерватории (а это был рубеж 1960–70-х годов) запомнилось мне как очень насыщенное и творчески активное. Хотя “оттепель” и осталась позади, ее флюиды еще витали в воздухе, стимулируя наше желание расширять свои интеллектуальные горизонты, поддерживать интерес к новой музыке и вообще ко всему новому. Этому способствовало и общение с нашими старшими коллегами-учителями (Даниилом Владимировичем Житомирским, Олегом Владимировичем Соколовым, Владимиром Михайловичем Цендровским), и работа нашего Научного студенческого общества, и межвузовские студенческие конференции, и поездки на фестиваль “Варшавская осень”, которые воспринимались нами как окно в большой музыкальный мир. Как напишет позже Татьяна Федоровна в своих воспоминаниях об О. В. Соколове, годы, проведенные в Alma Mater, стали для нее “лучшими годами жизни”. Заниматься с Татьяной Федоровной было очень интересно. Меня,



как ее руководителя, воодушевляло сочетание в ней серьезного научного потенциала и безошибочной интуиции; все это дополнялось живым чувством юмора и восприимчивостью к скрытым, не всегда читаемым слоям музыкальной ткани».

В 1972 году после окончания вуза Татьяна Федоровна начала работать в Саратовской консерватории на кафедре истории музыки, с которой будет связана вся последующая ее педагогическая деятельность (фото 1). Е. И. Вартанова, кандидат искусствоведения, профессор, долгие годы заведовавшая кафедрой теории музыки и композиции, вспоминает о ярком появлении Татьяны Федоровны в Саратове в 1970-х годах («она появилась в нашей консерватории Жар-птицей»), когда та, выпускница Нижегородской консерватории, делилась своими впечатлениями с саратовскими коллегами о фестивале «Варшавская осень», на котором ей удалось побывать: «Восторженная реакция же на нее была обусловлена не только тем, **о чем** говорила Татьяна Федоровна, но и тем, **как** она рассказывала об этом. Думаю, не только я, но и многие присутствующие были зачарованы яркостью и незаурядностью этого выступления, невольно проявившего в академизме нашей музыковедческой школы оттенок некой скучноватости. Во всяком случае, нами сразу же был воспринят и оценен высокий тонус творческой и интеллектуальной одаренности начинающего педагога».

Фото 1. Т. Ф. Малышева (сидит первая слева) в первые годы работы на кафедре с коллегами и учениками



Параллельно педагогической деятельности Татьяна Федоровна занималась научными исследованиями. В 1974 году ее статья «Гротеск в «Истории солдата» И. Ф. Стравинского» была отмечена на Всесоюзном конкурсе молодых музыковедов. В 1976 году Т. Ф. Малышева поступила в аспирантуру Московской консерватории в класс одного из ведущих искусствоведов страны, заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, профессора Бориса Михайловича Ярустовского, а после его кончины продолжила свое обучение под руководством доктора искусствоведения, профессора Елены Борисовны Долинской. В 1988 году

в Киевской консерватории Татьяна Федоровна успешно защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Гротеск в отечественном музыкальном театре первой трети XX века».

Научная деятельность Татьяны Федоровны в дальнейшем будет связана с актуальными для саратовской музыкальной культуры явлениями: с именем Альфреда Гарриевича Шнитке, с творчеством выдающихся саратовских композиторов: Арнольда Бренинга, Михаила Симанского, саратовской композиторской школой в целом и историей консерватории. Эти изыскания востребованы в современной научной литературе (см. в качестве примера [1, 5]).

Особое место в ее научной жизни займет архивное наследие Болеслава Леопольдовича Яворского, как известно, в годы войны эвакуированного в Саратов и здесь же завершившего свой земной путь.

Среди постоянных музыкальных «привязанностей» Татьяны Федоровны был музыкальный театр: оперные и балетные опусы различных эпох и авторов. В связи с этим особо стоит отметить её почти маниакальное коллекционирование новейших постановок музыкально-театральных опусов, режиссерских и дирижерских воплощений (особенно вагнеровских «полотен»), которыми она спешила делиться на уроках истории музыки и в классе по специальности.

Другой сферой, занимавшей мысли Татьяны Федоровны как музыканта и исследователя, был танец в любом его значении: прикладном, опоэтизированном, балетном, ритуально-экстатическом. Как будто это был мысленный способ оторваться от земли, воспарить. «Вовлеченность людей в стихию танца связана со многими его чертами и функциями. Прежде всего, танец как физически активное пластическое самовыражение человека аккумулирует состояние радости от движения» [3, с. 29]. От неё, обладательницы «цепкого» мышления и способности афористичного высказывания однажды было услышано: «Музыка была на «раз», потом стала на «два», потом на «три», потом вернулась на «два», а теперь... (после вздоха) снова на «раз»».

Т. Ф. Малышева поражала своим энциклопедически безграничным и глубоким знанием музыки, как классической, так и современной (в этом сказались ее нижегородская «закваска»), литературы, философии, новейших научных методов исследования, смелым оперированием междисциплинарными связями (фото 2). Нельзя забывать и о том, что под ее руководством защищались дипломы и кандидатские диссертации. И здесь охват музыкальных жанров, стилей и научных концепций становился беспредельно широким: композиционное мышление эпохи Возрождения, симфонии Гайдна, поэмы Листа, баллады Шопена, фортепианные циклы Шумана, вокальная музыка Равеля, «хоровой» Рахманинов, балеты Стравинского, оперы Прокофьева, фортепианные опусы Мессиана, джазовые импровизации Кита Джаррета сквозь призму мифопоэтики, игровых структур, мироустроительных идей, пространственно-временных категорий, синергии, психоанализа, интертекстуаль-



ности, числовых пропорций... А в преподаваемом ею курсе «Истории музыки» (зарубежной) ведущими фигурами всегда, пожалуй, оставались Фридерик Шопен и Рихард Вагнер.

Фото 2. Т. Ф. Малышева в Нижнем Новгороде в кругу коллег. Сидят слева направо: В. М. Цендровский, В. Б. Валькова, Т. Ф. Малышева, Т. Н. Левая. Стоят слева направо: Т. Б. Сиднева, О. В. Соколов



Татьяна Федоровна теперь представляется запоздалым представителем романтической эпохи, верящей в терапевтическую и преобразующую силу искусства, музыки. Это внутреннее «знание» транслировалось не только в общении с коллегами или учениками, но и в контакте с широкой аудиторией, когда Татьяна Федоровна выступала в качестве лектора в залах консерватории.

Её блестящие доклады на Всероссийских научных чтениях, посвященных Б. Л. Яворскому, всегда вызвали неподдельный слушательский интерес.

С 1987 года более тридцати лет Татьяна Федоровна возглавляла кафедру истории музыки Саратовской консерватории, кроме того, длительное время была ученым секретарем Ученого совета и всегда имела непререкаемый авторитет и безупречную репутацию. Начало работы в должности заведующей кафедрой было ознаменовано её реформаторскими инициативами. «Ей удалось провести существенное преобразование в преподавании истории музыки для студентов исполнительских факультетов — с целью профилизации процесса обучения был осуществлен переход на групповую систему занятий, согласующуюся со специальностью обучающихся (ранее студенты обучались по потокам). Были существенно переработаны учебные планы, введены новые специальные дисциплины музыкально-исторического цикла. Благодаря ее деятельности в консерватории оборудуются и оснащаются аппаратурой и оргтехникой учебные аудитории, по ее инициативе и при активном участии сформирована коллекция видеозаписей произведений, входящих в программы музыкально-исторических дисциплин» [2, с. 339].

Возглавляя кафедру, Т. Ф. Малышева проявила себя как исключительно мудрый, уравновешенный и внимательный к своим коллегам человек. Она помогала, деликатно корректировала. Именно благодаря ее личным качествам кафедра истории музыки представляла собой сплоченный коллектив единомышленников, где каждый получал свободу научного и творческого развития, возможность раскрыть свой педагогический потенциал. Татьяна Федоровна поддерживала молодых педагогов в их начинаниях, способствовала их органичному вливанию в кафедральную «семью».

Татьяна Федоровна пользовалась уважением и у студентов, и у всего коллектива консерватории. В ее облике сочетались доброта и сердечность, мудрость и уравновешенность. Ее лекции были захватывающе интересны, исключительны по своей новизне и оригинальности, речь вдохновенной. Она стала наставником для многих сотен молодых музыкантов. Ее класс по специальности всегда был самым многочисленным на кафедре. Под ее научным руководством защитили дипломы более 100 молодых музыковедов (фото 3), лучшие из которых впоследствии стали преподавать на кафедре истории музыки: кандидаты искусствоведения, доценты С. В. Волошко, Н. В. Королевская, Н. С. Серова, кандидаты социологических наук, профессор О. Б. Краснова и доцент И. В. Сергеева. Восемь ее учеников защитили диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, многие выпускники ее класса в настоящее время работают в других вузах страны.

Фото 3. Во время Государственного экзамена по специальности «Музыковедение». Сидят: справа — председатель комиссии, профессор МГК имени П. И. Чайковского Е. Б. Долинская, слева — профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции СГК имени Л. В. Собинова Е. И. Вартанова



В 1990-е годы Татьяна Федоровна стала активным наставником обучающихся Музыкально-эстетического лицея имени А. Г. Шнитке (г. Энгельс), где она вела авторский курс по музыкальной литературе, предлагая молодым музыкантам не только интересные лекции,



но и знакомя их с новыми сценическими интерпретациями музыкально-театральных произведений, глубоким знатоком которых она была.

Все свои знания и опыт она передавала студентам, аспирантам, а ее материнская опека и внимание к ученикам были исключительными. Ученики Татьяны Федоровны помнят ее восторженное отношение к музыке, к науке, к жизни. Ее «трепетное отношение к музыкальному произведению как к величайшему чуду, единственному и неповторимому, анализ которого требует индивидуального подхода, а не соответствия общепринятым схемам», говорит о воспитании в студентах «научной самостоятельности и смелости научных решений, раскрывающих свободу мысли и творчества, безграничную любовь и уважение к своим ученикам» (Т. Гершбейн, выпускница 1989 года).

Татьяна Федоровна была человеком, умеющим радоваться жизни, ценящим высокие нравственные идеалы, безгранично преданным близким ей людям (фото 4). «Есть люди, к которым после встречи и общения привязываешься надолго. И когда приходит время

Фото 4. Т. Ф. Малышева, 2012 год



продолжить свое движение вперед, они остаются с тобой, глубоко в твоём сердце» (неизвестный источник, пер. с иврита, из мемориальной статьи Т. Гершбейн о Татьяне Федоровне).

### Литература

1. Васурук И. И. Полифоническая кода, или Прелюдии и фуги в 24-х тональностях Арнольда Бренинга // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 2 (8). С. 80–87.
2. Кивалова Л. А. Татьяна Федоровна Малышева // Композиторы и музыковеды Саратова. М.: Издательство «Композитор», 2008. С. 337–342.
3. Малышева Т. Ф. Ритуальная природа танца // Художественное образование: преемственность и традиции: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конфе-

ренции, посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2008. С. 25–34.

4. Малышева Татьяна Федоровна // Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова: 1912–2012. Энциклопедия. Саратов: Изд. ИП Везмегинова, 2012. С. 219–221.
5. Плотникова Н. Ю. Липаев // Православная энциклопедия / Под редакцией Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. Т. 41. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2016. С. 86–87.

### References

1. Vasiruk I. I. Polifonicheskaja koda, ili Preljudii i fugi v 24-h tonal'nostjah Arnol'da Breninga [Polyphonic code, or Preludes and fugues in 24 keys by Arnold Brening] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznanija [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 2 (8). Pp. 80–87.
2. Kivalova L. A. Tatjana Fedorovna Malysheva [Tatyana Fedorovna Malysheva] // Kompozitory i muzykovedy Saratova [Composers and musicologists of Saratov]. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2008. Pp. 337–342.
3. Malysheva T. F. Ritual'naja priroda tantsa [The ritual nature of dance] // Hudozhestvennoe obrazovanie: preemstvennost' i traditsii [Art education: continuity and traditions]: sb. statej po

materialam Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii, posvjashhennoj 95-letiju Saratovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. L. V. Sobinova. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2008. Pp. 25–34.

4. Malysheva Tat'jana Fedorovna [Malysheva Tatyana Fedorovna] // Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni L. V. Sobinova: 1912–2012. Entsiklopedija [Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov: 1912–2012. Encyclopedia]. Saratov: Izd. IP Vezmetinova, 2012. Pp. 219–221.
5. Plotnikova N. Ju. Lipaev [Lipaev] // Pravoslavnaja jenciklopedija [Orthodox encyclopedia] / Edited by Moscow and All-Russian Patriarch Kirill. Vol. 41. M.: Cerkovno-nauchnyj centr «Pravoslavnaja Entsiklopedija», 2016. Pp. 86–87.

### Приложение. Список основных публикаций Т. Ф. Малышевой

Метод гротесковой пародии в русском и советском музыкальном театре первой половины XX века. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 1987. 52 с.

Черты гротескового стиля в «Сатирах» и 5 романах на тексты из журнала «Крокодил» Д. Шостаковича // Вопросы анализа музыкального стиля. Саратов: Изд-во

СГУ, 1991. С. 84–91.

Пресман Матвей Леонтьевич // Профессора и доктора наук Саратовской области. 1909–1999: библиографический справочник: В 8 т. Т. 1. 1909–1917. Саратов: Изд-во СГУ, 2000. С. 115–130.

Слово о Прокофьеве А. Г. Шнитке // Учёные за-



писки Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Вып. 2. Творчество Альфреда Шнитке. К 65-летию со дня рождения. Саратов: Изд-во СГУ, 2000. С. 64–70.

Немецкие музыканты в истории Саратовской консерватории // Развитие туризма: этнические связи Саратовской области и Германии: Материалы научно-практической конференции. Саратов: ПАГС им. П. А. Столыпина, 2001. С. 53–59.

Прочтение поэмы Велимира Хлебникова «Шаман и Венера» в одноименном балете Геннадия Банщикова // Методология, теория и история культуры и искусства: межвузовский сборник научных статей по материалам Международной научно-практической конференции «Культура и искусство Поволжья на рубеже третьего тысячелетия». Саратов: Изд-во СГК им. Л. В. Собинова, 2002. С. 52–55.

Тема странствий в театре Рихарда Вагнера и Игоря Стравинского // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: материалы научной конференции в рамках III Международного конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова. 12–13 апреля 2002 года. Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова; Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2002. С. 163–165.

Уроки прошлого: анализ деятельности Саратовской Алексеевской консерватории в сезоне 1915–1916 учебного года // Традиции художественного образования и воспитания: история и современность: межвузовский сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции «Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова в контексте отечественной культуры». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2004. С. 15–18.

А. М. Листопадов — легенда советской фольклористики // Из истории Саратовской консерватории: сборник статей и воспоминаний. Саратов: Изд-во СГК им. Л. В. Собинова, 2004. С. 47–51.

А. П. Бонавич — ведущий солист императорских театров // Из истории Саратовской консерватории. Сборник статей и воспоминаний. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории, 2004. С. 70–76.

Из созвездия Эйхенвальд: М. А. Эйхенвальд-Дубровская // Из истории Саратовской консерватории. Сборник статей и воспоминаний. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории, 2004. С. 45–47.

Саратовский период жизни и творчества Б. Л. Яворского // Венки Яворскому: межвузовский сборник научных статей Первых международных Научных Чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 25–26 ноября 2003 г. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2005. С. 126–129.

Стравинский о балете (по материалам «Хроники моей жизни») // Вопросы психологии творчества: межвузовский сборник научных статей. Вып. 7. Труды психологической лаборатории Педагогического института СГУ им. Н. Г. Чернышевского. Саратов: Изд-во СГУ, 2005. С. 204–210.

Саратовский архив Болеслава Леопольдовича Яворского // Венки Яворскому: сборник научных статей по

материалам Всероссийских Научных Чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 1–2 декабря 2005 г. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2006. С. 158–163.

О некоторых диалогических формах работы со студентами по учебным дисциплинам музыкально-исторического цикла // Инновационные технологии развития образовательного пространства художественного вуза: материалы международной научной конференции 30 октября 2008 г. / под ред. Е. А. Александровой, Д. И. Варламова; СГК им. Л. В. Собинова. М.: Экшэн, 2008. С. 190–192.

Ритуальная природа танца // Художественное образование: преемственность и традиции: сб. статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2008. С. 25–34.

Итальянская классическая опера: учебное пособие для студентов высших и средних музыкальных учебных заведений. 2-е изд., перераб. и доп. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2008. 96 с.

Композиторы и музыковеды Саратова: сборник статей / ред.-сост. А. И. Демченко. М.: Композитор, 2008. 448 с. (статьи: Иван Липаев, Михаил Симанский, Болеслав Яворский, Арнольд Бренинг).

Художники Серебряного века о преобразовании мира посредством танца // Диалогическое пространство музыки в меняющемся мире: сборник по материалам Международной научно-практической конференции 20–22 ноября 2009 г. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2009. С. 89–93.

Очерки по зарубежной музыкальной литературе: учебное пособие для учащихся средних музыкальных учебных заведений. Вып. 1. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2009. 44 с.

Очерки по зарубежной музыкальной литературе: учебно-методическое пособие для учащихся средних музыкальных учебных заведений. Вып. 2. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. 64 с.

Интенция предостережения в философской антропологии А. Г. Шнитке // Альфред Шнитке: художник и эпоха (К 75-летию композитора): сборник статей по материалам научных чтений 12 декабря 2009 года. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 49–54.

К вопросу об онтологии внеречевой сферы мышления в искусстве // Памяти Марианны Федоровны Гейлиг: сборник научных статей. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 59–62.

Незаурядность как стиль жизни // Памяти Марианны Федоровны Гейлиг: сборник научных статей. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 19–20.

О символах и ритуальных фигурах в русском балете начала XX в. // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. 28 февраля — 2 марта 2009 г. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 62–69.

Рыцарь симфонии. К 100-летию М. Н. Симанского: сборник статей и материалов / Составитель Т. Ф. Ма-



лышева. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2010. 76 с.

60 лет. Юбилею Саратовской композиторской организации посвящается...: альбом / авт.-сост. Т. Ф. Малышева; ред. А. И. Демченко. Саратов: [б. и.], 2011. 71 с.

Озарённая ясным разумом // Елена Дмитриевна Ершова: музыкант, учёный, педагог: сборник статей / ред., сост. Л. А. Вишневская. Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2012. С. 33–38.

Очерки по истории французской музыки XIX века: учебно-методическое пособие для учащихся исполнительских специальностей музыкальных учебных заведений. Вып. 1 Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2012. 60 с.

100 лет Саратовской консерватории 1912–2012: альбом / авт.-сост.: Н. М. Смирнова, Т. Ф. Малышева, В. Е. Ханецкий. Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2012. 83 с.

Б. Л. Яворский о музыкальном мироздании С. И. Танеева и А. Н. Скрябина (по материалам архива Саратовской консерватории) // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции 21–22 ноября 2012 г. Ч. 1 / ред. О. Б. Краснова. Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. С. 73–76.

Отражение принципов музыкального мышления С. И. Танеева в его педагогической деятельности (по воспоминаниям Б. Л. Яворского) // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 28–30 сентября 2012 г. Ч. 1 / отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. С. 43–51.

С. И. Танеев-педагог в воспоминаниях Б. Л. Яворского (по материалам архива Саратовской консерватории) // Исполнительская интерпретация. Музыкальная наука. Музыкальная и театральная педагогика: сборник. Часть 2 / отв. ред. О. Б. Краснова. Саратов: SGK (академия) им. Л. В. Собинова, 2013. С. 8–13.

Танеев-пианист в воспоминаниях Яворского (по материалам архива Саратовской консерватории) // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции (16–18 мая 2013) / отв. ред. Л. Г. Сухова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2014. С. 3–6.

Чьим копьем был убит Зигфрид? // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам

Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому (29 ноября 2013, 28 февраля — 1 марта 2014) / отв. ред. Л. Г. Сухова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2014. С. 100–105.

«Стиффелио» Д. Верди — незаслуженно забытая опера // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому (29 ноября 2013, 28 февраля — 1 марта 2014) / отв. ред. Л. Г. Сухова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2014. С. 123–126.

Когда ария становится оперной сценой // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому 26–28 ноября 2015 г. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2016. С. 167–168.

Очерки по истории западноевропейской оперы: немецкая опера XIX века: учебно-методическое пособие. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2015. 76 с.

«С высоты полета». А. Г. Шнитке о творчестве И. Ф. Стравинского // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных 80-летию со дня рождения композитора 23–24 октября 2014 года / отв. ред. Т. В. Карташова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2015. С. 105–108.

Карточка из каталога библиотеки SGK // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому и приуроченных к 105-летию Саратовской консерватории (23–24 ноября 2017 г.) / отв. ред. И. В. Полозова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2017. С. 7–10.

Воспоминания Болеслава Леопольдовича Яворского о Сергее Ивановиче Танееве: из архива Саратовской консерватории (под редакцией С. В. Протопопова) // Проблемы художественного творчества: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому, 27–28 ноября 2018 г. / отв. ред. И. В. Полозова. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2018. С. 26–29.

И. В. Липаев // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 15–16 мая 2019 г. / отв. ред. И. В. Полозова. Саратов: SGK имени Л. В. Собинова, 2019. С. 30–34.

### **Информация об авторах**

*Ирина Викторовна Полозова*

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### **Information about the authors**

*Irina Victorovna Polozova*

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, 1 Kirov Av.





*Анжела Григорьевна Хачаянц*

E-mail: [angela\\_h@bk.ru](mailto:angela_h@bk.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

*Anzhela Grigorevna Khachayants*

E-mail: [angela\\_h@bk.ru](mailto:angela_h@bk.ru)

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov »  
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



**Варданыч Алёна Альфредовна**, кандидат искусствоведения и культурологии, и. о. профессора департамента «Фортепиано» Академии музыки, театра и изобразительных искусств, Кишинёв, Республика Молдова  
**Vardanyan Alyona Alfredovna**, PhD (Arts and Cultural Studies), Associate Professor at the Department of Piano of Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Kishinev, Republic of Moldova

E-mail: aliona\_piano@list.ru

### РОЛЬ МЕЖДУНАРОДНЫХ НАУЧНЫХ СВЯЗЕЙ И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ В ИССЛЕДОВАНИИ СПЕЦИФИКИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

В статье раскрывается проблема, связанная с выявлением значения международных, преимущественно российско-молдавских, научных связей и преемственности музыковедческих концепций в исследовании специфики фортепианного искусства Республики Молдова. Цель статьи состоит в аргументировании ведущей роли исторических контактов между российским и молдавским искусствоведением в формировании оригинальных научных положений о фортепианной культуре Республики Молдова. Для этого определяются конкретные виды контактов между представителями двух исследовательских школ, которые реализуются в форме «педагог — ученик». Представляется панорама диссертационных исследований, монографий и статей, созданных под руководством ведущих ученых Российской Федерации и образующих базу данных о современном состоянии композиторского творчества для фортепиано в Молдове. Делается вывод о плодотворности взаимообогащающего сотрудничества музыковедов разных стран и о перспективности дальнейших совместных научных разработок.

**Ключевые слова:** диссертация, композиторское творчество, молдавское музыковедение, научные связи, фортепианное искусство.

### THE ROLE OF INTERNATIONAL SCIENTIFIC RELATIONS AND CONTINUITY OF MUSICOLOGICAL CONCEPTIONS IN THE STUDY OF THE SPECIFICS OF THE PIANO ART OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA

The article studies the significance of international, mainly Russian-Moldovan, scientific ties and the continuity of musicological conceptions in the study of the specifics of the piano art of the Republic of Moldova. The purpose of the article is to demonstrate the leading role of historical contacts between Russian and Moldovan art historians in the formation of original musicological concepts about the piano culture of the Republic of Moldova. To do this, they identify specific types of connections between representatives of two musicological schools implemented in the form of «teacher — student». A panorama of dissertation researches, monographs and articles that were created under the guidance of leading scientists of the Russian Federation and form a database on the current state of piano composition in Moldova is presented. The conclusion is made about the importance of mutually enriching international cooperation of musicologists and further joint scientific research.

**Key words:** dissertation, composer creativity, Moldavian musicology, scientific connections, piano art.

Трудно переоценить роль международных научных контактов в развитии музыковедения Республики Молдова, поскольку большинство исследований в области истории и теории музыки здесь было выполнено либо выпускниками ведущих вузов других стран, либо их учениками. В процессе обучения эти музыканты впитали интонационные научные идеи и внесли их в молдавское искусствоведение. В этой связи назовем имя выпускника консерватории бельгийского города Льеж профессора Б. Котлярова, ставшего одним из первых исследователей музыкальной культуры Бессарабии и творчества классика румынской музыки Дж. Энеску. Немалые заслуги в развитии исторического музыкознания в Республике Молдова принадлежат выпускнику Одесского музыкально-театрального института им. Бетховена А. Абрамовичу.

Но, пожалуй, наибольшее число молдавских музыковедов, занимающихся изучением проблем национальной музыки, являются воспитанниками российских музыкальных институтов и отделений постуниверситетского образования. Нельзя не упомянуть Л. Аксёнову, первую женщину-кандидата искусствоведения в республике и основательницу курса истории молдавской музыки в Кишиневской консерватории им. Г. Музическу. Диссертацию о жанрах молдавского музыкального фольклора она написала под руководством известного русского ученого В. Беляева и защитила в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сошлемся также на имена В. Аксёнова, Е. Мироненко, Э. Абрамовой, Л. Райляну, Г. Кочаровой, И. Чобану-Сухомлин, С. Циркуновой, В. Мельник и других ученых-выпускников вузов столицы Российской Федерации, чтобы убедиться в справедливости сказанного.

Методологические принципы российского музыкознания отчетливо ощущаются в изучении молдавской школы пианизма. В трудах исследователей Республики Молдова фортепианное искусство рассматривается как сложный феномен, органично синтезирующий композиторские поиски, исполнительские достижения и педагогические успехи. Преимущественное внимание в национальном музыковедении отведено анализу композиторского фортепианного творчества, исполнительский аспект фортепианного искусства сфокусирован в немногочисленных публикациях монографического характера, педагогический же ракурс в наши дни находится на стадии начального формирования. Исходя из сказанного, проблема данной статьи формулируется как попытка выявления специфики молдавских научных



исследований об отечественной фортепианной музыке.

Цель настоящей публикации заключается в раскрытии роли традиций российского музыкознания, претворенных отечественными учеными при анализе фортепианной музыки Республики Молдова. Поэтому одна из решаемых задач видится в воспроизведении панорамы музыковедческих работ, посвященных фортепианному творчеству молдавских авторов и в определении их места в национальной науке о музыке. Другим акцентируемым вопросом является нахождение специфики основных направлений в исследовании фортепианного искусства Молдовы. Помимо этого, важным представляется и характеристика степени новизны молдавских исследований о национальной музыке для фортепиано (в сравнении с трудами представителей научных школ России).

Научное осмысление фортепианной ветви молдавской культуры началось во второй половине XX в., истоки же его находятся в музыкальной действительности Бессарабии XIX в. На протяжении этих полутора столетий интенсивно развивалось концертное исполнительство, совершенствовалось педагогическое мастерство местных преподавателей-пианистов, композиторами было создано большое число фортепианных миниатюр, крупных одночастных композиций, сюит и сонат. Рояль включался в инструментальные ансамблевые опусы и использовался как аккомпанирующий инструмент в вокальных и хоровых произведениях.

Авторами работ о фортепианных сочинениях, об истории национального исполнительства, о педагогическом опыте в данной сфере (зачастую эти подходы сочетались в рамках одного исследования) являлись музыковеды, композиторы, концертирующие инструменталисты. Особое место среди них принадлежит трудам пианистов, которые, будучи всесторонне оснащенными теоретически и практически, могли отразить специфические проблемы фортепианного исполнительства в полной мере. Их научные разработки относятся к разным жанрам исследовательской деятельности: это диссертации, монографии, статьи, рефераты. Назовем в их числе работы А. Мирошникова, И. Милютиной, Е. Кишки, Л. Рябошапки, Р. Роман, Е. Гупаловой, И. Хатиповой, Ю. Троян, Т. Мельник, автора этих строк.

Пионером в данной области стал А. Мирошников, исследовательский труд которого возник под началом Александра Александровича Николаева, доктора искусствоведа, профессора Московской консерватории им. П. И. Чайковского, известного своими трудами в области истории, теории и эстетики музыкального исполнительства. Основной круг научных интересов этого музыканта был связан с анализом деятельности наиболее значительных московских пианистов XIX–XX вв., с традициями исполнения советскими артистами музыки Ф. Шопена, с принципами воспитания учащихся разных ступеней системы профессионального музыкального образования. Принципиальна его мысль о том, что включение в концертно-педагогический репертуар произведений современных композиторов способствует развитию

качества пианизма и появлению новых исполнительских средств. Поэтому А. Николаев призывал изучать фортепианную музыку, написанную современниками. Именно в этом ключе он направлял творческую мысль своих учеников, в том числе и А. Мирошникова, обратившегося к анализу наиболее значительных сочинений композиторов Молдавии.

Главным достижением А. Мирошникова стало введение в научный обиход созданных в первой половине XX в. фортепианных миниатюр Шт. и Г. Няги, С. Лобеля, С. Лунгула, В. Загорского, крупных циклических опусов С. Шапиро, А. Стырчи, Г. Няги и В. Сырховатова, а также концертов В. Полякова и Д. Федова. Автор выявил индивидуальную неповторимость названных произведений, а также определил черты национального стиля анализируемой музыки, связанные с опорой на «широкий круг приемов, призванных воссоздать интонационно-мелодическую, ладотональную, гармоническую и ритмическую специфику молдавской национальной музыки» [7, с. 65].

После защиты диссертации А. Мирошников опубликовал монографию «Фортепианные произведения молдавских композиторов», где писал, что молдавских авторов «привлекали разнообразные образы и жанры от зарисовки бытовой народной сцены, программной миниатюры типа прелюдии и концертного этюда до произведений крупной формы, включая сонату и концерт с оркестром» [7, с. 64].

Следующим шагом в процессе осмысления фортепианной действительности Республики Молдова стали исследования И. Милютиной, известной не только как музыковед, но и как пианистка, окончившая Кишиневскую государственную консерваторию по классу профессора А. Соковнина, воспитанника знаменитого русского педагога Леонида Владимировича Николаева. Аспирантское образование И. Милютина получила под руководством видного ленинградского профессора, ученика и последователя академика Б. Асафьева, музыковед с мировым именем Семена Львовича Гинзбурга. Как пишет сама И. Милютина, этот исследователь «живо интересовался всю свою жизнь музыкой разных народов мира, и это определило в конце концов основной вектор его научной деятельности. В силу обстоятельств <...> он сосредоточил свое внимание <...> на материале, который поставляла музыкальная культура братских <...> республик огромной страны» [6, с. 116–117]. В числе учеников С. Гинзбурга — музыковеды из Закавказья, Прибалтики, республик Средней Азии, Молдавии, «которых (он. — А. В.) заразил своими идеями, приобщил к изучению разных национальных культур, постижению их самобытности, многообразия и взаимодействия» [6, с. 117]. Чрезвычайно показательно, что ученый стремился к постижению роли русского искусства в становлении и развитии инациональных культур, а также к выяснению обратного влияния их на русскую традицию. В этом же ключе выдержана и проблематика кандидатской диссертации И. Милютиной, посвященной изучению национальных черт в камерном инструментальном



творчестве композиторов Советской Молдавии.

Исследовательница включила фортепианные произведения молдавских композиторов в более широкий контекст развития камерно-инструментальной музыки республики, рассмотрев их как пример национального музыкального стиля. И. Милютина заострила проблему специфики молдавской фортепианной музыки, усматривая ее в различных формах претворения фольклорного начала «от обработки народных мелодий до включения их в целостную концепцию произведения, от использования цитаты до опосредованного воплощения предпосылок фольклорной основы» [5, с. 193–194]. Важной формой проявления национального своеобразия музыки композиторов Республики Молдова И. Милютина назвала вводнотоновость, которая, по ее мнению, выражается по-разному: «в мелодическом облике тем, в их гармоническом строении, в насыщении музыкальной ткани малосекундовыми мелодическими связями, в общей атмосфере тритоновости» [5, с. 196]. В качестве показательных фортепианных сочинений отечественных авторов она привела пьесы, сюиту и сонату «Афоризмы» С. Лобеля, сюиту Г. Няги, багатели П. Ривилиса, произведения В. Загорского, А. Стырчи, С. Лунгула, В. Ротару.

В одной из статей, опубликованных после защиты диссертации, она констатировала, что камерная музыка молдавских композиторов базируется на неоклассическом и неоромантическом стилевых параметрах. В свою очередь, они взаимодействуют с народно-национальными элементами, проявляющимися в спонтанной рапсодичности, поэмности, фантазийности [5].

Таким образом, влияние научных идей С. Гинзбурга на молдавскую исследовательницу стало дополнительным стимулом для прорастания российских традиций на молдавской почве и выразилось в трудах самой И. Милютиной и в работах ее учеников.

В 1990-е гг. было защищено несколько диссертаций, в которых фортепианное искусство Молдовы рассматривалось в диахроническом ракурсе. Так, исследование Е. Кишки обращено к области фортепианного исполнительства и педагогики Бессарабии периода XIX — первой половины XX вв. Прочность исторического аспекта данной работы обусловлена его глубинной генетической связью с трудами выдающегося российского ученого Михаила Семеновича Друскина, воспитавшего Е. Зинькевич, научного руководителя Е. Кишки.

Музыковедческие достижения М. Друскина, многогранной фигуры международного масштаба, трудно переоценить. Его энциклопедические знания охватывали огромный пласт мировой культуры от эпохи Возрождения до современности. Как пианист, он исполнял преимущественно сочинения С. Прокофьева, И. Стравинского, Э. Крженека, К. Шимановского и др., в исследовательском же аспекте его особенно привлекали личность и творчество И. Стравинского. Занимаясь любой научной проблемой, М. Друскин обязательно опирался на новейшую литературу, в диалоге с которой развивалась его мысль. Будучи знакомым с только что

появлявшимися на Западе литературными источниками, искусствовед давал возможность и читателю через свои труды приобщиться к современным зарубежным концепциям. При этом исторический ракурс исследований М. Друскина всегда органично сочетал в себе ретроспективный взгляд на изучаемое явление с позиции сегодняшнего дня: осознание изучаемых явлений в его творческих изысканиях как бы «расслаивается» во времени, ощущаясь одновременно в контексте прошлого (времени существования анализируемого феномена) и настоящего (период создания музыковедческого труда). Тем самым, исследования М. Друскина словно живут в изменяющемся мире.

Названные качества в полной мере унаследовала талантливая его ученица, украинский музыковед Елена Сергеевна Зинькевич. Выпускница историко-теоретического факультета Киевской государственной консерватории (ныне Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского), она под руководством М. Друскина защитила кандидатскую диссертацию о трагедиях В. Шекспира по отношению к музыке в драматическом театре. В данной работе и в последующих трудах она продемонстрировала прекрасное владение методологическим аппаратом, умение в яркой литературной форме представить сложную музыковедческую проблематику и блестящую эрудицию в смежных искусствах. В докторской диссертации Е. Зинькевич обратилась к исследованию современной украинской симфонии в свете диалектики традиции и новаторства.

Научные интересы Е. Зинькевич охватывают широкий круг проблем — от исторического музыкального прошлого до постмодерна в контексте мировой культуры. Понятно, что неизученная зона молдавской музыки, интерес к которой проявила ее ученица Е. Кишка, привлекла украинского профессора возможностью прикоснуться к искусству Бессарабии рубежа XIX–XX вв., упрочив тем самым межкультурные связи соседних народов. Е. Кишке в диссертации удалось убедительно доказать, что в анализируемый период времени в Кишиневе работали талантливые пианисты и композиторы, которые внесли весомый вклад в развитие фортепианного искусства края. Исследователь называет в этой связи И. Базилевского, К. Романова, В. Онофрея, В. Сероцинского, Ю. Гуза, К. Файнштейн, З. Болдырь, других музыкантов [3, с. 13–14]. Молодому музыковеду удалось привлечь внимание последующих энтузиастов к сложному, неоднозначно оцениваемому историческому периоду рубежа XIX–XX вв. Среди них А. Перетятко, С. Циркунова, Г. Чайковский-Мерешану и др.

Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX в. изучила Л. Рябошапка под руководством Мстислава Анатольевича Смирнова, профессора Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Выпускник класса Г. Нейгауза (фортепиано) и А. Николаева (история и теория пианизма), он после защиты своей кандидатской диссертации о фортепианном творчестве А. Дворжака практически всю последующую



научную деятельность посвятил анализу проблем фортепианного исполнительства. Наиболее значительные его работы раскрывают творческие портреты В. Мержанова, Б. Давидович, Я. Флиера, Л. Оборина, Я. Зака, Н. Петрова и др. В них ставятся проблемы индивидуальной неповторимости выдающихся музыкантов, раскрывается связь между техническими задачами и художественными целями интерпретации, предлагается внедрение в учебный процесс музыкальных вузов произведений современных композиторов.

М. Смирнов много внимания уделял руководству студенческими и аспирантскими работами разнообразной тематики, которые отвечали требованиям научной новизны и актуальности. Одна из его воспитанниц, молдавская пианистка и педагог Л. Рябошапка, под его началом написала диссертацию, в которой определила исторические предпосылки национального фортепианного искусства в синтезе трех составляющих: лэутарских исполнительских традиций<sup>1</sup>, деятельности Д. Кантемира, Ф. Ружицкого, других местных деятелей культуры, а также прогрессивных влияний иностранных музыкантов-гастролеров. В итоге исследователь резюмировала, что в развитии молдавской музыкальной культуры XIX в. «существовало 4 главных направления: 1) молдавское народное музыкальное творчество; 2) лэутарское инструментальное и вокальное исполнительство; 3) профессиональная композиторская школа; 4) фортепианное исполнительство, при слиянии которых сформировалась молдавская фортепианная музыка, заложившая основу дальнейшего развития фортепианного творчества в Молдавии» [8, с. 25]. После защиты диссертации Л. Рябошапка опубликовала ряд статей о проблемах исполнительства в Молдове советского и постсоветского периодов.

Дальнейшие научные труды, анализирующие фортепианную музыку Республики Молдова, связаны с творчеством современных композиторов. Один из них — «Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова» — принадлежит перу пианистки Е. Гупаловой [2]. Основательность этой диссертации в значительной мере обусловлена высоким уровнем профессионализма научного руководителя — выпускницы Российской академии музыки им. Гнесиных Ирины Евгеньевны Чобану-Сухомлин, исследовательская деятельность которой продолжает традиции Юлии Константиновны Евдокимовой, непререкаемого авторитета в области полифонии и контрапункта. Ученый широких научных интересов, Ю. Евдокимова привила И. Чобану-Сухомлин интерес к явлениям европейского Средневековья и Возрождения, барокко и классицизма и, одновременно, к творчеству современных композиторов и православной гимнографии. Выработанные в процессе обучения в РАМ имени Гнесиных качества тщательности аналитической работы, скрупулезной аргументации любого фактического материала позволили И. Чобану-Сухомлин в сотрудничестве с аспиранткой

Е. Гупаловой привлечь внимание музыковедов, педагогов и исполнителей-пианистов Республики Молдова к хрестоматийным, казалось бы, проблемам, которые, однако, скрывают в себе богатый исследовательский потенциал. Речь идет о вопросах формирования фортепианного педагогического репертуара на базе отечественного композиторского творчества.

В диссертации Е. Гупаловой перечисляются важнейшие сборники фортепианной музыки для детей, изданные после 1950-го г., говорится об их использовании на начальном и среднем этапах музыкального образования. Отдельно анализируются фортепианно-педагогические принципы известной пианистки, профессора Л. Ваверко, на конкретных примерах раскрывается связь между формированием композиторского замысла некоторых отечественных фортепианных опусов, его реализацией в творческом процессе музыканта-исполнителя и корректировкой текста фортепианных произведений в ходе сотрудничества автора-композитора и пианиста-исполнителя.

Огромное воздействие на молдавскую историческую науку оказала Надежда Сергеевна Николаева, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории, признанный лидер в исследовании проблем симфонизма, музыкального тематизма, романтической эстетики. Глубокий ученый и талантливая пианистка, Н. Николаева органично синтезировала научную работу с педагогикой, заражая студентов теми проблемами и темами, которые разрабатывала сама и раскрывала в лекционных курсах. Ее воспитанники позаимствовали умение сочетать фундаментальное обобщение с тонкой детализацией, отделять главное от второстепенного, точно выражать свои мысли. Н. Николаева явилась создателем крупной музыкально-исторической школы, представленной и в Московской консерватории, и за ее пределами. В числе ее последователей видима личность крупного молдавского ученого с международной известностью Владимира Вячеславовича Аксёнова, лидера молдавской музыковедческой организации. Интерес к симфонизму как методу инструментального мышления он реализовал применительно к национальному музыкальному материалу, создав ряд солидных исследований о жанрах симфонической музыки в Республике Молдова. Его научные воззрения, в свою очередь, оказали влияние на формирование целой плеяды местных музыкантов. Под руководством этого музыковеда, в частности, возникло исследование пианистки Р. Роман «Фортепианная миниатюра в творчестве композиторов Республики Молдова (послевоенный период)», в котором рассматривается эволюция названного жанра, анализируется проявление национального стиля, использование новейших техник композиции.

Воздействие российских музыковедческих традиций ощутимо также в диссертациях И. Хатиповой и Ю. Троян, созданных под руководством Светланы Викторовны Циркуновой, получившей образование в Московской

<sup>1</sup> Лэутары — традиционные молдавские и румынские певцы и инструменталисты. Название происходит от слова «лэута» или «алэута» — старинный инструмент, разновидность лютни.



консерватории под руководством одного из ведущих профессоров кафедры теории музыки Евгения Владимировича Назайкинского. Талантливый исследователь музыкальной действительности в единстве ее акустических свойств, особенностей слушательского восприятия и глубинных процессов инструментальной драматургии, он раскрыл в своих трудах фундаментальные законы и принципы формообразования в искусстве звуков, разработал методологию жанрово-стилевого анализа. Его идеи системного подхода к явлениям разного уровня, продолженные в работах многочисленных учеников, «пустили корни» и в Республике Молдова. Приобретенные под руководством Е. Назайкинского знания и навыки его воспитанница, кандидат искусствоведения, профессор С. Циркунова преломляет в изучении таких сторон национального музыкального искусства, как фольклор и композиторское творчество.

Две ее аспирантки сфокусировали интерес на анализе малоизученных сторон фортепианного наследия страны. С позиции пианиста-педагога и концертного исполнителя И. Хатинова разобрала кантиленные и виртуозные фортепианные произведения, созданные композиторами Республики Молдова и используемые в учебном процессе.

Она, в частности, пишет: «К настоящему времени отечественный концертно-педагогический пианистический репертуар представляет собой широкий спектр композиционно-драматургических концепций, жанрово-стилевых решений и открывает большие возможности для подбора в рамках учебного процесса сочинений, соответствующих творческой индивидуальности студента, а также для решения необходимых музыкально-технических педагогических задач» [10, с. 157]. В ее работе впервые предложен комплексный взгляд на педагогический фортепианный репертуар с точки зрения взаимосвязи композиторского творчества, концертной и педагогической деятельности. Здесь говорится о том, что произведения малых форм кантиленного характера отечественных авторов привлекают разнообразием как в жанровом отношении, так и в области образных характеристик. Говоря о виртуозных сочинениях, И. Хатинова отмечает, что они «отличаются оптимистическим мироощущением, воплощают образы энергичного, напористого движения, часто связаны с миром танцевального фольклора» [10, с. 14–15].

Содержанием диссертации Ю. Троян становится рассмотрение творчества известного молдавского композитора В. Ротару с позиции трактовки в нем рояля [9]. Автор теоретически осмысливает роль этого инструмента в камерной музыке В. Ротару, включающей сочинения трех жанровых групп: фортепианные опусы (миниатюры педагогического репертуара и крупные сочинения концертного плана), камерно-инструментальные ансамбли (дуэты струнных и духовых инструментов с фортепиано, фортепианные трио, другие ансамбли), камерно-вокальные произведения (романсы, вокальные циклы и вокализы). Ю. Троян доказывает, что выразительные возможности рояля В. Ротару наиболее многообразно

использует в фортепианной музыке: «В миниатюрах для детей фантазия композитора с особой силой проявилась в обработке фольклорного материала, а также в изобразительной трактовке инструмента. В крупных концертных композициях В. Ротару трактует фортепиано многообразно: как самоценную тембровую краску, несущую на себе отпечаток богатейших традиций европейской фортепианной литературы; как инструмент, эквивалентный возможностям симфонического оркестра, его отдельных групп или инструментов; как тембр, уподобляющийся звучанию различных инструментов из молдавских тарафов или имитирующий звуки окружающего мира» [9, с. 23].

Две последние диссертации на соискание степени доктора (кандидата) искусствоведения в области фортепианного искусства Республики Молдова тоже были написаны под руководством музыковедов московской школы. Исследование «Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова» защитила пианистка и педагог Тамара Мельник. Она охарактеризовала исполнительскую, научно-методическую и творческую деятельность педагогов названной кафедры и доказала, что без плодотворного труда данных педагогов-пианистов невозможно представить современное состояние фортепианного искусства республики. Руководителем указанной работы являлась Виктория Владимировна Ткаченко, закончившая курс аспирантуры в Московской консерватории под началом выдающегося ученого Михаила Евгеньевича Тараканова, крупного исследователя русской и зарубежной музыки XX в.

В поле зрения широких научных интересов М. Тараканова оказались симфонии С. Прокофьева, оперы А. Берга, творчество Р. Щедрина. Особое внимание музыковед уделил рассмотрению основных музыкальных жанров современной музыки, таких как музыкальный театр, симфония, инструментальный концерт. Обобщающим трудом методологического характера стала его фундаментальная книга о музыкальной культуре РСФСР. В статьях из научных сборников он излагал результаты размышлений о новой тональности в музыке XX в., о формировании композиторского замысла и путях его воплощения, о русском национальном начале, о традициях и новаторстве в современной советской музыке, о методологии анализа музыкального произведения в соотношении типологического и индивидуального начал.

Многоплановость творческих устремлений М. Тараканова служила мощным стимулом для его студентов и аспирантов. Обширная панорама музыкальных явлений раскрыта в 10 докторских и 30 кандидатских диссертациях, созданных под его руководством. Среди учеников профессора видим и музыковеда из Молдовы В. Ткаченко. Получив начальный исследовательский импульс в Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу в классе вышеназванного В. Аксёнова, проявленный в изучении жанра рок-оперы, она углуби-



ла и расширила данную проблематику в диссертации, посвященной проблемам рок-оперы на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова.

Осознавая важность научно обоснованного познания исторического прошлого для адекватной оценки настоящего и аргументированного предвидения будущего, В. Ткаченко активно включилась совместно со своей аспиранткой Т. Мельник в работу над «реставрацией» фактов недавнего прошлого музыкального образования в Бессарабии и Советской Молдавии. В исследовании специфики дисциплины «общее фортепиано» применительно к местным условиям на протяжении последних двух столетий Т. Мельник выявила разные ее грани и вехи исторической эволюции (как любительское музицирование, самостоятельная учебная дисциплина в музыкальных средних и высших учебных заведениях и как способ обучения игре на рояле музыкантов разных специальностей) [4]. Многоаспектный анализ деятельности преподавателей — членов кафедры общего фортепиано высших учебных заведений Республики Молдова на разных исторических этапах существования позволил Т. Мельник научно обосновать четыре основных функциональных составляющих дисциплины: просветительскую, исполнительскую, композиторскую и научно-методическую. Отсюда специфика преподавателя названной дисциплины, определяемая синтезом названных качеств.

Пишущая эти строки, автор исследования «Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI веков», создала свой труд в сотрудничестве с Галиной Вартаиной Кочаровой, выпускницей РАМ имени Гнесиных по классу прославленного музыковеда-теоретика Алексея Алексеевича Степанова, автора многочисленных работ по истории музыкально-теоретической педагогики. Глубокий исследователь, в равной мере интересующийся вопросами теории, истории и методики преподавания музыки, Г. Кочарова внесла большой вклад в науку о современной художественной культуре Молдовы. Автор первого на румынском языке учебника по гармонии (в соавторстве с В. Мельник), огромного количества статей, монографий о крупных деятелях культуры — композиторе З. Ткач, дирижере-симфонисте Б. Милютине, певцах М. Мунтяну и В. Савицкой, — она десятилетиями прокладывала новые исследовательские пути в освоении действительности сегодняшнего дня. Благодаря пересечению неустанных творческих поисков Г. Кочаровой с интересом автора этих строк к области национальной инструментальной музыки возник замысел исследовательского труда об отечественном фортепианном концерте [1].

Научная проблема, сформулированная в этом проекте, заключалась в разработке целостной историко-теоретической модели жанра концерта для фортепиано с оркестром в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI вв., что существенно дополнило и обогатило теоретическое представление о сочинениях этого жанра, а также дало

основание для художественной оценки и аргументированного определения их места в отечественной музыкальной культуре. Было определено, что концерт для фортепиано с оркестром, являясь неотделимым компонентом жанровой системы современного композиторского творчества страны, многочисленными связями сопряжен с традициями оркестрового письма и достижениями фортепианного искусства. Контакты с жанрами симфонической музыки проявляются в принципах оркестрового мышления, общность со сферой пианизма подтверждается всем объемом средств и приемов фортепианной игры, накопленных в мировой и национальной музыке.

В фортепианных концертах композиторов Республики Молдова ощущается опора на две композиционные схемы: циклическую трехчастность сонатно-симфонического типа и поэмную одночастность. Проанализированные в диссертации концертные опусы четко вписываются в систему основных координат данного жанра качествами диалогичности и связательности, репрезентативности и виртуозности, импровизационности и коммуникативности, игровой логики и тембровой персонификации. Концерты для фортепиано с оркестром композиторов Республики Молдова объединены мощным вектором национальной почвенности — каждый по-своему претворяет интонационно-ритмические элементы молдавского фольклора, согласуясь с теми стилистыми направлениями, которые были свойственны всей отечественной музыкальной культуре соответствующего периода.

На базе диссертации А. Варданян опубликовала монографию, в которой говорится: «Изучение фортепианных концертов отечественных авторов не только выявило особенности исторического развития жанра, специфику индивидуальных воплощений творческих идей в области синтеза оркестрового и фортепианного мышления, но и определило возможные направления дальнейших исследований» [1, с. 246].

Помимо непосредственных творческих контактов молдавских и российских ученых, важную роль в создании и поддержании высокой профессиональной квалификации исследователей Республики Молдова имели глубокие опосредованные научные связи, которые обеспечивались высоким уровнем их консерваторского образования, полученного в ведущих вузах Российской Федерации. Курсы гармонии (Г. Кочарова, В. Мельник), музыкальных форм (С. Циркунова), полифонии (И. Чобану-Сухомлин), истории зарубежной музыки (В. Аксёнов, Е. Мироненко), истории эстрадно-джазовой музыки (В. Ткаченко), читаемые в АМТИИ и базирующиеся на методологической основе российской музыкальной педагогики, формировали и продолжают формировать у молдавских студентов прочную музыковедческую базу, разработанную представителями московского и Санкт-Петербургского исследовательских центров. К числу ее фундаментальных идей относятся основные положения комплексного подхода, включающего системно-структурный и компаративный аспекты, ра-



курсы герменевтического и аксиологического анализов, принцип историзма.

Суммируя сказанное, подчеркнем, что роль российско-молдавских научных связей и преемственности музыковедческих концепций в исследовании специ-

фики фортепианного искусства Республики Молдова определяется синтезом методологии, сложившейся в российском музыкознании, с оригинальным национальным музыкальным материалом.

### Литература

1. *Варданян А.* Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова: вторая половина XX — начало XXI вв. Berlin: Lambert Academic Publishing, 2017. 368 с.
2. *Гупалова Е.* Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Кишинев, 2008. 31 с.
3. *Кишка Е.* Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX — 40-е гг. XX века). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 18 с.
4. *Мельник Т.* Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Кишинев, 2013. 29 с.
5. *Милютин И.* Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле // Музыкальная культура

- Молдавской ССР. М.: Музыка, 1978. С. 190–212.
6. *Милютин И.* Мир многолик // Изольда Милютин. Между прошлым и будущим. Хайфа: Gutenberg, 2004. С. 114–120.
7. *Мирошников А.* Фортепианные произведения молдавских композиторов. Кишинев: Штиинца, 1973. 66 с.
8. *Рябашанка Л.* Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 26 с.
9. *Троян Ю.* Трактровка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Кишинев, 2011. 27 с.
10. *Хатипова И.* Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Кишинев, 2009. 28 с.

### References

1. *Vardanyan A.* Fortepianny kontsert v tvorchestve kompozitorov Respubliki Moldova: vtoraya polovina XX — nachalo XXI vv. [Piano Concerto in the Works of the Composers of the Republic of Moldova: the second half of the XX to beginning of the 21st century]. Berlin: Lambert Academic Publishing, 2017. 368 p.
2. *Gupalova Ye.* Otechestvennyy pianisticheskiy repertuar v Respublike Moldova [National pianistic repertoire in the Republic of Moldova]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Kishinev, 2008. 31 p.
3. *Kishka Ye.* Razvitiye fortepiannogo ispolnitel'stva i pedagogiki v Moldavii (XIX — 40-ye gg. XX veka) [Development of piano performance and pedagogy in Moldova (XIX - 40s of XX century)]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Kiyev, 1990. 18 p.
4. *Mel'nik T.* Vklad prepodavateley kafedry obshchego fortepiano Akademii muzyki, teatra i izobrazitel'nykh iskusstv v razvitiye muzykal'noy kul'tury Respubliki Moldova [Contribution of teachers of the General Piano Department of the Academy of Music, Theater and Fine Arts to the development of the musical culture of the Republic of Moldova]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Kishinev, 2013. 29 p.
5. *Milyutina I.* Kamerno-instrumental'noye tvorchestvo: k voprosu o natsional'nom stile [Chamber-instrumental creativity: on the question of the national style] // Muzykal'naya kul'tura

- Moldavskoy SSR [Musical culture of the Moldovan SSR]. M.: Muzyka, 1978. Pp. 190–212.
6. *Milyutina I.* Mir mnogolik [The world is multifaceted] // Izol'da Milyutina. Mezhdru proshlym i budushchim [Izolda Milyutina. Between the past and the future]. Khayfa: Gutenberg, 2004. Pp. 114–120.
7. *Miroshnikov A.* Fortepiannyye proizvedeniya moldavskikh kompozitorov [Piano works of Moldovan composers]. Kishinev: Shtiintsa, 1973. 66 p.
8. *Ryaboshapka L.* Zarozhdeniye i osnovnyye etapy razvitiya moldavskoy fortepiannoy muzyki XIX veka [The origin and main stages of development of the Moldovan piano music of the XIX century]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 1991. 26 p.
9. *Troyan Yu.* Traktovka fortepiano v kompozitorskom tvorchestve Vladimira Rotaru [Interpretation of the piano in the composer's work of Vladimir Rotaru]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Kishinev, 2011. 27 p.
10. *Khatipova I.* Fortepiannyye proizvedeniya kompozitorov Respubliki Moldova v uchebnoy protsesse muzykal'nykh vuzov [Piano works of composers of the Republic of Moldova in the educational process of music universities]. Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Kishinev, 2009. 28 p.

### Информация об авторе

Алёна Альфредовна Варданян  
E-mail: aliona\_piano@list.ru  
Государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия музыки, театра и изобразительных искусств»  
2009, Республика Молдова, Кишинёв, улица Алексея Матеевича, дом 87

### Information about the author

Alyona Alfredovna Vardanyan  
E-mail: aliona\_piano@list.ru  
State Budget Educational Institution of Higher Education «Academy of Music, Theatre and Fine Arts»  
2009, Republic of Moldova, Kishinev, 87, Alexey Mateevich Str.





**Синельникова Ольга Владимировна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры  
**Sinelnikova Olga Vladimirovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Musicology and Musical Applied Arts of Kemerovo State Institute of Culture

E-mail: sinel1@yandex.ru

### «ГОЛОС ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ДУШИ И ТИШИНА ПРИРОДЫ» В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ ТАН ДУНА

Статья посвящена анализу фортепианного цикла Тан Дуна «Восемь воспоминаний в акварели», который был создан в 1979 году, в самом начале творческого пути китайского композитора, в пору его обучения в Пекинской консерватории. Будучи первым фортепианным опусом Тан Дуна, фортепианный цикл стал серьезной заявкой молодого композитора на лидирующие позиции в китайской музыке, что подтверждается в последующие годы большой популярностью этого сочинения у исполнителей. Более существенным является тот факт, что в данном опусе закладываются основы авторского стиля Тан Дуна, в котором соединяются признаки восточной и западной культуры, традиции и новаторство, классика и авангард, неофольклоризм и минимализм. Предметом анализа в настоящей статье становятся составные элементы авторского стиля композитора, истоки которых уходят в глубину национальной культуры, связаны с китайской философией и особенностями мышления китайского художника-пейзажиста.

**Ключевые слова:** Тан Дун, фортепианный цикл, авторский стиль, Восток и Запад, традиционная культура.

### «THE VOICE OF THE HUMAN SOUL AND THE SILENCE OF NATURE» IN THE PIANO CYCLE OF TAN DUN

The article is devoted to the analysis of Tan Dun's piano cycle «Eight Memories in Watercolor» (1979) created at the very beginning of the Chinese composer's career during his studies at the Beijing Conservatory. As the first piano opus by Tan Dun, the piano cycle became a serious claim of the young composer for a leading position in Chinese music confirmed in the following years by the great popularity of this work among performers. More significant is the fact that this opus lays the foundations for the author's style of Tan Dun, which combines features of Eastern and Western culture, tradition and innovation, classics and avant-garde, neofolklorism and minimalism. The subject of the article are the constituent elements of the composer's author's style, the sources of which go deep into the national culture and are associated with Chinese philosophy and peculiarities of a Chinese artist's thinking.

**Key words:** Tan Dun, piano cycle, author's style, East and West, traditional culture.

Этого композитора называют «гением», «экспериментатором», «китайским Шостаковичем», «оратором новой китайской музыкальной волны». Он входит в десятку самых исполняемых авторов современности, является обладателем самых престижных мировых премий, играет важную роль в процессах открытия китайской музыки мировому культурному пространству. Такова лишь поверхностная характеристика известного современного китайского композитора, дирижера, художника и автора грандиозных мультимедийных проектов Тан Дуна.

Если углубляться далее, то можно только удивляться грандиозному масштабу личности и многогранности ее таланта. Поле творческой деятельности этого, ныне живущего в Америке, китайского музыканта огромно, но известность маэстро приобрел после выхода на экраны фильма «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000 год, режиссер Энг Ли) и благодаря своей «органической музыке», построенной на звуках природы, с участием традиционных народных инструментов. Портфолио партитур Тан Дуна, который сейчас находится в расцвете творческих сил, представляет собой оригинальное целостное художественное явление. Одна из центральных тем в творчестве композитора — диалог эпох и культур в современном музыкальном искусстве, духовный поиск музыканта, актуализация древнейших пластов национальной культуры средствами современного музыкального языка. Произведения Тан Дуна

ярко высвечивают особенности музыкальной культуры в эпоху постмодерна.

В последнее время композитор и дирижер Тан Дун активно ищет новые жанры и средства выражения. Среди интересных и новаторских проектов композитора «Героическая» интернет-симфония (2008), которая была заказана Google/YouTube и прослушана двадцатипяти-миллионной аудиторией пользователей интернета; мультимедийная композиция «Карта» (2002), премьера которой была проведена виолончелистом Йойо Ма и Бостонским симфоническим оркестром с использованием видеоматериалов, записанных композитором в фольклорных экспедициях по деревням родной провинции Хунань; «Органическая» музыкальная трилогия концертов с солирующей водой, бумагой и керамикой («Water Concerto» for Water Percussion and Orchestra, 1998; «Paper Concerto» for Paper Percussion and Orchestra, 2003; «Earth Concerto» for stone and ceramic percussion with orchestra, 2009), часто исполняемая в крупных концертных залах и на престижных фестивалях.

Тан Дун написал музыку для Пекинской олимпиады 2008 года, для торжественного открытия самого крупного в мире Шанхайского Диснейленда в 2018 году, создал грандиозную симфонию «Небо. Земля. Человечество» в честь воссоединения Гонконга с Китаем и множество других знаковых произведений. Вместе с Софией Губайдулиной, Освальдо Голиховым и Вольфгангом Римом Тан Дун участвовал в коллективном международном



проекте сочинения на тему баховских «Страстей». Рукописи Тан Дуна были собраны галереей композиторов Карнеги-Холла, а его живописные работы выставлялись на престижных вернисажах (на Венецианском биеннале, в музее Гуггенхайма в Нью-Йорке, в Музее современного искусства (MoMA), в Пекинской галерее изобразительного искусства Chambers и Шанхайской галерее искусства).

Будучи мировым культурным лидером, Тан Дун использует свое творчество для защиты культурной идентичности в эпоху глобализации и заставляет человечество задуматься об экологических проблемах на земле. В 2010 году в качестве «культурного посла» на Всемирной выставке в Шанхае Тан Дун, сочинил, курировал и представил два специальных спектакля, которые исполняются круглый год в Шанхае: «Пионовый павильон» — китайская опера, поставленная в саду династии Мин, — и струнный квартет «Water Heavens», который, по замыслу композитора должен способствовать сохранению воды и экологической просвещенности людей.

В последних сезонах американо-китайским композитором были представлены Симфония цветов «Terracotta» (2017), Концерт для скрипки с оркестром «Ритуал огня» (2018), Концерт для скрипки с оркестром «Рапсодия и фантазия» (2018), Вокальный концерт «Олень девяти цветов» (2019), Хоровой концерт «Nine» (2020). Тан Дун чутко реагирует на события в мире. В феврале 2020 года в поддержку борьбы с Covid-19 Тан Дун показал в Антверпене свою новую работу «Пагода звуков. Двенадцать гонгов Уханя» с использованием традиционных ударных инструментов — гонгов и Уханьского там-тама — с симфоническим оркестром. В рамках празднования Всемирного дня окружающей среды ЮНЕСКО 5 июня 2020 года, на фоне текущей пандемии и растущей обеспокоенности по поводу изменения климата 34 радиоканала EBC из 29 стран объединили свои силы для трансляции программы, посвященной природе и стихийным бедствиям. На этом мероприятии состоялась премьера новой версии недавно написанного произведения Тан Дуна «Молитва и благословение», навеянного пандемией COVID-19.

Если задуматься о составляющих авторского стиля Тан Дуна, то можно выстроить длинный перечень направлений, которые оказались близки китайскому композитору. Среди них неофольклоризм и неоклассицизм, неоимпрессионизм и минимализм, полистилистика и поставангард, ритуальность и театральность. Но приоритетным и сквозным качеством его композиции, возрастающим вместе с эволюцией творчества, стало полифоническое переплетение традиций разных культур, встречное движение Восток — Запад. Эта линия творческого пути Тан Дуна зародилась еще в далекой юности, в пору начала его обучения в Пекинской консерватории. Осваивая классико-романтические гармонию, музыкальные формы и полифонию молодой и талант-

ливый китайский студент, приехавший из далекой провинции, сразу же нашел им оригинальное применение в собственных композициях: он наполнил классические структуры традиционным народно-песенным музыкальным материалом; привычные гармонические схемы зазвучали в его музыке свежо и необычно, благодаря их обогащению национальными оборотами пентатоники в мелодии.

Из произведений раннего творчества Тан Дуна обращает на себя внимание самый первый его опус — фортепианный цикл «Восемь воспоминаний в акварели», который имеет еще две авторские версии для двух гитар и для струнного квартета. Цикл создан совсем молодым двадцатидвухлетним композитором в 1979 году, когда он покинул свою родную провинцию Хунань<sup>1</sup>, чтобы учиться в Пекинской консерватории. Культурная революция только что закончилась, Китай открыл «железный занавес», и Тан Дун с увлечением погрузился в изучение западной классической и современной музыки. Однако он тосковал по дому, по родной деревне, по народным песням и обрядам. Свои воспоминания о детстве он воплотил в музыке этого цикла, характеризуя его как «дневник тоски».

Цикл состоит из восьми коротких пьес: 1) «Missing Moon» («Пропавшая луна»); 2) «Staccato Beans» («Стакато-бобы»); 3) «Herdboy's Song» («Песня пастуха»); 4) «Blue Nun» («Голубая монашка»); 5) «Red Wildemess» («Красная дикая пустыня»); 6) «Ancient Burial» («Древнее захоронение»); 7) «Floating Clouds» («Плывущие облака»); 8) «Sun rain» («Солнечный дождь»). Эта очень живописная музыка первоначально называлась «Восемь эскизов с Хунаньским акцентом», что располагало к выражению в музыке более объективных представлений о жизни родной провинции и явно указывало на источник музыкального материала. Действительно, части 2, 3, 4, 8 основаны на мелодиях любимых песен провинции Хунань, знакомых композитору с детства. Материал остальных четырех пьес авторский, но и они вдохновлены реальными сценками из детства композитора. В итоге Тан Дун решил использовать название «Восемь воспоминаний в акварели», что придает произведению более интимный характер.

В этих восьми миниатюрах фактически закладываются основы авторского стиля композитора, интегрирующего в очень простых и порой наивных формах импрессионистическими красками элементы национального музыкального языка на неофольклорной стилиевой платформе.

Относительно мелодической базы неофольклоризма первого фортепианного опуса Тан Дуна нужно заметить следующее. Провинция Хунань известна своим широким разнообразием народного стиля пения в зависимости от этнической принадлежности и содержания ритуала. Например, напевы в стиле Шань Гэ поются в основном на открытом воздухе, а композиции в стиле Сяо Дяо исполняются молодыми людьми как проявление сим-

<sup>1</sup> Тан Дун родился в крестьянской семье в деревне Шимаонае городского округа Чанша южной китайской провинции Хунань.



патии в процессе знакомства и ухаживания, особые песни «Шанлянгэ» национальности Туцзя звучат во время постройки дома, а множество видов трагических плачей исполняется во время свадебных церемоний. Издревле крестьяне провинции Хунань передавали из поколения в поколение свои особенные вокально-хореографические традиции танцевального траурного обряда. Разумеется, фольклорные тонкости локальных традиций Хунань — тема отдельных исследований, которые активно проводятся китайскими учеными (см. [7]). Для нас важно, что многие из них отражены в фортепианных пьесах Тан Дуна.

Сразу после создания цикл «Восемь воспоминаний в акварели» не был сыгран полностью. Китайская пианистка Фу Цун исполнила только четыре пьесы. Позднее хореографы Чан Цзин и Муна Цзэн поставили на эту музыку современный танец. Спустя много лет в 2001 году Тан Дун познакомился со знаменитым пианистом Ланг-Лангом, который пожелал исполнить премьеру полного цикла пьес «Восемь воспоминаний в акварели». Композитор внес небольшие изменения в структуру цикла, переименовав названия, упорядочив части и изменив последовательность пьес в соответствии с предложениями Ланг-Ланга. Тан Дун так рассказывает о своих впечатлениях от игры Ланг-Ланга: *«Интерпретация Ланг-Ланга была чистой, как вода. Я почти думал, что написал эту работу для него. Я услышал свой голос в его игре. Я чувствовал запах земли моей Родины. Это настоящий дар, когда музыкант может сыграть пьесу, которая вдохновляет меня, думать о том, откуда я пришел и куда иду. Ланг-Ланг — поэт и обладает магической силой; он может рассказать бесконечную историю. В его рассказе я слышу голос человеческой души и тишину природы»* [9].

Слово «акварель», заложенное в названии цикла, подразумевает как медитативное, созерцательное начало, так и мягкое, нежное качество звука инструмента, сравнимое с традиционной китайской пейзажной акварельной живописью. Пейзаж, как известно, занимает особое место во всей китайской живописи, дух которой обитает на склонах молчаливых гор и в долинах быстрых рек. *«Важной деталью является то, что сам по себе китайский пейзаж — это не реальное отображение какого-либо участка местности, а собственное творение автора, плод его восприятия окружающей действительности, фантазии. Создавая картину, художник будто бы отправляется в путешествие в свой внутренний мир, сквозь призму которого он отображает размышления, воспоминания и восприятие действительности. Благодаря данному приему зритель, изучающий пейзаж, в определенной степени также является его создателем, поскольку пытается разгадать “секрет” художника через собственные эмоции и мироощущение»* [1]. Словом, созерцая пейзаж, зритель должен многое увидеть за изображением, также, как художник, рисуя будто бы с натуры, видит не только сами горы и реки, но и то, что находится за ними — жизнь родной деревни, философию, поэзию, каллиграфию, музыку. Подобно этому, Тан

Дун, создавая свои маленькие музыкальные акварели, вкладывает и то, что он видит за нотным текстом.

Попытаемся подобно китайскому художнику погрузиться в содержание этого выразительного текста и одновременно увидеть, что же скрывается за этими очаровательными музыкальными пейзажами.

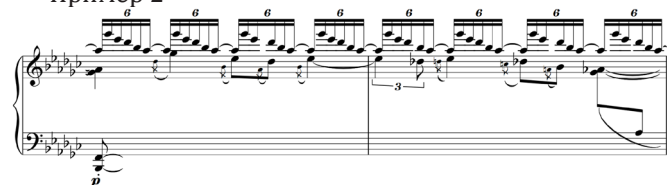
Все пьесы цикла чередуются по темповому контрасту и представляют собой музыкально-поэтические картинки, вызывающие воспоминания композитора о родной провинции в форме зрительно-звуковых образов. В то же время эти деревенские пейзажи символизируют основные для философии китайского народа дефиниции. Так первая пьеса связана с образом луны и лунного ночного пейзажа (прим. 1). Эта тема весьма характерна для китайской традиционной культуры. Луна в китайской культуре связана с родом и является символом счастливой семьи. Поэты древнего Китая использовали образ луны как метафору мысли о родине и часто выражали свои ностальгические чувства в стихах о луне. Сохранилось множество народных китайских легенд и сказок о луне. Один из самых известных примеров — легенда о Чан Э, единственной жительнице Луны, ставшей бессмертной благодаря украденному у мужа волшебному снадобью. Согласно легенде, ее одиночество скрашивает нефритовый заяц [5, с. 27].

Пример 1



С этой историей до сих пор связывают древнейший китайский струнно-щипковый инструмент гучжэн. Видимо, неслучайно фактура пьесы «Пропавшая луна» имитирует переборы этого струнно-щипкового инструмента из рода лютневых. Тан Дун воспроизводит звуковые эффекты ряда струнных китайских инструментов, таких как цимбалы, чицин, хэнсяо, гучжэн, с помощью непрерывной вибрации мелких длительностей в центральном разделе, многочисленных украшений, тремоло и трелей (прим. 2).

Пример 2



Первый номер цикла «Пропавшая луна» написан в обрамленной форме, где крайние разделы очень лаконичны, имеют функцию вступления и коды. Они импровизационны, не скованы тактовым размером и наполнены ферматами. «Пустые» квинтовые созвучия

в базах во вступлении и заключении пьесы рисуют образ бескрайнего спокойного озера, создают ощущение безграничного пространства и одинокого человека, вслушивающегося в тишину. Пьеса требует исключительного внимания к качеству звука и обволакивающего «туманного» туше.

В китайском лунном календаре существует также традиционный осенний праздник Середины осени или Луны, поскольку именно в это время года единственный раз спутник земли принимает форму большого круга. Пьеса Тан Дуна «Пропавшая луна» имеет преемственную связь с посвященной образу луны фортепианной музыкой китайских композиторов, написанной в 60–70-е годы XX века. Несомненно, он хорошо знал произведения своих предшественников. Это в основном фортепианные транскрипции сочинений для национальных инструментов. Среди них известная фортепианная транскрипция, принадлежащая перу Чэнь Пейсюня «Осенняя Луна над озером Пинху» (1975). Оригинальный источник этой транскрипции — сочинение 1930-х годов для солирующего гаоху и ансамбля народных инструментов Люй Вэньчэна. Другое произведение, также навеянное лунной поэтикой, создано композитором Чу Ван-хуа, ныне живущим в Австралии, но очень популярном в Китае. В качестве основы его фортепианной транскрипции «Отражение Луны в источнике» явилось сочинение для эрху, принадлежащее слепому музыканту-импровизатору Хуань Енчуню, известному под именем А Бинь (1893–1950).

Схема 1

$a_1$	$a_2$	$a_3$	$a_3$	$b_2$
2 / 3 + 3 + 4	3 + 3 + 5	2 / 3 + 3 + 12	2 + 2 + 2 + 3	2 + 2 + 2 + 4 / 3

Ладовое своеобразие пьесы опирается на полный пятиступенный звукоряд пентатоники, представляющей обобщенный звуковысотный образ традиционной китайской музыки. Композитор тонко дифференцирует динамику, передавая изменчивые эмоции ребенка.

Третья пьеса — импрессионистически окрашенная «Песнь пастуха» (прим. 4). Основная ее тема заимствована из хуннской народной горной песни, в которой пелось о любви к родине. Она похожа на крестьянскую песню «Трава зеленее на другом холме» в стиле Шан Гэ, который известен своим пением в очень высоком регистре (см. [8]). Мелодия пьесы импровизационная, прихотливо развивающаяся и парящая: композитор подчеркивает это условным тактированием, частыми сменами темпов и динамики. Фортепианная фактура, как и в первой пьесе, подражает звучанию китайского

Пример 4  
Larghetto pastorale

Как в названии, так и в импрессионистической фактуре первой миниатюры цикла есть и другие ассоциации, направленные в глубину истории западноевропейской музыки: воздействие одного из любимых композиторов Тан Дуна К. Дебюсси очевидно.

Вторая пьеса фортепианного цикла «Восемь воспоминаний в акварели» «Стаккато-бобы» — это воспоминания Тан Дуна о детской игре (прим. 3). Многовариантные значения несет название пьесы, поскольку слово «фасоль» имеет то же произношение, что «играть» или «дразнить». Сейчас эта маленькая пьеса часто входит в репертуар юных китайских пианистов. Двухчастная форма этой миниатюры по типу запев и припев восходит к ее очевидным песенным прообразам. Вариантная структура первого раздела демонстрирует три варианта яркой, ритмически упругой, национально окрашенной темы, что воплощает подвижные, игривые и светлые детские образы. Игровой стихией пронизано масштабно-тематическое структурирование каждого варианта первого раздела с постоянным нарушением квадратности путем продления каждого следующего предложения (схема 1).

Пример 3  
Allegro Scherzando

традиционного струнно-щипкового инструмента гучжэн. Народное происхождение мелодии демонстрируется в окончаниях предложений, имитирующих типичные для песенной традиции юго-западного Китая сбросы голоса от короткого форшлага к нижнему звуку.

Четвертый номер цикла имеет абстрактное название в переводе с английского «Голубая монашка». Мелодия пьесы цитирует хунаньскую народную песню в стиле Сяо Дяо под названием «Девушка из деревни приезжает в город». Однако другая версия перевода с китайского языка названия пьесы № 3 «听妈妈讲故事» звучит более поэтично и яснее отражает программу пьесы — «Слушать рассказы мамы». Действительно, мягкие гибкие мелодические линии двух голосов ассоциируются с двумя подразумеваемыми персонажами этой фортепианной миниатюры — мамой и ребенком (прим. 5). Композитор соединил здесь национальный пентатонный колорит и

Пример 5

ритмику мелодии с имитационно-канонической полифонической фактурой, которая нетипична для китайской традиции; это компонент классического европейского музыкального образования Тан Дуна.

Название Пьесы № 5 «Красная дикая пустыня» цикла «Восемь воспоминаний в акварели» тоже символично. По-видимому, в образе дикой пустыни композитору представляется одиночество человека в современном мире. Каждый день в дикой пустыне люди живут в реальности, но далеки от истинного выражения чувств. Медитативный строй образа определяет характер этой музыки. Здесь, как и в других медленных пьесах цикла, чувствуется влияние импрессионистской звукописи К. Дебюсси: параллельные гармонии с внедренными тонами, ослабление гармонических тяготений, многоярусная фактура (прим. 6). Структура этой миниатюры напоминает классическую простую двухчастную форму с включением (схема 2), где кульминация приходится на третью четверть композиции.

Пример 6



Схема 2

1 часть		2 часть	
a	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>
1–7 тт.	8–12 тт.	13–19 тт.	20–27 тт.

Однако тонально-гармоническое наполнение этой формы совсем не классическое. Здесь Тан Дун использует смешанную модально-тональную технику. Как отражение национального колорита по-прежнему выступает мажорная пентатоника, по звукам которой строится мелодическая линия: c-d-e-g-a (по китайской терминологии «модус» — это «гун» или «фаньэрхуан» (см. [2, 6])). Она парит как будто совершенно независимо от аккордовых наслоений в характерном для китайской традиционной музыки линейном монодийном ракурсе. При этом не создается ощущение законченного модального колорита в связи с явной опорой на звук «а», как в мелодии, так и в среднем ярусе фактуры, а нижний фактурный слой активно опирается на басовый тон «d», усиленный октавным удвоением или квинтовым тоном «а». В репризе же вообще гармонический колорит определяет функциональность миксолидийски окрашенного Ре мажора, с движением по кругу (T-D-VI) и с диссонантной тоникой (трезвучие Ре мажора с внедренным тоном «е»).

Интересно, что в китайской модальной системе существуют и семиступенные гептанонные лады, образованные на основе пентатоники с парой дополнительных

тонов. Дополнительными являются 4 звука, которые образуют три пары тонов и, соответственно, три вида семиступенных звукорядов, которые по структуре соответствуют европейским диатоническим ладам: «чжэн-шэн» (лидийский), «ся-чжи» (ионийский), «цин-шан» (миксолидийский). Последний из перечисленных модусов «цин-шан» господствует в репризе пьесы № 5. Что же в итоге? Воспитанный в звуковысотной атмосфере традиционной пентатоники и других китайских ангемиотонных звукорядов, освоивший в Пекинской консерватории тональную функциональность, Тан Дун не просто вписывает национальную ладовую характерность в контекст расширенной тональности, а сливает две системы в синкретичном единстве.

Пьеса № 6 «Древнее захоронение» написана в жанре траурного марша. Тан Дун вспоминает традиционный похоронный ритуал провинции Хунань, в котором участвовала вся деревня. Похороны в простонародье назывались «траурное дело» или «белое дело», цвет траурных одежд в Китае — белый. В Китае свято верят в то, что давно почившие предки постоянно наблюдают за своими потомками и в силах влиять на их жизнь. Поэтому во все торжественные дни обязательно проводятся обряды с искупительными жертвами душам предков.

В Китае траурная музыка традиционно звучала в древних монастырях во время погребальных церемоний, когда монахи-буддисты читали специальные «спасительные» сутры (жанр изначально был главным средством для изложения учения Будды), дающие покойнику шанс попасть в рай. До сегодняшнего дня траурная музыка сохранила в себе традиционные черты, что особенно заметно в ритуалах, проводимых монахами для освобождения души покойного. Исполнение песнопений происходит следующим образом: родственники умершего приглашают певчего и, сидя вокруг гроба с покойником, подпевают основному певцу. В древности только избранным людям и чиновникам было разрешено исполнение этих песен. Определенного текста погребальные песни не имели, и каждый мог петь о том, что считает подходящим в этом случае. Главное — выразить свою печаль о происходящем событии.

Тан Дун воспроизводит в своей пьесе атмосферу древнего похоронного ритуала, участником которого ему приходилось быть в детстве и юности<sup>2</sup>. Остинато среднего голоса напоминает удары колокола. Одновременно метрритмической основой пьесы № 6 становится мерная четырехдольная пульсация траурного марша европейской музыкальной традиции (прим. 7). Миниатюра написана в трехчастной форме, где на среднюю часть в плотной аккордовой фактуре приходится кульминация в выражении эмоций. Здесь используется имитационная техника между средним и верхним пластами фактуры. Средний раздел звучит торжественно мажорно с опорой на два параллельных трезвучия D-dur и C-dur. Видимо, это воспоминания о радостной музыке, которая звучала в похоронных

<sup>2</sup> По традиции, распространенной в китайской провинции Хунань, дети всегда участвовали в похоронных обрядах.

ритуалах деревень Хунаня. Не исключено, что в этой траурной «акварели» имеются отзвуки традиционного ритуального танца Нуо в масках, исполнявшегося для изгнания злых духов. Гармонический колорит этой пьесы более ориентирован на хроматическую тональность, но модальное мышление фрагментарно проявляется в мелодической линии с тяготением к тому же гептатонному миксолидийскому звукоряду.



Пьеса № 7 «Плывущие облака» — одна из самых поэтических и утонченных пьес цикла (прим. 8). Прозрачная невесомая фактура пьесы передает легкое движение ветерка, а трели в мелодии имитируют пение птиц ясным солнечным днем. Тихое размышление на фоне природы, любование ее красотой связано с глубокими традициями древнекитайской философии. Подобно тому, как плывущие облака постоянно меняют свою форму, изменчив и тональный центр этой части цикла, блуждающего от центрального Es и мерцающего другими звуками пентатонного звукоряда f-as-b-c-es.



Завершает цикл яркая динамичная пьеса № 8 «Солнечный дождь», с терпкими квартовыми и секундовыми созвучиями и неизменной опорой на пентатонику (прим. 9). «Солнечный дождь» — так называется фестиваль брызг воды, очень популярный в провинции Хунань, он проводится в апреле. Подобно славянскому Ивану Купале, люди обливаются водой, танцуют, радуются и верят, что это принесет счастье. В этой пьесе ощутимо влияние конструктивизма и минимализма. Вырастая на основе одного центрального конструктивного элемента — кварты, — финальный номер цикла отчасти напоминает миниатюры Вс. Задерацкого, хотя Тан Дуна вряд ли была известна музыка первого русского авангарда, которая тогда и в России-то была изгоем. Тем не менее, такие ассоциации и параллели имеют место: если в России авангард начался в 1920-е годы, то



в Китае — только в конце 1970-х — начале 1980-х годов.

При этом очевидна и связь с китайской традиционной музыкой. Во вступительных аккордах слышен призыв гонгов, собирающих людей на праздник. Кроме того, структура этих аккордов имитирует специфическую настройку древнего китайского традиционного струнно-щипкового инструмента пипа. Четыре струны пипы настраивались по звукам *a-d-e-a*. Строение аккордов первого двутакта и последнего такта пьесы аналогично (*g-c-d-g*), только на тон ниже. Одновременно в звуковысотной организации этой пьесы отчетливо ощущение тональности G-dur, правда, с постоянным избеганием терцового тона: тоническое трезвучие с квартой.

Каждая музыкальная «акварель» самодостаточна и гармонична по своей законченности, но есть принципы, которые объединяют эти пьесы в стройную композицию циклической формы. Это, конечно, образ родной провинции, складывающийся из серии пейзажей и жанровых зарисовок. Каждая миниатюра выполняет свою функцию в драматургии цикла. Пьеса № 1 «Пропавшая луна» играет роль вступления, а в последней — № 8 «Солнечный дождь» — отчетлива финальная функция, что подчеркивается ладотональной устойчивостью. Миниатюры № 2–4 экспонируют основные содержательные категории цикла: картина природы (№ 3 «Песня пастуха»), философское размышление (№ 4 «Голубая монахиня»), жанровая сценка (№ 2 «Стакато-бобы»). В них особенно акцентирована традиционная основа (напомним, что первые четыре номера содержат подлинные китайские народные мелодии провинции Хунань). Кроме того, «акварели» № 2–4 демонстрируют основные темповые модели (быстро — очень медленно — умеренно), которые далее повторяются чередуясь.

Пятая и шестая части цикла («Красная дикая пустыня» и «Древнее захоронение») вносят временное драматическое напряжение и выполняют функцию развития, что опять же подчеркивается их гармонической нестабильностью, неустойчивостью. Последние две миниатюры (№ 7 «Плывущие облака» и № 8 «Солнечный дождь») становятся смысловой зеркальной репризой первых двух пьес, в сопоставлении контрастных категорий «небесное — земное»: созерцание облаков — игровая сценка.

Думается, что фортепианный цикл Тан Дуна «Восемь воспоминаний в акварели» имеет гораздо больше точек соприкосновения с китайской живописью, чем это заложено в названии. Это как раз то, что можно увидеть за нотами. И дело здесь в композиции и в философии, поскольку китайский художник, как правило, философ. Сошлемся на мнение специалистов: «В средневековой китайской культуре мотив пейзажа стал основополагающим в выражении идеи величия космоса, что привело к доминированию пейзажа-панорамы. Отсюда берут начало характерные композиционные приемы — совмещение нескольких точек зрения («рассеянная перспектива»), позволяющих воспринимать пейзаж панорамно, как бы сверху; применение очень высокой линии горизонта, дающей возможность просмотреть, ощутить глу-

*бинность пространства (в результате появляются разновидности далей: “глубокие”, “широкие”, “высокие”); применение ритмичных повторов, подчёркивающих ощущение необычайного простора» [4, с. 295].*

Композитор (вспомним, что Тан Дун занимается живописью), подобно китайскому художнику, охватывает всю панораму сверху, будто бы с высокой горы смотрит на свои далекие воспоминания, переводя взгляд с одной детали на другую. Рассматривая пейзаж, тонкий ценитель и знаток живописи вслед за художником «отправляясь» в странствия, стремясь слиться с природой, насладиться ее красотой и постигнуть ее тайны. Основу цикла, его канву составляют музыкальные картины природы: лунная ночь (№ 1), пасторальная идиллия (№ 3), выжженная солнцем пустыня (№ 5), завораживающие очертания облаков на небе (№ 7), серебристые капли дождя (№ 8). На эту кружевную пейзажную канву накладывается несколько смысловых слоев разного происхождения: детские воспоминания автора в форме игровых жанровых сценок и традиционных обрядов (№ 2, 6), философские размышления композитора (те же № 5, 6), фольклорные прообразы (№ 1, 2, 3, 4). Трактаты по искусству композиции учили художника: прежде, чем начинать пейзаж, надо определить место Неба и Земли — важнейших начал, между которыми разворачивается картина. Так делает и Тан Дун.

Кроме того, объединяющим принципом пьес фортепианного цикла служит формообразующий фактор: все номера написаны в двухчастных и трехчастных песенных формах. По-видимому, неслучайно и общее количество миниатюр в цикле, связанное числовой символикой восточной философии. Цифра 8 пользуется огромной популярностью в Китае, она означает богатство, изобилие. По Фен Шуй восьмерка является символом счастья и используется как защитный знак. Китайцы готовы платить огромные деньги, чтобы восьмерки присутствовали в номере их телефона, машины и т. д. Даже открытие летней Олимпиады в Пекине 2008 года было назначено на 8 число 8 месяца в 8 часов вечера.

Подводя итоги анализу раннего фортепианного цикла Тан Дуна, можно заключить, что еще на этапе обучения у композитора формируется его авторская концепция творчества, основанная на синтезе музыкальных и общекультурных традиций Востока и Запада. В чем это проявляется?

Во-первых, композитор опирается на стабильные составляющие традиционной музыки Китая: ладовая основа (пентатоника и семиступенные лады модальной системы), имитация звучания национальных инструментов (пипа, гучжэн, гонг, колокол) и даже их строя, прямые цитаты фольклорных мелодий провинции Хунань.

Во-вторых, смысловое наполнение цикла прочно связано с основными философско-эстетическими категориями, которые в свою очередь определяют концепцию китайской живописи, весьма отличную от европейской.

И главное здесь единение природы и человека. Китайский художник воспринимает пейзаж как часть необъятного мира, грандиозного космоса, где человеческая личность ничто, она как бы растворяется в созерцании великого и поглощающего ее пространства. Миниатюрность человеческих фигурок на фоне грандиозных ландшафтов подчеркивала величие вселенной. Таковы и музыкальные «акварели» Тан Дуна, которые стали музыкальными формами выражения основных философских категорий, подобно китайским пейзажам. В этом истоки «органической музыки» Тан Дуна, начало формирования его концепции творчества. Несмотря на то что в цикле «Восемь воспоминаний в акварели», в отличие от последующих опусов композитора, звучит только фортепиано, в разнообразных формах его фактуры уже слышны звуки капель дождя, плеска воды и перестукивания камней.

Тан Дун продолжает и развивает начинания китайского фортепианного искусства своих предшественников. В инструментальной традиции Китая особое значение приобретают тембры национальных инструментов, которые становятся художественным фактором в сонорной драматургии современных сочинений. Тан Дун прекрасно знал фортепианные сочинения китайских композиторов старшего поколения и продолжил эту традицию претворения, имитации в фортепианной фактуре звучания и приемов игры на народных традиционных инструментах, только не в жанре транскрипций, а в жанре фортепианного цикла.

Своеобразие первого фортепианного опуса Тан Дуна — в соединении национального китайского колорита с усвоенными им в консерватории базовыми основами европейской классической музыки, неизвестными китайской культуре: тональностью, классическими формами, имитационной полифонией. Гениальность этого синтеза сродни тому, что когда-то сделал великий М. И. Глинка в русской музыке, Ф. Шопен — в польской, Ф. Лист — в венгерской, Э Григ — в норвежской, но «путеводной звездой» Тан Дуна в этом направлении был Б. Барток. *«Он мой кумир, потому что смог показать жизнь своей родной деревни так, что она стала интересна всему миру. Если ты можешь спасти хоть что-то, чем жили люди в твоей деревне долгие века, ты должен делать это прямо сейчас — потом будет поздно. Этим я и решил заняться»*, — говорит китайский композитор много лет спустя [3]. Эту миссию Тан Дун начал осуществлять, будучи совсем молодым, двадцатидвухлетним композитором. Делает он это и в настоящее время.

Фортепианный цикл Тан Дуна «Восемь воспоминаний в акварели» сыграл очень значительную роль для активизации развития фортепианного искусства в Китае. Пьесы цикла стали широко исполняться и вошли в репертуар студентов и детей. В последние годы это сочинение по-прежнему находится в центре внимания исполнителей как внутри страны, так и за ее пределами.



### Литература

1. Пейзаж в китайской живописи. Режим доступа: <http://dveimperii.ru/articles/pejzazh-v-kitajskoj-zhivopisi> (дата обращения: 10.04.2020).
2. Петрунина М. О формировании звуковысотной-ладовой системы народных песен Китая // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 8. С. 71–79.
3. Россия Культура. Энигма. Тан Дун. Режим доступа: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/60307/episode\\_id/2222831/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60307/episode_id/2222831/).
4. Сурина М., Сурин А. Философия и символизм китайской пейзажной живописи // Вестник МГУКИ. 2014. № 5 (61) сентябрь — октябрь. С. 294–297.
5. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты

в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Искусство, наука, практика. 2016. № 2 (14). С. 25–37.

6. Чэн П. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2011.

7. Яньбо П. Музыкальная культура народности Туцзя в Китае: автореф. дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 27 с.

8. Lin Tian. The world of Tan Dun: the central importance of «Eight memories in watercolor», op. 1. В. М., Shandong University, 2009, М. М., University of Tennessee at Knoxville, 2014. 57 p.

9. Tan Dun: official site. Режим доступа: <http://tandun.com/compositions/> (дата обращения: 27.04.2020).

### References

1. Pejzazh v kitajskoj zhivopisi [Landscape in Chinese painting]. Rezhim dostupa: <http://dveimperii.ru/articles/pejzazh-v-kitajskoj-zhivopisi> (Access date: 10.04.2020).
2. Petrunina M. O formirovanii zvukovysotno-ladovoj sistemy narodnyh pesen Kitaya [On the formation of the pitch-modal system of Chinese folk songs] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo state University of culture and arts]. 2009. № 8. Pp. 71–79.
3. Rossiya Kultura. Enigma. Tan Dun [Russia Culture. Enigma. Tan Tun]. Rezhim dostupa: [https://tvkultura.ru/video/show/brand\\_id/60307/episode\\_id/2222831/](https://tvkultura.ru/video/show/brand_id/60307/episode_id/2222831/).
4. Surina M., Surin A. Filosofiya i simbolizm kitajskoj pejzazhnoj zhivopisi [Philosophy and Symbolism of Chinese Landscape Painting] // Vestnik MGUKI [Bulletin of MGUKI]. 2014. № 5 (61) sentyabr' — oktyabr'. Pp. 294–297.
5. Syuj Va. Tradicionnye muzykal'nye instrumenty v fortepiannoj interpretatsii sovremennyh kitajskih kompozitorov [Tra-

ditional musical instruments in the piano interpretation of modern Chinese composers] // Iskusstvo, nauka, praktika [Art, science, practice]. 2016. № 2 (14). Pp. 25–37.

6. Chen P. Ladovaya sistema kitajskoj muzyki i eyo pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka [The modal system of Chinese music and its implementation in the works of 20th century composers]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Nizhnij Novgorod, 2011.

7. Yan'bo P. Muzykal'naya kul'tura narodnosti Tuczya v Kitae [Musical culture of the Tujia people in China]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Nizhnij Novgorod. 27 p.

8. Lin Tian. The world of Tan Dun: the central importance of «Eight memories in watercolor», op. 1. В. М., Shandong University, 2009, М. М., University of Tennessee at Knoxville, 2014. 57 p.

9. Tan Dun: official site. Rezhim dostupa: <http://tandun.com/compositions/> (Access date: 27.04.2020).

### Информация об авторе

Ольга Владимировна Синельникова  
E-mail: [sinel1@yandex.ru](mailto:sinel1@yandex.ru)  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Кемеровский государственный институт культуры»  
650003, Кемерово, ул. Ворошилова, 17

### Information about the author

Olga Vladimirovna Sinelnikova  
E-mail: [sinel1@yandex.ru](mailto:sinel1@yandex.ru)  
Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Kemerovo State Institute of Culture»  
650003, Kemerovo, 17, Voroshilov Str.





**Виниченко Андрей Анатольевич**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Vinichenko Andrey Anatolievich**, PhD (Arts), Professor at the Department of Special Piano of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: yuzer1965@mail.ru

### ИНТЕРМЕЦЦО ЭПОХИ POSTH.

**ДЖОВАННИ АЛЛЕВИ, ЮЛИАН БАРЫШНИКОВ, ЯН ТЬЕРСЕН, РИК УЭЙКМАН, ДМИТРИЙ ЯВТУХОВИЧ**

В статье рассматривается поджанр, сформировавшийся в течение последних десятилетий эпохи культурной глобализации и получивший продолжение в пост-глобализационную эру — интермеццо эпохи posth. Он стал репрезентантом развития стиля chill out, как специфики эмоционального высказывания. В то же время замечается связь данного поджанра с искусством иного типа — вокально-инструментальными балладами Дэйва Грусина, Элтона Джона, Билли Джоэла, Кита Джеррета, и других музыкантов. В тексте анализируются пьесы Джованни Аллеви, Юлиана Барышникова, Яна Тьерсена, Рика Уэйкмана, Дмитрия Явтуховича. Раскрывается специфика формирования и развития музыкального материала, истоки и диалог стилевых параметров.

**Ключевые слова:** поджанр, posth-рок интермеццо, культурная глобализация, пост-глобализационная эра, Джованни Аллеви, Юлиан Барышников, Ян Тьерсен, Рик Уэйкман, Дмитрия Явтуховича.

### POSTH-ERA INTERMEZZO.

**GIOVANNI ALLEVI, JULIAN BARYSHNIKOV, JAN TIERSSEN, RICK WAKEMAN, DMITRY YAVTUHOVICH**

The article studies the subgenre of posth-rock intermezzo formed during the last decades of the period of cultural globalization. The subgenre represents the development of emotional specific of chill out style; also it is connected with art-ballads of Dave Grusin, Elton John, Billy Joel, Keith Jarrett and other musicians. The author analyzes works of Giovanni Allevi, Julian Baryshnikov, Yan Tiersen, Rick Wakeman, Dmitry Yavtuhovich focusing on the specific of formation and development of music material, origins and dialogue of styles.

**Key words:** subgenre, posth-rock intermezzo, cultural globalization, posth-globalization era, Giovanni Allevi, Julian Baryshnikov, Yan Tiersen, Rick Wakeman, Dmitry Yavtuhovich.

С конца XX столетия в музыкальной культуре формируется новый поджанр лирической миниатюры, характеризующийся отстранённой, интровертной эмоциональностью лирического типа, принципиальным отсутствием выраженной драматургической контрастности, относительной инвариантностью трактовки художественного смысла, в большинстве случаев присутствующей програмностью в названии, нарочитой упрощённостью фактуры. Фактически эти произведения представляют собой пост-переживания полученных впечатлений, знаний, о которых повествуется в нарративно-описательном ключе — интермеццо эпохи *posth*<sup>1</sup>,

сформированный в последний отрезок 1970-х годов и в дальнейшем получивший повсеместное развитие.

Определить этот ряд как интермеццо нам позволила некоторая нейтральность, обобщённость эмоционального тона, интермедийность звуковых образов. Считать его поджанром нам позволило нахождение этих миниатюр «в ряду прочих» произведений жанра, соответствующих традиционно описываемым в этом случае признакам, но обладающих свойствами, характерными именно для данного ряда.

В этой музыке слышится корреспонденция к типу экспонирования, получившего название *chill out*<sup>2</sup>. Эти

<sup>1</sup> Введение термина «posth» опирается на аналогичный смысл слова, используемый В. Мартыновым в книге «Зона opus posth, или рождение новой реальности» [8], а также А. Любимовым и Т. Гринденко для названия своего ансамбля «OPUS POSTH».

<sup>2</sup> *Chill out* («отсутствие возбуждения») — метафорическое определение лёгкой ненавязчивой музыки (часто написанной с точки зрения академических традиций), не требующей обязательности активного слушательского соучастия и характеризующейся принципиальным отсутствием драматургического напряжения в развитии. Специфика эмоциональности этого ряда позволяет отнести его к стиливой линии, в определённой мере развивающей основы течения *ambient*, которому свойственны такие качества, как фоновость, интровертная самодостаточность, необязательность активной связи со слушательским восприятием. *Ambient* сформировался в конце 1970-х годов в творчестве выдающегося рок-музыканта, композитора, звукоинженера, инструменталиста, культуртрегера Брайана Ино [7]. Им же и был впервые применён определительный термин. Музыка этого течения основана на игре тембровых модуляций и сравнивается с творчеством минималистов. Среди её поэтических описаний присутствуют такие метафоры, как «застывшая в янтаре нота или музыкальная версия детской притяжки «морская звезда замри». Музыкальный стиль сравнивается с «музыкальными обоями» [7]. «В отличие от джаза или рок-музыки, эмбиент не доминирует и ничего не требует, его можно не замечать» [6]. Термином *chill out* также часто обозначают фоновую электронную музыку. И то и другое слово стало метафорой, используемой в определении лёгкой ненавязчивой музыки любой музыкально-профессиональной традиции. Однако словосочетание *chill out* чаще применяется, когда речь идёт не об электронном саунде.



пьесы отличаются деликатной и ненавязчивой мелодической красотой, их интонационность не требует активного слушательского вмешательства, напряжённого внутреннего диалога. Эмоциональная палитра подобных сочинений часто статична, но при этом разнообразна и, в каждом случае уникальна, несмотря на известного рода унификацию.

Отнести эти произведения к единому ряду нам позволила описанная выше общность характеристик, несмотря на естественные различия художественно-смысловых свойств этих произведений. Однако заметим явное различие природы их появления и определим её в связи с классификацией Д. Варламова, о которой он пишет в статье «Типология академизации искусства»: «в ходе исследования академических процессов в искусстве были выявлены два типа академизации, различающиеся художественной парадигмой. В естественном процессе парадигмой является виртуальный идеал — еще не созданное художественное произведение, существующее только в воображении творческой личности (как композитора, так и исполнителя) и обусловленное потенциальными потребностями общества; в искусственном — образцом для творчества выступают уже созданные ранее произведения, стилевые направления, художественные идеалы и даже технологии. В процессе естественной академизации парадигма складывается спонтанно под воздействием социальных факторов и индивидуальных поисков художников, в искусственной — уже сформированная парадигма заимствуется в иной культуре, исторически или национально своеобразной. При этом оба типа академизации демонстрируют единую сущность — стремление к идеальной художественной парадигме, что позволяет утверждать общность закономерностей и тенденций их эволюции» [3, с. 7]. В данной статье анализируются сочинения Юлиана Барышникова<sup>3</sup>, Яна Тьерсена<sup>4</sup>, Рика Уэйкмана<sup>5</sup>, Джовани Аллеви<sup>6</sup>, Дмитрия Явтуховича, принадлежащие к этому ряду. Этимологию появления такой музыки можно связать в единую линию, проследив её в двух направлениях: берущую начало в балладно-романтической музыке Элтона Джона и Билли Джоэла в первом случае, и формирование собственных уникальных интонационных свойств в другом. Представляется, что именно она породила множество киномузыки, определяемой нами как «портрет состояния», а также треки к компьютерным играм, кино- и мультсериалам и т. д. В нашем случае произведения Р. Уэйкмана и им подобные принадлежат к первому ряду, опираясь на уже созданное ранее, остальные миниатюры — ко второму.

Все они созданы в течение 1990–2017 годов.

Миниатюра Юлиана Барышникова «В Металло-

строе» (2017). Кажется, что средства выражения здесь тщательно отобраны. На самом деле немногочисленность композиторских проявлений и некоторое единообразие течения музыкальной материи рождает ограниченность необходимости выявления художественной идеи. Эта музыка, обладая достаточно выразительной интонационностью, как будто не требует её восприятия, не направлена к слушательской активности. Некоторым образом это «вещь в себе», довольствующаяся самодостаточностью и некоторой замкнутостью намерений диалога. Музыкальный язык классичен, его можно было бы назвать и школьным, если бы не ясная избирательная направленность выразительных средств на озвучание конкретной образности. В данном случае уместно вспомнить высказывание В. Н. Грачёва: «Традиция лучится неумирающей новизной», почерпнутое в статье «О возрождении традиционных смыслов в отечественном музыкознании и композиции» [6, с. 31].

Первый раздел состоит из двух почти неконтрастных построений, основной позицией развития которых является соединение дуолей и триоли, заливочной с «оставшейся» восьмой в пятидольном размере (прим. 1), и перемена размера на  $\frac{3}{4}$  и тональности в последнем трёхтакте (прим. 2).



Следующая затем середина-восьмитакт репрезентует кардинальную смену фактурного абриса и появление более активного движения, а также орнаментики, характерной для клавирной музыки. Однако акустическое оживление не призвано привнести действенный момент в музыкальную материю, эмоциональный тонус остаётся по-прежнему созерцательным, интровертным и неактивным драматургически (прим. 3).

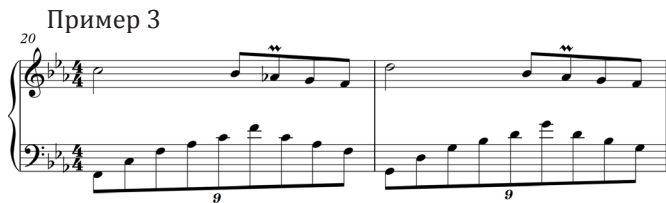
Миниатюра Яна Тьерсена «Окно» — один из номеров альбома *Rue de Cascades* (1996), представляет собой характерный пример творчества композитора. Это минималистическая композиция, как и многие другие его произведения, существующая во многих тембровых

<sup>3</sup> Композитор, автор камерно-инструментальной музыки, песен. Девиз композитора: «Поближе к прекрасному, поближе к освежающему и одухотворяющему» [1].

<sup>4</sup> Бретонский композитор, мультиинструменталист, вокалист. С автобиографическими сведениями о композиторе мы ознакомились здесь: [2].

<sup>5</sup> Выдающийся рок-музыкант, одна из знаковых фигур рок-культуры. Входил в состав одной из самых выдающихся рок-групп — Yes. Основные вехи творческого пути выдающегося музыканта содержатся на сайте «Рок-энциклопедии» [9].

<sup>6</sup> Итальянский композитор и мультиинструменталист.



обличиях — фортепиано соло, трио в составе клавишин, карильон и рояль и др.

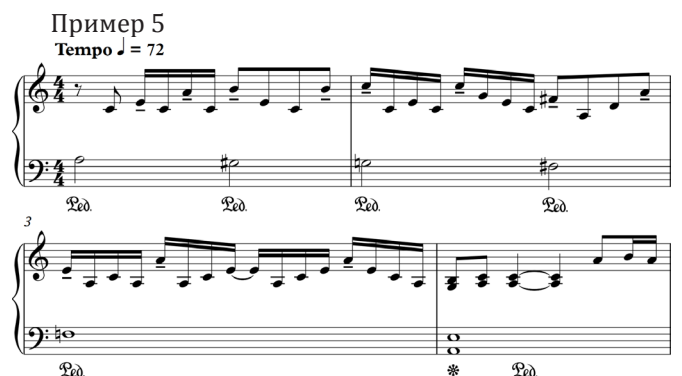
По сравнению с рассмотренной выше «В Металло-строе» Ю. Барышникова эта музыка отлична по характеру — он более оживлён, а эмоциональная шкала предполагает какие-то минимальные её определения, — большее или меньшее оживление исходного материала. Здесь наличествует разность тембров, развитие интонационности, явны приёмы аддитивной техники (прим. 4).



Однако музыка столь же не-открыта для слушателя. Характер интровертности, совмещение простейших ритмоинтонационных фигур в единую скомбинированную линию с чертами неявной, имитационного склада полифонии позволяет предположить, что и в том, и в другом случае музыка является внутренне закодированным знаком некоего личного момента, всё содержание которого до конца известно только автору, но общность восприятия, основанная на слушательской памяти, позволяет каждому осмыслить художественный смысл этой музыки. Таким образом, перед нами иная внутренняя подоплёка создания музыкального сюжета. На наш взгляд, появление подобных произведений отражает возникновение слушательской потребности в иной му-

зыкально-профессиональной ситуации — стремление к примитивной простоте, неактивно и ненавязчиво существующей «вместе, рядом» в некоем полуавтономном диалоговом режиме. Созданию такой «отодвинутости» способствует название пьесы — «Окно». События как будто проходят в неспешном движении, не привлекая пристального внимания, хотя сами по себе несут черты оживлённости.

В этом отношении характерным представляется появление произведений, подобных *Stair Way To Heaven* Р. Уэйкмана, написанных на ином, не авторском материале. В его основе одноимённая композиция *Led Zeppelin*<sup>7</sup>, ставшая одним из наиболее ярких знаков эпохи 1970-х годов. Из всего многообразия музыкального материала Р. Уэйкман отобрал первую тему, на основе которой создал прелюдию ностальгического характера (что частично соответствует эмоциональному строю первого раздела первоисточника). В музыке Уэйкмана принципиально удалена композиционная идея *Led Zeppelin*, никак не отображена разработочная линия, которой свойственно множество пластичных поворотов и неожиданных решений. Прекрасная балладная тема не остаётся неизменной, однако варьирование не затрагивает сути её интонационности и становится репрезентацией знака-символа, рассматриваемого во всех подробностях (прим. 5).



В музыке сочинения можно заметить интересный композиционный приём: некоторые характерные узнаваемые моменты сохранены, другие переформатированы в иной материал, сохраняя свои позиции в вертикали или формируя новые ритмоинтонационные комплексы по всему её срезу. Так, сохранён общий абрис движения начала, но соединены экспозиция темы и её первое варьирование, музыка которого изменена. Дальнейшее развитие темы *Led Zeppelin* частично купируется, как мы считаем, именно в связи с моментом разработочности, которого Уэйкман избегает, создавая портрет первоначального состояния этой музыки, рассматривая его. Отметим, что *Stair Way To Heaven* у Р. Уэйкмана находится в альбоме *Piano Portraits* (2017), где в аналогичном ключе воссоздаётся и другая музыка — классическая (Чайковский), народная (*Amazing Grace*), рок (Д. Боуи, *Beatles*). На основе идеи портретности возникает новая

<sup>7</sup> Один из выдающихся рок-ансамблей ([5]).

вариация, узнаваемая в соотношении с первоисточником, но представляющая собой по преимуществу новый музыкальный фрагмент (прим. 6).

Пример 6

Выдающимися образцами подобной музыки можно назвать миниатюры Джованни Аллеви — итальянского мультиинструменталиста и композитора, частично следующего творческой парадигме минимализма, претворяющего идею создания пост-роковых интермеццо, соединённых в концептуальные альбомы и изданных параллельно в виде нотных сборников. Отметим, что у него есть и другие сочинения, примером которых может служить развёрнутая «Концертная фантазия» для фортепиано и камерного оркестра, а также поражающая трагически зловещим образом сияния солнечных лучей сквозь несущиеся над горами тучи композиция «Листья Беслана», динамически и образно активный скрипичный концерт «Танец ведьмы». Сам композитор определяет свою музыку словами «современная классика» [7].

Мы рассмотрим пьесу *Regina dei Cristali* («Королева кристаллов») из цикла *No concept* («Вне концепции») (2005). Несмотря на неизбежность наличия клишированности в такого рода произведениях в связи с принципиальной повторяемостью ритмоинтонационных формул и, часто, их регистровой привязанностью, пост-роковые интермеццо Аллеви обладают подлинной непосредственностью и красотой. Звание у музыкальных критиков «Моцарт нашего времени» он получил за естественность развития музыкальной материи, рождающейся без какого-либо затруднения, напряжённой работы. Эта музыка вызывает ассоциации с первозданностью свежего ветра со Средиземноморского побережья, вечных струй Чегемских водопадов, неторопливого шествия горных облаков.

Даже диссонантные интервалы — секунды, септимы, тритоны — звучат в его произведениях по-особому неконфликтно, как будто не требуя гармонического разрешения. Отметим общность этой позиции для жанра вообще.

*Regina dei Cristali* («Царица кристаллов») — трёхчастное монообразное интермеццо. Первая и третья звучат в D-dur, периодически сменяемым появлением локальных тонок. Середина же сформирована интересной, также битональной идеей — чередованием

тонических основ, устойчивость которых колеблется между I и VI ступенями основной тоники и постоянным присутствием доминантового лада. Тип разработочности характерен для жанра — это неактивное варьирование, получающее развитие с первых тактов (прим. 7).

Пример 7  
Moderato

Обращает внимание интровертный характер графики записи: отсутствие штрихов, нейтральный нюанс экспрессии (*mf*), отсутствие видимого динамического развития, ощущение «вынужденности» варьирования как способа разработки, наименее изменяемым тему — «вещь в себе». В связи с названием сочинения возникает образ самодостаточной в своей автономности кристаллической поверхности, сверкающей холодноватым светом лидийского D-dur'a, заключённым в звуках, «не требующих вариантости». На данном этапе варьирование в общем не меняет основных очертаний темы, оно лишь добавляет ритмоформулы квинтового и квартового группетто. Изменение интервального абриса — внедрение в мелодику ч. 4 — воспринимается в условиях минималистической фактуры как значительное событие. Это несколько изменяет облик темы, но главное, перестраивает внутренний «прожектор» лада (прим. 8).

Пример 8

Дальнейшее моделирование приводит к появлению в контексте развития октавной вертикали и синкопированного ритма, придающего музыке оттенок некоторой скерцозности, не нарушающей эмоциональной закрытости. В контрапунктическом ряду появляется новое тематическое образование, построенное по тем же интервальным и тесситурным законам, что незначительно изменяет прорисовку возникшей октавной вертикали. Примечательна здесь ладовая игра: обращение лидийского мажора формирует «отражённый ответ» гаммообразного построения в натуральном миноре II ступени (прим. 9).

Ещё одним специфическим штрихом становится большая зримость и слышимость ч. 4 как интервальной

Пример 9



основы, её автономизация в акустическую единицу, противопоставляемую статическим «блеском» общему движению и репрезентующей (на несколько тактов) «новое сияние кристалла» (прим. 10).

Пример 10



Смена тоники на одноимённый минор в среднем разделе также сменяет колористический оттенок звуковой палитры, как это ни парадоксально, направленный на сохранение темы в «потенции многоцветия», отсекая любую возможность действительности интонационно-драматургического развития. Лишь на короткое время появляется некоторое оживление эмоционального тонуса, звучание приобретает более экстравертную направленность (прим. 11).

Пример 11



В репризе как будто производится попытка объединения развивающихся позиций в их диалоговый комплекс, также отвечающий всем параметрам экспозиционности.

Несмотря на взаимодействие элементов и образование новых звуковых данностей, настоящее развитие столь же малозаметно и направлено на поддержание репрезентативного статуса музыкального материала (прим. 12).

Пример 12



И ещё один пример музыки *posth* находим среди опусов Дмитрия Явтуховича<sup>8</sup>. Это *Light intermezzo* № 4<sup>9</sup>, отличающееся интонационной естественностью и пластикой разворота материала. Интонационность сочинений композитора базируется на полистилистическом комплексе, и, в тоже время, в пьесах Явтуховича не угадывается эксперимент как некая творческая самоцель, желание обретения определённого статуса в музыкальной иерархии. Всё это является чрезвычайно привлекательным и для исполнителей-профессионалов, и для публики.

Если говорить в общих чертах, то безусловными приоритетами его стиля являются струнная стихия звучания, органически сочетаемая с постджазовым и построковым отношением к формированию фактуры, проявляющейся в специфичной для этого типа музыкального высказывания эмоциональной отстранённости, изысканности гармонических перечней, в совмещении с открытой токкатностью и, если так можно выразиться, «аккордово-блочной» красотой крупного гармонического штриха.

Ещё одним важным фактором формирования музыкального языка композитора стала скерцозность, понимаемая в широком смысле этого слова как тип движения музыкальной материи, характеризующейся ненавязчивостью, «необязательностью» изменчивости ритмогармонической структуры произведения и способов его интерпретации.

Название можно перевести двояко: «Лёгкое интермеццо» или «Светлое интермеццо». И то, и другое было бы правильным, сообразуясь с «светло-светящимся» настроением творчества Д. Явтуховича, характерным даже

<sup>8</sup> Белорусский композитор. В настоящее время живёт в США. Его творчество включает камерную и симфоническую музыку, песни. Сотрудничал с рок-группой «Песняры».

<sup>9</sup> Материал раздела опирается на нашу статью [4].



для драматических и «зловещих» эпизодов фортепианных трио или сюиты «Жизнь гномов», например.

Как мы и сказали, пьеса не имеет канонически обязательного инструментального состава. Нам известны исполнения интермеццо на скрипке, альте, саксофоне и ударных, всё это в сопровождении фортепиано или других клавишных инструментов.

Сочинение написано в трёхчастной форме с кодой, на коротком временном протяжении которой используется материал как крайних, так и срединного разделов. Несмотря на наличие ритмических контрастов, разницу в полифоническом насыщении разделов, контрастность как таковая в пьесе практически отсутствует, если исключить сгущение прозрачности в конце разработочного раздела. Это ненавязчиво-лёгкая струнная пастораль с явным мемориально-ностальгическим оттенком, вызывающим ассоциации со светлым сентябрьским днём, воздух которого наполнен падающей листвой.

Первый раздел основан на интонационно-гармоническом и фактурном развитии одной темы, состоящей из двух элементов, существующих в режиме диалоговой комплементарности. Движение музыкальной материи контрапунктично. Внешняя привлекательность и отсутствие конфликтности делают её неким универсальным объектом для импровизационного развития *ad libitum*. Ещё до вступления солирующего инструмента атмосфера произведения расцветивается (расцветивается) обогащённой хроматикой прозрачного звучащего минорного лада с явным пост-джазовым характером гармонизации. Это первый элемент темы. Основой его интонационного следования становится начальная ненавязчиво-призывная интонация темы — подъём *c-a-es*, чрезвычайно выразительный сам по себе (прим. 13).

### Пример 13

Tranquillo Spirituoso (♩ = 93-95)

Характерна подробная агогика, свойственная струнному интонированию и, в тоже время, отсылающая исполнителя к произведениям барокко и венского классицизма, что предлагает дополнительный ключ к интерпретации интермеццо.

Выразительным моментом мы находим соединение поступенного развития в первом элементе и теме с широкой интерваликой во 2–3 тт. — втором элементе темы. Ещё одна звуковая краска — сведение хроматических и диатонических последовательностей в общий фактурный комплекс. К этому добавляется почти незаметное в движении, но тонкое штриховое обрамление музыкального пространства. Мы говорим о появляющемся *portamento* в т. 6 (прим. 14).

### Пример 14

Очень красочен лад с повышением VI и понижением II и V ступеней *c-moll* в чередовании с натуральной тоналностью и образованием характерных интервалов: *d-ges*, *h-ges*.

В тт. 11–14 «сгущение» хроматизмов по всей вертикали вызывает ощущение «светлой затенённости» объёмного светового пространства, подобное возникающему от прозрачного цветного занавеса в большой комнате или внезапно замечаемого летнего заката на открытом воздушном пространстве (прим. 15).

### Пример 15

Своеобразна идея разработки среднего раздела. Он начинается связующей «гирляндой» шестнадцатых, предваряющих эпизод *Poco più mosso* — собственно центральный разработочный раздел. Именно активизация шестнадцатых и заметное расширение интервалики в использовавшихся ранее, а также новых ритмоинтонационных и ладовых образованиях и является движущей силой этого раздела. Разработочный эпизод занимает

22 такта. Он полифоничен: интонационную интенсивность обретают все голоса, полифонизируются и знакомые по первому разделу мелодико-гармонические комплексы (прим. 16).

Пример 16  
*Poco piu mosso*  
sul G

Для этого эпизода характерна ритмическая диминуция, что создаёт напряжение тонуса высказывания (прим. 17).

Пример 17

Заключительный раздел представляет собой динамизированную репризу.

По сравнению с экспозицией она более полифонична, аккомпанирующие голоса приобретают большую активность в развитии движения, здесь часты диалоговые взаимодействия лентообразно движущихся широких интервалов, сообщающие об итоговости раздела (прим. 18).

Пример 18

Заключительный период (8 тактов) — это растворение образа в красоте гармонии, успокоение, угасание. Раздел построен на основе сексто-терцовой интонационной линии в обрамлении знакомых «гирлянд» шестнадцатых. Светлый, сияющий в смешении ладовых структур минор и заканчивает произведение (прим. 19).

Пример 19

Мы проанализировали специфику интонационности миниатюр Юлиана Барышникова, Яна Тьерсена, Рика Уэйкмана, Джованни Аллеви, Дмитрия Явтуховича.

В ходе анализа мы пришли к следующим выводам:

- в результате взаимодействия музыкальных традиций вокально-инструментальной рок-баллады, относящихся к творчеству Элтона Джона, Билли Джоэла, джазовой музыки Дэйва Грусина, Кита Джерретта и других выдающихся музыкантов, а также академизации стиля *chill out*, в результате чего сформировались новые комплексы выразительных средств, в музыке эпохи постглобализации образовался ряд камерных миниатюр, определяемых как звенья одного ряда;

- рассмотренным произведениям свойственны черты, отличные по многим параметрам от иных знаков камерной музыки современной и предшествующих эпох, что позволяет отнести их к формирующемуся ряду нового поджанра — интермеццо эпохи *posth*;

- жанровое определение этого ряда как интермеццо нам позволила некоторая нейтральность, обобщённость эмоционального тонуса, интермедийность звуковых образов. Считать его поджанром нам позволило нахождение этих миниатюр «в ряду прочих» произведений жанра, соответствующих традиционно описываемым в этом случае признакам, но обладающих свойствами, характерными именно для данного ряда;

- рассмотренные миниатюры обладают рядом факультативных жанровых признаков. В различных случаях это прелюдия, скерцо, импровизация-фантазия на тему и др.;

- каждое из проанализированных произведений обладает значительной степенью уникальности и яв-

ляется знаком диалога музыкально-профессиональных традиций, характерного для искусства настоящего времени, — эпохи свершившейся культурной глобализации пост-глобализационной эры;

— значительное, постоянно возрастающее коли-

чество аналогичных произведений, всё более частое включение их в репертуар исполнителей и программы учащихся всех уровней профессионального музыкального образования обуславливает необходимость более пристального научного внимания к данному ряду.

### Литература

1. Барышников Юлиан Семёнович: Юлиан Барышников и музыканты // Music. Lib.ru [Электронный ресурс] URL: [http://music.lib.ru/j/julian\\_bar\\_i/indexdate.shtml](http://music.lib.ru/j/julian_bar_i/indexdate.shtml).
2. Биография Ян Тьерсен; Тьерсен, Ян (Гийом Ян Тьерсен) // AquaMarinemusic.ru [Электронный ресурс] URL: <https://aquamarinemusic.ru/biographiya-yann-tiersen/>.
3. Варламов Д. И. Типология академизации искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4. С. 7–11.
4. Виниченко А. А. Дмитрий Явтухович. Light Intermezzo № 4 // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 1. С. 3.
5. Виниченко А. А. Led Zeppelin: музыкальное простран-

- ство // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Т. 2. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. С. 40–59.
6. Грачёв В. Н. О возрождении традиционных смыслов в отечественном музыковедении и композиции // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4. С. 31–35.
7. Инопланетный гость. 70 лет Брайану Ино / Сноб. [Электронный ресурс] URL: <https://snob.ru/entry/160468/>.
8. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005. 288 с.
9. Пианист и философ Джованни Аллеви / Different Rome / Livejournal. [Электронный ресурс] URL: <https://different-rome.livejournal.com/46490.html>.

### References

1. Baryshnikov Yulian Semyonovich: Yulian Baryshnikov i muzykanty [Baryshnikov Yulian Semyonovich: Yulian Baryshnikov and musicians] // Music. Lib.ru [Elektronny resurs] URL: [http://music.lib.ru/j/julian\\_bar\\_i/indexdate.shtml](http://music.lib.ru/j/julian_bar_i/indexdate.shtml).
2. Biografiya Yan T'ersen; T'ersen, Yan (Gijom Yan T'ersen) [Byography of Yann Tiersen; Tiersen, Yann (Gijom Yann Tiersen)] // AquaMarinemusic.ru [Elektronny resurs] URL: <https://aquamarinemusic.ru/biographiya-yann-tiersen/>.
3. Varlamov D. I. Tipologiya akademizacii iskusstva [Typology of academization of art] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4. Pp. 7–11.
4. Vinichenko A. A. Dmitrij Yavtuhovich. Light Intermezzo № 4 [Dmitry Yavtuhovich. Light Intermezzo № 4] // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2019. № 1. P. 3.
5. Vinichenko A. A. Led Zeppelin: muzykal'noe prostranstvo [Led Zeppelin: the music space] // Dialog iskusstv i art-paradigm: Stat'i. Oчерki. Materialy. T. 2 [Dialogue of art and art paradigms:

- Articles. Essays. Materials. Vol. 2]. Saratov: SGK im. L. V. Sobinova, 2018. Pp. 40–59.
6. Grachyov V. N. O vozrozhdenii traditsionnyh smyslov v otechestvennom muzykoznanii i kompozitsii [On the revival of traditional meanings of music in the domestic musicology and composition] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4. Pp. 31–35.
7. Inoplanetnyj gost'. 70 let Brajanu Ino / Snob [Alien guest. 70 years of Brian Eno / Snob]. [Elektronny resurs.] URL: <https://snob.ru/entry/160468/>.
8. Martynov V. I. Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti [Opus posth zone, or the Birth of a new reality]. M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2005. 288 p.
9. Pianist i filosof Dzhovanni Allevi / Different Rome / Livejournal [Pianist and philosopher Giovanni Allevi / Different Rome / Livejournal]. [Elektronny resurs.] URL: <https://different-rome.livejournal.com/46490.html>.

### Информация об авторе

Андрей Анатольевич Виниченко

E-mail: [yuzer1965@mail.ru](mailto:yuzer1965@mail.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the author

Andrei Anatolievich Vinichenko

E-mail: [yuzer1965@mail.ru](mailto:yuzer1965@mail.ru)

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, Kirov Av., 1





**Смирнова Наталья Михайловна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Smirnova Natalia Mihailovna**, PhD (Arts), Professor at the Department of Special Piano of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

### НЕРЕШЁННЫЕ ЗАГАДКИ БЕТХОВЕНСКИХ ТЕКСТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Статья посвящена актуальной проблеме исследования бетховенских текстов для фортепиано. На примере анализа эскизов, автографов и нотных текстов выявляется специфика композиторской работы, обосновываются выводы, позволяющие грамотно выстроить исполнительскую интерпретацию. Систематизация принципов работы исполнителя с бетховенскими текстами подкрепляется иллюстративными примерами. Результаты исследования суммируются в следующих выводах: направляющей смысловой доминантой исполнительского процесса является категория стиля как структуры, связывающей и детерминирующей разные элементы. Она же является средством, предохраняющим интерпретацию от субъективированности, выступает гарантом адекватности исполнительского понимания. Актуализируется понимание многослойности бетховенских текстов для фортепиано, что обуславливает принципиальную множественность интерпретаций. Уточняются границы мобильности средств исполнительской выразительности. Определения темпа, метроритма, педализации, не имеющие точных обозначений в тексте, реализуются в конкретной «зоне действия».

**Ключевые слова:** Бетховен, фортепианный стиль, нотный текст, автограф, исполнитель, интерпретация, аутентичность, поливариантность.

### UNSOLVED MYSTERIES OF BEETHOVEN'S PIANO TEXTS

The article studies Beethoven's piano texts. Analyzing sketches, notes and manuscripts the author singles out specific features of the composer's work and comes to the conclusions allowing to create accurate performer's interpretation. Variety of interpretations is explained by multilayer structure of Beethoven's works. Tempo, meter rhythm, pedaling that are not specially marked in music are realized in certain «action zone» The author sums up pointing that the dominant of performing process is the category of style viewed as a structure connecting and determining different elements and as a means guarantying adequate performing interpretation. Conclusions are proved with numerous musical illustrations.

**Key words:** Beethoven, piano style, note text, manuscript, performer, interpretation, authenticity, polyvariance.

250-летний юбилей со дня рождения Л. Бетховена побудил автора вновь обратиться к загадкам его текстов для фортепиано, которые остались неразгаданными до сих пор. Перед тем, как перейти к раскрытию заявленной темы, сделаем небольшое отступление, касающееся проблем текста в общем плане.

Текстовые проблемы активно рассматриваются в разных отраслях научного знания. Некоторые, например структурализм, представляют текст как внутренне самодостаточную структуру, смысл которой извлекается из неё самой, без привлечения нетекстовой информации. И в этом ракурсе текст изучается в независимой от влияния человека реальности. Другие науки изучают текст исключительно в окружении внетекстовой, контекстной информации. Например, герменевтика акцентирует роль автора, который в определённых исторических условиях создаёт определённый текст, который разворачивается в человеческом восприятии, нуждается в исполнительской интерпретации, реализующей скрытый в нём смысл. В этом ракурсе текст становится интенциональным объектом, то есть объектом, требующим для своего восприятия переживания, и где каждое действие оценивается только с точки зрения самого действующего субъекта. Так, Р. Барт рассматривает текст как «поле методологических операций», осуществляемых индивидуальным сознанием и связанных с принадлежностью человека

к определённой культуре [1, с. 414–417].

В последнее время закрепляется мнение о целостном восприятии произведения, о расширении контекстной информации, включающей не только биографический и социально-исторический ракурсы, но непосредственно и сам процесс создания произведения. Возникающие вопросы касаются психологических и творческих предпосылок создания, соотношения эскизов и окончательного вида произведения, установления генезиса композиционных идей и т. д.

Нотный текст, как репрезентант авторского стиля, является открытой динамичной системой, замыкающей смысловую структуру на понимании. Исполнитель должен именно в тексте искать подтверждения своим «фантазийным открытиям». Нотный текст имеет чёткие границы, нарушение которых приводит к его искажению и лишению автономности. Происходит это в том случае, если исполнительский текст не просто делает первоисточник иным, добавляя к нотной записи множество самостоятельных элементов, проводя исключения отдельных фрагментов и так далее. Недопустимая форма исполнения приводит к тому, что слушатели воспринимают другое произведение, в лучшем случае актуализирующее идеи и ритмоинтонационную структуру оригинала.

Нотная запись для квалифицированных музыкантов говорит о многом. Некоторые даже утверждают, что



в тексте написано всё, что необходимо знать исполнителю, и, как абсолютная величина, включающая максимум информации о произведении, он нуждается лишь в точном воспроизведении. Но это явное преувеличение. Нотный текст — это своего рода intersubjective соглашение между автором, редактором, исполнителем и слушателем, которое объективирует нормы и правила создания, воспроизведения и восприятия.

Так, Р. Ингарден пишет: «Непосредственно в нотном письме установлены некоторые звуки, имеющие некоторую определенную продолжительность, и способ их одновременного звучания или следования друг за другом; определенная, по крайней мере приблизительно, абсолютная и относительная высота и сила. <...> Порою в нотах <...> сообщаются подробности относительно способа воспроизведения обозначенных нотами звуков, как legato или staccato, <...> то, какие звуки соответствуют друг другу (они должны быть вместе проиграны так, чтобы из них образовалось соответствующее музыкальное звуковое сочетание» [2, с. 550]. По своей природе нотная запись объективно не способна отражать реальное звучание произведения во времени, поэтому даже гипотетически она не может совпасть с реальным озвучиванием. Представив наложение исполнительского рисунка на нотную запись, получим структурно-ритмический контрапункт, несовпадающую, полную ассиметричных отклонений, двойную структуру. К моментам, которые усиливают эффект несовпадения, относятся паузы, цезуры, перерывы между частями, которые принципиально не могут фиксироваться по определению (как сочетание схемы и процесса, устойчивости и мобильности, статики и движения, вертикали и горизонтали).

Уникальность фортепианных текстов Бетховена заключается в том, что все его творения относятся к числу музыкальных шедевров. Каждое создаёт неповторимый микрокосм художественного воспроизведения реального мира и внутренней ауры композитора, передающего нам своё понимание через принятую систему нотно-метрических координат. Сложность исполнительского прочтения заключается не только в том, что тексты тщательно отредактированы автором, но и в постоянной работе по усовершенствованию редакторской корректуры. Кажется, что Бетховен в принципе стремился к созданию такого текста, который был бы максимально точно определён в самых разных деталях и подробностях, что в принципе невозможно.

Поэтому вопрос о том, насколько в нотных текстах Бетховена выражена его воля и конкретизированы намерения, остаётся до сих пор актуальным. Художественные намерения или художественный замысел по определению не могут быть признаны детерминированной конкретностью. Эти объекты всегда условны и схематичны, свёрнуты во времени и не имеют абсолютно точного звукового выражения. Общая детерминированность совершающегося процесса, включая человеческое мышление, чувствование и волеизъявление, означает достаточную свободу проявления индивидуального

начала. В процессе предварительной записи или редактирования композитор работает с разными вариантами, он избегает конкретизации деталей выразительного исполнения, так как в то или иное историческое время не созданы средства для их записи.

Классическое понимание автора как создателя художественного смысла, а текста как произведённого им кодирование, и сегодня является приоритетным направлением музыковедения. Исполнитель в этом случае становится посредствующим звеном между автором и слушателем. При этом он наделяется особыми полномочиями, чтобы стать полноценным адекватным переводчиком авторской воли, зафиксированной в нотном тексте.

Исполнительская практика базируется на основе субъективно постигаемого художественного смысла. Чем дальше от настоящего времени находится то или иное произведение, тем в большем количестве индивидуальных интерпретаций воспроизводится оригинал. Расшифровывая нотную запись и создавая индивидуальный вариант интерпретации, исполнитель позволяет субъективные действия, они могут быть нейтральными или отстранёнными, но могут быть и чрезвычайно инициативными. Однако в любом случае он должен сознавать «пределы интерпретации», понимать и чувствовать границу между допустимым изменением текста, при котором более ярко высвечиваются потенциальные возможности, и неоправданным немотивированным искажением.

Поэтому предварительным выводом, дополнительно подтверждающим актуальность заявленной темы и составляющим практическую аксиому современной исполнительской практики, является тезис о том, что в бетховенских текстах хранятся до сих пор неразгаданные загадки, и каждый музыкант предполагает собственные разгадки и личные варианты интерпретации.

Важно, чтобы интерпретация была подкреплена серьёзными знаниями в разных областях. Так, нам необходимо историческое знание, понимание обстановки, окружающей композитора при создании конкретных произведений. Столь же необходимо и музыковедческое знание, понимание музыкальных форм и ритмоинтонационного словарного запаса. Всегда значимы традиции, созданные предшественниками и современниками. Для пианистов ценными качествами наделяется исторический инструментарий, чтобы проводить аргументированные параллели с возможностями современных инструментов.

При обособлении клавишно-инструментального аспекта возникает множество проблем. Распространено мнение о приоритетном влиянии органа, «это и стремление к полноразвучности даже в piano, и “густая” педаль (подобие резонанса от звучания органа в храме), и такая манера игры legato, при которой одна нота словно “перетекает” в другую, и “ораторская” артикуляция и многое другое» [3, с. 60]. Действительно, Бетховен в детском возрасте тесно соприкасался с клавишной музыкой И. С. Баха, разучивая прелюдии и фуги из «Хо-



рошо темперированного клавира» под руководством К. Нефе, который, в свою очередь, был учеником лейпцигского «бахианца» И. Хиллера. В юности Бетховен работал церковным органистом и хорошо знал правила барочной музыки.

Многие эпизоды бетховенских произведений для фортепиано требуют объёмного звукоизвлечения, несопоставимого с возможностями клавишных струнно-щипковых инструментов эпохи Барокко. Вспомним бурный драматизм Концерта для фортепиано с оркестром *c-moll* op. 37 (№ 3) или величественный масштаб Концерта *Es-dur* op. 73 (№ 5). Средства «мощной» фортепианной выразительности, в данном случае «крупный», плотно очерченный, материально осязаемый звук, составляют внутреннюю константу бетховенского стиля. Но они не обязательно связаны с органной спецификой.

Сравнительный анализ с пьесами современников И. Плейеля или И. Вельфля, Й. Гайдна или В. А. Моцарта в период перехода клавишных струнно-щипковых инструментов к ударно-молоточковому фортепиано легко определяет различия инструментальной органики. Поэтому у современного исполнителя практически не возникает сомнений в фортепианной природе бетховенских произведений, к тому же нет свидетельств, что он выступал как клавесинист. В то же время, исторические факты подтверждают, что некоторые сочинения Бетховен разрешал издавать с двойственной ремаркой «для клавичембало или фортепиано». Возможно, это повышало доход от продаж, так как в то время любители клавишной музыки пользовались клавесинами, а ранние фортепиано не были столь доступны.

И в наше время появляются парадоксальные записи бетховенских фортепианных сочинений на клавесине, претендующие на особую оригинальность. Назовём некоторые: Вин Винтерс (запись 2009); Югетт Греми-Шоляк (запись 1971–1972); Фернандо де Лука (Венеция, запись 2014). Так, на клавесине весьма странно и парадоксально звучит Соната *c-moll* op. 13 (№ 8), имеющая знаковый подзаголовок «Патетическая». Вступление к первой части, несомненно, имеет общие черты с французской увертюрой (выбор тональности, пунктирный ритм, обилие орнаментов). Однако технико-динамические особенности клавесина не соответствуют масштабу художественного замысла. Эти исполнения нельзя признать аутентичными, они порождены иными причинами.

Прислушаемся к звучащей на фортепиано бетховенской музыке. В ней множество переплетающихся стилистических линий. Мы услышим природные качества струнно-щипковых клавесина и клавикорда, почувствуем звуковой объём органа и ударно-молоточковую природу ранних фортепиано, ощутим барочную импровизационность и классическую устойчивость метроритма, представим даже изысканную агогику будущего романтического стиля. Этот удивительный синтез ретроспективных тенденций и культовых ценностей классицизма, новаторских переосмыслений и трансцендентных предчувствий является характерной и глубоко индивидуальной чертой бетховенского стиля.

Пришло время сформулировать одну из загадок бетховенских произведений для фортепиано. Если в ранних сочинениях композитор допускал более широкий ракурс инструментальной принадлежности, то почему в поздних сочинениях, например, в Сонате *A-dur* op. 101 (№ 28) перед началом последней части авторская ремарка *tutti il cembalo ma piano* трактуется как фортепиано? Доказательством служит и ремарка Сонаты *B-dur* op. 106 *Hammerclavier* (№ 29), где явно указано предназначение для исполнения на усовершенствованном молоточковом фортепиано, не на клавесине. И другие поздние сонаты имели аналогичное обозначение в автографах. Однако после Сонаты *B-dur* op. 106 (№ 29) приёмы клавесинного письма встречаем во второй вариации *Leggieramente* из финала Сонаты *E-dur* op. 109 (№ 30), написанной «в духе» Ф. Куперена или Ж.-Ф. Рамо. И хотя ответ на эти загадки не слишком сложен для опытного музыканта, тем не менее, он представляется важным, так как направляет внимание на технико-динамические возможности доступного композитору инструментария. Также он объясняет некоторые загадочные текстовые фрагменты и определяет потенциальные прочтения на современных инструментах.

В конце XVIII — начале XIX веков качественные фортепиано строились в Австрии на фабриках А. Вальтера, И. А. Штейна, А. Штрейхера, С. Эрара; в Англии на фирме Дж. Бродвуда. Подразделялись они на два различавшихся типом механики вида: венские и английские. Первые имели ясный и светлый верхний регистр, менее вязкие, но достаточно полнозвучные басы, что позволяло звукам сливаться в меньшей степени, чем это происходит на современном рояле. При исполнении на них преобладало *non legato*, характер *legato* был менее связный, ясно очерченный и чётко артикулированный.

Техническое устройство и динамические возможности английских фортепиано уже были ориентированы на иной «звуковой идеал» классической эпохи. Они предназначались для больших залов, имели солидную конструкцию и относительно тяжёлую тугую механику, звук более густой и насыщенный. Первый известный комплект сонат, предназначенный специально для фортепиано, был издан в 1732 году Л. Джустини.

Существовали разные мнения об инструментах, которые предпочитал Бетховен, но преобладающими среди них были инструменты с плотной механикой и звучным тоном, на которых он мог играть с большой энергией и добиваться протяжённого и разнообразного звучания. Однако в нотных текстах обнаруживаются альтернативные эпизоды, которые кажутся на современном рояле неисполнимыми, но легко озвучиваются на венских клавишных инструментах, благодаря податливости и мелкости клавиатуры. В качестве примера — октавное *glissando pianissimo* из коды финала Сонаты op. 53 *C-dur* (№ 21). Композитору был необходим колористический эффект, воспроизводящий мерцающие краски пробуждающейся природы. Не случайно современники называли это сочинение по имени богини утренней зари «Авророй» (по посвящению это «Вальдштейновская»



соната). Наиболее яркие образные ассоциации связаны с «оживающими» звучаниями заключительной части. Механика современных инструментов приспособлена для достижения разных звуковых эффектов, однако в данном случае необходима специальная техническая тренировка. Не так редко, как это может показаться с первого взгляда, современные пианисты предпочитают исполнять этот октавный фрагмент не скользящим октавным *glissando*, а лёгкими пальцевыми движениями практически без весовой поддержки двух рук.

Заметим, что до Бетховена мало кто из композиторов применял *glissando* в интервале октавы. Пожалуй, единственными аналогичными примерами можно считать моцартовские *glissandi* двойными секстами в конце 9 вариаций на песенку Н. Дездема «Lison dortait» KV 264 и *glissandi* октавами во второй каденции Концерта G-dur KV 453. Бесспорно, что исполнение связано с лёгкостью клавиатуры и невысоким подъёмом клавиш.

Разные клавишные инструменты классического времени обладали собственными характеристиками. Так, А. Любимов отмечает: «Инструменты Штейна — в разговорном жанре. Вальтера звучат как стеклянная гармоника, можно достичь эфирного звука. <...> Каждый, даже работы одного мастера, неповторим: он имеет свои тембральные характеристики, требует всякий раз новой техники, предлагает интересные комбинации средств; сам инструмент модифицирует интерпретацию, зафиксировать ее однажды и навсегда уже нельзя» [6, с. 116].

Произведения того времени с равным успехом могли исполняться на клавесине, клавикорде, раннем фортепиано, что доказывают и современные записи. Из последних дискографий обращает на себя внимание запись 52-х клавирных сонат Й. Гайдна в аутентичном исполнении немецкой клавесинистки, пианистки и органистки Кристины Шорншайм. Для записи немецкая фирма Caracciolo применила пять разных моделей клавишных инструментов, идентичных тем, что использовались в XVIII веке. Среди них: два клавесина с разными тембровыми и регистровыми возможностями, клавикорд и две разновидности молоточковых фортепиано. Аутентичный подход к выбору инструментов вполне себя оправдал. Ранние сонаты в светящемся и летящем звучании клавесина выглядят как яркие виртуозные пьесы, исполнительница выбирает скорые, иногда головокружительные, темпы, острую артикуляцию и контрастную динамику. Сонаты, сыгранные на клавикорде, пленяют изысканностью мелодического плетения, quasi-педальными «дымками», неспешными темпами и галантностью воображаемых танцевальных «па». Поздние сонаты демонстрируют тембровые преимущества молоточковых фортепиано. Они звучат полномерно (но не тяжело), разнообразно по динамике и артикуляции, проявляется то нежная акварельная, то сочная и красочная пианистическая фактура.

Продолжая этот ракурс, напомним ещё одну серию пластинок, выпущенную фирмой «Harmonia mundi» под названием «Claviermusik auf Instrumenten der Meister», где демонстрируются возможности аутентичных ин-

струментов XVIII века: П. Бадюра-Скода и Й. Демус играют сочинения Й. Гайдна на фортепиано Дж. Бродвуда, В. А. Моцарта на инструменте А. Вальтера, Л. Бетховена на роялях Штейна, Штрейхера, Дж. Бродвуда и К. Графа и т. д.

Таким образом, сформулируем ответ на первый из заданных вопросов. Акустическая обстановка того исторического времени заполнена разными клавишно-инструментальными образами, которые улавливали многие композиторы, в том числе и Бетховен. Поэтому в его фортепианных сочинениях у современного пианиста могут возникать абсолютно разные инструментальные ассоциации, которые не следует сводить к единому показателю композиторских предпочтений. К тому же, не будем забывать, что Бетховен, прежде всего, симфонист, прекрасно знающий специфику оркестровых инструментов и уверенный в том, что оркестровые краски способны обогатить инструментальную природу фортепиано. Оркестральность в трактовке фортепиано, заметная на начальном этапе творчества, практически исчезает в позднем периоде. В целом она сопоставима с влияниями упоминавшихся клавишных инструментов, требующих детализации в артикуляции музыкальной ткани при исполнении фортепианных произведений.

Устойчивости форм бетховенского инструментализма присуща двойственность. Известный консерватизм в приёмах изложения соединяется со стремлением придать старым приёмам новую выразительность. Звуковое разнообразие, должным образом обеспеченное природой разных клавишных инструментов, не могло полностью удовлетворить композитора, стремящегося к иным горизонтам. Парадокс заключается в том, что, чем больше музыкальный материал зависит от технико-динамических и конструктивных особенностей фортепиано, тем больше звуковые горизонты ограничены своеобразием только одного стиля, а этого Бетховену было мало.

Бетховенский пианизм воплощал новый героический стиль, мужественный и негибкий, насыщенный драматизмом и эмоциональностью. Его игра поражала динамическим прессингом, который не был свойственен клавесину или, тем более, клавикорду. У Бетховена фортепиано впервые зазвучало как оркестр, впоследствии это будет впечатляюще развито Листом.

Фактурная многоплановость, сопоставление регистров, ярчайшие динамические контрасты, громады многозвучных аккордов, богатая педализация — это всё характерные приёмы бетховенского стиля. Неудивительно, что некоторые клавишные сочинения напоминают симфонии для фортепиано, не согласуясь с рамками камерного музицирования. Это качество присутствует уже в ранних сонатах ор. 2, посвящённых Й. Гайдну.

Во второй части нашей статьи сформулируем общий вопрос, который задают себе исполнители, начинающие работать с бетховенскими текстами: как наилучшим образом реализовать авторские обозначения темпов или педализации? Представим, что в поисках ответа мы обратимся не только к текстам, но и к письмам Л. Бет-



ховена. На первый взгляд можно установить тщательность редактирования, так как композитор предлагает редакторам множество замечаний, причём места необходимой корректуры в тексте он устанавливает точно.

В то же время, мы почувствуем сомнения в объективной точности словесных и графических указаний. В качестве примера часто используется известное письмо французской пианистке М. Биго: «Это не совсем то, что мною задумано, но продолжайте в том же духе: если это не вполне я, то тут есть нечто лучшее, чем я» [7, с. 258]. В данном случае, корректно критикуя неточности интерпретации, Бетховен предполагал, что исполнитель может увидеть некие, более интересные перспективы авторского замысла.


Как известно, главными средствами фортепианной выразительности являются звук и время, а одним из наиболее отличительных качеств их синтеза становится педаль. Сгруппируем следующие вопросы вокруг этих знаковых устоев фортепианной игры. Разделение поможет нам более чётко выстроить материал, не растекаясь на множество побочных дополнений.

Как Бетховен использовал педаль? Первый ответ кажется очевидным: для продления мелодических звучаний или для образования гармонических комплексов. Для уточнения обратимся к автографам, чтобы проследить постепенное изменение в графической фиксации протяжённых звуков.

В большинстве случаев композитор выписывает длящийся звук в точном метрическом обозначении и не предполагает продления посредством правой педали. Если для эксперимента мы перенесём бетховенское фортепианное изложение в любую группу инструментов, способных продлевать звук, то заметим, что акустически свойственное фортепиано педальное смягчение исчезнет, и каждый звук сохранит свою нотную долготу и инструментальную тонировку.

Вторая часть Сонаты A-dur op. 2 № 2 (прим. 1).

Пример 1  
Largo appassionato ♩ = 69  
*tenuto sempre*



*p ma ben sonore*  
*staccato sempre*

Здесь характерное для раннего стиля квартетное изложение, три струнных инструмента играют относительно протяжённые звуки (четверти). Последний четвёртый инструмент, воображаемый контрабас, играет шестнадцатые с точкой, которая укорачивает протяжённость звука и напоминает *pizzicato*. Любой пианист справится с заданием сделать звуковое изложение длящимся без употребления правой педали. Ему будут необходимы развитое воображение, сфокусированный внутренний слух и некоторые приспособительные игровые навыки.

В данном примере находит подтверждение и тот факт, что беспедальное звучание порождает известные иллюзии. Вместо фортепианной специфики звук клавишного инструмента приобретает способность отражать оттенки оркестровых звучаний. Этой способностью передавать партитурные краски пианисты пользуются достаточно часто и не только при исполнении на фортепиано оркестровых партий. Уникальное свойство фортепианного звучания обнаруживается вне пределов тембровой специфики клавишного инструмента, трансформироваться и преображаться поистине трансцендентно.

Способностью иллюзорно воспроизводить разные тембры, помимо собственных красок, обладают струнные или духовые инструменты. Однако у фортепиано преимущество преобразовывать звучание, сохраняя фактуру изложения, предназначенную для группы инструментов. В качестве примера — партия натуральных валторн, сыгранная на аккомпанирующем рояле в первой части Концерта Es-dur op. 73 (№ 5). Тожественный приём высвечивается и во вступлении первой части Сонаты op. 81/a (№ 26) в той же тональности.

Педальные призывки, которые ощущаются на слух, нарушают звуковые иллюзии. Звучание на педали слишком характерно для фортепиано, оно мгновенно выдаёт себя, блокируя работу слухового воображения. Ни один инструмент, пожалуй за исключением арфы, если не приглушать руками колебания её струн, не обладает свойством пассивного продолжения звука, стирая грани между тем, что звучит, и тем, что уже не звучит.

Однако наше внимание привлекает педаль с необычными функциями. А. Шнабель среди авторских обозначений разделял так называемую «музыкальную педаль», являющуюся частью структуры, и «инструментальную педаль», необходимую для придания звуку той или иной окраски. Понятие «инструментальная педаль» расшифровывается как педаль обычная: «“Обычную” педаль он (Бетховен) практически никогда не ставил. Ведь она — неотъемлемая часть фортепиано и фортепианной игры и подразумевается сама собой. На рояле играют руками и ногами» [10, с. 158]. В то же время «музыкальная педаль» должна быть выполнена в точном соответствии с авторскими обозначениями, она не допускает произвольного толкования, так как в этом случае может быть нарушен или полностью разрушен смысл музыкального построения.

Композитор выписывал обозначения педали не слишком часто. Как правило, они порождали необычные для классической музыки гармонические и звуковые эффекты: длинная педаль во второй части Концерта для фортепиано с оркестром c-moll op. 37 (№ 3), во второй теме финала Концерта G-dur (№ 4), где она корреспондирует тянущемуся восемь тактов тоническому звуку виолончели, в коде финальной части Сонаты C-dur op. 53 (№ 21), в середине Багатели op. 33 № 7, в коде Багатели op. 126 № 3.

Представим знаменитые речитативы Сонаты d-moll op. 31 № 2 (№ 17). Их сравнивают с речитативами Дея-

той симфонии, один из которых «О, братья, не надо этих звуков» имеет текстологическую общность с первым речитативом Сонаты d-moll в середине первой части. В Девятой симфонии речитативы появляются в преддверии финала, перед знаменитой «Одой к радости» (прим. 2).

Пример 2

[Presto]

Quasi Recitativo, ma in tempo



Вряд ли найдётся пианист, который не задавал бы вопросов о значении речитативов, их месте в драматургии, а также о том, как их следует исполнять. Первым источником для ответов является бетховенский текст, который содержит исполнительские указания: *con espressione e semplice*, длинная на весь речитатив педаль, динамический уровень *pianissimo una corda* (прим. 3).

Пример 3

Largo



Авторские ремарки ограничивают интерпретацию речитатива в духе открытой декламации речитативов Девятой симфонии, исполняемых *forte* и *fortissimo*. Однако самой сложной становится актуализация длинной бетховенской педали. Рассчитанная, очевидно, на лёгкие венские инструменты, она трудна для современных роялей.

Предположим, что композитор желал добиться эффекта мистических призвуков. Интерпретируя авторский замысел, исполнитель может создать для себя разные художественные варианты. Например, когда заветные слова, доступные лишь чуткому слуху, произносятся в замкнутом пространстве и потому окутываются акустическими тенями, исходящими от его границ. Многие трактуют речитативы как мотивы, провозглашающие тайное знамение или божественное откровение. Отдалённое, нереальное звучание становится художественной задачей, и каждый пианист решает её индивидуально.

Предлагаем проанализировать несколько исполнительских текстов. Мария Юдина и Мария Гринберг играют речитативы без педали. Не совсем так, хотя близко по смыслу, поступает Денис Мацуев, он незаметной педалью сопровождает каждый фортепианный тон, что порождает эффект растворения единичного звука в акустическом пространстве. На лёгкой вибрирующей

педали играет данный фрагмент Григорий Соколов. Даниель Баренбойм использует авторскую длинную педаль. Маурицио Поллини первый речитатив играет на педальных отзвуках трезвучия A-dur, а второй — без педали. Таким образом, мы видим абсолютно разные интерпретации, позволяющие сделать вывод.

Нотный текст — объект константный и постоянный, однако он не является замкнутой на выполнении авторских указаний системой, требующей единственного и однозначного исполнительского прочтения. Он в обусловленных границах открыт для субъективного индивидуального восприятия, порождающего вариативный способ актуализации исполнительских текстов.

Далее остановимся на нерешённых загадках, касающихся временных отношений. Умение оперировать временем, стилистически грамотно формировать музыкально-временной континуум, в котором разворачивается событийный ряд, является одной из основополагающих характеристик интерпретации. Под термином «музыкально-временной континуум» понимается широкий спектр понятий, остановимся на одном. Пианистам жизненно необходимы знания при выборе оптимального движения, чтобы проявить образно-смысловые пласты музыкального материала, справиться с технически неудобными местами, найти сквозную линию, ощутить целостность произведения.

Ошибки и неточности в выборе движения влияют на образный строй произведения. Неверно избранный замедленный темп способен снизить драматический тонус, растерять исполнительскую энергетику. Ускоренный темп может эмоционально разрушить структуру произведения, скомкать фактуру, измельчить интонационный настрой.

В сравнении с современниками Бетховен более заинтересованно относился к расширению темповых границ и стремился к подробной детализации характера движения. Например, в «Вариациях на тему Диттерсдорфа» (1792) он находит индивидуальные ремарки практически для всех вариаций: *Risoluto. Arioso* (3-я вариация), *(Minor) Espressivo* (6-я вариация), *Con spirito* (9-я вариация), *Allegro non tanto, con grazia. Andante. Capriccio* (12-я вариация). Невозможно удержаться, чтобы не привести один занимательный факт! Именно Бетховену принадлежит одно из наиболее длинных и парадоксальных темповых обозначений, которое занесено в «Музыкальную книгу Гиннеса»: *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo* (Mecca C-dur).

То обстоятельство, что ни Гайдн, ни Моцарт нигде не проставляли цифровые указания метронома, хорошо известно. Так, Х. Брейденштейн пишет, что попытки подобрать к темповым ремаркам универсальные «указания метронома для музыки Гайдна и Моцарта всегда ошибочны» [11, s. 17–22]. Изучив большую часть автографов, где имелись темповые указания, он сделал вывод, что большинство («около трёх четвертей начальных темповых ремарок») не связано с пульсацией. С этим утверждением невозможно согласиться, так как пульсация является одним из наиболее важных



элементов при определении движения.

Докажем это на бетховенском материале, сопоставив быстрые темпы первых частей из Сонат № 1, 2, 3 и 4, соответственно: *Allegro*, *Allegro vivace*, *Allegro con brio* и *Allegro molto e con brio*. Если последовательно сравнить словесные обозначения, то итальянские термины выстраиваются по шкале возрастания, указывая на прибавление скорости движения. В реальной практике наиболее стремительным движение четвертей (для прозрачности сравнения выбираем общую единицу движения) окажется не в последней Сонате № 4, а в Сонате № 1, хотя её обозначение темпа выглядит наиболее скромным.

Загадка разрешается именно в выборе пульсации. Сравним обозначения размера во всех примерах последовательно. В Сонате *f-moll* (№ 1) пульсация *alla breve* по половине такта способствует сжатию времени. Композиционная структура главной партии дробная, поэтому важно «собрать» восьмитактное построение, ощутить компактность и целостность. Не последнюю роль играет тактовый ритм, где ударения падают на чётные такты, что способствует устремлённому характеру. Стремительность движения концентрируется в чётко пульсирующем метроритмическом стержне.

В *Allegro vivace* Сонаты *A-dur* (№ 2) движение определяется четвертями. Обратим внимание на размер 4/4 и вспомним правило, касающееся единицы пульсации при определении скорости: 4/4 не равнозначны 2/2. Поэтому сжатый темп «на два удара в такт» не может быть оправдан, так как необходимо ощутить интонационно-ритмическую структуру, услышать паузы, не скомкать технически сложные места. Характер движения, можно сказать, расчётливый, подвижно-оживлённый, приподнято-радостный, чему способствует и эмоциональная краска тональности *A-dur*. К тому же, далее в тексте появляются виртуозные фрагменты, выписанные шестнадцатыми триолями, что также не позволяет пульсировать *alla breve*, так как в этом случае нотная графика теряет устойчивость и нарушается комфортность исполнения.

В *Allegro con brio* Сонаты *C-dur* (№ 3) скорость движения коррелируется несколькими параметрами. Фактурная запись «не возражает» против компактного движения «на два удара в такт». В то же время особенности ритма, в котором соединяются разные по весу длительности (половинные, шестнадцатые и четверти), настаивают на пульсации четвертей, так как именно она позволяет добиться корректного соотношения. При этом указание *con brio* настраивает на особый тонус исполнения, который реализуется в бравурных эпизодах, проявляется в концертной энергетике.

В Сонате *Es-dur* (№ 4) наблюдается иной тип движения и иная пульсация. В мелодии хореический ритм создаёт ощущение замкнутости начальных мотивов. Фрагментарность изложения главной темы компенсируется выдержанной пульсацией восьмых аккомпанемента. В дальнейшем материале первой части представлено разнообразие тем с обилием выразительных мелких

деталей. С одной стороны, темп должен быть не столько стремительным, сколько упорядоченным. С другой стороны, пульсация восьмых, заявленная в размере, требует мелкой и дробной артикуляции, что создаёт наэлектризованный фон, который зафиксирован в добавленных к *Allegro* терминах *molto e con brio*. Сравнивая тактовый ритм, замечаем, что в отличие от Сонаты № 1 акценты маркируют нечётные такты, что способствует хореической завершённости мотивов.

Таким образом, формальный подход к обозначениям темпов, попытки их математического выстраивания не могут быть признаны адекватными, так как не отражают драматургии и интонационного своеобразия. Дополнительные термины, уточняющие характер движения, обязательно учитываются пианистами, так как придают интерпретации эмоциональную мотивацию.

Из писем Бетховена ясно, что он критически относился к скоростной терминологии, не был уверен в характере *Allegro*, называя расшифровку «нелепой», сомневался в скорости *Andantino*, справедливо полагая, что в разных случаях оно может приближаться к *Allegro* или *Adagio* и т. д. Протестуя против однозначности общепринятой терминологии, композитор использовал в фортепианных текстах разные, порой весьма необычные сочетания.

В качестве одного из множества примеров назовём *Adagio grazioso* для второй части Сонаты *G-dur* op. 31 № 1 (№ 16). Обычно *grazioso* дополняет характеристику подвижного темпа, например *Allegretto*. В Сонате *G-dur grazioso* становится спутником медленного темпа. Г. Нейгауз утверждал, что «здесь властвует особый дух откуда-то взявшегося балетного *Adagio*» (цит. по [5, с. 7]).

В финале Сонаты *A-dur* op. 2 № 2 (№ 2) *Grazioso* заменяет скоростную ремарку. Если попытаться оценить по темповой шкале главную партию, то она не сможет «вписаться» ни в один из классических терминов. В ней моцартовская «лёгкость» взлетающих, словно разгоняющихся арпеджио или гаммообразных пассажей, «парение и падение с высоты», многомерность длительностей: кратких (шестнадцатые, тридцать вторые) и длинных (четверти, половинные).

В Сонате *Es-dur* op. 31 № 3 (№ 18) исполнители до сих пор продолжают разгадывать соотношения темпов и скоростных режимов в первой и второй частях: *Allegro* и *Allegretto vivace*. Данный случай заслуживает особого внимания, так как выводит нас на процесс сочинения и работу с эскизами.

Бетховен отличался определённой системой композиторского труда. Вначале он делал наброски отдельных мотивов, затем тематические компоненты связывались в пространстве и времени. Практически одновременно создавались наброски и эскизы соседних частей. Постепенно масштабы эскизов разрастались, конкретизировались как драматургические моменты, так и средства выразительности. В результате складывалось органическое единство целого, определялась свойственная только этому произведению темповая драматургия и интонационная самостоятельность.



На эскизном этапе работы бетховенская «погружённость в идею» ощущалась в значительно большей степени, чем в законченном произведении: «Когда я пишу инструментальную музыку, то целое всегда стоит перед моими глазами» [8, с. 195].

Расшифруем парадоксальное обозначение темпа *Allegretto vivace*. В понимании классического искусства *Allegretto* по темпу медленнее, чем *Allegro*, в то же время *Vivace*, напротив, — более быстрый темп, чем *Allegro*. Именно в таком плане трактует его Бетховен в Симфонии № 7, где *Allegretto* — медленная часть. Обратимся к автографам второй части. В предварительных набросках вначале увидим незамысловатую мелодическую конфигурацию, более всего подходящую для исполнения в темпе *Andantino*. Затем появляются форшлаговые мотивы, напоминающие игровые пунктирные комбинации «в духе Гайдна». Наконец, находится ключевая деталь для характеристики движения: шестнадцатые в партии левой руки, исполняемые *staccato* при наличии виртуозных приёмов (ломанных октав, скачков и репетиций) (прим. 4).

Пример 4  
Scherzo  
*Allegretto vivace*



Именно эта фактурная особенность доставляет пианистам наибольшую трудность, так как необходимо показать упругость и жёсткость ритмического рисунка в нюансе *piano*, выполняя все технические формулы. Только после нахождения столь важной детали, во многом определяющей скорость движения, композитор выставляет обозначение темпа и определяет жанр *Scherzo*. Таким образом, «двуликий» темп свидетельствует о том, что движение сдержаннее, чем в *Allegro* первой части, но более наэлектризованное, что в полной мере отвечает характеристике *vivace*, как производного от термина *vivo* (живо).

Подведём итоги.

Бетховенские тексты для фортепиано необходимо изучать, так как в них сохраняются нерешённые загадки. Единственно верной интерпретации не существует, так как невозможно определить все потенциальные смыслы текста. Каждый исполнитель становится ав-

тором личного варианта текста. Практически «мы не знаем, какое из исполнений следует признать идеальным. А не знаем мы потому, что, строго говоря, никогда не знаем *во всей полноте* музыкальное произведение как идеальный эстетический предмет» [2, с. 554].

Бетховенские тексты содержат несколько направлений для исполнительского анализа. Из самой нотной записи вычитывается внешний материальный пласт в процессе декодирования микроединиц как его содержание. Внутренний художественный смысловой пласт требует активного домысливания, привлечения не только знаний об авторе и эпохе, но и собственного опыта, понимания, художественного кругозора. Выразительные средства нотного текста являются эмпирическими объектами. Художественный смысл — идеальный объект. Он рождается как результат рефлексии в индивидуальном сознании.

Нотный текст, являясь репрезентантом бетховенского стиля, свидетельствует о многом, но далеко не обо всём. Он принципиально не может определить «художественную меру» исполнительского прочтения, которая конкретизирует текстовые указания, если они есть, или восполняет то, что не написано: градации звука, качество темповых изменений, pedalную детализацию.

Темповые обозначения, определяющие скорость и характер движения, являются системными, включающими в себя комплекс коррелирующих параметров нотного текста. Это начальная темповая ремарка, метр, обозначенный в размере, и наиболее мелкие длительности. Автограф следует использовать в качестве исходного образца, дополняя его вариантами редакторских прочтений. Исполнительское прочтение направлено на формирование потенциального «свёрнутого» музыкального образа произведения, качественное техническое (в широком смысле слова) воплощение. Пианист представляет на основе бетховенского текста своего рода исполнительскую партитуру, где партия каждого из компонентов общего замысла мыслится в неразрывном единстве с другими. «Возникновение новых исполнительских традиций, то, собственно, к чему готовят музыкальные вузы, происходит, в том числе, и за счёт актуализации новых смыслов существующих музыкальных текстов. Этот процесс закономерно определён внедрением в текст особенностей исторического и художественного контекста современного времени, а также и личного своеобразия мастерства исполнителя» [9, с. 73].

## Литература

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс: Универс: Рея, 1994. 615 с.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова. М.: Изд-во Иностранной литературы, 1962. 570 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — на-

чала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.

4. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 235 с.

5. Либерман Е. Я. Фортепианные сонаты Бетховена. Вып. 3. М.: Музыка, 2005. 101 с.

6. Любимов А. Д. Мир волшебный и бесконечный // Совет-





ская музыка. 1991. № 12. С. 114–116.

7. Письма Бетховена. 1787–1811. М.: Музыка, 1970. 576 с.

8. Письма Бетховена 1812–1816. М.: Музыка, 1977. 527 с.

9. *Смирнова Н. М.* Стиль в исполнительской практике // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 43–52.

10. *Шнабель А.* «Ты никогда не будешь пианистом!» Моя жизнь и музыка. Музыка и линия наибольшего сопротивления. Размышления о музыке. М.: Классика-XXI, 2002. 336 с.

11. *Breidenstein H.* Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen? // Das Orchester. Mainz, 2004. Vol. 52. № 3.

### References

1. *Bart R.* Ot proizvedeniya k tekstu [From composition to text] // *Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics] / Per. s fr. / Sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. M.: Progress: Univers: Reya. 1994. 615 p.

2. *Ingarden R.* Issledovaniya po estetike [Studies on Esthetics] / Per. s polskogo A. Ermilova i B. Fedorova. M.: Izd-vo Inostranoy literatury. 1962. 570 p.

3. *Kirillina L. V.* Klassicheskiy stil v muzyke XVIII — nachala XIX vekov: Samosoznaniye epokhi i muzykalnaya praktika [Classical style in music of XVIII — early XIX centuries. Identity and musical practice]. M.: MGK. 1996. 192 p.

4. *Lieberman E. Ya.* Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstem [Pianist's creative work with the author's text]. M.: Muzyka. 1988. 235 p.

5. *Lieberman E. Ya.* Fortepiannyye sonaty Betkhovena. Vyp. 3 [Beethoven's piano sonatas. Vol. 3]. M.: Muzyka. 2005. 101 p.

6. *Lyubimov A. D.* Mir volshebnyy i beskonechnyy [Magic and endless world] // *Sovetskaya Muzyka*. 1991. № 12. Pp. 114–116.

7. *Pisma Betkhovena. 1787–1811* [Beethoven's letters. 1787–1811]. M.: Muzyka. 1970. 576 p.

8. *Pisma Betkhovena 1812–1816* [Beethoven's letters. 1812–1816]. M.: Muzyka. 1977. 527 p.

9. *Smirnova N. M.* Stil' v ispolnitel'skoj praktike [Style in performing practice] // *Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya* [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. Pp. 43–52.

10. *Shnabel A.* «Ty nikogda ne budesh pianistom!» Moya zhizn i muzyka. Muzyka i liniya naibolshego soprotivleniya. Razmyshleniya o muzyke [My life and music. Music and the Line of Most Resistance]. M.: Klassika-XXI. 2002. 336 p.

11. *Breidenstein H.* Worauf beziehen sich Mozarts Tempobezeichnungen? // *Das Orchester*. Mainz, 2004. Vol. 52. № 3.

### Информация об авторе

*Наталья Михайловна Смирнова*

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the author

*Natalia Mihailovna Smirnova*

E-mail: nat.m.smirnova@gmail.com

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»

410012, Saratov, Kirov Av., 1



**Григорьева Ирина Леонидовна**, преподаватель кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

**Grigoryeva Irina Leonidovna**, the teacher at the Department of Bayan and Accordion of the St. Petersburg Conservatory named after N. A. Rimskiy-Korsakov

E-mail: irinaccord@mail.ru

### ЖАНРЫ АКАДЕМИЧЕСКОЙ БАЯННОЙ МУЗЫКИ: ВЗАИМОВЛИЯНИЕ КОНЦЕРТА И СОНАТЫ

Статья посвящена истории развития академических жанров в музыке для баяна. Рассматриваются произведения, способствующие становлению современного академического репертуара в баянном искусстве. Автор акцентирует внимание на наиболее значительных жанрах литературы для баяна — концерте для баяна с оркестром и сонате для баяна, и устанавливает временной период их зарождения. Небольшой промежуток по историческому времени появления обуславливает некоторые особенности формирования сонаты для баяна. Раскрываются пути взаимовлияния данных двух жанров. В работе описываются тенденции становления баянного концерта, основные типы концерта (виртуозный и симфонизированный), основные виды драматургии (лирико-эпическая и лирико-драматическая), претворенные также в баянных сонатах. Отдельное внимание уделяется таким свойствам сонаты, как концертность и театральность.

**Ключевые слова:** жанр, академическая баянная музыка, концерт для баяна, соната для баяна, отечественные композиторы, драматургия, концертность, театральность.

### GENRES OF ACADEMIC BAYAN MUSIC: THE INTERACTION OF CONCERTO AND SONATA

The article is devoted to the history of the development of academic musical genres for bayan. The works that contribute to the formation of the modern academic repertoire in bayan art are considered. The author focuses on such significant genres for bayan as the concerto for bayan and orchestra and the sonata for bayan and sets the time of their origin. A small interval in time of their appearance determines some features of the sonata for bayan formation. The ways of mutual influence of these two genres are revealed. This work describes the trends in the formation of the concerto for bayan, the main types of concertos (virtuoso and symphonized), the main types of dramaturgy (lyric-epic and lyric-dramatic) represented in the sonata for bayan. Special attention is paid to such properties of the sonata as concertness and theatricality.

**Key words:** genre, modern music for bayan, concert for bayan, sonata for bayan, Russian composers, dramaturgy, concertness, theatricality.

Формирование баянного искусства происходило в XX в. И за короткое (сравнительно с другими инструментами) время оно возшло к вершинам академического исполнительского искусства. На начальном этапе создания баянной литературы в программах баянистов преобладали обработки, аранжировки народной музыки и несложные переложения композиторов-классиков. Но достаточно скоро к сочинению для баяна обращаются профессиональные композиторы (Ф. Климентов, Ф. Рубцов, Т. Сотников, Н. Чайкин), которые создают оригинальные произведения циклических жанров, при этом ориентируясь на классические образцы. Именно поэтому такой музыкальный жанр, как концерт для баяна с оркестром, становится одним из наиболее распространенных. Его особенности отражаются на другом жанре — сонате для баяна, который играет большую роль в сольном баянном исполнительстве как основном виде музицирования на этом инструменте.

Целью данной статьи является исследование проблемы взаимовлияния концерта для баяна с оркестром и сонаты для баяна. Основные задачи состоят в определении этапа зарождения жанров концерта и сонаты для баяна, выявлении специфики жанра концерта и жанра сонаты, раскрытии некоторых характерных особенностей драматургии сонат для баяна.

Первым примером концерта для баяна, зафиксированным исследователями, стал одностанный Концерт для баяна с оркестром народных инструментов *Ф. Климентова*, ор. 9 (1935). Музыкальный материал концерта составляли народные песни, и его колоритное воплощение получило положительную оценку. В частности, в журнале «Советская музыка» баянистом В. Тюриковым был сделан анализ тематизма, фактуры, технических исполнительских сложностей произведения [4, с. 223]. Но так как концерт не был издан, то не вошел в исполнительскую практику. Более счастливая судьба сложилась у Концерта d-moll для баяна с оркестром русских народных инструментов (1937) *Ф. Рубцова*, который после издания получил широкое распространение в среде баянистов. Произведение явилось результатом совместной работы профессионального композитора и талантливого баяниста *П. Гвоздева*, которого знают как исполнителя, давшего первый сольный концерт в 1935 г. с программой, состоящей из переложений классической музыки.

Таким образом, зарождение концерта для баяна с оркестром происходит в 1930-е гг. Первые примеры демонстрировали связь с концертами, созданными для инструментов симфонического оркестра. Это проявлялось в формообразовании, соотношении ролей оркестра



и солиста, типологии и т. д.

В дальнейшем жанр баянного концерта продолжает интенсивно развиваться. В 1940–50-е гг. появляются концерты для баяна с русским народным оркестром Ю. Шишакова (1949) и для баяна с симфоническим оркестром Н. Чайкина (1951), Второй концерт Ф. Рубцова (1957), концерты для баяна с оркестром А. Репникова (1953), В. Дикусарова (1956) и К. Мяскова (1958), авторов, которые продолжают сочинять в этом жанре в 1960–70-е гг. и вдохновляют на художественные поиски многих других композиторов (Л. Лондонов, И. Шамо, Н. Лапинский и др.). В XXI в. он представлен композициями Е. Подгайца (Концерт № 1 для баяна и камерного оркестра (2000), «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра (2001), Концерт № 2 «Viva voce» для баяна и камерного оркестра (2006), «Двойное зеркало» концерт для виолончели, баяна и оркестра (2016)); В. Семенова (Концерт для баяна, камерного оркестра и ударных «Фрески» (2004)); С. Губайдулиной (Концерт для баяна, ударных и струнного оркестра «Fachwerk» (2009), Тройной концерт для скрипки, виолончели, баяна и струнных (2016)).

Что же касается жанра сонаты для баяна, то здесь первопроходцем принято считать Н. Чайкина, который в 1944 г. создает Сонату для баяна h-moll. Соната создавалась по заказу баяниста Н. Ризоля (он же и консультировал композитора). Первое ее исполнение состоялось в октябре 1944 г. в Союзе композиторов УССР. Музыка сонаты примечательна использованием новых музыкально-художественных и технических средств воплощения: обогащение технических возможностей партий правой и левой рук, зарождение специфического исполнительского приема «поперечное глиссандо» (в Скерцо), применение многоголосной фактуры, локализация методов симфонического развития. В результате получилось масштабное произведение, форма которого отражает принципы строения сонатного цикла, что можно считать дополнительным аргументом в пользу формирования академического репертуара в эти годы.

Н. Чайкин намечает дальнейшие пути становления жанра сонаты, и его соната, по сути, явилась толчком в развитии данного жанра. Однако появление следующих сонат будет связано уже с 1960-ми гг.: Соната № 2 Н. Чайкина (1963), Соната для баяна Ю. Шишакова (1968), Соната № 1 для баяна В. Золотарева (1968), Соната № 1 В. Еремина (1968). Поэтому именно с 60-х гг. XX в. начинается развитие баянной сонаты, и возникает традиция ее сочинения в творчестве русских композиторов.

Вместе с тем, становление концерта и сонаты для баяна органично вписывается в общий процесс академизации народного инструментализма, так как обозначает качественное изменение репертуара, способствующее эволюции баянного искусства. По словам Д. Варламова: «академизация в сущности есть ни что иное как эволюция самого искусства, его движение от зарождения в фольклорном творчестве к современному полипарадигмальному и, одновременно, универсальному, академическому, как мы его называем сегодня, типу,

обусловленному изменяющимся мышлением, языком и творчеством человечества» [2, с. 17]. Не менее важно другое его наблюдение, касающееся того, что «академизация народного инструментализма направлена на достижение идеала современного искусства» [3, с. 8]. Это проявляется в постепенном усложнении образности, музыкального языка, а также в большем отрыве от фольклорных истоков в баянных сочинениях, в осмыслении композиторами сольных драматургических, исполнительских, звуковых и коммуникативных возможностей баяна. Успешному течению процесса способствовали: появление в 1971 г. уникального баяна модели «Юпитер» [4, 505], общий рост исполнительского мастерства, преобразование системы обучения (открытие отделений народных инструментов в вузах), активная деятельность ярких исполнителей-баянистов в русле профессионального исполнения и сочинения музыки для баяна.

Продолжая описание наиболее знаковых образцов жанра сонаты, можно выделить Сонату № 3 (1971–72) В. Золотарева, музыка которой отличалась особым, захватывающим внимание драматизмом, новаторским музыкальным языком — широким использованием исполнительских приемов, а также применением техники додекафонии, цитирования и полистилистики. Исполненная Ф. Липсом на заседании московской секции Союза композиторов соната была положительно оценена маститыми композиторами и, более того, вдохновила присутствующих на прослушивании С. Губайдулину и Э. Денисова на собственные сочинения для баяна. Их обращение к баяну значительно расширило образную сферу баянной музыки, обогатило трактовку разнообразных исполнительских приемов, усилило сонорные качества звучания (ранее не характерные для баянных произведений).

В 1977 г. появляется Соната № 1 одного из крупных представителей композиторской петербургской школы Г. Банщикова. Его соната вдохновила многих других петербургских композиторов к сочинению в этом жанре: В. Бортянкова, И. Остромогильского, Л. Пригожина, А. Пушкаренко, А. Репникова, В. Римшу, И. Рогалева, В. Соколова, А. Томчина. Реализовать их творческие замыслы помогли талантливые баянисты: А. Дмитриев, В. Игонин, М. Филиппов, О. Шаров. Их композиции образуют целую репертуарную ветвь, на сегодняшний день малоизученную и почти незнакомую широкой общественности. Отметим, что Г. Банщиковым в период 1977–2020 гг. было создано пять сонат для баяна — № 1 (1977), № 2 (1984), № 3 (1987), № 4 (2002), № 5 (2020), — что говорит о неиссякаемом интересе композитора к этому циклическому жанру в воплощении многофункционального инструмента — баяна.

Другие яркие образцы данного жанра появляются в творчестве А. Кусякова, С. Губайдулиной, А. Прибылова, В. Семенова, А. Журбина, Е. Подгайца, К. Волкова и др. Дальнейшие поиски композиторов в жанре сонаты для баяна в XXI в. отмечены разнообразием эстетических взглядов и полиморфностью стилей, широким



использованием возможностей баяна, применением разнообразных композиторских техник (атональность, серийность, сонорика, алеаторика, додекафония).

Разница во времени появления жанра концерта и жанра сонаты для баяна в историческом плане небольшая (девять лет), но при этом незначительное опережение концерта позволило апробировать в его рамках инструментальные приемы, драматургию, которые перенимает жанр сонаты для баяна.

Далее попытаемся проанализировать основные закономерности, связывающие данные жанры.

В исследовании Л. Раабена описаны два сложившихся типа концерта: *виртуозный* и *симфонизированный* (которые отражаются также в сонатах). Первый тип связан с концертно-виртуозными принципами развития, второй — с симфоническими методами и симфонической драматургией [8, с. 5]. Различие этих типов состоит также в том, что в виртуозном концерте из-за отсутствия глобального замысла на первый план выходят инструментальные контрасты и их сопоставления [8, с. 9]. При этом в симфонизированном концерте присутствует драматическое действие, сближающее его с симфонией в концептуальном смысле.

В. Бычков соотносит данную типологию концерта с концертом для баяна и также отмечает две линии развития. Первая линия охватывает концерты, воплотившие народно-жанровые традиции, сюда относятся концерты *Ф. Рубцова, Ю. Шишакова, Н. Речменского, Ю. Зарицкого, Г. Шендерева, Б. Кравченко, П. Лондонова, В. Бонакова*. Вторая линия воплощает два основных типа концерта (виртуозный и симфонизированный) — это концерты *К. Мяскова, А. Репникова, В. Золотарева, И. Шамо, Н. Чайкина* и др. [1, с. 18].

В. Бычков выявляет следующие тенденции в становлении жанра концерта для баяна:

1) модификацию классического трехчастного цикла в сторону его расширения (четырёхчастные концерты *П. Лондонова, И. Шамо*) и в сторону сокращения (одночастные концерты *В. Веккера, Я. Лапинского*);

2) новую в баянной музыке трактовку трехчастного цикла, трехчастность, понимаемую как единое целое (*А. Репников, К. Волков, А. Рыбников*);

3) введение в цикл новых жанров (прелюдия-токатта, ария у *И. Шамо*, fuga в концерте *В. Веккера*) и усиление роли средств полифонического письма;

4) усложнение ладогармонического языка [1, с. 18].

В 1960–70-е гг. выделяется направление *камернизации* жанра и *увеличение роли ударных*, что характерно для концертов *В. Бонакова, К. Волкова, П. Лондонова, А. Рыбникова, И. Шамо* [1, с. 18].

Обращаясь теперь к жанру сонаты для баяна, отметим, что одна из точек соприкосновения двух жанров — это преемственность в драматургии.

Изложенные выводы в фундаментальном труде А. Лебедева «Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры» [6], касающиеся основных линий развития жанра концерта для баяна

с оркестром и его драматургии, могут быть спроецированы на пути эволюции жанра сонаты для баяна.

На начальном этапе становления жанра концерта для баяна с оркестром, по утверждению А. Лебедева, ведущими являются два основных вида драматургии: *лирико-эпическая* (ведущая линейную связь от концертов *Ф. Климентова* и *Ф. Рубцова* к концертам *Ю. Шишакова* и *Н. Речменского*) и *лирико-драматическая* (от *Н. Чайкина* к *К. Мяскову*) [6, с. 17–18].

В концертах с лирико-эпической драматургией преобладает былинная повествовательность, проводятся параллели с музыкой композиторов «Могучей кучки» (особенно с *Н. Римским-Корсаковым*). Основными чертами тематического материала является распевность и танцевальность, а в развитии преобладает вариационность.

В концертах с лирико-драматической драматургией на первый план выходит или индивидуально-личное, или конфликтное начало, поляризуется контраст, усиливается концертность, более ярко сопоставляются партии солиста и оркестра, обособляется сольное высказывание, в развитии музыкальной ткани преобладают симфонические методы. В свойствах данного вида отражаются традиции концертов *С. Рахманинова* и *П. Чайковского*.

Лирико-драматический тип драматургии перенимают сонаты для баяна *Н. Чайкина, А. Репникова, А. Томчина, Л. Пригожина, В. Золотарева*. Лирико-эпическая драматургия претворена в сонатах *Ю. Шишакова, В. Соколова, К. Волкова*, во второй и третьей сонатах *В. Римши*.

Кроме того, заимствование от концерта для баяна способа развития музыкального материала указывает на наличие в драматургии баянных сонат таких ее свойств, как *концертность* и *театральность*.

Концертность следует понимать как свойство, обусловленное колоритным, ярким и, по справедливому замечанию Л. Раабена, «виртуозно-репрезентативным инструментализмом» [8, с. 5].

Виртуозными можно считать четыре сонаты *В. Семёнова, сонаты В. Зубицкого* и *А. Пушкаренко*. В них преобладает эмоциональный посыл, обилие исполнительских приемов и многообразие технических элементов. Их отличает эффектность и при этом демократичность и доступность музыкального языка, что делает их привлекательными для слушателей и исполнителей.

В сонатах, в которых присутствует свойство концертности, изменяются соотношения между разделами формы. Они становятся более свободными, вмещают импровизационные способы развития и отклонения, связанные с репрезентацией виртуозных возможностей инструмента (например: *А. Репников* вводит каденцию (a quasi cadenza) в финал Сонаты для баяна № 1). Импровизационность высказывания свойственна главной партии третьей части Сонаты № 1 и главной партии второй части Сонаты № 3 *Г. Банщикова*. Другой пример Первая часть сонаты для баяна «Факт и комментарий» *И. Рогалева*, которая также развивается в свободной манере с чередованием контрастных по темпу и фак-



туре разделов (записана автором без тактовых черт).

По мнению Т. Курышевой такие черты, как «дух соревнования и артистизм» [5, с. 82], способствуют реализации концертности в виде представления, игрового действия, что также является прообразом *театральности*. Концертность предполагает наличие игрового начала, основой которого часто становится контрастное сопоставление тематических элементов. Эффект неожиданности, внезапной смены действия, свойственной игровой ситуации, отражается на драматургии произведения и обуславливает метод развития музыкального материала в целом.

Ярким примером проявления игрового начала являются первая и третья части Сонаты № 2 для баяна В. Золотарева. Здесь игровая стихия пронизывает как драматургию, так и композицию сонаты. Разные образы, а также характеры героев действия обрисовывает рельефный и персонифицированный тематизм. В первой части лирические темы с танцевальным импульсом (главная партия, связующая партия) и игровые темы (побочная партия, заключительная партия) довольно резко сменяются контрастными маршевыми. Контраст как метод развития выражен в разной жанровой природе тематизма, диапазоне проведения тем, в контрастной динамике, разных тональностях и различных баянных регистрах. На уровне композиции части игровое начало воплощается в появлении новых эпизодов, наряду с основными темами (*Marciale*, *Brillante*, *Martelato*, *Scherzoso*) и ложной репризы. Включение таких контрастных разделов соответствует многообразию событий в развертывании сюжета. В третьей части сонаты также доминирует контрастная драматургия, при этом чередование рефрена и эпизодов подчеркивается динамикой и регистрами баяна. Их смена происходит подобно сопоставлению оркестрового «*tutti*» и «*solo*», что снова отсылает к свойству концертности. Игра есть и во введении «ложного» рефрена — появление другой темы (*Vivacissimo*, 77–90 тт.). Ярким игровым эффектом является звучание раздела *Allegro non troppo*, в котором цитируется тема русской народной песни «Как у наших у ворот» (58–76 тт.).

Цитирование, как неожиданный поворот в сюжете, используют и другие композиторы, например цитата на тему русской народной песни «Бывали дни веселые» (111–175 тт.) во второй части Сонаты для баяна И. Рогалева «Факт и комментарий». Здесь данная тема изображает человеческую реакцию на факт, изложенный музыкальными средствами в первой части произведения. Ироничное отношение автора слышится в плотных «грязных» гармониях аккордов с секундами, которые сопровождает линия баса, разделенная на мотивы с за тактами, придающими подвижность и танцевальность. Два плана звучат невпопад из-за смещения сильной доли (в теме песни сильной становится вторая доля такта, а в басу — первая доля), что еще больше усиливает комический эффект.

Драматургия многих сонат для баяна опирается на *театральность*, которая обнаруживается через

тематические контрасты, взаимодействие различных жанровых моделей и их преобразование с усилением конфликтности и опровержением исходного значения. Само понятие *театральность* подразумевает выражение чисто музыкальными средствами элемента зрелищности и, как отмечает Т. Курышева, отражение влияния «зримого художественного мира на искусство звуков» [5, с. 45].

Театральность, в рамках острой конфликтной драматургии, демонстрирует музыка четвертой части Сонаты № 3 В. Золотарева.

Сюжетная канва данной части состоит из сложных взаимоотношений трех образных сфер: Внешний мир — Личность — Возвышенное [7, с. 185]. Композитор окрашивает каждую сферу индивидуальными средствами выразительности. Сфера Внешнего мира (главная партия, разработка) изображается через жанровые модели токкатности и маршевости, серийную технику, элементы которой внедряются во все голоса. Разрушительная сила Внешнего мира дополняется введением барочной риторической фигуры «*anabasis*» (70 т., 75 т.), символизирующей восхождение, в значении преодоления героем жизненных препятствий. Вторая введенная фигура «*catabasis*» (103–111 тт.), означает символ падения и гибель героя. Поэтому Внешний мир воспринимается злым и агрессивным. Ему противопоставляется Сфера Личности, или Лирического героя (побочная партия, 46–85 тт.), написанная в жанре русской лирической песни свободной формы, с выразительным мелодическим началом. Важным драматургическим переломом предстает появление первой фразы секвенции «*Dies irae*» (88–97 тт.), олицетворяющей смерть. Третья образная сфера — сфера Возвышенного — сочетает в себе статичность и движение (*Meno mosso*, 175–182 тт., *Posatamente lamentoso*, 183–200 тт.). Хоральная фактура изложения соотносится с состоянием размышлений о произошедших трагических коллизиях. Возвышенное контрастно дополняет сферу Личности. Контрастным образом соотносятся также сферы Возвышенного и Внешнего мира. Между перечисленными образами не возникает конфликтных отношений. Конфликтный план показан композитором между сферами Личности и Внешнего мира.

Театральность проявляется во введении композитором условного авторского комментария как выхода из действия и показа реакции на события (151–174 тт.). Мотивы в музыке раздела обладают декламационностью и ассоциируются с человеческой речью, полной скорби и сопереживания. Кроме того, композитор использует цитату фрагмента из струнного секстета А. Шенберга «Просветленная ночь» (с. 282 т.), которая органично вписывается в общий замысел сочинения. Вначале музыка звучит как траурный марш, но далее колорит просветляется, и окончание раздела, как и всего финала сонаты в целом, изображает успокоение и просветление.

В целом такая работа с восприятием слушателя неизменно отсылает к театральности — зримому представлению услышанного.



Театральность свойственна сонатам А. Журбина. Например, одностая Соната № 2 имеет заголовок «Ностальгия, или Sonata quasi una...», который сразу наводит на ассоциации с «Лунной сонатой» Л. Бетховена («Sonata quasi una Fantasia»). Незаконченность названия у Журбина позволяет каждому слушателю представить свой вариант развития действия. Соната написана в свободной форме, где в основную тему скерцозного характера постоянно вклиниваются контрастные эпизоды, создающие различные жанровые аллюзии: рэгтайм, вальс, танго. Причем образность сонаты вводит в атмосферу ностальгии по старым, добрым и известным мотивам.

Иная театральность присуща сонатам для баяна Г. Банщикова. По драматическому наполнению его музыка очень близка трагичным опусам В. Золотарева. Индивидуальной чертой сонат Г. Банщикова становится особое значение *гротеска*, как специфического метода репрезентации и развития музыкального материала. Основанный на преувеличении и *парадоксальности* [5, с. 145] гротеск заостряет противоречивость представляемых образов, их конфликтность, особенно в показе разрушительных образов темных сил. У Г. Банщикова парадоксальность раскрывается через характерное использование бытовых элементов в границах крупной инструментальной формы, а также в контексте несовместимости образного содержания и способа его демонстрации, когда основной смысл оказывается зашифрован. Такая парадоксальность совместно с преувеличением в показе музыкального материала, создает

яркий тематизм, резко выделяющийся во всей фактуре изложения, что также соотносится с сутью понятия театральности.

Таким образом, отметим, что основные типы драматургии жанра концерта для баяна с оркестром преломляются в жанре сонаты для баяна каждым композитором по-своему.

В заключение подведем основные итоги изложенного.

В ходе проделанного исследования было выявлено, что качественное изменение репертуара баянистов обозначило процесс академизации баянного искусства. С появлением сочинений крупных форм была значительно расширена образная сфера и переосмыслены выразительные возможности баяна. Из циклических жанров первым появляется жанр концерта для баяна с оркестром. Его зарождение происходит в 1930-е гг. Немного позднее (в 1940-е гг.) появляется первая соната для баяна, и с этого времени становится возможным говорить о формировании жанра баянной сонаты (причем развитие жанра будет происходить в 1960-е гг.). Жанр сонаты обнаруживает связь с жанром концерта для баяна с оркестром и вбирает его типологию и драматургию, и такие ее свойства как концертность и театральность.

Два данных жанра становятся самыми значительными для баянистов и для русских композиторов, являются универсальной областью бесконечных художественных поисков нового звучания, сочетая в себе музыкальные традиции как классической, так и современной музыки.

### Литература

1. Бычков В. В. Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX — конец XX вв.: Исполнительство, музыка, инструментарий: дис. ... док. искусствоведения в форме науч. докл. СПб., 1999. 53 с.
2. Варламов Д. И. Сущность академизации искусства как эволюционного процесса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1 (1). С. 16–20.
3. Варламов Д. И. Типология академизации искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 7–11.
4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного

- искусства: учебн. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
5. Курьшева Т. А. Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.
6. Лебедев А. Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры: автореф. дис. ... док. искусствоведения. Саратов, 2013. 49 с.
7. Малкуш А. С. Национальное своеобразие стиля Владислава Золотарева: монография. Красноярск, 2014. 266 с.
8. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 307 с.

### References

1. Bychkov V. V. Formirovaniye i razvitiye bayano-akkordeonogo iskusstva kak yavleniya otechestvennoy i yevropeyskoy muzykal'noy kul'tury, nachalo XIX — konets XX vv.: Ispolnitel'stvo, muzyka, instrumentariy [Formation and development of bayan-ac-cordion art as phenomenon Russian and European masical culture, beginning the 19th-end of the 20th centuries: Performance, music, instrumentation]: Thesis of Dissertation for the Degree of Dr. Sci. in the form of report (Arts). SPb., 1999. 53 p.
2. Varlamov D. I. Sushchnost' akademizatsii iskusstva kak evolyutsionnogo protsesssa [The essence of the academization of art as

- an evolutionary process] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 1 (1). Pp. 16–20.
3. Varlamov D. I. Tipologiya akademizatsii iskusstva [Typology of the art's academization] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). Pp. 7–11.
4. Imkhanitskiy M. I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: uchebnoye posobiye [History of bayan and accordion art: textbook]. M.: RAM, 2006. 520 p.



5. *Kuryшева Т. А.* Teatral'nost' i muzyka [Theatricality and music]. М.: Sov. kompozitor, 1984. 201 p.

6. *Lebedev A. Ye.* Kontsert dlya bayana s orkestrom v otechestvennom muzykal'nom iskusstve: protsessy stilevoy evolyutsii i printsipy organizatsii faktury [Concerto for bayan in the Russian musical art: processes of stylistic evolution and principles of texture organization]: Thesis of Dissertation for the Degree of Dr. Sci. (Arts). Saratov, 2013. 49 p.

7. *Malkush A. S.* Natsional'noye svoyeobraziye stilya Vladislava Zolotarova: monografiya [National originality of Vladislav Zolotarev's style: monograph]. Krasnoyarsk, 2014. 266 p.

8. *Raaben L. N.* Sovetskiy instrumental'nyy kontsert [Soviet instrumental concerto]. L.: Muzyka. 1967. 307 p.

### Информация об авторе

*Ирина Леонидовна Григорьева*

E-mail: irinaccord@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» 190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А

### Information about the author

*Irina Leonidovna Grigorieva*

E-mail: irinaccord@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «St. Petersburg State Conservatoire named after N. A. Rimski-Korsakov» 190068, St. Petersburg, 2A, Glinka Str.



**Полозова Ирина Викторовна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова  
**Polozova Irina Victorovna**, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History, Vice Rector for Scientific and International Activities of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: i.v.polozova@mail.ru

### САРАТОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX В. НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Ф. А. ПАЛЬЧИНСКОГО

В статье на основе архивных материалов изучается развитие музыкального театра в российской провинции конца XIX — первой четверти XX в. В центре внимания — фигура саратовского деятеля искусств Ф. А. Пальчинского, инженера-механика Рязано-Уральской железной дороги, антрепренера, режиссера, музыкального критика. Пальчинский активно способствует развитию саратовского музыкального театра с середины 1890-х до 1925 г. В разных сферах его деятельности отражаются ключевые аспекты развития музыкального театра в России рассматриваемого периода: популяризация творчества отечественных композиторов; маркирование дидактической функции музыкального театра; опора на местные исполнительские силы и молодежный состав исполнителей; стремление придать музыкальному искусству общедоступный характер (Народный театр). Указанные художественные задачи получили свое воплощение в творческих проектах Пальчинского: «Саратовско-Харьковская Русская опера», «Товарищество Общедоступной оперы», «Передвижной театр», а также в многочисленных рецензиях в саратовских периодических изданиях.

**Ключевые слова:** Ф. А. Пальчинский, рубеж XIX–XX вв., Саратов, музыкальная критика, музыкальный театр, вокальное искусство, антреприза.

### SARATOV MUSICAL THEATER IN THE FIRST QUARTER OF THE 20-th CENTURY ON THE EXAMPLE OF F. A. PALCHINSKY'S ACTIVITY

Basing on the archival materials the article studies the development of Russian province musical theater in the late XIX — first quarter of the XX century focusing on the figure of F. A. Palchinsky — Saratov art worker, mechanical engineer of the Ryazan — Ural railway, entrepreneur, director, and music critic. Palchinsky actively contributed to the development of Saratov musical theater from the mid-1890s to 1925. His activity reflected the key aspects of the development of Russian musical theater of the period: the popularization of domestic composers; marking the didactic function of musical theater; stimulating local performing forces and young performers; striving to make musical art accessible to the public (folk theater). Palchinsky set up such ambitious creative projects as «Saratov-Kharkiv Russian Opera», «Partnership of Public Opera», «Mobile Theater», wrote numerous reviews in Saratov periodicals.

**Key words:** F. A. Palchinsky, the turn of the XIX–XX centuries, Saratov, music criticism, musical theater, vocal art, enterprise.

Музыкальная жизнь в Саратове на рубеже XIX–XX вв. развивалась ярко и динамично. В городе действовало Саратовское отделение ИРМО и Музыкальные классы при нем, в 1895 г. открывается Музыкальное училище, а в 1912 — первая в провинции Алексеевская консерватория. В городе постоянно проводились концерты камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыки, симфонические концерты, среди многочисленных гастролеров были такие выдающиеся музыканты, как Л. Ауэр, Г. Венявский, А. Есипова, К. Давыдов, С. Прокофьев, А. Рубинштейн, А. Скрябин, П. Сарасате, В. Сафонов, Н. Фигнер и др. Были яркие музыканты и из числа саратовцев: А. Виноградский, В. Зайц, А. Палице, Э. Цеделер, О. Чабан, С. Экснер и др. На сценах саратовских театров постоянно проходили музыкальные спектакли, отражавшие широкий спектр классических и современных произведений.

Музыкальные спектакли пользовались большой популярностью. Документы подтверждают, что в рассматриваемое время на сценах Саратова одновременно выступали по 2–3 оперные труппы, спектакли которых пользовались успехом у публики. Отметим и то, что к началу XX в. в городе сложился большой круг просвещенной публики, хорошо разбирающейся в вопросах музы-

кального искусства, способной по достоинству оценить качество исполнения. Среди постоянных посетителей музыкальных спектаклей были как профессиональные музыканты, профессура классического университета, студенты, так и большое число лиц купеческого сословия, нередко тратившего значительные средства на развитие музыкальной культуры города. Так, в Саратове на свои средства купец Г. В. Очкин отстраивает здание театра, в котором вплоть до 1918 г. шли спектакли.

Следует отметить, что насыщенность музыкальной жизни Саратова является показательным примером развития музыкальной культуры российской провинции. В других крупных городах страны исследователи отмечают аналогичные явления, когда организуются многочисленные выставки, просветительские лекции, диспуты, в местной периодике публикуются полемические статьи, посвященные проблемам развития музыкальной культуры, что, безусловно, приводит к обогащению художественной практики, рождению новых творческих проектов и идей [1; 9].

В своей работе мы обратимся к рубежу XIX–XX вв., когда в музыкально-театральной жизни Саратова происходит интенсивное развитие, публика получает возможность познакомиться с лучшими образца-





ми современной, прежде всего, отечественной оперы (об этом подробнее см. в статье автора [8]), в качестве исполнителей главных ролей выступают как хорошо известные саратовские актеры, так и артисты столичных и зарубежных оперных трупп, постоянно рождаются новые антрепризы и интересные творческие проекты, инициируемые увлеченными своим делом музыкантами. Среди многих известных лиц, связавших свою жизнь с музыкальным театром Саратова в первой четверти XX в. (М. Медведев, А. М. Горин-Горайнов, Д. Южин и др.), назовем имя Ф. А. Пальчинского — человека, сыгравшего существенную роль в развитии саратовского музыкального театра.

Федор Акимович Пальчинский эпизодически упоминается в краеведческих исследованиях, посвященных саратовской музыкальной культуре, как музыкальный критик и организатор нескольких оперных антреприз в 1905–1923 гг. [2; 5–7; 16]. Вместе с тем, Пальчинский сыграл важную роль в развитии музыкальной жизни города, способствовал приобщению к академическому искусству широких слоев публики, стремился доступными ему средствами обновить и реформировать музыкальный театр.

В Государственном архиве Саратовской области (далее ГАСО) находится фонд личных документов Ф. А. Пальчинского<sup>1</sup>, изучение которого позволяет заполнить некоторые лакуны истории развития музыкальной жизни Саратова в исследуемый период. Исходя из имеющихся документов, мы можем реконструировать отдельные страницы жизни и творчества этого человека, выявить его эстетические предпочтения и реформаторские идеи, а на основе знакомства с критическими заметками в саратовской периодической печати под псевдонимом «Ф. А.» не только восстановить многие страницы из концертной и театральной жизни города, но и косвенным образом получить представления о личности самого автора.

К сожалению, нам достоверно неизвестно какое образование получил Пальчинский, был ли он профессиональным музыкантом или только просвещенным любителем. Часть писем, адресованных Пальчинскому, указывает на его род деятельности и место службы. Он был инженером-механиком и в рассматриваемый нами период служил в Саратове, в мобилизационном отделе Рязано-Уральской железной дороги (в здании Управления железной дороги на Старо-Соборной площади, напротив Троицкого собора). Исходя из записей Пальчинского, в которых он приводит реестр спектаклей разных трупп, шедших на сценах Саратова, начало его активного интереса музыкальной жизнью города можно датировать 1890-ми гг., т. е. с 1895 по 1906 гг. он подробно освещает в своих личных записях репертуарные списки, указывая часто не только название спектакля и дату его проведения, но и актеров (точнее, их инициалы), имена бенефициантов и т. п. Подтверж-

дением того, что Пальчинский уже в эти годы вовлечен в театральную жизнь города, является его переписка в 1898 г. с С. Светловым, который пишет, что отправил тексты пьес в Саратов, театр Сервье на имя Пальчинского, однако саратовский адресат посылку не получил<sup>2</sup>.

Анализ реестров Пальчинского показывает, что спектакли в Саратове давались практически ежедневно, когда проходили гастроли той или иной антрепризы. В течение года было два-три оперных сезона, первый, как правило, открывался после выступлений драматической труппы (дававшей спектакли с конца августа — начала сентября), после чего, со второй половины ноября, выступали оперные труппы. Второй сезон — весенний — начинался обычно в апреле — начале мая. Кроме того, случались и летние театральные сезоны. Таким образом, оперные спектакли звучали большую часть календарного года.

Оперный репертуар в Саратове на рубеже столетий был очень обширен. Из зарубежных опер исполнялись прежде всего сочинения Верди («Бал-макарад», «Аида», «Риголетто», «Эрнани», «Отелло», «Дон Карлос», «Трубадур»), Мейербера («Африканка», «Фра-Дьяволо», «Гугеноты», «Пророк»), Россини («Севильский цирюльник»), Сен-Санса («Самсон и Далила»), Бизе («Кармен»), Гуно («Фауст»), Вагнера («Тангейзер», «Лоэнгрин»), Моцарта («Дон Жуан»), Делиба («Лакме»), Тома («Гамлет», «Миньона»), Массне («Вертер»), Хумпердинка («Гензель и Гретель»), Масканьи («Сельская честь»), Леонкавалло («Паяцы»), Пуччини («Богема», «Тоска» с 1904). Среди русских композиторов ставились оперы Бородина («Князь Игорь»), Рубинштейна («Демон», «Маккавей», «Фераморс», «Купец Калашников», «Нерон»), Чайковского («Мазепа», «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Воевода», «Опричник», «Чародейка», «Иоланта»), Направника («Дубровский»), Верстовского («Аскольдова могила»), Глинки («Жизнь за царя», «Руслан и Людмила»), Серова («Рогнеда»), Даргомыжского («Русалка»), Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко», «Царская невеста», «Моцарт и Сальери»), Мусоргского («Борис Годунов»), Эспозито («Каморра»), Ребикова («Елка»).

Как следует из разных источников, оперный репертуар 1890 — начала 1900-х гг. был достаточно устойчивым. Так, В. Дьяконов, характеризуя развитие оперного театра в Саратове 1890 г., называет почти те же самые спектакли: «Большим успехом пользовался “Евгений Онегин” благодаря замечательному дуэту Н. Унковского (Онегин) и А. Палице (Татьяна). По десяти раз в сезон прошли “Демон” и “Фауст”, по семи — “Кармен” и “Жидовка”, по пяти — “Русалка” и “Гугеноты”, по четыре — “Аида” и “Галька”, по три — “Риголетто” и “Трубадур”, по два — “Травиата” и “Волшебный стрелок” и один раз “Аскольдова могила”. Всего же в первый сезон было показано 75 оперных спектаклей, и многие из них, несмотря на частую повторяемость, давали большие сборы,

<sup>1</sup> Автор выражает глубокую признательность главному архивисту ГАСО Маргарите Николаевне Шашкиной за информацию о наличии личного дела Ф. А. Пальчинского.

<sup>2</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 43. Письма разных лет. 47 л. СПб. 23.07.1898. Л. 13.



чем поочередно идущие драматические» [4]. Естественно, что с течением времени ставятся новые оперные сочинения: «Иоланта» Чайковского, «Садко», «Царская невеста» и «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, оперы Масканьи, Леонкавалло и Пуччини. Достаточно поздно саратовская публика знакомится с «Тангейзером» и «Лоэнгрином» Вагнера.

Сам Пальчинский в своих записях за сезон 1905/1906 г. дает краткий статистический анализ оперного репертуара: «Русские: 10 композиторов — 17 опер — 62 раза... Иностранцы: 12 композиторов — 19 опер — 65 раз...»<sup>3</sup>. Безусловный фаворит из русских композиторов — Чайковский, на сцене за сезон 6 его опер прозвучат 35 раз, из иностранных — Верди, 5 его опер прозвучат 11 раз, оперетт будет поставлено 2, которые дадут 6 раз.

Кроме оперных спектаклей, в городе большой популярностью пользовалась и оперетта («оперетка», как называют ее саратовские музыканты тех лет). В реестре Пальчинского приводятся данные о репертуаре оперетты в 1905/1906 г., включающем в себя 35 наименований, среди которых перечисляются как известные сочинения Оффенбаха («Прекрасная Елена», «Птички певчие», «Орфей в аду»), Штрауса («Цыганский барон»), так и «Корневильские колокола» Планкетта, «Фауст наизнанку» Эрве, «Красное солнышко» Одрана, «Продавец птиц» Целлера, «Хаджи-Мурат» Деккера-Шенка. Неожиданно в этом списке оказывается опера Верстовского «Аскольдова могила». Вероятно, под «опереткой» понимался синтетический спектакль, где большое место отводилось музыкальным номерам.

Наблюдения над театральной жизнью Саратова, знакомство с репертуаром и его анализ в последующие годы скажутся в критической и режиссерской деятельности композитора.

В 1905 г. Пальчинский становится заметной фигурой в музыкальной жизни города. В течение 1905–1918 гг. он систематически публикует свои рецензии и заметки о музыкальных событиях Саратова, дает обстоятельный анализ гастрольных выступлений многих выдающихся музыкантов, приезжавших в эти годы. Прозорливость и глубину рецензий Пальчинского отмечает саратовский пианист, исследователь музыкальной культуры города В. Е. Ханецкий: «Пока неизвестно, было ли у музыкального рецензента “Саратовского вестника” Ф. А., оперного режиссера Ф. А. Пальчинского, музыкальное образование, но в общем в чутье отказать ему трудно (взять хотя бы рецензию на концерт С. Прокофьева или же Артура Рубинштейна, тогда еще молодого, только начинающего пианиста — Ф. А. Пальчинский предсказал ему блестящее артистическое будущее и, как мы теперь уже знаем, не ошибся в своих предсказаниях!). Досадно, что рецензент нередко не придавал должного значения опусам, тональностям, номерам исполняемых артистами сочинений. Это сейчас лишает нас возможности доподлинно знать, какое же именно произведение

исполнялось в концерте» [16, с. 362].

Действительно, рецензии Пальчинского нередко содержат прозорливые характеристики, точно высвечивая важнейшие исполнительские черты или стилевые признаки письма композитора. В рецензии на симфонический концерт Саратовского Отделения ИРМО 15.12.1913 из произведений русских композиторов (дирижер — Г. Конюс, солист — Э. Гаек) он пишет: «Исполнена была симфония удовлетворительно, по крайней мере, первые две части. Впрочем, группа медных духовых и в первых частях симфонии несвоевременными вступлениями нарушала стройность. Понравилась и серенада Глазунова. Чудесный Второй с-moll'ный концерт Рахманинова, прозвучавший в Саратове с эстрады в первый раз, чрезвычайно понравился слушателям благодаря подкупающей сердечности музыкальных мыслей и превосходной их обработке. Партия фортепиано написана автором с тонким знанием качеств инструмента и дает благодарный материал дополнительно, но предъявляет к нему большие требования. Г. Э. Гаек удачно провел весь концерт; особенно удалась артисту 1-я часть, где даже жестковатый удар пианиста изменил свой характер и был гораздо мягче и сочнее обычного. Оркестровая партия концерта также очень интересна и прошла достаточно стройно. В общем, как само произведение, так и его исполнение оставили хорошее впечатление» [10].

Пальчинский был смел в своих оценках, не цеплялся за установившиеся традиции. Так, он достаточно резко отзывается о неудачном выступлении в Саратове 29.01.1917 известных солистов оперы Зимина С. И. Друзякиной и А. И. Хохлова: «Концерт <...> еще раз подтвердил, что оперные певцы на концертной эстраде часто проигрывают, не будучи в состоянии освоиться с требованиями камерного стиля. <...> У г. Хохлова большой голос и умение петь, но оперная деятельность сказалась в некотором форсировании звука. В передаче же многих вещей вдруг проскальзывал цыганский оттенок. Дуэт Танеева не вызвал к себе симпатии в самих исполнителях, ибо не был ими даже твердо разучен. В общем, концерт — не остающийся в памяти!» [12].

С другой стороны, Пальчинский высоко оценивает впервые приехавших с концертами в Саратов А. Скрябина и С. Прокофьева: «Дирекция местного отделения РМО заслуживает благодарности за приглашение в Саратов пианиста и композитора С. Прокофьева, который, несмотря на кратковременность своей карьеры, успел уже завоевать внимание и любителей музыки, и специалистов Петрограда, — как своим огромным дарованием пианиста, так и своим оригинальным, свежим композиторским талантом. <...> У нас, в Саратове, молодой артист выступил с обширной программой из собственных фортепианных произведений, начиная с ор. 1 и кончая ор. 17, сравнительно недавно увидевшем свет. <...> Трудно после однократного прослушивания подробно разобраться в сложных композициях г. Прокофьева, но талант и оригинальность музыкального

<sup>3</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 14.



мышления автора так ярки, что не заинтересоваться его вещами нельзя, несмотря на многие резкости и угловатости гармоний и мелодий. <...> Оригинальность г. Прокофьева сказывается даже в задачах, которые он себе ставит, например — нарисовать звуками “Наваждение”. И изобразить таковое ему удастся превосходно. Слушатель очень быстро попадает под власть его музыки и по окончании пьесы, да еще в идеальном воспроизведении автора, шумно выражает свое удовольствие и требует повторения. Пришедшая на концерт публика была вначале несколько предубеждена против г. Прокофьева, но безупречно выполненная первая же соната сразу завоевала артисту симпатию зала. <...> Большинство сочинений молодого композитора рассчитано на их исполнение первоклассным пианистом и, конечно, кроме автора, мало найдется в настоящее время артистов, способных удовлетворить этим требованиям. Успех г. Прокофьев имел самый положительный — и как композитор, и как превосходный пианист» [13].

Свои рецензии, отражающие музыкальную хронику Саратова, Пальчинский публиковал не только в саратовской прессе, но и в Москве. Так, в ГАСО сохранилась его переписка с бывшим дирижером Саратовско-Харьковской оперы, а позже редактором журнала «Русский артист» Михаилом Букшой, кому он отправлял свои материалы для публикации. Как становится ясно из документов, Букша высоко ценил работы саратовского корреспондента, называя Пальчинского «украшением нашего журнала»<sup>4</sup>.

Среди архивных материалов сохранился еще один важный для понимания эстетических вкусов Пальчинского и его современников документ. Это «Черновые записи Пальчинского из биографии русских композиторов»<sup>5</sup>, в которых он излагает биографические сведения о русских композиторах, а, главное, высказывает свое отношение к их творчеству. Так, из чтения этих записок становится очевидным достаточно взвешенное отношение Пальчинского к деятельности композиторов «могучей кучки» и безграничный пиетет перед личностью А. Рубинштейна — генератора идей, блестящего организатора, композитора и пианиста. Именно в адрес Рубинштейна направлены самые теплые слова «Записок»: «Успех такого рода (успех почтительного уважения), — как пишет Пальчинский выше. — И. П.) часто сопровождал исполнение творений Рубинштейна, что причиняло автору их много огорчения, ибо он очень хотел оставить по себе память как о композиторе, прекрасно осознавая, что слава гениального виртуоза не передается в потомство, которое лишь может слышать рассказы об исполнении, и не имеет возможности испытать самого впечатления от исполнения виртуоза. Но Рубинштейн ошибся, имя его не умрет, оно тесно связано с историей распространения музыкальных знаний среди широких кругов населения России.

Он первый сделал музыку доступной всем, а самого музыканта равноправным гражданином»<sup>6</sup>. Вероятно, просветительские идеи Рубинштейна были близки самому Пальчинскому, так как в его режиссерской и критической деятельности всегда просматривались идеи доступности музыкального искусства и осознание миссии художника.

Рассмотрим другую сферу деятельности Пальчинского, направленную на развитие музыкального театра в Саратове. Как сказано выше, к началу XX в. в городе уже сформировались крепкие исполнительские традиции в области театра, а саратовская публика обладала достаточно большим опытом и требовательностью к исполняемому репертуару. Наряду с местными актерами и труппами, постоянно выступали и гастролеры. Несмотря на достаточно серьезную конкуренцию, практически ежегодно появлялись новые антрепризы, товарищества, оперные труппы.

В 1906 г. Пальчинский, совместно с актером В. А. Тасиным, организует свое театральное предприятие, названное «Саратовско-Харьковской Русской оперой». В состав его дирекции вошли: инженер-технолог Виктор Николаевич Ковалев, инженер-механик Федор Акимович Пальчинский, саратовский купец Дмитрий Васильевич Польский и оперный артист Василий Андреевич Тассин. Тасиным и Пальчинским была набрана внушительная по количеству исполнителей труппа — 102 человека, включающая, помимо исполнителей оперных партий, дирижера, по 35 оркестрантов и хористов, балет под управлением Э. И. Джовасси<sup>7</sup> [6, с. 228]. Как следует из документов, исполнительский состав набирался как из числа местных актеров, так и приглашенных. Отметим, что многие молодые певцы этой труппы в будущем станут солистами ведущих оперных сцен России, например, А. М. Пасхалова, Е. Л. Ган-Кочурова, М. В. Дубровин, К. Г. Княгинин, Н. И. Сперанский и другие. Роль Пальчинского в Саратовско-Харьковской опере была многопланова. Во-первых, он отвечал за подбор состава труппы, приглашая из числа знакомых ему певцов исполнителей; во-вторых, выступал в роли режиссера, осуществляя постановку спектаклей; в-третьих, выполнял функцию художественного руководителя и администратора, по сути, управляя творческой деятельностью труппы.

Для выступления Саратовско-Харьковской Русской оперы Пальчинский арендует на летний сезон помещение летнего театра в саду Сервье. Как следует из его заявления, товарищество Саратовско-Харьковской оперы было ориентировано на широкие слои саратовской публики, спектакли планировалось проводить 4 раза в неделю. «Имея в виду дать здоровое развлечение малодостаточному классу саратовского населения и желая познакомить этот класс с произведениями отечественных композиторов, товарищество предположило

<sup>4</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 17. Письма Букшы М. к Пальчинскому Ф. А. 10 л. Л. 10.

<sup>5</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 3. Черновые записи Пальчинского из биографии русских композиторов. 25 л.

<sup>6</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 3. Черновые записи Пальчинского из биографии русских композиторов. 25 л. об.

<sup>7</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 5. Состав труппы Саратовско-Харьковской русской оперы на сезон 1906 г. Л. 3.



включить в свой репертуар следующие оперы: “Русалка” Даргомыжского, “Майская ночь”, “Царская невеста” Римского-Корсакова, “Борис Годунов” Мусоргского, “Сон на Волге” Аренского, “Галька” Монюшко, “Черевички” и “Иоланта” Чайковского, “Алеко” Рахманинова, “Демон” Рубинштейна и другие»<sup>8</sup>. Обращает на себя внимание факт составления репертуара исключительно из опер отечественных композиторов, что является для Пальчинского исключительно важным и найдет свое применение и в следующих проектах режиссера и администратора.

В организации Саратовско-Харьковской труппы прослеживаются идеи, типичные для своего времени. Так, во-первых, именно в это время в театральной деятельности актуализируется репертуар русской оперы, наблюдается рост постановок спектаклей отечественных композиторов, при этом первостепенное внимание уделяется опере второй половины XIX — начала XX в. Во-вторых, ориентация на общедоступность, массовость характеризует многие просветительские акции, в эти же годы в Саратове и других городах страны создаются Народные университеты, читают просветительские лекции, проводятся многочисленные концерты и передвижные выставки. Невысокая стоимость входных билетов в антрепризе Пальчинского и Тассина также подтверждает установку на общедоступность спектаклей.

Существование Саратовско-Харьковской оперы не было продолжительным, спустя пару месяцев после ее организации, начались разногласия между труппой и Тассиным, возникли материальные проблемы, что привело к распаду антрепризы в конце ноября 1906 г. «С 22 сентября по 29 ноября было дано 56 представлений 20 опер. Из них русских опер — 6 (20 спектаклей)» [6, с. 229]. Однако идеи Пальчинского по развитию музыкального театра в Саратове не были им оставлены. Режиссер и в последующие годы живет мыслями о новых проектах, предпринимает попытки по формированию новых составов оперных трупп. Так, в 1911 г. его корреспондент актриса О. Арфи-Светлова обращается к Пальчинскому: «Как поживаете? Ведь, наверное, что-нибудь устраиваете, кого-нибудь приготавливаете для концерта. Ведь я Вас не могу иначе представить! Всегда деятельный, всегда жизнерадостный и остроумный. Я ведь люблю с Вами обмениваться мыслями, люблю слушать Вас»<sup>9</sup>.

Следующий крупный театральный проект будет реализован Пальчинским в 1915 г., когда он сформирует «Товарищество общедоступной оперы». В качестве солистов были приглашены известные исполнители и начинающие певцы: К. Алексагин, Е. Ган-Кочурова, А. Кабанов, К. Княгинин, Л. Милова, А. Пасхалова, польский тенор И. Дыгас, дирижер Г. Компанец и др., оркестр и хор состояли исключительно из саратовских музыкантов и любителей. Спектакли проходили в летний сезон с 6 июня по 1 августа и, несмотря на летнее

время, были тепло встречены публикой. В местной прессе о спектаклях Товарищества читаем: «В общем исполнении чувствовался подъем, а в отдельных музыкальных картинах — выпуклость, определенность штриха. Правда, хоры, особенно женский, держали себя на сцене не совсем уверенно, несколько по-ученически. Приятное впечатление оставил сравнительно небольшой, но хорошо сыгравшийся и чрезвычайно послушный воле дирижера оркестр. <...> Театр был почти полон. Второй спектакль “Бориса Годунова” в воскресенье 7 июля не только не расхолодил первого впечатления, но дал возможность сказать, что при наличных условиях опера имеет все данные, чтобы заслужить прочные симпатии публики» [11].

Безусловно, большой вклад в качественное исполнение спектаклей внес талантливый дирижер Г. И. Компанец, об исполнении которого пресса писала: «В постановке (речь идет об опере “Снегурочка”. — И. П.) чувствовалась спешка и усталость (конец сезона). Тем не менее спектакль в общем прошел удачно. Особенно хорошо звучал оркестр. Компанец — большая находка для товарищества. Он талантлив, большой работник и умеет подчинить своей воле оркестр, все время прекрасно делал свое дело» [14]. В этой антрепризе в роли певца (баса) выступал и Пальчинский. Б. Манжора упоминает его бенефис, где он исполнял партию Кончака в опере «Князь Игорь», которая завершила театральный сезон этой труппы [6, с. 288].

Пальчинский, как организатор Товарищества, сознательно привлекал к работе молодых исполнителей, причем необязательно имеющих профессиональную подготовку. По мнению режиссера, такой подход служил делу музыкального просвещения, приобщения к академическому искусству молодежи. С другой стороны, эта установка предполагала и дополнительную нагрузку на организаторов антрепризы и требовала серьезной подготовительной работы дирижера и режиссера. Второй важной особенностью Товарищества общедоступной оперы была ориентация на местные исполнительские силы, таким образом Саратов постепенно подвигался к созданию постоянно действующего стационарного оперного театра. Наконец, третьей установкой Пальчинского является общедоступность театра, что было не только связано с выбором репертуара, но и стоимостью билетов. Низкая цена билетов на спектакль даже при хорошей наполняемости зала не позволяла делать большие сборы, что в очередной раз привело Пальчинского к финансовому фиаско. К сожалению, такая ситуация была распространенной в театральном деле в России XIX — начала XX в. Так, известный антрепренер Соболевский-Самарин, организовывавший гастрольные оперные труппы по волжским городам, описывал свои сложности в экономической части театральной практики: «Задыхался, падал обессиленный, но все-таки пронес эту тяжелую ношу целых четыре сезона. Вся прибыль драмы уходила на оперу, но эту бездонную пропасть

<sup>8</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 4. О сдаче помещения Сервье Пальчинскому для проведения спектаклей. 2 л.

<sup>9</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 15. Письма Арфи-Светловой О. к Пальчинскому Ф. А. 12 л. Баку. 05.11.1911. Л. 4.



нельзя было заполнить. Я бился как рыба об лед, увязал в долгах, закладывал бенефисные подношения и свои, и жены, комбинировал, выплывал, тонул, захлебывался и снова выплывал» [3].

В первой четверти XX в. идеи доступности академического искусства, его приближения к широким демократическим слоям общества становятся весьма популярными и получают реализацию в жизни. Причем данная тенденция охватывает не только малые гастролирующие труппы (например, в других городах Поволжья — Казани или Царицыне, — где выступали практически одни и те же антрепризы), но и исполнительскую деятельность выдающихся музыкантов (концерты Собинова, Шаляпина и др.) и даже представителей Дирекции Императорских театров. Так, последний Директор Императорских театров В. А. Теляковский пишет в 1917 г. в своих дневниках: «Думаю, что теперь временно прежний театр надо закрыть на ключ, а заняться театром народным, столь необходимым в настоящее время для дальнейшего развития общей доступной культуры массы народной. Тонкостями вкуса и излишествами теперь не время заниматься. Дело это впереди через несколько лет, когда улягутся страсти и настанет покой созидательной работы» [15, с. 707].

Аналогичные тенденции прослеживаются и в культурной жизни Саратова, где уже в 1908 г. проводятся концерты Саратовского общества народных университетов, а интерес к музыкальным спектаклям и концертам разных исполнительских составов был стабильно широким. Во многом просветительским идеям способствовало и развитие музыкальной критики, статьи о спектаклях и концертах почти ежедневно появлялись в местной периодике. Исполнители «Товарищества общедоступной оперы» поддерживали начинания Пальчинского и охотно участвовали в этом проекте: «Радуюсь, что Народный театр получил большую привилегию, чем было раньше, а уж если во главе стоите Вы, то и подавно театр должен быть интересен для публики, это показала прошлогодняя опера, что публика так охотно ходила на оперу», — пишет саратовский музыкант, вокалист труппы Александр Михайлович Кабанов<sup>10</sup>.

По всей видимости Пальчинский и в последующие годы не оставлял идеи создать общедоступный театр в Саратове. Косвенным подтверждением тому является переписка режиссера 1917 г. В письмах М. Кудасовой читаем: «Крайне польщена и глубоко тронута Вашим предложением и отвечаю на него так: служить у Вас хочу и буду. <...> Теперь об условиях: актрисой служить не хочу, довольно, а режиссером возьму на себя с удовольствием, при условии, что у меня будет помощник, на которого я могла бы положиться как на добросовестного и интелли-

гентного работника»<sup>11</sup>. Другой адресат — А. Кабанов, — выступая уже на сцене Санкт-Петербургских театров, называет Пальчинскому достойных кандидатов-певцов для выступления во время летнего сезона 1917 г., просит назвать приблизительный репертуар, сумму гонораров и т. п.<sup>12</sup>. Однако нестабильность положения, политические и военные события тех лет не позволили этим идеям получить достойное воплощение.

Письма к Пальчинскому после начала Первой мировой войны свидетельствуют о том, что он, как и его современники, тяжело переживал происходящие события: «Вы такой сильный, энергичный и пали духом, это нехорошо, я от Вас такого не ожидала, скоро все пройдет и будет хорошо»; «бланк, на котором написано Ваше письмо меня сразу ввел в недалекое прошлое... далее Вы пишете о железнодорожных служащих, которым тоже не миновать общей повинности, о саратовской публике, большей частью которая волнуется от сенсаций местных кинематографических театров. Тяжелая жизнь, созданная войною, видно, не очень озабочивает городского обывателя и он, не обращая внимания на общую суету, как безумный, требует “хлеба и зрелищ”»<sup>13</sup>.

Безусловно, не только Пальчинский оказался в таком положении. Среди писем, адресованных ему, встречается множество сетований на материальные сложности и угасание интереса к профессиональному искусству. Друг и бывший коллега по Товариществу общедоступной оперы К. Княгинин пишет: «Как обидно, что все усилия, затраченные на то, чтобы к моей итальянской постановке прибавить декламацию, чтобы делать все то, что может тебя поднять в ряды великих художников сцены, прошли впустую, и видишь, что надо делать все что угодно, кроме святого искусства. Как надо думать, чтобы набить утробы нас троих? (прокормить семью) <...> Я мог бы долго плакаться на судьбу, так злостно располагающую недолгим блеском какого-либо певца, не дающую возможности сказать свое и продолжить создание своего я, как артиста не для одной кучки людей не для одного города»<sup>14</sup>. Другой адресат — Зиновий Соломонович Коган — друг и капельмейстер, служивший в театре Зимина, сетует на типичное духовное состояние артиста того времени: «Нежелание работать, граничащее с преступностью, не может не раздражать тех, кто еще сколько-нибудь предан искусству, и в ком живет хоть капля добросовестного отношения к своему долгу и обязанностям. Все вместе взятое: беспросветность существования, полная апатия ко всему — заставляет устремить свои усталые взоры в иную сторону, в страны света, культуры, благодарных традиций. Я мечтаю о ликвидации нашего московского “прозябания”»<sup>15</sup>.

В 1920-е годы Пальчинский выступает в роли ре-

<sup>10</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 20. 132 л. Письма А. Кабанова к Пальчинскому Ф. А. 20.06.1916. Л. 41.

<sup>11</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 25. Письма Кудасовой М. к Пальчинскому Ф. А. 12 л. 27.01.1917. Л. 10 об. — 12.

<sup>12</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 20. Письма А. Кабанова к Пальчинскому Ф. А. 132 л. 20.06.1916. Л. 45–46.

<sup>13</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 37. Письма родных Пальчинского Ф. А. л. 86–87. Письмо Е. Дарьяловой. 30.04.1918.; л. 121. 16.02.1917.

<sup>14</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 21. Письма Княгинина К. Г. к Пальчинскому Ф. А. 38 л. Л. 34–35 об.

<sup>15</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 22. Письма Когана З. С. к Пальчинскому Ф. А. 44 л. Л. 39. 17.01.1919.



жиссера разных музыкальных и театральных акций. В 1920 г. он служит в Новом драматическом театре в качестве главного режиссера, в 1923 г. ему поступает предложение от профсоюза работников искусств принять участие в организации и проведении октябрьских торжеств и концерта, в эти же годы он был ответственным за художественную постановку спектаклей в театре Оперы, членом Клуба при Культурно-просветительной комиссии Союза Архитектурно-Строительных Рабочих и при театре Культурно-Просветительной Комиссии профессионального совета грузчиков<sup>16</sup>. Приглашения к сотрудничеству он получает и от своих бывших коллег по антрепризам. Так, во время жестокого голода 1920-х, Пальчинского в с. Баланда Саратовской губернии приглашает жить и работать бывший подопечный режиссера, композитор М. Неказаченко: «Театральное дело здесь свелось к нулю, но если бы Вы нашли желание организовать что-либо, то нашлись бы сотрудники и помощники; помещение, сцена, декорации все здесь есть, и кое-какую пользу из этого можно извлечь»<sup>17</sup>.

Самым ярким и последним из известных нам творческих проектов Пальчинского является организация в Саратове «Передвижной оперы» в 1923 г. На протяжении всей своей деятельности Пальчинский находился в тесном творческом контакте с профессурой Саратовской консерватории (Н. Сперанским, А. Пасхаловой, М. Медведевым, С. Козолуповым, А. Складаревским и др.), и этот проект явился результатом такого сотрудничества. Совместно с профессором консерва-

тории Г. Белоцерковским они организовали оперную труппу из числа известных саратовских музыкантов, а также выпускников консерватории, и готовили оперные постановки, предназначенные для исполнения в «походных» условиях: в сельских клубах, на открытых площадках, фабриках и заводах (об этом подробнее см. в работах Б. Манжоры [7, с. 29–38] и В. Ханецкого [16, с. 519–522]). Даже сложные бытовые условия — отсутствие оркестрового сопровождения (нередко оперы исполнялись в сопровождении фортепиано), декораций и профессиональной стационарной сцены, наличие только старых, заимствованных из других постановок костюмов и т. д. — не могли помешать проявлению искреннего интереса к спектаклям «Передвижной оперы», просветительские идеи которой отвечали духу времени и способствовали приобщению к оперному искусству новых слоев населения.

В 1924 г. Саратов наконец получает свой стационарный театр, стабильную труппу штатных исполнителей, и начинается новая страница в истории саратовского музыкального театра. Сведений же о деятельности Пальчинского в этот и последующие годы мы не имеем, вероятно, его активная творческая фаза жизни была завершена. Однако проекты, которые были реализованы в Саратове этим режиссером, администратором и музыкальным критиком, аккумулировали ведущие тенденции в развитии музыкальной жизни России рубежа XIX–XX вв. и сыграли важную роль в культуре Саратова.

### Литература

1. Арутюнов Д. Ф. Музыкальный театр дореволюционного Царицына и его меценаты // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2009. № 8 (42). С. 144–147.
2. Дьяконов В. А. Лицедеи, певчие, музыканты: из истории саратовских театров. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. 224 с.
3. Дьяконов В. Содружество дирижеров и режиссеров. <http://www.mincult.saratov.gov.ru/> (Дата обращения 29.02.2020).
4. Дьяконов В. Театр эпохи Чернышевского в Саратове. <http://www.mincult.saratov.gov.ru/> (Дата обращения 29.02.2020).
5. Евдокимов Я. К. Музыкальное прошлое Саратова (до 1917 года) // Из музыкального прошлого. Сб. очерков. М.: Гос. муз. изд., 1960. С. 143–233.
6. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. Ч. 1. Саратов, 1996. 324 с.
7. Манжора Б. Г. Саратовский академический театр оперы и балета. Ч. 2. 1917–2003. Саратов, 2004. 344 с.
8. Полозова И. В. Репертуар провинциального музыкального

театра в конце XVIII — начале XX века на примере Саратова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 2 (4). С. 55–61.

9. Порфирьева Е. Казанское отделение Императорского Русского музыкального общества и его роль в развитии музыкальной культуры Волжско-Камского региона // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 161–166.
10. Саратовский вестник. 17 декабря 1913 г.
11. Саратовский вестник. 9 июня 1915 г.
12. Саратовский вестник. 31 января 1917 г.
13. Саратовский вестник. 5 февраля 1917 г.
14. Саратовский листок. 1 августа 1915 г.
15. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров. 1913–1917. Санкт-Петербург. М.: «Артист. Режиссер. Театр», 2017. 944 с.
16. Ханецкий В. Е. Отзвучавшее... 2-е изд., исп. и доп. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. 674 с.

### References

1. Arutyunov D. F. Muzykal'nyj teatr dorevoljutsionnogo Tsarit-syna i ego metsenaty [Musical theater of pre-revolutionary Tsarit-

syn and its patrons] // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Proceedings of Volgograd State

<sup>16</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 2. Личные документы Пальчинского Ф. А. 1909–1923. Л. 3–9.

<sup>17</sup> ГАСО. Ф. 1223. Оп. 1. Ед. хр. 28. Письма Неказаченко М. к Пальчинскому Ф. А. 26 л. Л. 26.



Pedagogical University]. 2009. № 8 (42). Pp. 144–147.

2. *D'yakonov V. A.* Licedei, pevchie, muzykanty: iz istorii saratovskih teatrov [Actors, singers, musicians: from the history of Saratov theatres]. Saratov: Privolzh. kn. izd-vo, 1991. 224 p.

3. *D'yakonov V.* Sodruzhestvo dirizherov i rezhisserov [Commonwealth of conductors and directors]. <http://www.mincult.saratov.gov.ru/> (Access date 29.02.2020).

4. *D'yakonov V.* Teatr epohi Chernyshevskogo v Saratove [Theater of Chernyshevsky's time in Saratov]. <http://www.mincult.saratov.gov.ru/> (Access date 29.02.2020).

5. *Evdokimov YA. K.* Muzykal'noe proshloe Saratova (do 1917 goda) [The Musical past of Saratov (before 1917)] // Iz muzykal'nogo proshlogo [From the musical past]. Sb. ocherkov. M.: Gos. muz. izd., 1960. Pp. 143–233.

6. *Manzhora B. G.* Saratovskij akademicheskij teatr opery i baleta. Ch. 1 [Saratov academic theatre of Opera and ballet. Part 1]. Saratov, 1996. 324 p.

7. *Manzhora B. G.* Saratovskij akademicheskij teatr opery i baleta. Ch. 2. 1917–2003 [Saratov academic theatre of Opera and ballet. Part 1. 1917–2003]. Saratov, 2004. 344 p.

8. *Polozova I. V.* Repertuar provincial'nogo muzykal'nogo teatra v konce XVIII — nachale XX veka na primere Saratova [Repertoire

of provincial musical theater in the late XVIII — early XX century on the example of Saratov] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 2 (4). Pp. 55–61.

9. *Porfir'eva E.* Kazanskoe otdelenie Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva i ego rol' v razvitii muzykal'noj kul'tury Volzhsko-Kamskogo regiona [Kazan Department of the Imperial Russian musical society and its role in the development of musical culture of the Volga-Kama region] // Problemy muzykal'noj nauki [Problems of music science]. 2018. № 4. Pp. 161–166.

10. Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 17 dekabrya 1913.

11. Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 9 iyunya 1915.

12. Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 31 yanvarya 1917.

13. Saratovskij vestnik [Saratov Bulletin]. 5 fevralya 1917.

14. Saratovskij listok [Saratov leaflet]. 1 avgusta 1915.

15. *Telyakovskij V. A.* Dnevnik Direktora Imperatorskikh teatrov. 1913–1917. Sankt-Peterburg [Diaries of the Director of the Imperial theaters. 1913–1917. Saint-Petersburg] M.: «Artist. Rezhisser. Teatr», 2017. 944 p.

16. *Haneckij V. E.* Otvuchavshee... [Died away...] 2-e izd., isp. i dop. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova, 2018. 674 p.

### Информация об авторе

*Ирина Викторовна Полозова*

E-mail: [i.v.polozova@mail.ru](mailto:i.v.polozova@mail.ru)

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the author

*Irina Victorovna Polozova*

E-mail: [i.v.polozova@mail.ru](mailto:i.v.polozova@mail.ru)

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, 1 Kirov Av.



**Гамрецкая Анастасия Васильевна**, регент Прихода Храма святой блаженной Ксении Петербургской г. Тихорецка Краснодарского края, Екатеринодарской и Кубанской Епархии Русской Православной Церкви  
**Gamretskaya Anastasia Vasilievna**, Regent of the Parish of the Church of St. Blessed Xenia of St. Petersburg, Tikhoretsk Krasnodar region, Ekaterinodar and Kuban Diocese of the Russian Orthodox Church

E-mail: nastya57@gmail.com

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, ответственный редактор сетевого научного издания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность»

**Lesovichenko Andrey Mikhailovich**, Dr. Sci. (Cultural Studies), PhD (Arts), Executive Editor of the online scientific journal of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky «Musical Art of Eurasia. Traditions and Present Day»

E-mail: lesovichenko@mail.ru

**Фаль Елена Даниловна**, старший преподаватель кафедры народной художественной культуры и музыкального образования Новосибирского государственного педагогического университета

**Fahl Elena Danilovna**, Senior Lecturer at the Department of Folk Art Culture and Music Education of Novosibirsk State Pedagogic University

E-mail: lenafalena@mail.ru

### О ВОПЛОЩЕНИИ СКАЗКИ «ТЕРЕМ-ТЕРЕМОК» В МУЗЫКЕ (К 100-ЛЕТИЮ КОМПОЗИТОРСКОЙ РАБОТЫ С СЮЖЕТОМ)

Статья посвящена воплощению в музыке сюжета анималистической кумулятивной сказки о теремке, относящейся к кругу популярных в основном у восточнославянских народов. Первое значительное композиторское произведение на эту тему — опера-минутка детского исполнения «Мышкин теремок» А. Т. Гречанинова — было написано около 1920 г., что даёт повод вспомнить различные композиции, появившиеся в течение столетия. Помимо музыки Гречанинова, авторы статьи останавливаются на опере для постановок профессиональными артистами в детской аудитории — «Терем-теремок» И. С. Польского. Это сочинение появилось 70 лет назад, оказалось исключительно востребованным на сцене. Среди опер, написанных в XX в., трудно найти произведение, имеющее сопоставимую постановочную историю.

**Ключевые слова:** детская музыка, опера, сказка о животных, композитор А. Т. Гречанинов, композитор И. С. Польский.

### THE FAIRY TALE «TEREM-TEREMOK» IN MUSIC (FOR THE 100TH ANNIVERSARY OF THE COMPOSER'S WORK WITH THE STORY)

The article studies the musical realization of the plot of the animalistic cumulative fairy tale about the Teremok, which is popular mainly among the East Slavic peoples. The first significant composition on this topic was a short opera for children's performance «Mouse's Teremok» by A. T. Grechaninov written around 1920, which gives reason to recall various compositions that appeared during the 20th century. Besides Grechaninov's music the authors of the article focus on the opera «Terem-Teremok» by I. S. Polsky written for performance by professional artists in the children's audience. This composition appeared 70 years ago and proved to be extremely popular on the stage. It is difficult to find a work with comparable stage history among operas written in the 20th century.

**Key words:** children's music, opera, a fairy tale about animals, composer A. T. Grechaninov, composer I. S. Polsky.

Сказка о «Тереме-теремке» или родственные ей кумулятивные повествования — «Рукавичка», «Звери в решетке», «Гриб-теремок», «Лошадиная голова», «Вошная хата» и т. д. [17] (иногда в этот ряд включают сказку о козе-дерезе, по которой создана первая детская опера Н. В. Лысенко [9], однако, на наш взгляд, это другой, по сути, сюжет) — занимают важное место в художественной культуре детства. Это неудивительно, потому что эти сказки можно использовать в воспитании детей, начиная с двух лет. При этом сюжет сохраняет актуальность в младшей и даже в средней школе, поскольку отвечает интеллектуальным потребностям формирующейся личности в онтогенезе. Разумеется, он отзывается всевозможными парафразами потом и во взрослой жизни, порождая всевозможные ассоциации и аллюзии. Естественно, на материале «Теремка»

возникло бесчисленное количество литературных, изобразительных, театральных, анимационных произведений. Сложился и большой массив музыкального наследия, так или иначе применяемого в современной художественной практике.

«Теремок» ставит много вопросов, на которые не всегда можно ответить сразу. К примеру, почему сюжеты о «Теремке» и ему подобные известны, по существу, только у восточных славян (аналогичный фольклорный сюжет есть у латышей [20]), притом, что простота и явные обучающие ресурсы могли бы быть востребованы педагогами и в других странах при работе с малышами? Или другой вопрос: почему популярность этой сказки проявилась в «культурных» сообществах только после публикации сборников русских народных сказок А. Н. Афанасьева (первое издание — 1855–1863),





то есть, начиная с 60-х гг. XIX в., хотя в народной среде «Теремок» был широко известен? Важно понять: почему прибавление жителей Теремка зачастую завершается разрушением домика (чаще всего медведем).

Фольклорные повествования служат основой авторских версий. Писатели сочиняют весьма несхожие сюжеты, делают не характерные для народных вариантов смысловые акценты.

Сказка о теремке многому учит малышей. Например, навыкам соотносить размеры: мелкий — средний — огромный. Высоту: низкий — высокий. Возможностью различать громкость, скорость, дробное и цельное, совокупность и единство, живое и неживое, положение изнутри и снаружи и т. д. Когда человек подрастает, начинает задумываться о том, что в этой сказке есть подтексты, которые могут читаться по-разному, порой, взаимоисключающим образом. Теремок — это что: волшебный дар свыше или хлам, на котором поселяются «лица без определённого места жительства»? Какова роль медведя? Это носитель зла, разрушающий благополучный мир друзей или очищающая сила, уничтожающая отжившее? В литературоведении существует значительное число исследований, где так или иначе интерпретируется сюжет «Теремка». Так, В. Н. Топоров рассматривает его как вариант мифологического образа «Мирового дерева» [19]. Развивает эту идею Б. Я. Шарифуллин [21]. М. В. Соколова изучает традиции гостеприимства, опираясь на образы сказки [16]. Подтексты и смыслы в сказке «Теремок» интересуют не только учёных. Её обсуждают на детских научных конференциях, в социальных сетях, на радио, в бытовой жизни. Различные трактовки отражены, например, в электронном журнале «Кречет» [6]. Обобщая появляющиеся здесь мнения, можно выделить часто встречающиеся (авторство идей не всегда понятно, поэтому приводим их без указания). Главное в сказке — утверждение мира и дружбы, обеспечивающих блаженство, рай. Вторжение медведя в такой интерпретации — это концентрация зла, враждебная всякому благополучию. Противоположность такой позиции следующая: «Теремок» — это «общезитие», т. е. образ унылого неинтересного существования в гнилом месте (особенно, если сюжет строится вокруг мёртвой плоти: лошадиного черепа или остова, трухлявого пня или червивого гриба). В этом случае, приход медведя — очищающая энергия уничтожения всего разлагающегося. Кому-то представляется, что медведь — охранник территории от незаконных захватчиков. Есть интерпретация Теремка как общего дела (относительно и тех версий, где домик строят, и тех, где речь идёт о деле как строительстве совместной жизни). В этом случае Медведь — одиночник, заботящийся только о своих интересах. А если вспомнить украинскую сказку про «Рукавичку», то можно выстроить оппозицию природное — человеческое: человек потерял вещь — её тут же вбирает в себя природа (в этой сказке, кстати, и медведь оказывается среди жильцов рукавички). Появляется человек или его собака (в латышской сказке — петух) — все звери разбегаются. Практические

психологи (например, на сайте «Не диванный психолог» или «Психолог-онлайн») используют сказку для снятия комплексов у своих пациентов, настаивая, что Теремок — образ человека. Звери — его мысли. Медведь — чужое мнение, которое может разрушить внутренний мир человека [14]. А. Корепанов [5] считает, что Теремок — выражение этнического симбиоза, нарушаемого вторжением завоевателей. Он увязывает такое понимание с представлением о конгломерате народов в Северном Причерноморье в древности. В. Ф. Токарев предлагает рассматривать «Теремок» как «экономическую» сказку, где отражена закономерность эффекта от масштабов ведения бизнеса: расширяющегося или наоборот убывающего [18]. Даже если многие интерпретации нельзя считать достаточно аргументированными, очевидно, что подобные размышления позволяют человеку учиться наблюдать, обобщать, сопоставлять, ассоциировать. Весьма важные навыки в любой период жизни. Видимо, поэтому сюжет о теремке многократно адаптировался в беллетристике. Литературную обработку сказки в разное время делали: В. И. Даль, К. Д. Ушинский, В. И. Попов, Якуб Колос, В. В. Бианки, М. А. Булатов, О. И. Капица, С. Я. Маршак, А. Н. Толстой, А. Н. Нечаев, В. Г. Сутеев, А. А. Усачёв и многие другие авторы, вплоть до создателей парафраз в наши дни. В каждой редакции сказки есть особенности трактовки сюжета, но принцип появления героев по ходу повествования сохраняется — от самого маленького к самому большому, также сохраняются во всех редакциях и такие характеристики, как:

- наделение внутреннего пространства теремка некоторой активностью (гостеприимство, уступчивость);
- равнодушие к особенностям теремка: его форме, предыстории и т. д.;
- безразличие к происходящему внутри и снаружи теремка;
- обязательное присутствие прозвищ персонажей;
- преувеличение вместимости внутреннего пространства.

Весьма популярны интерпретации сказки в мультфильмах, авторы которых в разное время переосмысливали сюжет. Необходимо назвать ленты: «Теремок» (1937) режиссёров В. Н. Сямкина и А. Н. Синицына по собственному сценарию, «Теремок» (1945) режиссёра П. Н. Носова по тексту С. Я. Маршака; «Грибок-теремок» (1958) режиссёра В. И. Полковникова по сказке В. Г. Сутеева; «Терем-теремок» (1971) режиссёра Л. А. Амальрика по народной сказке; «Теремок» (1995) режиссёра С. П. Косицына по сценарию постановщика; «Рукавичка» (1996) режиссёра Н. С. Марченковой по украинской народной сказке. Каждая из работ по-своему замечательна. Каждая даёт новое прочтение популярного сюжета. Существует пародийный музыкальный фильм «Терем-Теремок» (1971).

Очевидно, что сказка «Теремок» — актуальный предмет для художественно-культурного дискурса.

Как уже отмечалось, существует большой литературоведческий материал, но до сих пор проблема во-



площени этой сказки в музыке не становилась темой специального музыковедческого исследования, хотя музыкальных композиций по мотивам «Теремка» много и они весьма разнообразны. Представлены в жанровом диапазоне от обработки народной песни до оперы, от инструментальной пьесы до оркестровой сюиты. Актуальны музыкальные треки к мультфильмам. Причём не только в привязке к видеоряду, но и как самостоятельные художественные произведения. Учитывая всё вышесказанное, авторы настоящей работы сочли нужным сосредоточить внимание на данной теме.

Первое произведение на сюжет «Теремка» — «Мышкин теремок» А. Т. Гречанинова (написано около 1920 г.). Среди популярных произведений следует упомянуть М. И. Красева, автора детской оперы-игры «Теремок» (1942) по сказке С. Я. Маршака, и Т. А. Попатенко, автора песенки-игры на материале народной песни (1957). Большое значение в контексте развития детской оперы имеют сочинения И. С. Польского, А. П. Кулыгина, Л. П. Клиничева, В. А. Чернявского, А. Беспаловой. Можно упомянуть сюиты Е. П. Дербенко для оркестра русских народных инструментов, Г. Беляева для дуэта баянистов. Широко вошла в художественную жизнь музыка к упомянутым выше мультфильмам, авторами которой выступили: И. О. Дунаевский, Ю. С. Бирюков, А. Н. Соколов-Камин, Н. В. Богословский, Н. Г. Савшева, М. Портникова. Упомянем авторов музыки к некоторым спектаклям: Ю. А. Шапорина (постановка пьесы С. Я. Маршака в Центральном детском театре, 1941 г.), Н. П. Александрову, М. Воротову, В. А. Сапожникова, А. Г. Хусаинова. Можно упомянуть песни групп «Монгол Шуудан», «Золотое кольцо».

Рассмотрим подробнее два сочинения — А. Т. Гречанинова и И. С. Польского, поскольку обе работы имеют несомненную художественную ценность. Считаем важным представить читателю сочинения, которые практически не осмыслены в музыковедении, несмотря на их известность.

Детская опера-минутка (жанровое определение автора музыки) в одном действии «Мышкин теремок» ор. 92 Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956) написана около 1920 г. (рассчитана на детское исполнение). Композитор в своих воспоминаниях [2] не упоминает конкретный год создания. В шеститомной музыкальной энциклопедии Ю. В. Келдыш указывает 1919 [10, с. 51]. В Музыкальном энциклопедическом словаре 1989 г. дана другая дата — 1921 [11, с. 149]. Первое издание осуществлено в 1923. Таким образом, в этом году можно отметить 100-летие первого музыкального «Теремка» и, соответственно, начала композиторской разработки темы.

Текстовой основой произведения стала русская народная сказка, изложенная в стихах В. И. Поповым (включена в его сборник «Отблески» [13]). Опера написана для пяти солистов и фортепиано. Представляет собой небольшую композицию около восьми минут звучания.

Среди трёх детских опер Гречанинова это второе сочинение. Мы уже писали обо всех: [1, 7, 8]. Однако

они настолько богаты в художественном отношении, что могут служить основой для новых музыковедческих рефлексий.

*Сюжет.* На лесной луг выбегает Мышка и видит стоящий вдали фантастический замок в виде конской головы. Вежливо обратившись к возможным обитателям замка и не получив ответа, Мышка скрывается в теремке. Вскоре появляется Лягушка — «с виду я совсем старушка» — и присоединяется к ней. Затем ищет спасения в теремке убегающий от преследования собак бедняга Увёртыш-Заяц и, конечно, находит его. От этой же погони пытается спастись в теремке и Лисичка — «всем сестричка», но не успевает: к домику подходит Медведь — «всех вас давишь». Он зол от досады на людей: «завели такую моду, не дают отведать мёду, вместо мёду — вилы в бок». Звери, чуя, что с ним пришла их погильель, разбегаются в разные стороны. Домик под тяжестью Медведя разваливается и сам он падает под громкий смех зверей.

Композиционный план предельно ясен. Его однолинейная логика обусловлена самим сюжетным ходом сказки — поочерёдным появлением и кумулятивным включением в действие каждого следующего персонажа.

Музыкальная драматургия оперы основана на принципе сквозного развития ряда разделов, связанных с характеристикой каждого из персонажей. Они образуют единую линию нарастания, кульминация которого приходится на сцену разрушения теремка, то есть на самые последние такты оперы. Эта главная и единственная кульминация.

Особым приёмом, придающим единство и целостность всему спектаклю, является использование лейтмотива, связанного с теремком, а точнее, с мыслью о нём как о долгожданном приюте, дающем укрытие и спасение. Поскольку эта мысль возникает у каждого из зверей, лейтмотив приобретает значение рефрена. Лейтмотив звучит в различных решениях: то в вокальной партии, то контрапунктом к ней в аккомпанементе, что также способствует разнообразию в однотипных сценах, а значит — динамизации действия. Тема теремка построена по принципу «фразы-попевки»: первая музыкальная фраза (4 такта) точно повторяется с другими словами (период повторного строения 4 + 4).

Специального рассмотрения, с точки зрения активизации слушательского внимания, требует тонально-гармоническое решение спектакля, которое максимально способствует преодолению статики, неизбежно возникающей из-за повторяемости сюжетных событий. В целом, можно утверждать, что композитор последовательно применяет гармонические средства, где функциональные связи ослаблены, а главным средством выразительности становится гармоническая краска, колорит, передающие всю разнообразную гамму чувств героев. Тонально определён лишь лейтмотив. Это понятно, ведь обозначенный им теремок — единственный островок устойчивости, надежды на спасение. Наверное, именно поэтому лейтмотив ещё и мелодически самая законченная мысль во всей опере. Своей лирической распевностью он очень близок русской народной песне,



что позволяет говорить и о совершенно определённом национальном колорите оперы, несмотря на довольно сложный музыкальный язык.

Темповая драматургия вносит лепту в динамизацию спектакля: преобладают быстрые и очень быстрые темпы. Более медленные темпы тоже появляются в спектакле, но только дважды — вскоре после начала истории (появление Лягушки) и в последнем разделе (появление Медведя). Тем самым создаётся некое темповое обрамление спектакля, безусловно, важное с точки зрения создания целостности спектакля.

Вся композиция оперы выдержана в двухдольном размере. Когда при появлении Медведя единственный раз вводится трёхдольность, это становится средством выявления чужеродного начала.

Каждый из эпизодов оперы предваряется небольшим фортепианным вступлением, передающим характер вновь появляющегося персонажа. На протяжении всего спектакля, во всех ансамблевых эпизодах сохраняется ярко индивидуализированная музыкальная характеристика действующих лиц. Важно отметить, что основная нагрузка в обрисовке персонажей возложена композитором прежде всего на аккомпанемент (при безусловной выразительности и характерности вокальных партий каждого из них).

*Персонажи.* Мышка. Юркость, предельную подвижность и одновременно осторожность, настороженность этого персонажа передают то стремительные шестнадцатые, то неспешные восьмые хроматических пассажей фортепианного вступления и тремоло проигрышей. Мышка охарактеризована мелкими длительностями (шестнадцатыми, тридцать вторыми), высоким регистром, хроматическими тетракордовыми попевками, создающими ощущение кружения или мелкого, быстрого движения. Бежавшая по лесу Мышка внезапно останавливается, увидев перед собой теремок (пауза на 1 такт), и затем стучит в дверь. Этот момент композитор изобразил в виде повторяющегося септаккорда III ступени.

Появление «совсем старушки» — Лягушки — знаменуется замедлением темпа, использованием извилистого мелодического подголоска в сопровождении. Амплитуда её интонационной кривой невелика — нисходящие большетерцовые ходы как бы живописуют скачки Лягушки. В аккомпанементе проходит варьированном рефреном тема теремка, на фоне которого в среднем регистре звучит партия Лягушки.

«Косой Увёртыш» — Заяц — до смерти перепуган пережитым преследованием, поэтому его вокальная партия изобилует витиеватыми хроматическими линиями в диапазоне тритона, окружена диссонансами в сопровождении. Успокаивается он, лишь увидев теремок. При появлении Зайца в музыкальном процессе происходит смена темпа и динамики (*Allegro vivo; ff*), у фортепиано звучит «пульсирующая» секунда, характеризуя заячий бег. Сольная партия этого героя начинается с восходящей хроматической попевки в объёме тритона, сменяющейся более «извилистым» хроматическим

нисхождением. Соло Зайца сменяется проведением темы теремка (уже в тональности H-dur), репликами Мышки и Лягушки и повторяющимся звучанием темы Зайца.

Лиса — «незванная гостья» — так же, как и предыдущий герой, напугана погоней собак, поэтому её музыкальная характеристика в фортепианном вступлении к сценке решена аналогичным образом. Однако вокальная партия, при чуть меньшей хроматической насыщенности, скорее выражает её усталость от бега, сбивчивость дыхания (пунктирный ритм), нежели страх. Она быстро приходит в себя, интонации будто выпрямляются, даже становятся требовательными, приказными при виде теремка (восходящая ч. 4). Появление Лисицы предвосхищается беспокойной, стремительной темой инструментальной партии. Построенная на «пульсирующих» секундах и октавных восходящих хроматических попевках в объёме квинты, сопровождающаяся громкостной динамикой *sf* и *ff*, инструментальная тема похожа на внезапно налетевший ураган. Вокальная партия этого персонажа строится на том же материале.

Появление Лисицы вызывает страх и удивление у остальных героев, звучит короткое, всего на 2 такта трио Мышки, Лягушки и Зайца: «Ба! Незванный гость Лисица!» Несмотря на все уговоры Лисицы, впустить её они не решаются, так как за сценой уже звучит голос Медведя, который пугает их ещё больше.

Медведь. Его голос доносится из леса, когда Лиса ещё не успевает проскочить в терем. Музыкально это решено наложением окончания юркой фразы Лисы и начала тяжело раскачивающегося «рёва» Медведя. Вокальная партия Медведя насыщена напряжёнными ходами на ув. 6. Низкий регистр аккомпанемента, мощные диссонансирующие аккорды и остинатное движение шестнадцатыми в басу рисует устрашающую картину приближения чего-то недоброго. Ощущение надвигающейся беды создаётся во многом средствами инструментального сопровождения, основанного на хроматическом восходящем и нисходящем движении басового голоса в объёме тритона, звучащем в низком регистре в триольном ритме. Появление Медведя является началом кульминации всей оперы и сопровождается уплотнением фактуры аккомпанемента, нарастанием динамики (от *p* к *ff*), аккорды исполняются с акцентом. Вокальная партия героя насыщена широкими ходами на увеличенную и малую сексту. Она написана в скрипичном ключе (с учётом диапазона детского голоса), но фортепианное сопровождение «дорисовывает» картину грозной силы этого персонажа: нисходящие по хроматизмам в субконтроктаву шестнадцатые создают ощущение начала бедствия. Что и происходит в скором времени: Медведь наваливается на теремок, ломает его, а звери в это время разбегаются.

Опера «Мышкин теремок» — прекрасный образец разработки народной версии сказки о «Теремке» в музыке. Динамичная стройная композиция написана выразительным, стилистически самобытным языком, удобным для детского музицирования. Даже непростое решение вокальных партий не является помехой



исполнению. Всё это позволяет говорить о сочинении композитора как о выдающемся образце детской оперы. К сожалению, в исполнительской практике «Мышкин теремок» представляется недостаточно оценённым (хотя и не совсем не замеченным). Вероятно, в связи с отъездом композитора в эмиграцию, опера долго не переиздавалась, отчего её известность была сильно ограничена. Фактически, ситуация в отношении этого произведения стала меняться только в последние десятилетия.

Совершенно иначе выглядит история сценической жизни другого опуса — «Терема-Теремка» И. С. Польского, который стал самым любимым произведением для исполнения профессиональными артистами в детской аудитории.

70 лет назад — в 1950 г. — харьковский композитор Илья Самойлович Польский (1924–2001) написал оперу, которая непрерывно ставится на сценах оперных театров бывшего СССР до сих пор. Только в одном сезоне 2019–2020 гг. она присутствует в репертуаре восьми (!) театров (Астрахань, Красноярск, Минск, Нижний Новгород, Новосибирск, Омск, Пермь, Саратов). Не раз представлялась слушателям и в других странах. Среди опер, написанных в XX в. (не только детских), трудно назвать другое сочинение, сравнимое с опусом Польского по востребованности в исполнительской практике [4, 12].

Музыка написана языком русских классиков XIX в., прежде всего Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, в некоторых моментах А. П. Бородина. Однако это не вызывает ощущения вторичности. Опера сделана органично, стилистически ровно, свободно, изобретательно и умело. Композитор создаёт выигрышные партии для солистов, выразительные вокальные декламации, красивые мелодии, богатые в интонационном отношении ансамбли. Сочинение сочно оркестровано. Образы оперы хорошо запоминаются, оставляют яркое впечатление. В сочетании с весьма удачным либретто, составленным по тексту сказки С. Я. Маршака [15] самим композитором при участии поэта, закономерно, что «Терем-Теремок» полюбился и исполнителям и слушателям.

«Пьеса для детей младшего возраста» Маршака, положенная в основу либретто (1940), опирается на материал народных сказок «Теремок» и «Зимовье зверей». В результате получилось качественно новое произведение, сразу приобретшее популярность, что неудивительно: Маршак удачно соединил кумулятивное развёртывание сюжета с острым драматическим развитием, столкновениями и заслуженной победой добра над злом.

*Сюжет.* Стоит теремок. Появляется лягушка. Обнаруживает, что в теремке никого нет и поселяется. Дальше к ней присоединяются Мышка, Петух и Ёж. Живут дружно и радостно. Приходит Волк. Просится в теремок. Когда звери попросили рассказать, что он умеет, Волк перечислил способы уничтожения жителей теремка. Его прогнали. Он пошёл в лес, встретил Лису, предложил ей проникнуть в теремок и съесть Петуха. Решили, что надо звать Медведя. Нашли. Медведь

согласился. Пошли к теремку. Медведь стал требовать, чтобы его впустили. Не впустили. Хищники стали ломать ворота. Не сломали. Медведь нечаянно придавил Волка. Тот уполз. Медведь попытался подлезть под забор, но ему повредили лапу и пообещали побить кочергой. Медведь убежал. Лиса дождалась ночи и унесла Петуха. Ёж услышал крики. Догнал Лису. Отбил помятого Петуха и вернул в теремок. Жители теремка и их друзья стали праздновать победу. Лесные звери собрались мстить, но их обнаружили и прогнали.

Семь главных персонажей оперы весьма контрастны по отношению друг к другу. Каждый обладает яркой образной характеристикой. Текст насыщен юмором, порой весьма ироничным. Благодаря этому легко воспринимается как маленькими детьми, так и взрослыми.

В структуре оперы присутствуют увертюра, два действия, составленные из пяти картин, и заключительный хор.

В первом действии две картины, где экспонируются образы героев. Во втором происходит борьба жителей теремка и хищников из леса. Достигается победа над хищниками (первые две картины). В последней картине — танцы. Финальный хор, наряду с увертюрой, является средством обрамления в композиции оперы.

Характеристики персонажей внутри произведения не меняются, что естественно при таком сюжете. Но поскольку героев для 50-минутной постановки довольно много — семь, все они равновесны относительно друг друга.

Уже в увертюре отражаются основные события сказки. Здесь пять разделов, которые обобщённо отражают сюжетные события. Присутствуют типы движения, связанные с разными персонажами и событиями повествования (стуки в дверь, тряска ворот, торжественная поступь победителей).

В 1 картине экспонируются пять персонажей: лягушка (меццо-сопрано), Мышка (сопрано), Петух (тенор), Ёж (баритон). При всех различиях в интонационных решениях, темповом и фактурном многообразии, общий колорит здесь единый — мажорный. Композитор осуществляет насыщенную тональную работу почти исключительно в мажорных тональностях (Es, E, G, F, D, Des, As). Радостный оркестровый эпизод, описывающий благополучную жизнь в тереме, — в H-dur. После этого — генеральная пауза и резкий контраст — экспозиция Волка (баритон). В его партии преобладает f-moll, а ехидная реплика, где Волк сообщает о своих умениях «ловить мышат, душить лягушат» и т. д., — по звукам H<sub>43</sub> в h-moll. Прогоняют жители теремка незваного гостя всё-таки оптимистично в Des-dur. Заканчивается картина тоже мажорно — в F-dur.

2 картина изображает жителей лесной чащи. Кроме знакомого уже Волка, появляется Лиса (колоратурное сопрано) и Медведь (бас). Эти звери представлены диалогами, а также большим сольным высказыванием Медведя, приближающимся к арии и характеризующим его как простоватого великана (трёхчастная форма) в гармоническом C-dur.

Второе действие — разработочный этап драматиче-



ского процесса в 3 и 4 картинах. 5 картина — динамическая реприза. Завершает оперу Заключительный хор.

3 картина — главное столкновение. Хищники пытаются открыть ворота терема. Начинается она бодрим маршем, под который приходят звери. Потом следует диалог Медведя с жильцами дома. Всё в мажоре: Медведь в родном C-dur, жильцы в E-dur и D-dur. Ария Лисы — лирический эпизод в gis-moll. За ним следует попытка взломать ворота. Комический эпизод травмирования Волка, которого Медведь случайно придавил. Ещё одно соло Лисы и два ариозо Медведя: «Очень хочется мне, Лисонька, поесть» и «Ой, боюсь я кочерги». Всё в «тёмных» тональностях: b, f, fis. Бодрость захватчиков здесь заканчивается. Далее следует сцена, в которой Лисица выкрадывает и уносит Петуха. Это довольно большой сольный эпизод, выдержанный на вкрадчивой музыке (a-moll, h-moll) и D-dur (радость, что удался план). Проснувшиеся Лягушка, Мышь и Ёж исполняют тревожный терцет (a-moll, b-moll). После этого Ёж поёт решительно арию «Стой, Лисица» (B-dur) и бросается в погоню (D-dur).

4 картина. В начале оркестровое вступление (F-dur), изображающее бег Ежа. Когда Лиса поняла, что ей не скрыться, поёт вкрадчивое ариозо «Ах, ты Ёжик, серый Ёжик», но не добивается успеха. Ёж прогоняет её. После этого помогает помятому Лисой Петуху. Несмотря на боли Петуха, эпизод довольно оптимистичный (B-dur).

5 картина — Апофеоз друзей. Начинается небольшим оркестровым вступлением (As-dur), за которым идут три коллективных танца (в третьем из них есть сольный эпизод — танец Петуха). Все мажорные (A, D, E). Появляется Лисица (Вальс в a-moll), за которым следует приход израненного Волка и Медведя (f-moll). Поют терцет мести (fis-moll). Пытаются ворваться в теремок. Жители теремка прогоняют их.

В современной исполнительской практике 5 картину иногда опускают (например, в постановке Пермского

оперного театра 2019, дир. П. Белякин). С точки зрения архитектоники оперы это плохое решение, поскольку лишает композицию равновесия. 5 картина на уровне формы второго плана является репризным ответом к экспозиционному первому действию. В конструкции оперы явно читается логика сонатности: первое действие — экспозиция, где 1 картина ассоциируется с главной партией, а 2 картина — с побочной. Во втором действии 3 и 4 картины — два этапа разработки. 5 картина — реприза. Заключительный хор — кода. Исключив 5 картину, постановщики ломают логику музыкального процесса, лишают разработку естественного завершения, переводя её сразу на коду, которая воспринимается при таком введении совершенно неестественной. При этом возникает и сюжетный парадокс. Не используя хора, необходимого в последнем номере, чтобы он хоть как-то напоминал коллективное пение, постановщики вынуждены вывести на сцену хищников, которых там быть, конечно, не должно. Лучше бы всё-таки придерживаться авторской логики.

Будучи учёным-фольклористом, И. С. Польский хорошо чувствует народный мелос, сочиняет музыку, естественную для восточнославянской сказки и потому органичную для наших национальных театров. Она, хоть и без особых утончённостей, но весьма добротна, удобна для пения: не слишком трудна технически, но хороша в плане показа тех или иных певческих ресурсов. Партии выигрышны в актёрском отношении. Не удивительно, что опера прижилась на сцене.

В кругу сказок о животных «Теремок» занимает заметное место. Через анализ преломления этого сюжета в искусстве можно сделать различные выводы о возможностях его применения в процессе воспитания детей. Такого рода работу мы провели применительно к басням [3]. Сказки о животных обладают не меньшим потенциалом, но это задача для другой статьи. Будем надеяться, что опыт рассмотрения музыкальных воплощений сказки о Теремке сыграет в этом положительную роль.

## Литература

1. Гамрецькая А. В., Лесовиченко А. М. Сказка о лисе, коте и петухе. Проблема взаимопомощи в детской опере // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3 (5). С. 57–62.
2. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк: Изд. «Нового журнала», 1951. 155 с.
3. Иофис Б. Р., Лесовиченко А. М. «Басни в лицах» В. И. Рибикова — музыкально-дидактическая интерпретация жанра (к 150-летию со дня рождения композитора) // Наука и школа. 2016. № 3. С. 173–186.
4. Козак О. Феномен харьківського композитора І. С. Польського // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вып. 35. Харків: С. А. М., 2012. С. 335–345.
5. Корепанов А. Сказка — ложь? Режим доступа: <http://samlib.ru>.
6. Кречет, электронный журнал. Режим доступа: <http://multigood.ru/istorija-russkoj-literatury/osmyslenie/tradicionnye-cennosti-v-skazke-teremok/>.
7. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 296 с.
8. Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д. Детская музыкальная литература. Новосибирск: Изд. «Вестник НРСО», 2006. 154 с.
9. Лесовиченко А. М. Н. В. Лысенко: у истоков детской оперы (к 175-летию со дня рождения композитора) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусства. 2017. № 1 (38). С. 81–90.
10. Музыкальная энциклопедия в 6 томах. Т. 2. М.: Сов. энциклоп., 1974. 959 с.
11. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклоп., 1990. 672 с.
12. Польська І. І. Життєвий шлях та творча діяльність І. С. Польського (до 95-річчя з дня народження митця) // Культура України. Т. 66. Харків: ХДАК, 2019. С. 205–216.
13. Попов В. И. «Отблески». Книга для чтения и изучения родного языка. Т. 1–3. СПб.: К. Л. Риккер, 1909–1914.



14. Психолог онлайн. Психогенеалог. Сознательное и бессознательное. Режим доступа: <https://anastasiameadow.livejournal.com/30016.html>.
15. Сказки: пьесы для детей младшего возраста. М.-Л.: Искусство, 1941. 48 с.
16. Соколова М. В. Феномен гостеприимства в русских народных сказках // Сервис в России и за рубежом. 2013. № 8 (96). Режим доступа: <https://vreaders.org>.
17. Стекольников Н. В. «Колобок», «Теремок» и другие... Кумулятивная сказка в её вариантах. Воронеж: Науч. кн.,

2008. 400 с.
18. Токарев В. Ф. Теремок // Проза. Ру.
19. Топоров В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. Т. 1. М.: Рукопис. Памят. Др. Руси, 2010. 448 с.
20. Троицкая Т. С. Сказка «Теремок»: логика инварианта и пределы варьирования // Традиция и литературный процесс. Новосибирск: Изд. СО РАН, филиал «Гео», 1999. С. 164–176.
21. Шарифуллин Б. Я. Когнитивно-сопоставительные исследования русской народной сказки // Экология языка и коммуникативная практика. 2016. № 2. С. 47–51.

## References

1. Gamretskaya A. V., Lesovichenko A. M. Skazka o lise, kote i petuhe. Problema vzaimopomoshchi v detskoj opere [A fairy tale about a fox, a cat and a rooster. The problem of mutual aid in children's opera] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 3 (5). Pp. 57–62.
2. Grechaninov A. T. Moya zhizn' [My life]. New-York: Izd. «Novogo zhurnala», 1951. 155 p.
3. Iofis B. R., Lesovichenko A. M. «Basni v litsah» V. I. Rebikova — muzykal'no-didakticheskaya interpretatsiya zhanra (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora) [«Fables in faces» by V. I. Rebikov — musical and didactic interpretation of the genre (to the 150th anniversary of the composer's birth)] // Nauka i shkola [Science and school]. 2016. № 3. Pp. 173–186.
4. Kozak O. Fenomen har'kivs'kogo kompozitora I. S. Pol's'kogo [Phenomenon of Kharkiv composer I. S. Pol'sky] // Problemi vzajemodii mistecstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti [Problems of art, pedagogy and theory and practice of education]: zb. nauk. st. Vyp. 35. Har'kiv: S. A. M., 2012. Pp. 335–345.
5. Korepanov A. Skazka — lozh'? [Is a fairy tale-a lie?]. Rezhim dostupa: <http://samlib.ru>.
6. Krechet, elektronnyj zhurnal [Krechet, an electronic journal]. Rezhim dostupa: <http://multigood.ru/istorija-russkoj-literatury/osmyslenie/tradicionnye-cennosti-v-skazke-teremok/>.
7. Lesovichenko A. M. Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva [Children's music as a field of composer's creativity]. Saarbrücken: LAP, 2012. 296 p.
8. Lesovichenko A. M., Fal' E. D. Detskaya muzykal'naya literatura [Children's music literature]. Novosibirsk: Izd. «Vestnik NRSOO», 2006. 154 p.
9. Lesovichenko A. M. N. V. Lysenko: u istokov detskoj opery (k 175-letiyu so dnya rozhdeniya kompozitora) [N. V. Lysenko: at the origins of children's opera (to the 175th anniversary of the composer's birth)] // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art]. 2017. № 1 (38). Pp. 81–90.
10. Muzykal'naya enciklopediya v 6 tomah. T. 2 [Music encyclopedia in 6 volumes. Vol. 2]. M.: Sov. entsiklopediya, 1974. 959 p.
11. Muzykal'nyj enciklopedicheskij slovar' [Music encyclopedia]. M.: Sov. enciklop., 1990. 672 p.
12. Pol's'ka I. I. Zhitteviy shlyah ta tvorcha diyal'nist' I. S. Pol's'kogo (do 95-richcha z dnya narodzhennya mitca) [Life and creations of I. S. Pol'sky (to 95th anniversary)] // Kul'tura Ukraini. T. 66 [Culture of Ukraine. Vol. 66]. Har'kiv: HDAK, 2019. Pp. 205–216.
13. Popov V. I. «Otbleski». Kniga dlya chteniya i izucheniya rodnogo yazyka. T. 1–3 [«Glows». Book for reading and learning the native language. Vol. 1–3]. SPb.: K. L. Rikker, 1909–1914.
14. Psiholog onlajn. Psihogenealog. Soznatel'noe i bessoznatel'noe [Psychologist online. Psychogenealogy. Conscious and unconscious]. Rezhim dostupa: <https://anastasiameadow.livejournal.com/30016.html>.
15. Skazki: p'esy dlya detej mladshego vozrasta [Fairy tales: plays for young children]. M.-L.: Iskustvo, 1941. 48 p.
16. Sokolova M. V. Fenomen gostepriimstva v russkikh narodnykh skazkakh [The phenomenon of hospitality in Russian folk tales] // Servis v Rossii i za rubezhom [Service in Russia and abroad]. 2013. № 8 (96). Rezhim dostupa: <https://vreaders.org>.
17. Stekol'nikova N. V. «Kolobok», «Teremok» i drugie... Kumulyativnaya skazka v eyo variantah [«Kolobok», «Teremok» and others... Cumulative fairy tale in its variants]. Voronezh: Nauch. kn., 2008. 400 p.
18. Tokarev V. F. Teremok [Teremok] // Proza. Ru.
19. Toporov V. N. Mirovoe derevo: universal'nye znakovye komplekсы. T. 1 [World tree: universal sign complexes. Vol. 1]. M.: Rukopis. Pamyat. Dr. Rusi, 2010. 448 p.
20. Troitskaya T. S. Skazka «Teremok»: logika invarianta i predely var'irovaniya [Fairy tale «Teremok»: invariant logic and limits of variation] // Traditsiya i literaturnyj process [Tradition and literary process]. Novosibirsk: Izd. SO RAN, filial «Geo», 1999. Pp. 164–176.
21. Sharifullin B. Ya. Kognitivno-sopostavitel'nye issledovaniya russkoj narodnoj skazki [Cognitive-comparative studies of Russian folk tales] // Ekologiya yazyka i kommunikativnaya praktika [Ecology of language and communication practice]. 2016. № 2. Pp. 47–51.

## Информация об авторах

Анастасия Васильевна Гамрецькая  
E-mail: [nastya57@gmail.com](mailto:nastya57@gmail.com)  
Местная православная религиозная организация «Приход храма святой блаженной Ксении Петербургской г. Тихорецка Краснодарского края Екатеринодарской и Кубанской Епархии Русской православной Церкви»  
352121, Краснодарский край, г. Тихорецк, ул. Чапаева, 2г

## Information about the authors

Anastasia Vasilievna Gamretskaya  
E-mail: [nastya57@gmail.com](mailto:nastya57@gmail.com)  
Local Orthodox Religious Organization «Parish of the Church of St. Blessed Xenia of St. Petersburg, Tikhoretsk, Krasnodar region, Ekaterinodar and Kuban Diocese of Russian Orthodox Church»  
352121, Krasnodar region, Tikhoretsk, 2G Chapaev Str.



*Андрей Михайлович Лесовиченко*

E-mail: lesovichenko@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»  
125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/9

*Andrey Mikhailovich Lesovichenko*

E-mail: lesovichenko@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Tchaikovsky Moscow State Conservatory»  
125009, Moscow, B. Nikitskaya, 13/9

*Елена Даниловна Фаль*

E-mail: lenafalena@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новосибирский государственный педагогический университет»  
630126, Новосибирск, ул. Виллюйская, 28

*Elena Danilovna Fahl*

E-mail: lenafalena@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
«Novosibirsk State Pedagogic University»  
630126, Novosibirsk, 28, Vilyuyskaya Str.



**Гендова Марья Юрьевна**, кандидат искусствоведения, библиотекарь Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

**Gendova Maria Yurievna**, Ph. D. (Arts), librarian of the Vaganova Ballet Academy

E-mail: avrorka196@yandex.ru

### БАЛЕТ «ПРЕЛЕСТНАЯ ЖЕМЧУЖИНА» НА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Статья посвящена театральной судьбе одноактного балета «Прелестная жемчужина», созданного зрелыми мастерами — балетмейстером М. Петипа и композитором Р. Дриго — в конце XIX в. Примечательность данного спектакля в том, что, возникнув в Москве как Коронационный балет по случаю восшествия на престол Николая II, он последовательно (в течение нескольких лет) приобрел в Петербурге разнообразные статусы — от Парадного до Выпускного, — а также некоторое время значился в афише Мариинского театра. Исследование затрагивает вопросы как хронологического толка, восстанавливающие последовательность смены статусов балета, так и обращается к социокультурному аспекту, впервые обозначая место постановки в истории отечественного балетного театра на рубеже XIX–XX вв., а также предпринимает попытку обобщить причины исчезновения балета из репертуара, попутно выявляя искусствоведческую специфику самой постановки.

**Ключевые слова:** «Прелестная жемчужина» («Жемчужина»), М. Петипа, Р. Дриго, П. Леняни, М. Кшесинская, Ю. Седова, А. Ваганова, Петербург, Петергоф, Императорское Театральное училище, Мариинский театр.

### BALLET «LA PERLE MAVEILLEUSE» ON ST. PETERSBURG STAGE OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY

The article is devoted to the theatrical fate of the one-act ballet «La perlè maveilleuse» («La perlè»). This ballet was created by outstanding masters choreographer M. Petipa and composer R. Drigo at the end of the XIX century. The peculiarity of the performance is that it originated in Moscow as a Coronation ballet on the occasion of the accession of Nicholas II to the throne. Then during several years in St. Petersburg the ballet acquired various statuses, from Ceremonial to Graduation. For some time, the ballet was in the repertoire of the Mariinsky Theater. The study addresses chronological issues, restoring the sequence of changing statuses as well as the socio-cultural aspect, for the first time marking the place of the production in the history of the Russian ballet theater at the turn of the XIX–XX centuries. Besides the author attempts to substantiate the reasons why the ballet disappeared from the repertoire and simultaneously reveal the artistic specifics of the production itself.

**Key words:** «La perlè maveilleuse» («La perlè»), M. Petipa, R. Drigo, P. Legnani, M. Kshesinskaya, Yu. Sedova, A. Vaganova, St. Petersburg, Peterhof, Imperial Theater School, Mariinsky Theater.

Балет М. Петипа<sup>1</sup> на музыку Р. Дриго<sup>2</sup> «Жемчужина»<sup>3</sup> увидел свет театральной рампы впервые в Московском Большом театре на Коронационных торжествах императора Николая II и Александры Федоровны<sup>4</sup> (рис. 1).

Изысканное название спектакля в полной мере соответствовало как самому случаю, так и тенденциям завершающегося столетия.

Последнее десятилетие XIX в. отметилось поиском гармонии и красоты в загадочных мирах сказочных фантазий, аллегории и природы. Немалую роль в выборе сюжетной линии спектакля сыграло внимание к Японии в торгово-экономическом, политическом и театральном форматах<sup>5</sup>.

Свое отражение в балете нашел и всплеск очеред-

<sup>1</sup> Петипа Мариус (1818–1910) — французский танцовщик, с 1847 г. служил на русской Императорской сцене, крупнейший балетмейстер XIX в., полвека отдавший служению русскому балетному театру; создатель классицистической формы многоактного балетного спектакля, сочинил более 60 балетов.

<sup>2</sup> Дриго Риккардо (1846–1930) — итальянский композитор, с 1879 г. работал в России, с 1886 г. капельмейстер Мариинского театра, дирижировал балетными спектаклями. Удостоился чести дирижировать премьерными балетами П. Чайковского и А. Глазунова («Раймонда»).

<sup>3</sup> В различных источниках встречаются несколько вариантов названия данного балета — «Жемчужина» и «Прелестная жемчужина». Сегодня представляется проблематичным установить истинную причину редукции прилагательного «прелестная» в названии: на момент Коронации спектакль именовался «Жемчужина». Однако утверждать, что спектакль «обогатился» указанным прилагательным позже не представляется возможным. Так, в сохранившихся отрывочных рукописных записях М. Петипа, сделанных в апреле 1892 г. (Рукописный архив ГЦМТ имени Ю. Бахрушина, Л. 173) балет называется «Прелестная жемчужина». То же значится и в скрипичном репертуаре — *La perle maveilleuse. Violon repetiteur 1892* [3, с. 218]. Кроме того, двойственность названия балета прослеживается и в сохранившихся эскизах костюмов. Возможно подобная ситуация сложилась из-за того, что между временем задумки и сценическим воплощением лежит довольно большой промежуток — 1892–1896 гг.

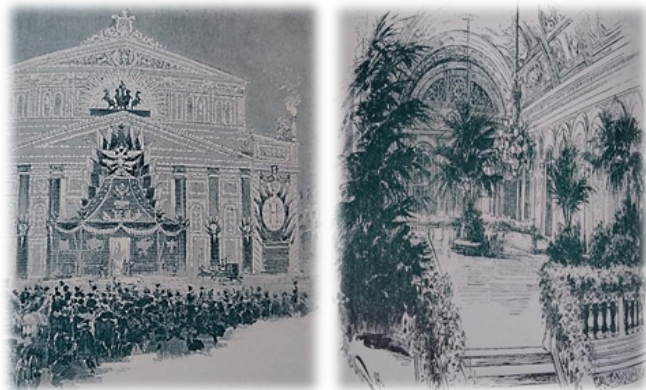
<sup>4</sup> Балет в Большом театре показали дважды — 17 и 23 мая 1896 г. [11, с. 41].

<sup>5</sup> Интерес к Японии был не случайным, поскольку именно это государство входило в число добывающих и экспортирующих на мировой рынок морской жемчуг, столь популярный среди аристократии. Кроме того, в январе 1896 г. японский предприниматель Кокити Микимото запатентовал процесс получения искусственного жемчуга полукруглой формы в устрицах-жемчужниках, что повысило значимость государства. Другим обострением внимания России к Японии был тот факт, что страна восходящего солнца была одним из стратегических направлений в политике Николая II, касавшейся укрепления Российской Империи на Дальнем Востоке. Театральная область также не отставала, поэтому накануне Коронации в Большом театре представили балет Х. Мендоса по японской легенде — «Даита» [7], — а через год — в 1897 г. — на Мариинской сцене





Рисунок 1. Убранство Большого театра (Коронационные торжества, май 1896)



ного интереса к эпохе рококо (неорококо)<sup>6</sup>, влияние которого в данном случае оказалось наиболее ощутимым и проступившим в названии<sup>7</sup> и в декорационном убранстве (рис. 2).

Рисунок 2. «Подводное царство» (балет «Прелестная жемчужина», эскиз П. Ламбина)



Действие балета «Прелестная жемчужина», как сле-

возник балета «Дочь Микадо» в постановке Л. Иванова.

<sup>6</sup> Период неорококо в России имел несколько волн, каждая из последующих отличалась нарастающей эклектичностью. Изысканный и вычурный неорокайльный стиль, с налетом проступающего модерна, проявился в России конца XIX в. в придворной моде, отобразился в декоре танцевальных залов и столовых, проник на балетную сцену. Сегодня эта стилистика сохранилась в оформлении Малой (Белой) столовой Зимнего дворца (1894), в убранстве дворца великого князя Алексея Михайловича (ныне «Дом музыки» Санкт-Петербург, 1882–1885) и в подмосковной усадьбе купца М. Грачева (1899).

<sup>7</sup> Балетмейстерское обращение к теме жемчуга связано с символикой этого минерала, олицетворяющего собой совершенство, заключенное в красоту и мудрость, а потому являвшееся украшением Августейших особ. Подробнее о семантике жемчуга, его бытовании в русской культуре и роли балетного искусства в процессе проникновения жемчуга в повседневную жизнь см. подробнее в статье «Россыпи жемчуга на русской балетной сцене 1860–1910-х гг.: историко-искусствоведческий анализ» [9].

<sup>8</sup> Начиная с 1860-х гг. подводная тематика, а также идея о том, что герой или героиня балета опускается на морское дно, а затем поднимается из морской пучины, получает активное распространение. Она присутствует в спектаклях «Дочь фараона» (1862, М. Петипа), «Конек-горбунок» (1863, А. Сен-Леон), «Даита» (1896, Х. Мендес). Однако первое проявление подобной идеи связано со спектаклем «Дева Дуная» (1836, Ф. Тальони) [10].

<sup>9</sup> Леньяни Пьерина (1863–1923) — итальянская танцовщица, в 1893–1901 гг. балерина Мариинского театра — рекордсменка по длительности службы иностранной танцовщицы на русской сцене. Первая исполнительница ведущих партий в балетах «Золушка» (1893), в нем впервые русская публика увидела технический трюк — *fouetté*; «Лебединое озеро» (1895), «Прелестная жемчужина» (1896) и «Раймонда» (1898).

<sup>10</sup> Гердт Павел (1844–1917) — премьер Императорской балетной труппы Мариинского театра, в последней трети XIX в. считался лучшим танцовщиком петербургской сцены. Первый исполнитель партий: принц Дезире («Спящая красавица», 1890), принц Коклюш («Щелкунчик», 1892), принц Зигфрид («Лебединое озеро»), Абдерахман («Раймонда», 1898) и др.; педагог.

дует из названия, разворачивалось на морском дне, в волшебном жемчужном гроте царя Кораллов<sup>8</sup>.

Камерность и уединенность места всячески подчеркивала декорация Подводного царства (художник П. Ламбиным), которая напоминала причудливую раковину в продольном разрезе, с явно выраженной асимметрией, создавая, тем самым, иллюзию завитка, верхушка которого тянулась к свету, что притягивало взор зрителя в левый верхний угол сцены.

Именно, оттуда — сверху — пробивался сонм света, и по смещенной к левому краю сцены лестнице опускался на морское Дно главный герой — Гений Земли — в поисках невесты Жемчужины.

Асимметричность, присутствовавшая на сцене, усиливалась сдвинутой влево раковиной-колыбелью, где спала Прелестная Жемчужина. Подобный акцент, а также обилие растительных форм в оформлении намекали на появление в недрах рокайльного стиля первых проблесков зарождающегося модерна. Однако примат неорококо был очевиден. Он отмечался в камерности, рокайльности и «эластичной» криволинейности текучих форм, присутствовал в именах персонажей, отображался в крое сценических костюмов, сквозил в выборе пастельных оттенков цветовой гаммы одежд сцены и персонажей [8].

Несмотря на то что сама сюжетная линия одноактного балета казалась незатейливой, романтизированной историей, конструкция спектакля являла классицистическое чередование трех довольно масштабных и контрастных по наполнению сцен.

Начальная и финальная сцены отличались пышностью и приподнятым настроением, закольцовывая историю мажорными интонациями надежды. Итак, балет открывался большой танцевальной картиной — кружевными танцами Жемчужин в гроте и встречей Белой Жемчужины с Гением Земли (первые исполнители П. Леньяни<sup>9</sup> и П. Гердт<sup>10</sup>, соответственно, рис. 3, 4). Идиллия влюбленных прерывалась контрастной



по характеру и хореографии батальной сценой — столкновением между армией Царя Кораллов и войском Металлов со стороны Гения Земли. Завершался балет на возвышенной ноте — сценой свадебных торжеств.

Рисунок 3. П. Леняни в партии Белой Жемчужины



После коронационного триумфа лучших балетных сил объединенных трупп Мариинского и Большого театров балетмейстер Петипа вернулся в Петербург, погрузившись в текущую работу<sup>11</sup>.

Казалось, что и он сам, и театральные мир позабыл об изысканном балете.

Тем не менее, в последующие 7 лет — 1897–1905 гг. — на сценических подмостках Петербурга балет «Прелестная жемчужина» успел побывать Выпускным, Парадным и рядовым репертуарным спектаклем.

27 марта 1897 г. на сцене небольшого Школьного театра Императорского Театрального училища<sup>12</sup> состоялся очередной Выпускной Вечер воспитанников балетного отделения (рис. 5).

По сложившейся традиции подобные торжества «посещались царской семьей, приближенными к ней,

Рисунок 4. Белая Жемчужина и Гений Земли (балет «Прелестная жемчужина», рисунок Е. Самокишь-Судковской)



министром двора и другими сановниками. Приглашались артисты из числа премьеров (самые строгие судьи будущих своих заместителей), затем начальство, учителя. <...> День спектакля <...> ожидали с нетерпением. Занятия в этот день были только по классу танца, остальные прекращались. После завтрака и прогулки укладывали в постель отдыхать, чтобы мы (участники спектакля. — М. Г.) посвежее выглядели вечером. <...> После спектакля в столовой подавался богатый ужин, на котором присутствовали гости, зрители и все учащиеся» [5, с. 44–45].

Необычность Выпускного торжества 1897 г. заключалась в том, что для показа, среди прочих, значился Коронационный балет<sup>13</sup>, а в числе выпускников была А. Ваганова (рис. 6).

По воспоминаниям Вагановой, она появилась на главном школьном экзамене «в двух одноактных балетиках. Первый — «Шалость амура». <...> Успех был большой. <...> Еще лучше прошел второй балетик — «Жемчужина» Петипа, где я выступила в партии Черной жемчужины (главной героини. — М. Г.)» [5, с. 45]. Несмотря на подтверждение выпускницей успешности

<sup>11</sup> Он работал над восстановлением фантастического балета «Млада» (музыка Р. Дриго), а в декабре 1896 г. состоялся бенефис по случаю его полувекового служения Русской Императорской сцене, где балетмейстеру присвоили первое в истории балета звание Заслуженного артиста. На этом вечере был показан балет «Синяя борода» [11, с. 433].

<sup>12</sup> Ныне Учебный театр им. А. Ширяева, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой.

<sup>13</sup> Программка Выпускного вечера 27.03.1897 хранится в архиве музея Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. В ней анонсируется, что к показу подготовлены «Шалость Амура» (хореография Л. Иванова, музыка А. Фридмана и Ч. Пуни), «Прелестная Жемчужина» (танцы из балета М. Петипа, музыка Р. Дриго), балет-мимодрама «Последствия бала» (хореография Э. Чекетти, музыка Э. Келера) и Дивертисмент разнообразных номеров.



Рисунок 5. Программка Выпускного спектакля, 1897

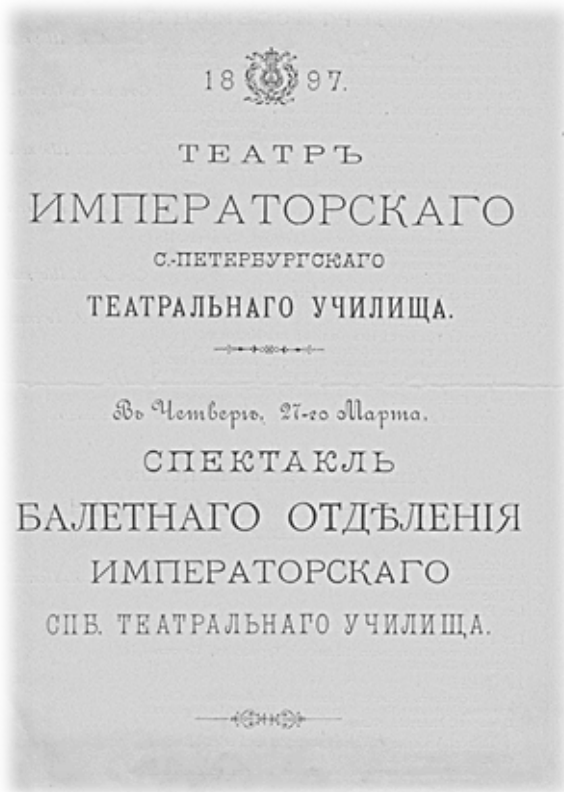


Рисунок 6. Выпускницы балетного отделения Императорского Театрального училища 1897 года (крайняя справа А. Ваганова)

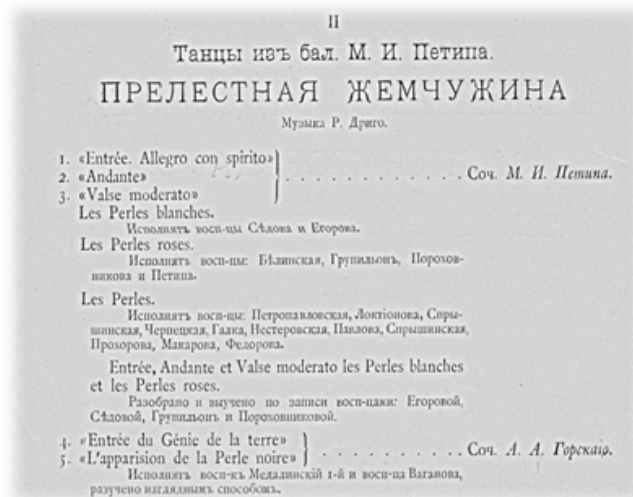


своего выступления, юная Ваганова предпочла не давать развернутых пояснений о своем танце. Их удалось обнаружить у искусствоведа В. М. Богданова-Березовского, который записал, что данная воспитанница после Выпускного вечера «получила самую лестную характеристику со стороны М. Петипа, а также со стороны

Х. П. Иогансона»<sup>14</sup> [4, с. 19].

Обратим внимание на то, что воспоминания юной выпускницы фиксируют смену имени главной героини. При подготовке Выпускного спектакля «Прелестная жемчужина» вместо Белой Жемчужины в программке возникла Черная Жемчужина, что указывает на внесенные в первоначальный вариант балета изменения (рис. 7).

Рисунок 7. Фрагмент Программки Выпускного спектакля, 1897



Помимо очевидной исполнительской удачи, Выпускной вечер запомнился А. Вагановой первым балетмейстерским опытом. Из программки известно, что выпускница поставила вариацию главной героини и приняла участие в постановке adagio Жемчужины и Геня Земли. Косвенно это следует и из ее воспоминаний: «Впервые я проделала “трюк”, разрешенный Горским: в адажио делала самостоятельно два тура с preparation на колене, а заканчивала их с поддержкой кавалера. Всем это понравилось, кругом хвалили мое исполнение. Я была счастлива» [5, с. 45]<sup>15</sup>.

Интересное замечание в адрес «Прелестной жемчужины», репетитруемой весной 1897 г., нашлось у историка балета В. Красовской, которая отметила, что спектакль был «скорее не балетом, а дивертисментом, где, на почве классического танца, соревновались <...> жемчужины. Вагановой, с ее густой шевелюрой, зеленоватыми глазами, сверкающими под смелыми дугами бровей, а главное, с ее уверенным, сильным танцем, досталась роль Черной жемчужины» [18, с. 351].

Дальнейшее изучение программки позволяет аргументированно разъяснить замечание балетоведа — «не балет, а дивертисмент», — подчеркивающее существенные структурные изменения.

<sup>14</sup> Иогансон Христиан (1817–1903) — датский танцовщик, последователь традиций А. Бурнонвиля, один из лучших исполнителей романтических балетов, с 1941 г. солировал на Мариинской сцене. С 1860 г. преподавал в Императорском Театральном училище на женском отделении в выпускных классах, являлся одним из ее лучших педагогов, с 1869 г. вел класс усовершенствования в театре.

<sup>15</sup> Этот балетмейстерский опыт в дальнейшем получит свое развитие: в 1930-е гг. А. Я. Ваганова создаст на сцене Кировского театра свои версии балетов «Лебединое озеро» (1934) и «Эсмеральда» (1935).

Итак, хореографическое произведение «Прелестная жемчужина» при переносе на сцену Школьного театра Императорского Театрального училища оказалось трансформировано и приобрело форму хореографической сюиты<sup>16</sup>. В результате из постановки полностью исчезла батальная сцена (битва Кораллов и Металлов), излишним оказался Царь Кораллов.

Подобные изменения были уместны и объективны для Выпускного вечера, задача которого заключалась в необходимости максимально полно показать танцевальные способности и перспективный потенциал начинающих исполнителей. Сделать это в наибольшей мере возможно посредством классического танца, поэтому оправданным выглядело сохранение развернутых хореографических форм в постановке М. Петипа — *entree*, кружевные танцы кордебалета Жемчужин, а также начала финального дивертисмента. Поэтику хореографического стиля М. Петипа дополнили новыми, адаптированными для юных исполнителей, танцевальными фрагментами малой формы — вариациями.

В результате вновь созданная структура «балетика» о Прелестной Жемчужине и ее поклоннике обогатилась новой вариацией Гения Земли (хореография А. Ширяева для воспитанника А. Медаллинского), вариацией Черной Жемчужины (постановка выпускницы А. Вагановой) и рядом изменений, внесенных начинающим педагогом А. Горским. Среди последних — появление Гения Земли, сцена знакомства с Черной Жемчужиной и *adagio* влюбленных<sup>17</sup>, а также существенная часть финального дивертисмента (рис. 8).

Таким образом, к весне 1897 г. Коронационная «Прелестная жемчужина», сохранив первоначальную задумку балетмейстера М. Петипа, была переработана и более походила на воспоминание о первоначальном спектакле в рокайльном стиле.

Новый виток в судьбе балетной «Жемчужины» случится в июле 1898 г., тогда о спектакле вспомнят по случаю визита Румынского короля Кароля I<sup>18</sup>.

В результате дипломатического визита балет «Прелестная жемчужина» приобрел статус Парадного спектакля и удостоился чести быть данным в загородной летней резиденции российских императоров — Петер-

Рисунок 8. Действующие лица Выпускного балета «Прелестная жемчужина»

6. «Andante sostenuto»	} . . . . . Соч. М. И. Петипа.
7. «Allegro spiritoso Agitato»	
8. «Tempo di valse»	
Исполнить: восп-къ Медаллинский 1-й, восп-ца Ваганова и все участвующие; разобрано и выучено по записи восп-къ Медаллинским и восп-цей Вагановой.	
9. «Variationes» les Perles roses . . . . .	Соч. А. А. Горского.
Исполнить восп-цы: Бѣлинская, Групилюнь, Пороховникова, Петипа, разобрано и выучено по записи восп-цами: Групилюнь и Пороховниковой.	
10. . . . . les Perles blanches . . . . .	Соч. А. А. Горского.
Исполнить восп-цы: Сѣлова и Егорова, разобрана и выучена по записи, ими же записанъ конецъ вариации, выученой нагляднымъ способомъ.	
11. . . . . le Génie de la terre . . . . .	Соч. А. В. Ширяева.
Исполнить восп-къ Медаллинский 1-й, выучена нагляднымъ способомъ для будущихъ классныхъ работъ.	
12. . . . . la Perle noire . . . . .	Соч. восп-цы Вагановой
Исполнить восп-ца Ваганова.	
13. «Final» . . . . .	Соч. А. А. Горского.
Исполнить все участвующие, выучено нагляднымъ способомъ для будущихъ классныхъ работъ.	

гофе, на Верхнем пруду Ольгиного острова.

Для показа этого спектакля специально выстроили театр под открытым небом. Прототипом постройки выступил «воздушный» театр<sup>19</sup>, расположенный в загородной резиденции польского короля Станислава Августа Понятовского — Лазенках<sup>20</sup> (рис. 9) [22].

Рисунок 9. Воздушный театр в Лазенках



Театр на прудах Ольгиного острова представлял собой подобие отдельно стоявшего полуразрушенного

<sup>16</sup> Сюита — небольшая циклическая музыкально-танцевальная форма, построенная на чередовании нескольких контрастирующих частей, объединенных единым сюжетом.

<sup>17</sup> Тема жемчуга вновь появится в творчестве А. А. Горского. Так, в Москве он, создавая танцы «Подводного царства» из балета «Конек-горбунок», поставит *adagio* Жемчужины и Солнечного света. Из воспоминаний очевидцев: «В этой сцене стояла кушетка, на ней лежала Жемчужина, выходил Солнечный луч, и они начинали танцевать. Потом Александр Алексеевич (Горский. — М. Г.) заменит этот номер на танец Океана и двух Жемчужин — голубой и розовой» [16, с. 211].

<sup>18</sup> Кароль I (1839–1914) — король Румынии из немецкого католического дома Гогенцоллернов-Зигмарингенов. Данный монарх стал рекордсменом по времени правления — 48 лет на троне, добился независимости Румынии, поднял международный престиж государства, активно налаживал социально-политические и культурные связи с Россией и другими странами.

<sup>19</sup> Театр построен архитектором Я. Камзетзер в 1790–1791 гг. [22].

<sup>20</sup> Имение Лазенки перешло в 1817 г. в ведение императора Александра I после того, как Польша вошла в состав территории России (царство Польское), а император Александр I получил титул польского монарха. Особые чувства испытывал к имени император Николай I, с именем которого в России связано появление традиции давать Парадные балеты в Петергофе, на Верхних прудах Ольгиного острова. Впервые Парадные празднества на прудах Ольгиного острова состоялись в 1846 г., однако балета тогда не показывали. Право открыть череду Парадных балетов под открытым небом представилось спектаклю «Наяда и рыбак», показанному в 1850 г. по случаю дня рождения супруги Николая I — императрицы Александры Федоровны. В период с 1875 по 1898 гг. парадные балеты давались с завидной регулярностью [23].



древнегреческого храма.

Его замшелые стены и мраморные колонны были «живописно обвиты плющом. Два золоченых жертвенника пылали перед входом. Места шли горой, с боков ряды разноцветных электрических огней освещали зрителей. На острове кругом театра <...> между колонн, на газонах громадные пальмы, лучистые латании, древовидные папоротники» [32, с. 533] (рис. 10).

Рисунок 10. Рисованная афиша к Парадному спектаклю «Прелестная жемчужина» (18 июля, 1898), художник Е. Самокишь-Судковская



Вход в храм закрывала полуразрушенная каменная стена (хитрость декораторов и машинеров сцены — раздвижной занавес. — М. Г.), которая развернулась неожиданно с первыми звуками увертюры. Последней аккомпанировала сама природа во главе с соловьями.

Изумленному зрительскому взору открывалась сцена, устроенная на сваях. Это был причудливый жемчужный грот, окруженный водным пространством и естественными «декорациями» парка с вековыми дубами и липами. «Голубые скалы грота (имитация кулис. — М. Г.) были усеяны раковинами и кораллами. <...> Они блестели, подсвеченные сверху электрическими лучами света. <...> Группы жемчужин танцевали под

невидимую музыку<sup>21</sup> и пение. Вдруг справа на сцену падал сноп света, и являлся Гений Земли; жемчужины в страхе разбежались; он их ловил, но тщетно. Гений тосковал, но вдруг видел наверху скалы громадную раковину; она раскрывалась, и в ней спала прекрасная Белая Жемчужина. <...> Следовала выразительная scène dansante (адажио знакомства и зарождающейся любви Белой Жемчужины и Гения Земли. — М. Г.). <...> Балет завершался апофеозом: на острове, облитом яркими лучами электрического света, окруженным сиянием из фонтанов, появлялся Нептун на колеснице из раковин с Белою Жемчужиной и группой наяд; внизу на воде (на плотках) — тоже разные группы. <...> Пел хор Императорской оперы» [32, с. 533]<sup>22</sup>.

В образе главной героини — Белой Жемчужины (!) — блистала М. Кшесинская<sup>23</sup> (рис. 11). О том Парадном тожестве июльской белой ночи балерина вспоминала: «На озере был устроен островок, на котором красовалась большая раковина, и в ней помещалась Белая жемчужина — я сама» [20, с. 64].

Рисунок 11. М. Кшесинская (фото в одной из балетных партий)



Сценическое действие на лоне природы восхитило Августейших гостей, балет «Прелестная жемчужина» имел огромный зрительский успех. По завершении Парадного спектакля для приглашенных под раскидистыми кронами деревьев был организован чай со сладостями. Вечер в честь визита Кароля I с семьей завершился катанием гостей на лодках.

Так, спустя два года после Коронации, балет «Прелестная жемчужина» обрел для себя новый, не менее почетный статус, подчеркнув тем самым, что союз балетмейстера и композитора оказался удачным и гар-

<sup>21</sup> По задумке театральных машинеров и декораторов оркестровая яма помещалась перед прудом в специально вырытом для этого углублении — кессоне, поэтому зрителю она была не видна.

<sup>22</sup> Во время исполнения Оды, славящей Отечество, в финале балета к основному театральному оркестру присоединился военный духовой оркестр лейб-гвардии Финляндского полка, создавая невероятное по красоте и масштабу музыкально-танцевальное действие.

<sup>23</sup> Кшесинская Матильда (1872–1971) — прима-балерина Императорского Мариинского театра с 1896 по 1917 гг. После революции эмигрировала во Францию.



моничным.

Однако когда же спектакль попал в афишу главного балетного театра Российской империи конца XIX — начала XX в.?

Произошло это только в сезон 1899/1900 г.

23 января 1900 г. «Прелестная жемчужина» дана в Мариинском театре по случаю бенефиса элегантной П. Леньяни, потрясающей зрителя «двойными и тройными пируэтами, fouetté и всеми остальными техническими трудностями современного балетного танца» [27, с. 288]. Танец П. Леньяни несколько выбивался из привычной исполнительской манеры итальянок, по большей мере заботящихся исключительно о технике. Напротив, эта артистка была преисполнена женственностью. Как писал А. Ширяев, в ее танце отсутствовала какая-либо «танцевальная грубость <...> танец всегда был мягок, пластичен, грациозен» [33, с. 48–49]. «Леньяни вносит покой в самые виртуозные движения» [27, с. 41].

Помимо совершенного танца бенефициантки, спектакль «Прелестная жемчужина» запомнился «красивыми декорациями, ослепительными костюмами и мелодичной музыкой» [2, с. 103]. Между тем, в сравнении с Коронационным и Парадным спектаклями, балет выглядел несколько скромнее, что было связано с сокращением составов исполнителей основных сцен — уменьшились «взводы» армий Металлов, аналогично поступили и с участницами кружевного танца Жемчужин — А. Павлова, и по замечанию критика, выпускница 1899 г. «действительно “перль” нашего балета» [28, с. 236]. Исполнение оказалось столь совершенным, что даже отмечено в числе прочих среди сольных партий А. Павловой на Мариинской сцене [1, с. 169].

В силу того, что балет давался как репертуарный, он шел без славящей Отечество оды, завершаясь только танцевальным дивертисментом с бравурной кодой.

Заметим, что 1900 г. щедро одаривал спектакль показами.

Так, в феврале балет давали по случаю бенефиса кордебалета [24, с. 370], что еще раз подчеркнуло талант М. Петипа, умеющего мастерски создавать замысловатые танцевальные узоры, когда «тождественные движения производятся целым хороводом без отступления в сторону, <...> ритмические рисунки танцев меняются быстро и незаметно. Группы переливаются одна в другую мгновенно, в строгом согласии с темпом музыки» [6, с. 171].

Отметим, что ежегодные бенефисы кордебалета традиционно привлекали публику. И «несмотря на чрезвычайно повышенные цены, билеты брались нарасхват, так что уже за две-три недели перед спектаклем все места в театре оказывались расписанными и оплаченными полными суммами» [6, с. 171].

Наиболее часто балет появлялся на афише в апреле — 12, 19 и 30 числа 1900 г. [12, с. 46].

«Молодежный сезон», приходившейся в Императорских театрах на второй весенний месяц, запомнился дебютом Ю. Седовой<sup>24</sup> — «танцовщицы итальянского жанра, сила которой заключается в детальной разработке техники» [27, с. 350] (рис. 12).

Рисунок 12. Ю. Седова (фото в одной из балетных партий)



Критика писала: «Седова имеет задатки очень хорошей классической танцовщицы. <...> Кроме хорошего роста, у г-жи Седовой большая сила в ногах и легкость» [28, с. 325]. О превосходной технике прыжка и умении парить над пространством напишет и критик В. Светлов [27, с. 349], а В. Красовская отметит, что исполнительница умела, «прыгнув, задерживаться в воздухе, совершая ошеломляющие по своей протяженности полеты. <...> Седова рисковала состязаться в высоте и легкости прыжка с Нижинским <...> и не знала поражения» [19, с. 88–89].

Памятуя о том, что партия Белой Жемчужины отличалась не только колоратурной техникой прыжка, но и обильным вращением изысканного *perlè*, отметим, что Седова достойно справлялась и с этой задачей, «без труда делая три круга на носке и довольно отчетливо 24 фуэте» [28, с. 325].

К сожалению, сведений об актерской составляющей в исполнении Седовой партии Белой Жемчужины найти не удалось.

Сохранилась заметка критика Скальковского, который нашел изъяны в премьерном показе: «К сожалению, г-же Седовой дали неопытного и неловкого кавалера,

<sup>24</sup> Седова Юлия (1880–1969) — русская балерина, танцевала на сценах Мариинского и Большого театров, вела активную гастрольную деятельность по городам Российской империи. После революции покинула Родину, выступала в составе труппы «Русский балет Монте-Карло», работала в театрах Италии, преподавала во Франции.



и она не могла иметь в трудных местах достаточной уверенности. <...> Нововведением служит пение во время танцев кордебалета хора русской оперы, но тут можно сделать маленькое замечание: действие идет под водой, какое же тут пение? Разинув рот, ведь захлебнешься» [28, с. 326]<sup>25</sup>.

Завершившийся сезон 1899/1900 г., как показала история, стал самым «урожайным»: на Мариинской сцене балет был дан 5 раз [12, с. 46].

Следующий театральный сезон 1901/1902 г. по-прежнему благоволил спектаклю: его показали 4 раза [13, с. 46]. Так, до Рождества балет прошел дважды. 9 сентября «Прелестную жемчужину» представили по случаю приезда нового директора Императорских театров В. А. Теляковского<sup>26</sup>, в роли Белой Жемчужины выступила, утвердившаяся в партии, Ю. Седова [13, с. 166]. Крайне провокационное заявление оставлено новым Директором в дневнике после посещения спектакля: «Сегодня я первый раз присутствовал на балетном представлении в Мариинском театре. <...> В общем петербургский балет произвел на меня грустное впечатление. Танцевали вяло, небрежно, неграциозно»<sup>27</sup> [30, с. 52].

Анализ сохранившихся материалов об осенних показах выявил следующую примечательную деталь: и в сентябре, и в октябре одноактная «Жемчужина» шла как «десертное» дополнение к «основному» балету. Таковым, в первом случае, стал спектакль «Щелкунчик» с О. Преображенской в партии феи Драже, а во втором — «Жизель» с итальянкой К. Замбелли [25, с. 21, 25].

Очевидно, что подобная практика нашла одобрение со стороны Дирекции, потому как в апреле 1902 г. «Жемчужину» показали вместе с балетом «Арлекинада» [13, с. 205].

Уже в сезоне 1902/1903 г. внимание к балету стремительно пошло на спад. Спектакль дали лишь однажды — 15 сентября, — когда он предварил показ балета «Жавотта» [14, с. 143]. Думается, что существенные

сюжетные и стилистические различия обеих спектаклей не позволили прозвучать «Прелестной жемчужине» в полной мере.

Подобный «неуклюжий» выбор вполне мог послужить одной из причин постепенного охлаждения интереса к «Жемчужине». О балете вспомнят лишь через год — 12 сентября 1904 г.

В заглавной партии покажется Ю. Седова, а в массовом танце Жемчужин мелькнет А. Ваганова [15, с. 107].

В канун Великого поста<sup>28</sup> — 27 февраля 1905 г. — А. Ваганова выйдет в заглавной партии этого балета, пройдя долгий путь от партии Черной Жемчужины на Выпускном вечере до образа Белой Жемчужины на Мариинской сцене [15, с. 120] (рис. 13).

Рисунок 13. Шарж на А. Ваганову от коллег братьев С. и Н. Легат



В тот вечер «Прелестная жемчужина» окажется включенной в большое «ballabile» — одноактные «Голубая

<sup>25</sup> Относительно замечания о новшестве вокального сопровождения балетной сцены не согласимся с критиком. Действительно, вокальное сопровождение балетного спектакля — редкость. Однако, поскольку изначально балет создавался как Коронационный, а затем показывался как Парадный, то предусматривал славление монархии в виде оды. Более того, хоровое сопровождение появлялось в спектакле дважды. Впервые хвалебная песнь в честь Белой Жемчужины исполнялась по завершении кружевного танца Жемчужин — перед пробуждением Белой Жемчужины, а затем — в финале самого балета.

<sup>26</sup> Теляковский Владимир Аркадьевич (1861–1924) — театральный деятель, занимал пост Директора Императорских театров в 1901–1917 гг., способствовал развитию национальной темы в отечественном искусстве, привлекал к оформлению балетов художников-мирискусников, перестал приглашать иностранных гастролерш на русскую сцену, прервал сотрудничество театра с балетмейстером М. Петипа. По его мнению, «Петипа стар, и с ним не стоит и начинать какое-нибудь дело — это выжатый лимон, у которого остался только авторитет» [30, с. 52]. О личности театрального чиновника сохранились противоречивые мнения. К примеру, юная Т. Карсавина писала, что он был «человек тонкого интеллекта, обладавший эрудицией в области искусства» [17, с. 106]. А вот А. Ширяев замечал, что новый Директор, в прошлом управляющий московской театральной конторой, оказался «выдвинут на пост <...> благодаря своим связям при дворе. Человек властный, грубый, чванливый, сразу же оттолкнул от себя артистов. Явившись на репетицию, он заявил нам вызывающим тоном: “Мне хвалили петербургский балет. Что же, посмотрим, что представляет собой эта хваленая труппа!”» [33, с. 75].

<sup>27</sup> Данное замечание вызывает удивление, поскольку именно этот период (конец XIX — первое десятилетие XX в.) оказался для петербургского балета «урожайным» на талантливых молодых, и что важно — русских, танцовщиков и танцовщиц. Кроме того, именно, этим артистам предстояло произвести невероятно сильное эмоциональное впечатление на Парижскую публику, показав русское искусство Западу в период «Русских сезонов». Именно, русский балет в этот период времени становится «магнитом» мирового внимания и «экспортным» «лицом» государства на культурно-политической арене (см. подробнее [26]).

<sup>28</sup> Так называемое завершение Зимнего балетного сезона, поскольку показ спектаклей на время Великого поста прекращался.



георгина», «Грациелла» и «Жемчужина», а также фрагменты из «Корсара» и «Фиаметты» [31, с. 807].

При сложившейся антипатии Дирекции к балетмейстеру М. Петипа, подчеркнем, что все показанные постановки принадлежали творчеству мастера.

Последний раз «Прелестная жемчужина» озарится светом рампы Мариинской сцены 27 апреля 1905 г., когда ею, а также «Феей кукол» (постановка братьев Легат) и 3 актом балета М. Петипа «Пахита» [31, с. 812] решат закрыть театральный сезон 1904/1904 г. Свое филигранное мастерство в партии Белой Жемчужины покажет Ю. Седова [15, с. 122]. Отметим, что среди всех Жемчужин, когда-либо блиставших в этом спектакле, более других «волшебный грот» благоволил именно ей.

Так, весной 1905 г. окончится славный путь рокайльного шедевра М. Петипа на музыку Р. Дриго (рис. 14).

Рисунок 14. Шарж на М. Петипа и Р. Дриго от братьев С. и Н. Легат



Рассуждая о том, почему «Прелестная жемчужина» исчезла из репертуара, отметим, что на забвение повлияли не только «неуклюжие» сочетания с другими балетами, неприязнь Дирекции к балетмейстеру «старой формации». Существенное воздействие оказывало само время — социально-политическая обстановка. Это, прежде всего, русско-японская война (1904–1905), развернувшаяся на восточных рубежах Российской империи. Поражения, преследующие нашу страну в этом столкновении, обострили внутривосточную ситуацию и привели к стремительно нарастающему социальному напряжению, Кровавому воскресенью, массовым забастовкам (заводским стачкам), которые к осени 1905 г. проникли и в балетную труппу Мариинского театра (см. подробнее [29, с. 241–243]).

Поэтому рокайльный шедевр, попав в жернова революции и коллизий театральных интриг, оказался вытеснен на обочину жизни и стал забываться.

Уже в начале 1920-х гг. изысканный балет о Жемчужине оказался «растерзан» на «вставные» вариации [21, с. 47]. Этот печальный факт, однако, красноречиво свидетельствует о востребованности вариаций М. Петипа наперекор частным вкусам и политике.

Сегодня единственную из сохранившихся вариаций — вариацию Белой Жемчужины — можно увидеть в гала-концертах или конкурсных состязаниях артистов балета, но значитесь она теперь под именем вариации Коломбины из балета «Арлекинад».

Такова судьба балета «Прелестная Жемчужина», который после Коронации примерил на себя множество образов, сумел выстоять под натиском истории и сохранил для потомков крохотный *perle*, позволяющий говорить о нем все-таки в настоящем времени.

## Литература

1. Анна Павлова: 1881–1931. М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. 191 с.
2. Балет // Театр и искусство. 1900. № 5. С. 103.
3. Балинская О. Балет Петипа «Прелестная жемчужина» в программе коронационных торжеств 1896 года // Балетмейстер Мариус Петипа: Статьи. Исследования. Размышления. Владимир: Фолиант, 2006. С. 217–225.
4. Богданов-Березовский В. М. А. Я. Ваганова. Л.: Искусство, 1950. 109 с.
5. Ваганова А. Я. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.-М.: Искусство, 1958. 343 с.
6. Волынский А. Л. Бенефис кордебалета // Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 171–173.
7. Гендова М. Ю. О музыке и о танце, или История забытого балета «Даита» // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория и практика. Саратов, 2018. Том II. С. 18–25.
8. Гендова М. По следам «Прелестной Жемчужины» Мариуса Петипа // Студия Антре. 2018. № 4 (93). С. 12–14.
9. Гендова М. Ю. Россыпи жемчуга на русской балетной сцене 1860–1910-х годов: историко-искусствоведческий анализ // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 2. С. 15–23.
10. Груцынова А. П. К истории романтического балета: «Дева Дуная» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. М.: ГИТИС, 2005. Вып. 2. С. 173–182.
11. Ежегодник Императорских театров (сезон 1895–1896). СПб.: Типография Императорский СПб театров, 1897. 524 с.
12. Ежегодник Императорских театров (сезон 1899–1900). СПб.: Типография Императорский СПб театров, 1900. 150 с.
13. Ежегодник Императорских театров (сезон 1901–1902). СПб.: Издание Дирекции Императорский СПб театров, 1902. 463 с.
14. Ежегодник Императорских театров (сезон 1902–1903). СПб.: Издание Дирекции Императорский СПб театров, 1903. 146 с.
15. Ежегодник Императорских театров (сезон 1904–1905). СПб.: Издание Дирекции Императорский СПб театров, 1906. 146 с.
16. Кандаурова М. Воспоминания о Горском // Балетмейстер А. А. Горский: Материалы. Воспоминания. Статьи. М.: ГИИ, 2000. 369 с.
17. Карсавина Т. П. Театральная улица. Л.: Искусство, 1971. 247 с.
18. Красовская В. М. Павлова. Нижинский. Ваганова: Три балетные повести. М.: Аграф, 1999. 572 с.



19. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Т. 2. Танцовщики. Л.: Искусство, 1972. 456 с.
20. Киесинская М. Ф. Воспоминания. Смоленск: Русич, 1998. 415 с.
21. Лешков Д. И. Мариус Петипа (1822–1910). Петроград: Издание Петроградских академических театров, 1923. 71 с.
22. Пащинская И. О. Лазенки и Петергоф. Две загородные резиденции Императора Николая I в 1840-х гг. // Россия — Польша. Два аспекта европейской культуры. Материалы XVIII Царскосельской конференции. СПб., 2012. С. 446–456.
23. Пащинская И. О. Петергофские празднества на островах (вторая половина XIX века) // История Петербурга. 2007. № 4 (38). С. 72–83.
24. Петербургский балет. Три века: хроника (1851–1900). Т. III. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. 430 с.
25. Петербургский балет. Три века: хроника (1901–1950). Т. IV. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. 442 с.
26. Полисадова О. Н. «Русские сезоны» в мировой культуре и современных образовательных практиках // Новое искусствоведение. 2020. № 1. С. 22–28.
27. Светлов В. Я. Терпсихора: Статьи, очерки и заметки. СПб.: Арт. зав. А. Ф. Маркса, 1906. 351 с.
28. Скальковский К. А. Балетные спектакли «Жемчужина», «Испытание Дамиса» и «Грациелла» // Статьи о балете: 1868–1905. СПб.: Чистый лист, 2012. 576 с.
29. Теляковский В. А. Воспоминания. Л.-М.: Искусство, 1965. 483 с.
30. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров: 1901–1903. СПб.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. 702 с.
31. Теляковский В. А. Дневники Директора Императорских театров 1903–1906. СПб.: Артист. Режиссер. Театра, 2006. 928 с.
32. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1898. № 30. С. 533.
33. Шуряев А. В. Воспоминания. Статьи. Материалы. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. 207 с.

## References

1. Anna Pavlova: 1881–1931. M.: Izd-vo inostranoj literatury, 1956. 191 p.
2. Ballet [Ballet] // Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1900. № 5. P. 103.
3. Balinskaya O. Ballet Petipa «Prelestnaya zhemchuzhina» v programme koronatsionnyh torzhestv 1896 goda [Petipa's ballet «The lovely pearl» in the program of coronation celebrations in 1896] // Baletmejster Marius Petipa: Stat'i. Issledovaniya. Razmyshleniya [Choreographer Marius Petipa: Articles. Researches. Musings]. Vladimir: Foliant, 2006. Pp. 217–225.
4. Bogdanov-Berezovskij V. M. A. Ya. Vaganova [A. Ya. Vaganova]. L.: Iskusstvo, 1950. 109 p.
5. Vaganova A. Ya. Stat'i. Vospominaniya. Materialy [Articles. Memories. Materials]. L.-M.: Iskusstvo, 1958. 343 p.
6. Volynskij A. L. Benefis kordebaleta [Benefit of the corps de ballet] // Stat'i o balete [Articles about ballet]. SPb.: Giperion, 2002. Pp. 171–173.
7. Gendova M. Yu. O muzyke i o tantse, ili Istorija zabytogo baleta «Daita» [About music and dance, or the story of the forgotten ballet «Daita»] // Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykal'naya pedagogika: istoriya, teoriya i praktika [Performing arts and music pedagogy: history, theory and practice]. Saratov, 2018. Tom II. Pp. 18–25.
8. Gendova M. Po sledam «Prelestnoj Zhemchuzhiny» Mariusa Petipa [In the footsteps of Marius Petipa's «Pretty Pearl»] // Studiya Antre [Studio Entre]. 2018. № 4 (93). Pp. 12–14.
9. Gendova M. Yu. Rossyipi zhemchuga na russkoj baletnoj scene 1860–1910-h godov: istoriko-iskusstvovedcheskij analiz [Placers of pearls on the Russian ballet stage of the 1860–1910s: historical and art analysis] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2018. № 2. Pp. 15–23.
10. Grutsynova A. P. K istorii romanticheskogo baleta: «Deva Dunaya» [To the history of romantic ballet: «Maiden Of The Danube»] // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. Painting. Cinema. Music]. M.: GITIS, 2005. Issue 2. Pp. 173–182.
11. Ezhegodnik Imperatorskih teatrov (sezon 1895–1896) [Yearbook of the Imperial theaters (season 1895–1896)]. SPb.: Tipografiya Imperatorskij SPb teatrov, 1897. 524 p.
12. Ezhegodnik Imperatorskih teatrov (sezon 1899–1900) [Yearbook of the Imperial theaters (season 1899–1900)]. SPb.: Tipografiya Imperatorskij SPb teatrov, 1900. 150 p.
13. Ezhegodnik Imperatorskih teatrov (sezon 1901–1902) [Yearbook of the Imperial theaters (season 1901–1902)]. SPb.: Izdanie Direksii Imperatorskih SPb teatrov, 1902. 463 p.
14. Ezhegodnik Imperatorskih teatrov (sezon 1902–1903) [Yearbook of the Imperial theaters (season 1902–1903)]. SPb.: Izdanie Direkcii Imperatorskih SPb teatrov, 1903. 146 p.
15. Ezhegodnik Imperatorskih teatrov (sezon 1904–1905) [Yearbook of the Imperial theaters (season 1904–1905)]. SPb.: Izdanie Direkcii Imperatorskih SPb teatrov, 1906. 146 p.
16. Kandaurova M. Vospominaniya o Gorskom [Memories of Gorsky] // Baletmejster A. A. Gorskij: Materialy. Vospominaniya. Stat'i [The Choreographer A. A. Gorski: Materials. Memories. Articles]. M.: GII, 2000. 369 p.
17. Karsavina T. P. Teatral'naya ulica [Theatre street]. L.: Iskusstvo, 1971. 247 p.
18. Krasovskaya V. M. Pavlova. Nizhinskij. Vaganova: Tri baletnye povesti [Pavlova. Nezhinsky. Vaganova: Three ballet stories]. M.: Agraf, 1999. 572 p.
19. Krasovskaya V. M. Russkij baletnyj teatr nachala XX veka. T. 2. Tantsovshchiki [Russian ballet theater of the early XX century. Vol. 2. Dancers]. L.: Iskusstvo, 1972. 456 p.
20. Kshesinskaya M. F. Vospominaniya [Memories]. Smolensk: Rusich, 1998. 415 p.
21. Leshkov D. I. Marius Petipa (1822–1910) [Marius Petipa (1822–1910)]. Petrograd: Izdanie Petrogradskih akademicheskikh teatrov, 1923. 71 p.
22. Pashchinskaya I. O. Lazenki i Peterhof. Dve zagorodnye rezidentsii Imperatora Nikolaya I v 1840-h gg. [Łazienki Park and Peterhof. Two country residences of Emperor Nicholas I in the 1840s.] // Rossiya — Pol'sha. Dva aspekta evropejskoj kul'tury. Materialy XVIII Tsarskosel'skoj konferencii [Russia — Poland. Two aspects of European culture. Proceedings of XVIII conference of Tsarskoye Selo]. SPb., 2012. Pp. 446–456.
23. Pashchinskaya I. O. Petergofskie prazdnestva na ostrovah (vtoraya polovina XIX veka) [Peterhof festivals on the Islands (second half of the XIX century)] // Istorija Peterburga [History of St. Petersburg]. 2007. № 4 (38). Pp. 72–83.
24. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika (1851–1900). T. III [Petersburg ballet. Three centuries: chronicle (1851–1900). Vol. III]. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2015. 430 p.

25. Peterburgskij balet. Tri veka: hronika (1901–1950). T. IV [Petersburg ballet. Three centuries: chronicle (1901–1950). Vol. IV]. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2015. 442 p.

26. *Polisadova O. N.* «Russkie sezony» v mirovoj kul'ture i sovremennyh obrazovatel'nyh praktikah [Russian seasons in world culture and modern educational practices] // *Novoe iskusstvoznanie* [The new Art History]. 2020. № 1. Pp. 22–28.

27. *Svetlov V. Ya.* Terpsihora: Stat'i, ocherki i zametki [Terpsichore: Articles, essays, and notes]. SPb.: Art. zav. A. F. Marksa, 1906. 351 p.

28. *Skal'kovskij K. A.* Baletnye spektakli «Zhemchuzhina», «Ispytanie Damisa» i «Graciella» [Ballet performances «Pearl», «The trial of Damis» and «Graziella»] // Stat'i o balete: 1868–1905 [Articles

about ballet: 1868–1905]. SPb.: Chistyj list, 2012. 576 p.

29. *Telyakovskij V. A.* Vospominaniya [Memoires]. L.-M.: Iskustvo, 1965. 483 p.

30. *Telyakovskij V. A.* Dnevniky Direktora Imperatorskih teatrov: 1901–1903 [Diaries of the Director of the Imperial theaters: 1901–1903]. SPb.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2002. 702 p.

31. *Telyakovskij V. A.* Dnevniky Direktora Imperatorskih teatrov 1903–1906 [Diaries of the Director of the Imperial theaters: 1903–1906]. SPb.: Artist. Rezhisser. Teatra, 2006. 928 p.

32. Hronika teatra i iskusstva [Chronicle of theater and art] // Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1898. № 30. P. 533.

33. *Shiryayev A. V.* Vospominaniya. Stat'i. Materialy [Memoires. Articles. Materials]. SPb.: Akademiya Russkogo baleta imeni A. Ya. Vaganovoj, 2018. 207 p.

### Информация об авторе

*Марья Юрьевна Гендова*

E-mail: avrorka196@yandex.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

### Information about the author

*Maria Yurevna Gendova*

E-mail: avrorka196@yandex.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Vaganova Ballet Academy»

191023, St. Petersburg, 2, Rossi Str.



**Лопатов Сергей Васильевич**, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель Детской школы искусств № 11 г. Саратова

**Lopatov Sergey Vasilievich**, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Teacher of Children's Art School № 11, Saratov

E-mail: sergejlopatov799@gmail.com

**Лопатова Екатерина Сергеевна**, преподаватель кафедры народных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Lopatova Ekaterina Sergeevna**, Teacher at the Folk Instruments Department of the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: rina.cotter@gmail.com

## ДОМРА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ СОВЕТСКОГО ГОСУДАРСТВА

В статье выделяются основные причины особого интереса партийного руководства к русским народным инструментам, рассматривается роль домры в идеологии советского государства. Материалом исследования стали личные дела сподвижников В. Андреева, газетные публикации 1920–30 годов, документы, формулирующие структуру высшего образования в СССР, приказы Комитета по делам искусств при СНК СССР. Результаты исследования суммируются в следующих выводах. Домра оказалась весьма востребованной в культурной политике советского государства, что помогло данному инструменту успешно интегрироваться в систему профессионального музыкального образования. Способствовало этому процессу и проведение многочисленных конкурсов исполнителей на русских народных инструментах, которые помогли выявить профессиональный уровень домристов. Будучи носителем карнавного начала, домра не только получила широкое распространение в коллективном музицировании, но и проявила себя как солирующий инструмент.

**Ключевые слова:** домра, культурная политика, коллективное музицирование, профессиональное музыкальное образование, советское государство.

## DOMRA IN THE CONTEXT OF CULTURAL POLICY OF THE SOVIET UNION

The article highlights the main reasons for the special interest of the Communist party in Russian folk instruments and considers the role of domra in the ideology of the Soviet state. The material of the study were the personal files of V. Andreev's associates, newspaper publications of the 1920–30s, documents formulating the structure of higher education in the USSR, orders of the Committee for Arts of the SPC USSR. The authors come to the conclusion that domra turned out to be very popular in the cultural policy of the Soviet state, which helped the instrument to successfully integrate into the system of professional music education. Holding of numerous competitions of performers on Russian folk instruments contributed to this process and helped to identify the professional level of domra players. Due to its carnival nature domra did not only become widespread in collective music making, but also proved to be a solo instrument.

**Key words:** domra, cultural policy, collective music making, professional music education, Soviet state.

1917 год стал для нашей страны по-настоящему переломным. Смена государственного строя повлекла за собой значительные изменения в социально-экономической и политической жизни общества. Партийное руководство с первых лет своей деятельности обратило особое внимание на русские народные инструменты, а их распространение и внедрение в систему профессионального музыкального образования в дальнейшем стало приоритетным направлением в культурной политике советского периода. Н. Кравец отмечает, что «Октябрьская революция 1917 года <...> стала переломным рубежом, изменившим ориентиры и векторы развития всех направлений жизни, включая искусство и культуру» [6, с. 54]. Несмотря на достаточно большое количество работ, рассматривающих историю исполнительства на домре, развитие оригинального репертуара для данного инструмента, важнейшие аспекты методики, роль культурной политики советского государства в становлении академического домрового исполнительства ранее подробно не рассматривалась. Все это

обусловило актуальность выбранной темы.

Появившаяся на фоне общественного подъема и особого интереса к национальной культуре конца XIX века, домра, имея народное происхождение, оказалась созвучна идеологии большевиков с характерной для нее диктатурой пролетариата. Нельзя не согласиться с мнением П. Сапожникова, утверждающего, что «развитию народного творчества после 1917 года, как известно, со стороны государства и правительства, оказывалась широкая поддержка» [9, с. 167]. Во многом именно поэтому культурная политика государства, проводимая в советский период, сумела создать крепкий «фундамент», на котором академическое домровое исполнительство в настоящее время достигло значительных высот.

Следует отметить, что к моменту прихода советской власти академическая трехструнная домра, воссозданная В. Андреевым, уже стала неотъемлемой частью Великорусского оркестра и проявила себя как его полноценный участник. В это же время в широкое употребление входит и четырехструнная разновидность инструмента,



сконструированная Г. Любимовым. Таким образом, в первые десятилетия после Октябрьской революции значительную поддержку государства получили как трех-, так и четырехструнная домры. Подтверждением сказанному выступает то обстоятельство, что уже в 1918 году Великорусский оркестр В. Андреева, находясь под покровительством А. Луначарского, был направлен в гастрольную поездку на Северный фронт для организации празднования первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. По словам К. Верткова, «партия и правительство оказывали народному оркестру большую честь, подчеркивали его заслуги перед народом» [3, с. 214]. Необходимо отметить, что государственным указанный коллектив стал в 1923 году. Несколько ранее (в 1919 году) подобный статус получил созданный Г. Любимовым оркестр четырехструнных домр, называвшийся «Первый государственный оркестр старинных русских инструментов». В. Махан пишет, что «высокого государственного статуса для только что возникшего оркестра и соответствующей материальной поддержки (музыканты этого коллектива получали продовольственные пайки в тяжелое военное время) Любимов добивается в кратчайшие сроки, очевидно, пользуясь своим революционным прошлым» [8, с. 148].

При поддержке советской власти уже в 1920-х годах происходит небывалый рост интереса к русским народным инструментам. Объясняется подобная ситуация тем, что руководство страны особое внимание уделяло коллективному досугу советских граждан и стремилось контролировать их настроение и взгляды не только в труде, но и в отдыхе. Ансамблевое и оркестровое музицирование на русских народных инструментах как нельзя лучше подходило для реализации обозначенной цели. Вполне закономерно, что по инициативе партийных лидеров при фабриках, заводах и домах культуры организовывались многочисленные оркестры и ансамбли русских народных инструментов. В. Круглов совершенно справедливо заметил, что «одним из важнейших вопросов в деле пропаганды домры является развитие самодеятельных оркестров народных инструментов, в которых домре отведено одно из главных мест» [7, с. 7]. В то время интенсивно развивались обе ее разновидности, так как руководителями этих коллективов были Г. Любимов и сподвижники В. Андреева. Так, в личных делах П. Каркина, С. Крюковского, С. Сеницына, являющихся артистами Великорусского оркестра, указаны такие должности, как «кружковод», «инструктор музыкальных кружков», «педагог-руководитель самодеятельных кружков». Примечательно, что Г. Любимов уже в 1918 году занимает должность консультанта при московском отделе образования и активно ведет просветительскую работу, повсеместно распространяя четырехструнную домру квинтового строя. Несмотря на то что активную концертную де-

ятельность тогда уже вели немногочисленные сольные исполнители, инструмент обеих конструкций был распространен преимущественно в ансамблевом и оркестровом музицировании<sup>1</sup>. Нарком просвещения А. Луначарский подчеркивал, что именно коллективное исполнительство является наиболее перспективным направлением развития домры и балалайки: «Домра, балалайка в отдельности недостаточно голосисты, они не могут быть тем центром на посиделках, в хороводе, на каком-либо собрании» [2, с. 222].

Необходимо пояснить, что ввиду отсутствия у рабочих и крестьян (ставших теперь правящим классом) какого бы то ни было музыкального образования, инструменты симфонического оркестра не могли быть столь доступны для их понимания, как домра, балалайка и гармонь. Руководство страны прекрасно это понимало, поэтому не только активно поддерживало музицирование на русских народных инструментах, но и проводило некий «мониторинг» состояния исполнительства на них. Ввиду широкого распространения в учебных заведениях и самодеятельных коллективах гармони, домры и балалайки, уже в 1920-х годах необходимо было выявить уровень профессионального мастерства музыкантов-«народников», определив при этом дальнейшие пути развития русских народных инструментов. К. Вертков пишет, что тогда «возникла необходимость выяснить запросы и стремления музыкантов-любителей для оказания им конкретной помощи» [3, с. 215]. Так по инициативе власти смотры и конкурсы исполнителей на русских народных инструментах прошли не только в крупных городах, но и в селах. Среди многочисленных подобных мероприятий следует особо выделить состязание балалаечников и гармонистов (1926), учредителем которого была ленинградская газета «Смена». Примечательно, что в состав жюри указанного конкурса вошли, помимо членов городского комитета ВЛКСМ, Ф. Ниман, Я. Орланский-Титаренко и Л. Раколла, председателем судей стал А. Глазунов. Оргкомитет представляли «андреевец» В. Киприянов и секретарь редакции Д. Масляненко. Открытие конкурса стало знаковым событием не только для исполнителей на русских народных инструментах, но и для партийного руководства страны, о чем свидетельствует предоставление для проведения конкурса актового зала Смольного (личное распоряжение С. Кирова. — С. Л., Е. Л.). После закрытия конкурса стало очевидно, что балалайка и гармоника получили широкое распространение в советском обществе, причем струнники показали значительно более высокий музыкально-художественный уровень (причиной чему является многолетняя культурно-просветительская деятельность В. Андреева и его сподвижников). Необходимо подчеркнуть, что домра, изначально созданная для оркестрового и ансамблевого музицирования, еще не могла принять участия в этом состязании ввиду

<sup>1</sup> Более всего на тот момент в сольном исполнительстве проявила себя четырехструнная домра, позволяющая ввиду специфики строя обращаться к скрипичной литературе. Для инструмента «андреевской» конструкции проблема нехватки оригинального репертуара стояла достаточно остро. Следует подчеркнуть, что уровень технической подготовки исполнителей на обеих разновидностях инструмента был в 1920-е годы не слишком высок.



своего меньшего (чем балалайка) распространения. Тем не менее, уже спустя 13 лет (1939) после этого в Москве состоялся Первый Всесоюзный смотр исполнителей на русских народных инструментах<sup>2</sup>, где домристы показали достаточно высокий уровень профессионального мастерства и были удостоены лауреатских званий.

Подобные смотры и конкурсы подтвердили необходимость включения русских народных инструментов в систему профессионального музыкального образования. Д. Варламов отмечает, что «законодательной основой становления музыкального образования в новой России стали Положения о музыкальных техникумах, принятые советской властью в 1921 году» [2, с. 166]. Особое место в указанном документе отводилось подготовке исполнителей на русских народных инструментах.

Результатом подобной культурной политики государства становится появление среднего, а затем и высшего образования для домристов. Так в 1925 году открылся инструкторско-педагогический факультет при Петербургской консерватории, который готовил руководителей оркестров русских народных инструментов, где преподавательскую деятельность осуществляли сподвижники В. Андреева: Ф. Ниман, В. Кацан, С. Крюковский. Подобные факультеты затем были открыты и при Московской консерватории. По сведениям А. Пересады, класс домры был открыт в 1926 году на рабфаке указанного вуза. К концу 1920-х годов обучать игре на трехструнной домре начали и в музыкальном училище им. Октябрьской революции (сейчас данное учебное заведение носит название МГИМ им. А. Г. Шнитке. — С. Л., Е. Л.). Здесь готовили специалистов для профессиональных оркестров русских народных инструментов. Начиная с 1920-х годов, во многих средних учебных заведениях появились отделы по подготовке домристов, что позволило повысить исполнительский уровень молодых специалистов.

Развитию музыкального образования (не только для народников) советская власть уделяла особое внимание. Так еще в 1919 году были приняты «Основные положения о Государственном музыкальном университете», которые в полной мере отражали идею А. Луначарского, заключающуюся в особой непрерывной «лестничной» структуре обучения музыкантов. Указанный документ остался на уровне декларации, а основой формирования новой системы музыкального образования стал доклад Б. Яворского<sup>3</sup> «О принципах построения учебных планов и программ в профессиональной музыкальной

школе» (2 мая 1921 г.). Д. Варламов отмечает, что «после достаточно длительных дискуссий, вызванных новой позицией руководства, с 1925 года реформированная, так называемая “трехступенчатая система музыкального образования” начала свое победное шествие по стране» [2, с. 178].

Во многом повышенный интерес к русским народным инструментам в советский период, благодаря которому они успешно интегрировались в систему профессионального музыкального образования, объясняется тем, что домра, балалайка и гармонь соответствовали и главной художественной идее того времени — *социалистическому реализму*. Сформулированный как «метод правдивого отражения действительности в ее революционном развитии», соцреализм вывел на первый план человека труда, непременно оптимистичного, готового к подвигу ради родной страны, выразителя лучших черт своего народа. Народные инструменты как никакие другие оказались способными к реализации указанного образного спектра в силу своего происхождения и естественно присущей опоры на народную песенность.

Оценивая феномен соцреализма с позиций современной музыкальной науки, И. Воробьев отмечает: «Советское искусство в эпоху сталинизма синонимично сталинскому тоталитарному искусству» [4, с. 148]. Следует подчеркнуть, что домра, как и балалайка, гармонь, баян, получала активную поддержку со стороны государства не только в «сталинский» период. На протяжении всего существования СССР развитие исполнительства на русских народных инструментах было важнейшим направлением государственной культурной политики.

Рассматривая домру в контексте государственной культурной политики советского периода, можно выделить отрицательные стороны идеологической зависимости, характерные для обозначенной эпохи. Так, Д. Варламов, ссылаясь на работы А. Базикова, отмечает «тенденцию усиления идеологического давления на деятелей искусства и музыкальные учебные заведения в советский период развития образования. Оно проявлялось в различных формах: попытках партийно-государственного аппарата руководить направлением развития искусства, ограничения творческого и научного мышления рамками идеологии марксизма-ленинизма» [2, с. 211].

Идеологический пресс не мог не породить однобокости в отражении реальной действительности. Творцы соцреализма зачастую создавали романтический миф,

<sup>2</sup> Всесоюзный смотр исполнителей был организован в соответствии с приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР от 8 июня 1939 года «О проведении смотра исполнителей на народных инструментах». В состав жюри указанного конкурса вошли Р. Глиер, С. Василенко, А. Луфер, М. Гелис, В. Кацан, председателем был У. Гаджибеков. Домристы-лауреаты этого конкурса С. Якушкин (вторая премия), Г. Казаков (вторая премия), А. Троицкий (в «Справочнике домриста» А. Пересады указан как Троицкий — это опечатка) (третья премия), Н. Лысенко (третья премия) продемонстрировали значительные достижения в сольном исполнительстве. Необходимо подчеркнуть, что из тринадцати домристов, участвующих в данном конкурсе, только три являлись исполнителями на трехструнной домре. В «Справочнике домриста» А. Пересады присутствует опечатка, относящая к лауреатам Всесоюзного конкурса 1939 года Н. Марецкого (1953 г. р.). Данную ошибку отмечает В. Махан в своей диссертации [8, с. 164].

<sup>3</sup> Б. Яворский — известный музыковед, педагог, общественный деятель, возглавивший в 1921 году Музыкальный отдел Главпрофобра. В годы Великой Отечественной войны (октябрь 1941 — ноябрь 1942) работал в Саратовской государственной консерватории, которая на тот момент была объединена с Московской и носила название столичного музыкального вуза.



в котором за общим благополучием скрывались «дефекты» системы, ее тоталитарная направленность и опора на силовые методы. Эпоха «большого террора» породила столь же мощный протестный потенциал, сколь мощным был тренд на мифологизацию общественного сознания. Указанный период не мог обойтись без создания особой художественной «завесы», способной отгородить советских граждан от происходивших трагических событий, чисток и расправ над инакомыслящими.

Здесь мы вновь сталкиваемся с еще одним причудливым проявлением карнавальской культуры, частью которой стали и русские народные инструменты. С. Аверинцев замечает, что «сталинский режим просто не мог бы функционировать без своего “карнавала” — без игры с амбивалентными фигурами народного воображения, без гробианистского “задора” прессы, без психологически точно рассчитанного эффекта нескончаемых и непредсказуемых поворотов колеса фортуны, увенчаний-развенчаний, вознесений-низвержений, так что каждому грозит расправа, но для каждого прибережен и шальной азартный шанс» [1]. Народные инструменты, звучание которых разносилось из каждого радиоприемника, являлись в определенном смысле носителями карнавального начала, создавая иллюзию всенародной радости и скорой победы коммунизма.

Несмотря на очевидные недостатки культурной политики советского периода, следует признать, что именно благодаря наследию данной эпохи профессиональное исполнительское мастерство домристов в настоящее время имеет столь высокий уровень. И. Воробьев справедливо отмечает, что «сам факт существования развитой и могучей культуры СССР изначально обесмысливает попытки оспорить масштаб художественных

достижений советской цивилизации» [4, с. 147].

Подводя итог вышесказанному, необходимо подчеркнуть, что домра, будучи совсем молодым академическим инструментом, оказалась весьма актуальной в контексте культурной политики советского государства и получила возможность интегрироваться в новую, более совершенную систему профессионального музыкального образования. Безусловно, названной цели удалось достичь не сразу, но, тем не менее, уже в 1920-е годы были сформированы благоприятные условия для этого, причем тогда государственную поддержку получали обе разновидности инструмента. М. Имханицкий совершенно справедливо отмечает, что «коренные преобразования в культурной политике, начавшиеся после Октября 1917 года, явились прямым следствием преобразований социальной сферы» [5, с. 168]. Так, домра сумела из забытого скоморошеского орудия превратиться в полноправный академический инструмент во многом благодаря советской власти, которая активно поддерживала русские народные инструменты, ставшие близкими для пролетариата. В непростое и мрачное время сталинских репрессий домра, как и другие народные инструменты, стала носителем карнавального начала и помогала создавать радостные иллюзии в сознании советских граждан. Оказавшись созвучной идеологии советского государства, домра сумела не только получить широкое распространение по всей стране посредством развития коллективного музицирования в самодеятельных ансамблях и оркестрах, но и проявить себя как солирующий инструмент, для которого создавали свои сочинения видные советские композиторы.

## Литература

1. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура. М. М. Бахтин как философ. [Электронный ресурс]. URL [http://ec-dejavu.ru/n/Ne\\_smeh.html](http://ec-dejavu.ru/n/Ne_smeh.html) (дата обращения 17.09.2019).
2. Варламов Д. И. Обучение на русских народных инструментах: традиции и инновации: дис. ... док. пед. наук. М., 2014. 369 с.
3. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
4. Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы): исследование. СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
5. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. 352 с.
6. Кравец Н. С. Мандолина в России: история и современность // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 4 (6). С. 52–58.
7. Круглов В. П. Пути и перепутья. Современные проблемы исполнительства на домре. (Вступительное слово) // Пересада А. С. Справочник домриста. Краснодар: Краснодар. изд.-полигр. произв. предприятие, 1993. 400 с.
8. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 290 с.
9. Сапожников П. И. Развитие домрово-балалаечного искусства в российской провинции (по материалам Самарской области): дис. ... канд. искусствоведения. Тольятти, 2013. 338 с.

## References

1. Averintsev S. S. Bakhtin, smekh, khristianskaya kul'tura. M. M. Bakhtin kak filosof [Bakhtin, laughter, Christian culture. M. M. Bakhtin as a philosopher]. [Elektronnyy resurs]. URL [http://ec-dejavu.ru/n/Ne\\_smeh.html](http://ec-dejavu.ru/n/Ne_smeh.html) (Access date 17.09.2019).
2. Varlamov D. I. Obucheniye na russkikh narodnykh instrumentakh: traditsii i innovatsii [Teaching Russian folk instruments: traditions and innovations]: Thesis of Dissertation for the Degree of Dr. Sci. (Arts). M., 2014. 369 p.
3. Vertkov K. A. Russkiye narodnyye muzykal'nyye instrumenty [Russian folk musical instruments]. L.: Muzyka, 1975. 280 p.
4. Vorob'yev I. S. Sotsrealisticheskiy «bol'shoi stil'» v sovetskoj muzyke (1930–1950-ye gody): issledovaniye [Social-realistic «big



style» in Soviet music (1930s–1950s): research]. Spb.: Kompozitor, 2013. 688 p.

5. *Imkhanitskiy M. I.* Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: uchebnoye posobiye [History of performance on Russian folk instruments: textbook]. M.: RAM im. Gnesinykh, 2001. 352 p.

6. *Kravets N. S.* Mandolina v Rossii: istoriya i sovremennost' [Mandolin in Russia: history and present day] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvovedeniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2019. № 4 (6). Pp. 52–58.

7. *Kruglov V. P.* Puti i pereput'ya. Sovremennyye problemy ispolnitel'stva na domre. (Vstupitel'noye slovo) [Ways and cross-

roads. Modern problems of performance on domra. (Opening remarks)] // *Peresada A. S.* Spravochnik domrista [Handbook of domra player]. Krasnodar: Krasnodar. izd.-poligr. proizv. predpriyatiye, 1993. 400 p.

8. *Makhan V. V.* Domra v Rossii: istoki i vrozozhdeniye [Domra in Russia: Origins and Rebirth]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). M., 2017. 290 p.

9. *Sapozhnikov P. I.* Razvitiye domrovo-balalayechnogo iskusstva v rossiyskoy provintsii (po materialam Samarskoy oblasti) [The development of domra-balalaika art in the Russian province (based on materials of the Samara region)]: Thesis of Dissertation for the Degree of PhD (Arts). Tol'yatti, 2013. 338 p.

### Информация об авторах

*Сергей Васильевич Лопатов*

E-mail: sergejlopatov799@gmail.com

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 11» г. Саратова 410007, Саратов, ул. Чехова А. П., дом 2

*Екатерина Сергеевна Лопатова*

E-mail: rina.cotter@gmail.com

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова» 410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the authors

*Sergey Vasilievich Lopatov*

E-mail: sergejlopatov799@gmail.com

Municipal Budgetary Institution of Additional Education «Children's Art School № 11» Saratov 410007, Saratov, 2, A. P. Chekhov Str.

*Ekaterina Sergeevna Lopatova*

E-mail: rina.cotter@gmail.com

Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov» 410012, Saratov, 1, Kirov Av.



**Поризко Ольга Ипполитовна**, преподаватель Гатчинской детской музыкальной школы им. М. М. Ипполитова-Иванова, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

**Porizko Olga Ippolitovna**, teacher of the Gatchina children's music school named after M. M. Ippolitov-Ivanov, a post-graduate student at the Department of Musical Upbringing and Education of the Herzen State Pedagogical University of Russia

E-mail: oporizko@mail.ru

### ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ВОСЕМЬ ПЬЕС НА ТЕМУ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ» НИКОЛАЯ РАКОВА В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ

В статье дан целостный анализ фортепианного цикла для детей «Восемь пьес на тему русской народной песни» русского композитора XX века Николая Петровича Ракова. В процессе исследования выявляется, как на основе темы русской народной песни «На горе стоит елочка» композитор создает оригинальный вариационный цикл, развивая традиции варьирования фольклорной темы в музыке русских композиторов. В ходе тонального, фактурного и других приемов варьирования народно-песенной темы возникает самобытное взаимодействие жанров вариации и сюиты. В каждой пьесе тема не только варьируется, но и претерпевает жанровые трансформации, высвечивается разнообразными яркими образными гранями. В статье говорится также о необходимости сохранения и развития традиций народной культуры, о воспитательной роли педагогического репертуара, основанного на фольклорных истоках, о его значении для формирования духовного мира юных музыкантов в эпоху глобального эволюционизма.

**Ключевые слова:** композитор Н. П. Раков, фортепианный цикл «Восемь пьес на тему русской народной песни», фольклор, принципы варьирования в русской музыке, педагогический репертуар для детей, воспитательная роль музыки Н. П. Ракова.

### PIANO CYCLE «EIGHT PLAYS ON THE THEME OF RUSSIAN FOLK SONG» BY NIKOLAI RAKOV IN THE NATIONAL STYLE ASPECT

The article provides a holistic analysis of the piano cycle for the children of the 20th century Russian composer Nikolai Petrovich Rakov, «Eight Plays on the Theme of Russian Folk Song». In the process of research, it is revealed how on the basis of the theme of the Russian folk song «A Christmas Tree Stands on a Mountain», the composer creates an original variation cycle, developing traditions of varying the folklore theme in the music of Russian composers. During the tonal, textural and other methods of varying the folk song theme, an original interaction of the genres of variation and suite arises. In each play, the theme is not only varied, but also undergoes genre transformations, highlighted by a variety of bright figurative grains. The article also refers to the need to preserve and develop the traditions of folk culture, the educational role of the pedagogical repertoire based on folklore, its importance for the formation of the spiritual world of young musicians in the era of general globalization.

**Key word:** composer N. P. Rakov, piano cycle «Eight plays on the theme of Russian folk song», folklore, the principles of variation in Russian music, a pedagogical repertoire for children, the educational role of music by N. P. Rakov.

В творчестве замечательного композитора XX века Николая Петровича Ракова — педагога, дирижера, профессора Московской консерватории — большое значение имел фольклор разных народов нашей многонациональной страны (советского периода): казахский, киргизский, латышский, литовский, марийский, украинский, татарский, эстонский (об этом см. [7, 8]). Но важнейшую роль сыграло обращение композитора к русскому народному искусству. Со школьных лет Н. П. Ракова к нему приобщила сотрудница этнографического музея Калуги Мария Евгеньевна Шереметева. Благодаря Шереметевой Раков участвовал в этнографической экспедиции, которая оставила яркий след в душе юного музыканта и послужила толчком к дальнейшему исследованию фольклора и претворению его в творчестве. В приложении к книге М. Е. Шереметовой «Свадьба в Гамаюнщине Калужского уезда» (1928) вошли нотные записи мелодий народных песен и инструментальных наигрышей, сделанные юным Николаем Раковым. Это событие имело для творческой жизни Н. П. Ракова далеко идущие последствия. Во многом благодаря фоль-

клорной экспедиции он пронес любовь к народной музыкальной культуре через всю творческую жизнь. Фольклор нашел воплощение в произведениях разных жанров: от крупных оркестровых сочинений до вокальных и инструментальных миниатюр.

В 2020 году соединились две даты, особо памятные для автора статьи: 30-летие со времени ухода из жизни Николая Петровича Ракова (1908–1990) и 110-летие со дня рождения Всеволода Ивановича Ильичева (1910–1978), преподавателя детской музыкальной школы им. М. М. Ипполитова-Иванова, выпускника Ленинградской консерватории, пианиста, композитора. Он открыл для нас, своих учеников (среди которых авторитетные сегодня педагоги музыкальных школ и училищ) прекрасный мир музыки, особую нишу в котором заняла тонкая, поэтичная музыка Н. П. Ракова. По прошествии лет приходит осознание сходства личностных качеств нашего дорогого педагога и его любимого композитора: высокий профессионализм и человеческая скромность, отзывчивость, чуткость и душевная теплота. Интерес к музыке Ракова развивался в дальнейшей профессио-





нальной жизни — педагогической и исследовательской работе, — способствуя появлению ряда публикаций (см., например, [3–5]).

Ставя задачей знакомить музыкантов-педагогов с учебным репертуаром оказавшегося в неза заслуженном забвении композитора (см. [9]), мы продолжаем дальнейшее исследование фортепианных сочинений Н. П. Ракова. В данной статье более подробно остановимся на цикле «Восемь пьес на тему русской народной песни» (1949) [6, с. 2–16], о котором обзорно писали А. А. Соловцов [7, с. 36–37] и А. М. Цукер [8, с. 88–89]. Однако и А. А. Соловцовым, и А. М. Цукером была дана только общая характеристика цикла в аспекте изучения ими всего творчества Н. П. Ракова. В нашу задачу входит подробный теоретический анализ цикла, в том числе в контексте его практического внедрения в педагогику ДМШ.

Также автору статьи, куратору секции фортепиано отделения Русской традиционной певческой культуры в Гатчинской ДМШ им. М. М. Ипполитова-Иванова (в программе которого такие предметы, как фольклор, знаменное пение, индивидуальная певческая практика и др.), очень важно поддерживать направленность отделения на интенсивное приобщение учеников к национальным традициям. Поэтому на открытых уроках, семинарах для молодых коллег необходимо не только представлять целостный анализ произведений педагогического репертуара, но и выявлять его национальные черты, что тоже входит в задачу данной статьи.

При анализе цикла ключевым для нас стало положение А. А. Соловцова и А. М. Цукера о его фольклорных истоках, а также о связи с традициями русских композиторов-классиков. И. И. Земцовский отмечал, что «композитор не остается наедине с фольклором даже при непосредственных контактах с ним, ибо над композитором кружится целый рой традиций, воздействующих на него с большей или меньшей силой, с большей или меньшей осознанностью. Даже будучи сильнейшим из источников, фольклор никогда не остается единственным источником» [1, с. 20]. Хотелось бы подтвердить отмеченное выше положение крупных исследователей и показать, как в цикле «Восемь пьес на тему русской народной песни» Н. П. Ракова взаимодействуют традиции народной музыки и русской композиторской школы.

А. М. Цукер называет точный традиционный источник — мелодию «На горе стоит елочка», — которую 14-летний Раков записал на Гамаюнщине [8, с. 89]. Исследователь подчеркивает чуткое отношение к народной теме, гармонизацию, сделанную «с большим тактом», тонкое сочетание «диатоники и выразительных альтераций», отмечает «акварельность» письма, близкую лядовскому фортепианному стилю [8].

А. А. Соловцов отмечает прозрачность фактуры, наличие переменного лада (*As-f*) в «Колыбельной» (одной из пьес), указывает также на «выдерживаемый в ней от начала до конца органнй пункт на звуке *as* (тоники *As-dur* и III ступени *f-moll*)», в чем исследователь

видит (помимо «отдельных интонаций в мелодии») параллель с «восточными эпизодами бородинского «Игоря»» [7, с. 37].

Относительно формы целого музыковед представляет «Восемь пьес на тему русской народной песни» как «своеобразный вариационный цикл» [7, с. 36].

А. М. Цукер говорит о сочетании принципа вариационности с принципом сюитности [8, с. 89]. Рассмотрим Пьесы более детально.

Итак, в основе цикла лежит русская тема. Первая пьеса цикла — «Песня». Тональный план *C-dur* — *a-moll* — *C-dur*, размер 4/4, форма простая трехчастная (8 + 8 + 8) с варьированной репризой. Авторская ремарка «Спокойно» указывает на темп и характер пьесы. Квартовые восходящие ходы темы заполняются нисходящими секундовыми интонациями. А. М. Цукер отмечает распевность фактуры, «подражающей народному многоголосию» [8, с. 89] (прим. 1).

Пример 1. Песня (1 часть)

Николай РАКОВ

Развитие темы (вначале одноголосной), сопровождаемая постепенным вступлением голосов, приводит в средней части к хоральной фактуре, ассоциирующейся с хоровым звучанием. Автентические кадансы способствуют открытости формы, свободе перехода от одной музыкальной мысли к последующей, что свойственно народной музыке.

Во второй части обращает на себя внимание варьированное развитие мелодического голоса в параллельном *a-moll*, с изменением направления движения (в кадансе) на восходящее, приводящее к кульминации с новым устоем в *e-moll* (тональности натуральной доминанты).

Минорный вариант темы развивается во второй пьесе цикла — «Сказка». Ее тональность *a-moll*, размер 12/8, форма трехчастная. Согласно авторскому указанию, пьеса исполняется «В умеренном движении, напевно» (прим. 2). Важно отметить, что сам лирико-повествовательный жанр сказки сложился именно в русском музыкальном искусстве. Сказочные образы воплощены в наиболее древних видах фольклора. Н. П. Раков неоднократно обращался к этому жанру и сказочным образам в произведениях педагогического репертуара. Можно вспомнить такие интереснейшие сочинения,

как Шестая сонатина «Сказка» [4], «Сказочка» из цикла «24 пьесы для фортепиано во всех тональностях» [5]. В следовании этой традиции протягиваются нити к творчеству А. К. Лядова, Н. К. Метнера (в творчестве которого сформировалась сказка как фортепианный жанр), С. С. Прокофьева.

Пример 2. Сказка (1 часть)

В умеренном движении, напевно

Следует заметить, что композитор использует для мелодического голоса натуральный лад, подчеркивая тем самым национальный характер музыки. Тональный план «Сказки» является своего рода обращением первой пьесы: *a-moll* — *C-dur* — *a-moll*. Переход от первой части пьесы ко второй также отмечен натуральной доминантой (*e-moll*). Более интенсивно тема развивается в средней части. Диапазон квартовой интонации расширяется до септимы, усиливается роль заключительных нисходящих секунд; увеличивается объем (с 8 до 11 тактов). Трехдольный размер «Сказки», ее ажурная фактура с характерными нисходящими секундовыми интонациями в партии сопровождения, перекликающимися с мелодическим голосом, постепенное нарастание динамики с расширением диапазона, гибкая агогика — все сообщает «Сказке» черты выразительной повествовательности, естественной взволнованности высказывания.

Тональность *e-moll* становится основной для следующей пьесы — «Вальса». Размер пьесы 3/4, темп «Довольно скоро, непринужденно». В этой поэтичной пьесе вальсовость выступает как признак жанра. Неквадратное строение (3 + 3 + 5) напоминает «Вальс-фантазию» Глинки (3 + 3 + 6). Несимметричность первого элемента темы, возвращение к тонике в первых двух фразах создают эффект кружения. Но в третьей (суммирующей) фразе мелодия словно вырывается из замкнутого круга, поднимаясь к *fis* третьей октавы на фоне хроматической линии баса (прим. 3).

Сквозное развитие тематизма, *quasi* импровизационность изложения, индивидуализированная линия баса, как бы раздвигающая границы формы, — все это говорит о приближении к поэмности. В сравнении с двумя предыдущими пьесами, форма «Вальса» разраста-

Пример 3. Вальс

Довольно скоро, непринужденно

ется до трех-пятичастной с заключением. И сама тема расширяет интервальную структуру: вместо кварты в основе первой интонации появляется квинта («душа русской музыки»). О сочетании диатоники с хроматикой, создающей органическое целое, упоминал А. М. Цукер [8, с. 89]. Об этой особенности, перекликающейся с ладогармоническим письмом Э. Грига, говорилось и автором данной статьи (см. [3, с. 40]). Хроматические линии баса (то нисходящие, то восходящие — см. прим. 3, 4) в «Вальсе» создают гибкую выразительную канву, наполняют его изысканной звукописью, тонким коло-ритом, романтическим началом.

Пример 4. Вальс (гемиолы, тт. 20–23)

Своеобразный эффект «сжимания» времени создает-ся в конце первой части с помощью гемиол (двудольных мотивов в трехдольных тактах), характерных для стиля композитора в танцевальных пьесах. Одновременно сжимается и диапазон, при котором восходящая линия баса уменьшает интервальный разрыв голосов (прим. 4).

В заключении Раков использует исполнительский прием, который передает эффект «удаления» (восходящая линия терций и кварт на *diminuendo* и *ritenuto*). Музыка словно истаивает в дымке прекрасных воспоминаний (прим. 5).

Пример 5. Вальс (заключение)

«Вальс» можно считать лирической кульминацией первого раздела цикла, его романтической доминантой. Такое образное и композиционное значение пьесы обусловлено его эмоционально приподнятым, восторженным настроением с ярко выраженной семантикой «истаивающего» завершения в последних пяти тактах. В этой связи хотелось бы отметить наблюдение А. М. Цукера, касающееся в целом жанра вальса в творчестве

композитора: «Развивая в области вальсовой музыки лучшие традиции отечественной и зарубежной классики (Глинки, Чайковского, Глазунова, И. Штрауса, Равеля), Раков вписывает свою страницу в историю этого жанра» [8, с. 93]. И прекрасный, вдохновенный «Вальс» в данном цикле — не исключение. Его по праву можно считать лирическим центром цикла.

В «Мазурке», четвертой пьесе цикла, на всем протяжении сохраняется тональность *G-dur* и размер 3/4. Здесь восстанавливается четкая, симметричная структура, нарушенная в «Вальсе» в связи с особенностями его импульсивного, *quasi* импровизационного образа; ярко выражена трехчастная форма с заключением (16 + 16 + 16) + 16. Черты жанра («портрет» жанра, по определению Н. Ю. Афонинной) выражены очень отчетливо: темп и характер — «Скоро и решительно», радостный и светлый образ музыки, воплощаемый с помощью ритма с упругой синкопой на второй доле (в теме первой части), штрихов (в сочетании коротких лиг и *staccato* во второй части, где синкопированная линия передана басу, прим. 6).

#### Пример 6. Мазурка

Скоро и решительно

В заключении, построенном на теме второй части, — арпеджированных септаккордов VI и IV ступеней в басу, — появляется череда «пустых» квинт. С одной стороны, возникают ассоциации с народным музицированием, с другой — создается ощущение пространственности. При нисходящем движении на убывающей динамике (*diminuendo*) также возникает эффект «удаления». В этой классически ясной, структурно четко организованной и приподнятой по настроению пьесе улавливаются черты миниатюр М. И. Глинки.

Пятая пьеса цикла — «Полька» — написана в тональности *C-dur*, размере 2/4; ремарка «Живо и кокетливо» свидетельствует об игривом характере музыки. Озорное настроение первой темы, задорные звонкие терцовые переключки во второй — все создает радостный, искрящийся весельем, колорит (прим. 7).

Тема постоянно варьируется. Во втором проведении появляется подголосок, меняется аккомпанирующий пласт. В линии баса начинается спуск в нижний регистр,

#### Пример 7. Полька

Живо и кокетливо

появляется органнй пункт на тонике. В третьем проведении тема перемещается еще ниже, в басу остинато звучит тоническая квинта. В заключении «Польки» также возникает эффект «удаления». В светлом характере музыки, в его классически ясном языке также слышны интонации танцевальных миниатюр М. И. Глинки или «Польки» из «Детского альбома» П. И. Чайковского.

После тонального круга (первых пяти пьес) *C-dur* — *a-moll* — *e-moll* — *G-dur* — *C-dur* завершается первый этап музыкального развития. Одновременно здесь происходит не только завершение, но и начинается второй блок цикла. От широкой раздольной песни через волшебство сказки к миру танцев в «Польке» — таков образный путь первого раздела цикла. И далее — через мир вечерних грез «Колыбельной» (*f-moll*), жизнерадостный утренний «Марш» (*F-dur*) к торжественному «Заключению» (*C-dur*) — проходит второй, итоговый блок цикла.

Шестая пьеса цикла — «Колыбельная» — написана в переменном ладу *As-dur* — *f-moll*, чем подчеркивается «ее родство с русской песенностью» [7, с. 37]. Тонально пьеса переключается с «Колыбельной в бурю» П. И. Чайковского, секундовые интонации средней части — со вступлением «Колыбельной песни» на слова А. Майкова. Колыбельная — также один из древнейших жанров фольклора. (Колыбель — кровать для грудных детей — сама по себе была мощным, еще языческим оберегом. Позднее православные священники добились, чтобы в первый раз ребенка клали в колыбель с особой молитвой, которая была внесена в старинные требники [2]).

К этому следует добавить взаимодействие композиторских и исполнительских средств выразительности, усиливающих образ музыки: размер *C*, темп и характер «Спокойно» (прим. 8).

Остинато ритмической фигуры (триоль с завершающей четвертью) в партии левой руки дополняется выразительным хроматическим подголоском среднего пласта, стимулируя мелодическое развитие, становясь интонационной основой средней части. Повторение заключительных мотивов в конце предложений, свойственное колыбельной русской песне, дополняет жанровый облик пьесы.

Седьмая часть цикла — «Марш» — написана в тональности *F-dur*, *alla breve* (2/2), ее темп и характер «Скоро и жизнерадостно». Пьеса построена на повторении первоначального мелодического оборота «Песни», инкрустированного в линию баса партии левой руки.

Пример 8. Колыбельная (тт. 1–8)

Остинато этой ритмически активной мелодической ячейки дает большой энергетический импульс для аккордовой линии мелодического голоса (прим. 9).

Пример 9. Марш (рефрен, тт. 1–8; 1 эпизод, тт. 9–16)

В «Марше» проявляются черты рондальности. Тема рефрена проходит трижды, а между ее проведением звучат эпизоды, основанные на тонических органических пунктах. Первый эпизод в *B-dur* — тональности субдоминанты, — второй — в *F-dur*. Выразительны хроматические ходы в средних голосах эпизода. Они оттеняют своей интонационной гибкостью диатонику рефрена.

Восьмая пьеса цикла — «Заклучение». Вновь возвращается *C-dur* в сочетании с тактовым размером *C*. На «характер торжественного хора, сопровождающегося праздничным перезвоном колоколов», указывает А. М. Цукер. Возникают также ассоциации с богатырскими русскими образами кучкистов.

«Заклучение» построено на материале первой пьесы, но с более развитой аккордовой фактурой, расширением регистрового диапазона, добавлением фигураций. Пре-

обладание диатоники, четкая поступь всего фактурного комплекса *non legato*, расходящееся движение партий обеих рук, расширяющее рамки диапазона, — все это способствует созданию образа с ярким национальным колоритом (прим. 10).

Пример 10. Заключение (реприза)

В целом плагальная направленность последнего блока цикла (*C-dur* — *f-moll* — *As-dur* — *F-dur* — *C-dur*) также характерна для русской музыки.

Композиционное деление цикла на два блока не нарушает единства сквозной линии. Выстраивая образный путь от «Песни» — источника цикла — до торжественного «Заклучения», композитор дважды замыкает тональный круг, формируя образно богатую двухфазную композицию. Выявляя во второй фазе силу, энергию и мощь, он раскрывает потенциальные возможности темы, проявляя ее различные образные грани, жанровые воплощения.

Развитие цикла от спокойной песни до богатырского полотна с колокольным сопровождением подтверждает идею «прихода к гимническому восторгу на достигнутой вершине», о которой писал Б. В. Асафьев, анализируя творчество Э. Грига. И эта, родственная русской эпической культуре, тенденция развивается во многих произведениях Н. П. Ракова [3, с. 41], в том числе и в цикле «Восемь пьес на тему русской народной песни».

Автором статьи из данного цикла с учениками изучались «Вальс» и «Полька», наиболее часто встречавшиеся в сборниках пьес. После целостного и более подробного ознакомления с циклом возникает его иное, масштабное видение и в плане композиторского мастерства, и репертуарных перспектив. По мнению А. А. Соловцова, «лучшими пьесами цикла» являются «Колыбельная», «Сказка» [7]. Эти пьесы, безусловно, являются ярким выражением стиля композитора, в котором сочетается опора на народные истоки с изяществом и тонкостью письма, прозрачностью фактуры, вниманием к текстовым деталям. Каждой из миниатюр присущ свой выразительный облик, притягивающий взгляд педагога.

Подводя итог сказанному, заметим, что Н. П. Раков



не только использует фольклорный первоисточник — русскую народную песню, — но и развивает в цикле черты народной музыки, обращаясь:

- к отдельным жанрам, связанным с древнейшими видами национального фольклора («Песня», «Колыбельная»);

- к форме вариаций, имеющей корни в народном музицировании;

- к методу вариационного развития темы;

- к элементам подголосочной полифонии — сугубо русскому многоголосию;

- к натуральным ладам народной музыки, переменным ладам.

Композитор также развивает красочные и содержательные возможности квинты (как в мелодическом голосе, так и в аккомпанементе), использует плагальность гармонии, воспроизводит характер народно-песенного исполнительства через распевность, подражание народному многоголосию.

Если обратиться к традициям трактовки народной музыки в русской композиторской школе, то обращает на себя внимание:

- светлое, гармоничное эмоциональное состояние музыкальных образов, свойственное Глинке, Балакиреву, Бородину, Глазунову, Лядову;

- фактурная прозрачность, отточенность музыкального письма;

- эпичность передачи музыкального материала, характерная для Глинки, кучкистов;

- стремление к композиционной ясности в сочетании со спецификой фольклорного структурирования, к утверждению «Восторга на достигнутой вершине» (3, с. 41), также свойственное Новой русской школе.

Стиль композитора, безусловно, впитал европейские музыкальные традиции (Гайдна, Грига, Дебюсси, Равеля, Шумана, Шуберта и др.), о чем писали А. А. Соловцов, А. М. Цукер и автор статьи [3–5, 7, 8], но главное — он вобрал и развил традиции русской классической композиторской школы XIX века. На их основе Н. П. Раков создал цикл, в котором сочетаются сюитность и вариационность. Последняя нашла благодатную почву для развития отечественного фортепианного искусства. По существу, вариационный цикл стал его исходным жанром. А. А. Алябьев, А. Л. Гурилёв, А. Д. Жилин представили первые образцы вариаций на русские темы. В творчестве М. И. Глинки эталоном русских вариаций выступил цикл вариаций на тему русской народной песни «Среди долины ровныя», где к фактурному варьированию было присоединено мастерство полифонического в его сугубо русском, подголосочном варианте.

Следуя традициям М. П. Мусоргского, создавшего национальную фортепианную сюиту «Картинки с выставки», Н. П. Раков пишет для юных музыкантов произведение, в котором новаторски сочетаются и черты национальных вариаций и национальной сюиты. Причем целостность вариационного цикла органично сочетается в нем с автономностью пьес, характерной для сюиты.

Каждая из миниатюр представляет собой законченное произведение, которое может быть отдельно исполнено юным музыкантом.

Развивая национальные традиции в сфере фортепианной музыки для детей, Раков обогащает музыкальный язык чертами своего авторского стиля, раскрывающего арсенал выразительных средств фортепиано. Композиторские средства выразительности находятся у него в тесном взаимодействии с исполнительскими выразительными средствами. Укрупнение масштабов музыкального содержания предполагает обращение к более широкому композиторскому арсеналу, который, в свою очередь, диктует более богатый спектр исполнительских красок. Поэтому Раков использует пространственные эффекты, связанные с регистровыми, тонкими динамическими, педальными возможностями инструмента, иллюзии «удаления» и «приближения». Органичное сочетание диатоники с хроматикой, придающее изысканность музыкальному языку, применение гемиол (характерного ритмического средства) — все это открывает новые выразительные возможности в процессе варьирования.

Говоря о значении фольклора для творчества композитора, хотелось бы вспомнить его слова: «Я всегда стремился к тому, чтобы темы моих сочинений были близки народным, чтобы мелодическое, народно-песенное начало стало бы в них ведущим, основным. Песня сыграла громадную роль в формировании моего музыкального языка. И когда созданные мной напевы и темы принимались за подлинно фольклорные, а это бывало не раз, я испытывал особое удовлетворение» [7, с. 17].

Как подтверждает педагогическая практика, работа с учениками над пьесами Ракова, связанными с глубокими народными корнями, очень важна в воспитательно-образовательном процессе. Она способствует развитию как музыкальных, так и нравственно-личностных качеств обучающегося, формированию духовности, национальной идентичности, подвергающейся нивелированию в современном мире глобального эволюционизма.

Пьесы Ракова, в том числе исследуемый нами цикл, развивают художественный вкус, причем вкус с ярко выраженным пониманием национальной направленности. Они важны для формирования музыкального мышления, его композиционной, ладовой и интонационной сторон.

Работа над целым циклом или даже над его частями (двумя — тремя пьесами) раскрывает богатейшие выразительные возможности русской народной песни. Она показывает, что это исключительно благодатный материал для работы композиторской фантазии, причем в самых разных аспектах. На первый план выходят возможности жанровых модификаций, композиционных решений. Не менее значимы модификации интонационные, ладогармонические, метроритмические, темповые и др.

Особо следует подчеркнуть, что, будучи достаточно



самобытной, тем не менее, мелодия незамысловатой лирической песни «На горе стоит елочка» становится импульсом для новых, не менее интересных мелодиче-

ских решений. Подвергаясь в работе композитора многочисленным трансформациям, она словно раскрывает свои творческие возможности.

### Литература

1. Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.; М.: Советский композитор, 1978. 176 с.
2. Колыбельная песня. URL: laila50.livejournal.com. 359410.html (дата обращения 18.07.2020).
3. Поризко О. И., Чёрная М. Р. Мастера и преемники. Мир света и красоты в музыке Эдварда Грига и Николая Ракова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 2 (8). С. 37–44.
4. Поризко О. И. Н. П. Раков. Сонатины для фортепиано. Анализ, методические рекомендации. Монография. Новосибирск: ЦРНС, 2018. 100 с.

5. Поризко О. И. Н. П. Раков. «Цикл 24 пьесы для фортепиано во всех тональностях»: Анализ, методические рекомендации. Монография. Новосибирск: ЦРНС, 2014. 64 с.
6. Раков Н. П. Пьесы для детей. Библиотека юного пианиста. М.: Советский композитор, 1961. 44 с.
7. Соловцов А. А. Н. П. Раков. Научно-популярный очерк. М.: Советский композитор, 1958. 64 с.
8. Цукер А. М. Н. П. Раков. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1979. 168 с.
9. Цукер А. М. Скромное обаяние мастера // Музыкальная академия. 2018. № 4 (764). С. 225–235.

### References

1. Zemtovskij I. I. Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy [Folklore and composer. Theoretical studies]. L.; M.: Sovetskij kompozitor. 1978. 176 p.
2. Kolybel'naya pesnya [Lullaby song]. URL: laila50.livejournal.com. 359410.html (Access date 18.07.2020).
3. Porizko O. I. Chernaya M. R. Mastera i preymniki. Mir sveta i krasoty v muzyke Edvarda Griga i Nikolaya Rakova [Masters and successors. World of light and beauty in piano music of Edward Grig and Nikolai Rakov] // Vestnik Saratovskoy konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 2 (8). Pp. 37–44.
4. Porizko O. I. N. P. Rakov. Sonatiny dlya fortepiano. Analiz, metodicheskie rekomendatsii. Monografiya [N. P. Rakov. Sonatas for piano. Analysis, guidelines. Monograph]. Novosibirsk: CRNS, 2018. 100 p.
5. Porizko O. I. N. P. Rakov. «Tsikl 24 p'esy dlya fortepiano

- vo vseh tonalnostyakh»: Analiz, metodicheskie rekomendatsii. Monografiya. [N. P. Rakov. «A cycle of 24 pieces for piano in all keys»: Analysis, guidelines. Monograph]. Novosibirsk: CNRS, 2014. 64 p.
6. Rakov N. P. P'esy dlya detey. Biblioteka yunogo pianista [Pieces for children. Library of the young pianist]. M.: Sovetskij kompozitor, 1961. 44 p.
7. Solovtsov A. A. N. P. Rakov. Nauchno-populyarny ocherk [N. P. Rakov. Popular science essay]. M.: Sovetskij kompozitor, 1958. 64 p.
8. Tsuker A. M. N. P. Rakov. Ocherk zhizni i tvorchestva [N. P. Rakov. Essay on life and creativity]. M.: Sovetskij kompozitor, 1979. 168 p.
9. Tsuker A. M. Skromnoye obayaniye mastera [Modest charm of the master] // Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2018. № 4 (764). Pp. 225–235.

### Информация об авторе

Ольга Ипполитовна Поризко  
E-mail: oporizko@mail.ru  
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Гатчинская детская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова»  
188304, Ленинградская область, г. Гатчина, ул. Чкалова, д. 66

### Information about the author

Olga Ippolitovna Porizko  
E-mail: oporizko@mail.ru  
Municipal budgetary institution of additional education «Gatchina Children's Music School named after M. M. Ippolitov-Ivanov»  
188304, Leningrad region, Gatchina, 66, Chkalov Str.



**Кан Татьяна Иосифовна**, заслуженная артистка РФ, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

**Kan Tatyana Iosifovna**, Honored Artist of the Russian Federation, Professor of Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov

E-mail: t.i.kan@mail.ru

### СИМФОНИЧЕСКИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ РОМАНА МАТСОВА. ПАМЯТИ УЧИТЕЛЯ

Статья посвящена творческой деятельности выдающегося дирижера XX века народного артиста Эстонии Романа Вольдемаровича Матсова, тесно связанной с симфоническими коллективами Эстонии и России. Его гастроли по необъятным просторам нашей страны как музыканта-просветителя оказали огромное влияние на развитие симфонической культуры многих российских нестоличных городов. Автор приводит малоизвестные факты биографии дирижера, эксклюзивные материалы о неординарной репетиционной работе Матсова с оркестрантами и солистами. На основе собранных автором мемуарных материалов, личной переписки, интервью выдающихся музыкантов освещается концертная деятельность дирижера в Москве, Саратове, Нижнем Новгороде, Одессе, его вклад в становление молодых оркестров Тольятти и Майкопа. В статье использован личный опыт многолетнего оркестрового общения Т. И. Кан, выступавшей с дирижёром Романом Матсовым в разных городах.

**Ключевые слова:** Роман Матсов, дирижер, Саратов, консерватория, симфонический оркестр.

### SYMPHONIC TRAVELS OF ROMAN MATSOV. IN THE MEMORY OF THE TEACHER

The article is devoted to the creative activity of an outstanding XX century conductor, People's Artist of Estonia Roman Volde-marovich Matsov that is closely connected with the symphony orchestras of Estonia and Russia. His tours of Russia as a musician and educator had a huge impact on the development of the symphonic culture in many non-capital Russian cities. The author tells about little-known facts of the conductor's biography and Matsov's extraordinary way of rehearsing orchestras and soloists. Basing on the author's memoirs, personal correspondence and interviews with outstanding musicians, the author highlights the conductor's concert activities in Moscow, Saratov, Nizhny Novgorod, and Odessa, as well as his contribution to the formation of young orchestras in Tolyatti and Maykop. The author uses personal experience of long orchestral work with conductor Roman Matsov in different cities.

**Key words:** Roman Matsov, conductor, Saratov, Conservatoire, symphony orchestra.

Жизнь и судьба выдающегося эстонского музыканта Романа Матсова полна драматических событий, связанных с историческими бурями, вместившими революцию 1917 года, Вторую мировую войну, вхождение Эстонии в состав Советского Союза в 1940 году, создание нового эстонского государства в марте 1990 года [2–5]. Но самый решительный поворот, изменивший траекторию всей будущей деятельности молодого человека, случился в 1941 году, когда 24-летний Роман Матсов добровольцем ушёл защищать блокадный Ленинград, в окружении под Урицком был тяжело ранен и едва не лишился правой руки. Весь трагизм случившегося особенно осознаётся по мере изучения этапов профессионального взросления эстонского юноши, блестяще окончившего как скрипач и пианист Таллинскую консерваторию, а затем аспирантуру Ленинградской консерватории. Годы учения прошли в общении не только с эстонскими педагогами, но и с дирижировавшими в Таллинне Игорем Стравинским и Александром Глазуновым, с выдающимися музыкантами — Вальтером Гизекингом и Георгом Кулленкампом в Берлине, Дмитрием Шостаковичем и Самарием Савшинским в Ленинграде. По семейному преданию, незаурядный исполнительский дар Романа Матсова стал известен Сергею Васильевичу Рахманинову, который даже дал согласие заниматься с ним. Эстонский культурный фонд

начал собирать средства на поездку в Америку в конце тридцатых годов, но судьба сулила иное.

Эта биографическая преамбула освещает все последующие этапы профессионального служения музыканта. После ранения руки о карьере концертирующего инструменталиста пришлось забыть, но после госпиталей, в 1943 году Матсову было предложено стать руководителем Эстонского художественного ансамбля, эвакуированного в Ярославль. Так, самостоятельно, не получив ни одного урока по дирижированию, Роман Вольдемарович вступил на симфонический путь. По окончании войны, в 1946 году он принял участие во Всесоюзном смотре-конкурсе дирижёров, разделив второе место со своим прибалтийским другом Арвидом Янсонсом, одним из известнейших советских дирижёров.

Звание лауреата открывало новые возможности. Об этом вспоминает композитор *Людия Аустер* — выпускница Московской консерватории и аспирантуры в классе В. Я. Шебалина, с 1948 по 1984 годы художественный руководитель Эстонского радио и телевидения: «Когда меня пригласили на должность художественного руководителя, я вскоре предложила художественному совету назначить Романа Матсова главным дирижёром симфонического оркестра Эстонского радио. Думаю, что я была права. Оглядываясь назад, становится ясно, что Матсов, находясь на должно-



сти главного дирижёра, решительно поднял уровень и престиж нашего симфонического оркестра, значительно повысил мастерство оркестрантов. По-моему, методы работы Матсова совершенно одинаковы с методами Мравинского. Я бы сказала, что в пятидесятые годы репертуар нашего оркестра по сравнению с другими оркестрами Советского Союза и даже Москвы, был намного более передовым и смелым в области новой музыки. Помнится, что одной из первых серьёзных задач была подготовка к декаде 1955 года. Матсов решил привезти в Москву Восьмую симфонию Шостаковича, которая тогда была в опале, никто не решался её играть. Теперь мы все знаем, что тогдашние критерии оценки искусства не были правильными, но тогда они были в силе. Но Матсов был выше их, он действовал по-своему. Восьмая симфония произвела фурор, это же была её премьера в Москве! Уважаю Матсова за его смелость»<sup>1</sup>.

Смелость, как одна из главных составляющих характера Романа Вольдемаровича, проявлялась не только в выборе современного репертуара, но и в тех жизненно важных поступках, когда требовалось мужество защитить несправедливо гонимых музыкантов, а подчас и саму великую духовную музыку Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена.

Первые десятилетия работы на посту главного дирижёра Эстонского радио были наполнены общением со многими выдающимися советскими музыкантами. На афишах Романа Матсова в лучших концертных залах Москвы, Ленинграда, Прибалтики, в таллиннских и гастрольных программах сияют имена Эмиля Гилельса, Давида Ойстраха, Марии Гринберг, Якова Флиера, Мстислава Ростроповича, ярких эстонских певцов Георга Отса и Тийта Куузика (фото 1). Известно, что наиболее доверительные и плодотворные отношения связывали Романа Вольдемаровича с Марией Вениаминовной Юдиной, особенно в те годы, когда она подверглась наибольшему гонению. Об этом свидетельствует их многолетняя переписка, а также многие интервью самого Матсова. Одна из бесед 1996 года с выдающимся публицистом, биографом Юдиной, **Анатолием Михайловичем Кузнецовым** приоткрывает некоторые моменты репетиционного общения дирижёра с этими великими солистами:

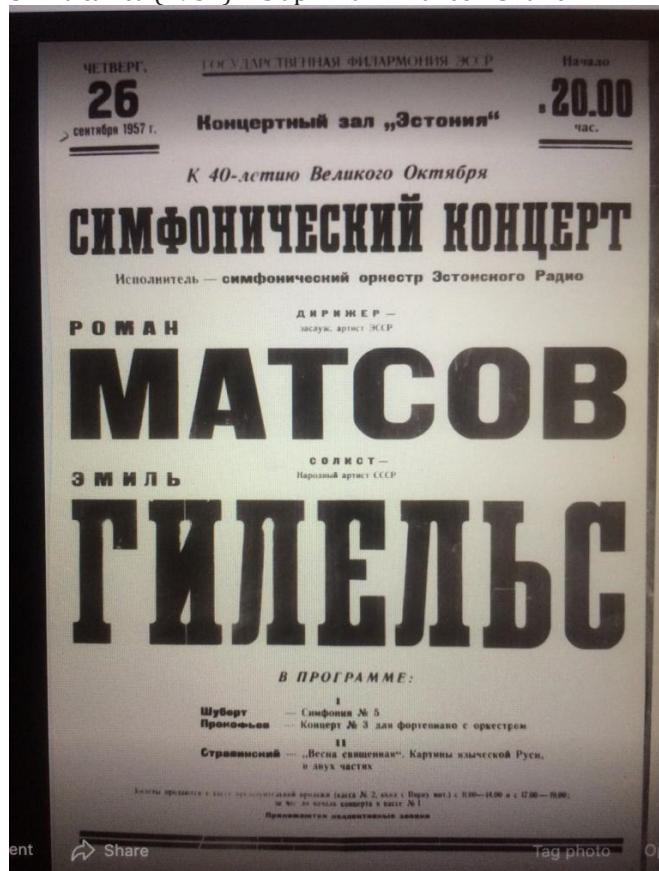
**А. К.** *Такая солистка, как Мария Вениаминовна Юдина, сотрудничество с которой, мы знаем, составило целую полосу в Вашей жизни, как она играла на репетиции?*

**Р. М.** Мы с Марией Вениаминовной до первой репетиции обо всём договаривались. Она мне говорила: «Роман Вольдемарович, здесь нужно двинуть темп, а здесь Вы не гоните» и так далее. Всё ясно и понятно. А когда в день концерта утром она не играла, то вечером играла так, что от каждого эпизода, от каждой фразы дыхание в груди спирало от восторга... Юдина!

**А. К.** *С другими солистами было так же?*

**Р. М.** Как правило, так же. С Эмилем Григорьевичем Гилельсом обо всём договаривались до первой

Фото 1. Афиша концерта в Таллинне Р. Матсова и Э. Гилельса (1957). Из архива Н. Матсов-Эванс



репетиции. И с Давидом Фёдоровичем Ойстрахом. <...> С кем мы не сговаривались специально, так сказать, ради «спортивного интереса», так это с Мстиславом Ростроповичем. Я репетировал с оркестром отдельно от него, а на концерте мы просто смотрели — чувствуем или не чувствуем друг друга. Чувствовали. Никакого напряжения я с ним не испытывал. У Ростроповича очень логичная и хорошая пропорция в движении музыкального материала.

**А. К.** *Какое впечатление М. В. Юдина произвела на Вас в первый раз?*

**Р. М.** Это было в 50-е годы. Играли мы Пятый концерт Бетховена. Мария Вениаминовна произвела на меня ошеломляющее впечатление. Она на меня всегда производила такое впечатление. Всегда! Вот было время — мы с ней столько сыграли всякого разного...

**А. К.** *Её интеллектуальное начало всегда ощущалось?*

**Р. М.** О! О! О! Это было главное, что влекло меня к ней. И никакого произвола, каприза, вольностей. Всё глубоко продуманное» [6, с. 76–77].

В этих восторженных воспоминаниях, как в зеркале, отражены собственные художественные позиции Романа Матсова, в искусстве которого гармонично сочеталось всё глубоко продуманное со стихийной изменчивостью живого чувства.

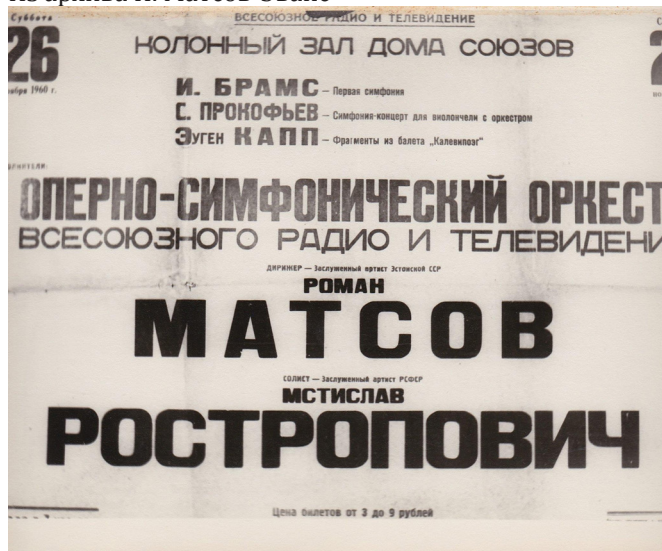
Начало шестидесятых годов прошлого века — период

<sup>1</sup> Из личного архива Натали-Эрминэ Матсов-Эванс.



всё более интенсивных гастролей эстонского дирижёра. Его маршруты прочерчены от Львова до Магадана, от Одессы до Хабаровска, от Воронежа до Красноярска, Ташкента и Баку. В сезон 1962–1963 года Роман Вольдемарович впервые выступает с оркестром Саратовской филармонии по приглашению главного дирижёра Натана Григорьевича Факторовича. Саратовским страницам в симфонических путешествиях Романа Матсова принадлежит особое место. Город на Волге привлёк его насыщенной культурной панорамой того времени, одной из старейших консерваторий России, оперным театром, Радищевским художественным музеем, университетом. И, конечно, прекрасной публикой, восторженно принявшей и полюбившей эстонского музыканта на долгие годы, кругом близких по духу консерваторских друзей, особенно — яркой личностью профессора Семёна Соломоновича Бендицкого. Первые саратовские программы Романа Матсова заинтересовывали сочинениями Хиндемита, Бернштейна, Шёнберга, Малера, выдающимися солистами. Назову имена особенно для меня памятные — Мстислав Ростропович, Белла Давидович, Тийт Куузик, несколько позднее — молодые лауреаты конкурса имени Чайковского Григорий Соколов, Дмитрий Алексеев, вскоре получившие мировое признание (фото 2).

Фото 2. Афиша концерта в Колонном зале Дома Союзов в Москве Р. Матсова и М. Ростроповича (1960). Из архива Н. Матсов-Эванс



Гастроли сезона 1973–1974 года открывают эпоху многообразного творческого сотрудничества с нашим вузом, увенчавшегося в 2001 году избранием народного артиста Эстонии Романа Вольдемаровича Матсова первым Почётным профессором Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова. В рамках данной статьи прежде всего хотелось бы вспомнить о редкой для гастрوليрующего дирижёра инициативе. Матсов стал первым гостем столь высокого артистического уровня, пригласившим в свои филармонические программы не менее

пятнадцати консерваторских педагогов как солистов. За профессором С. С. Бендицким, успешно исполнившим Второй фортепианный концерт Листа, в разные годы последовали его ученики — молодые педагоги кафедры специального фортепиано, а также струнники и вокалисты. Известно, что в отличие от штатных филармонических солистов, вузовским профессорам редко выпадает возможность играть с оркестром. Поэтому чаще всего в их репертуаре преобладают сольные и камерные программы. Возможность предконцертного общения с таким большим музыкантом и совместного выступления с ним для каждого осталась важным исполнительским событием.

В книжечке блестящих афоризмов «В классе рояля» петербургского профессора Н. Е. Перельмана есть важное перечисление педагогических задач: «уроки педализации, уроки аппликатуры, уроки восхищения». Ещё в студенческие годы, в день первой репетиции Романа Вольдемаровича Матсова с оркестром Саратовской филармонии, сидя за роялем в дальнем углу сцены, я получила первый урок восхищения — и от музицирования, и от необычной манеры общения эстонского маэстро с музыкантами. А на концерте, отыграв свою «партию арфы» в первом отделении, перешла в зал послушать Шестую симфонию Чайковского. И это был не менее важный урок, восхитивший преображённым звучанием филармонического оркестра, трагической силой исполнительского замысла дирижёра.

Лет через десять, когда Матсов снова приехал в Саратов, я с удвоенным интересом посещала все его репетиции и концерты. Апрель 1974 года ознаменовался сюрпризом. Я получила от Романа Вольдемаровича письмо, содержащее приглашение исполнить Концерт Моцарта для двух клавиров с оркестром и пожеланием «найти себе партнёра по душе». Им стал мой коллега и друг Анатолий Скрипай, один из лучших саратовских пианистов, с которым мы трижды сыграли этот изумительный опус в зале филармонии. Моцартовский шедевр, в те годы редко исполняемый, мог украсить любую программу. Скорее всего именно поэтому через пару лет Роман Вольдемарович удостоил нас особой чести — пригласил на гастроли в Ростов, Таганрог и Майкоп (фото 3).

Гастрольная жизнь, на первый взгляд, представляется праздничной. Такой её видит неискушённый слушатель, такой она иногда кажется тем музыкантам, кто не испытал всех особенностей этой работы. Преодолевать часовые пояса и сбой биологических ритмов в дальних перелётах, преодолевать непредсказуемые сюрпризы погоды, в кратчайшие часы успеть породниться с новым инструментом (пианистам в первую очередь), привыкнуть к акустике концертного зала — задача не из лёгких. В мемуарах известных филармонических солистов можно прочесть о том, как им приходилось иногда прямо с поезда, на первой утренней репетиции с оркестром играть не то сочинение, которое было согласовано заранее, а совершенно другое, ошибочно заявленное в афише по вине нерадивой администра-

Фото 3. Р. Матсов на сцене Большого зала Саратовской консерватории. Из архива автора



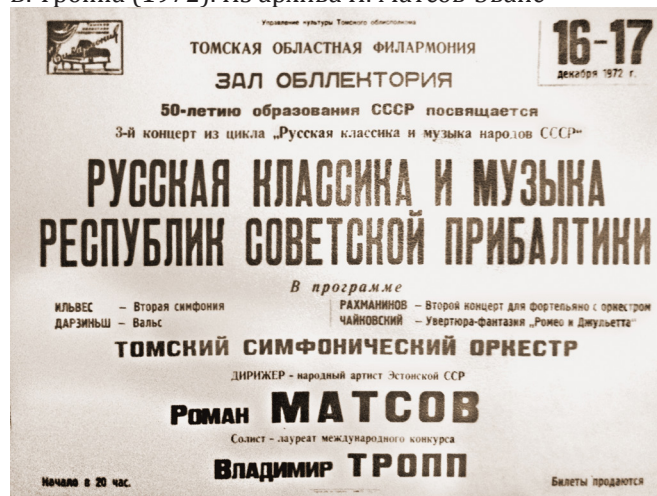
ции. Гастрольная практика таких организаций, как «Росконцерт», «Союзконцерт» полвека назад зачастую так планировала встречу солиста и дирижёра, что они впервые познакомились друг с другом на первой репетиции. И эта ситуация, пожалуй, самая трудная: добиться взаимопонимания и ансамблевого единства в сложнейшем сочетании — оркестр, дирижер, солист.

О таком непредвиденном знакомстве с Романом Матсовым, состоявшемся в 1972 году, недавно рассказал мне выдающийся музыкант **Владимир Тропп**: «Когда «Росконцерт» направил меня в Томск, я даже не знал, с кем буду играть. Так было принято тогда. Мы встретились на репетиции. Как музыкант он сразу произвёл на меня огромное впечатление. Как он аккомпанировал мне Второй концерт Рахманинова замечательно, чувствовал меня абсолютно! Это был единый изумительный организм. И потом я почувствовал, что это такой большой интересный, глубочайший музыкант, не похожий на многих наших дирижёров. В нём сочеталась и старая культура, и западная современная — мне всё это было страшно интересно. Вечером из-за разницы во времени не спалось, мы пошли гулять по ночному городу (ни души на улице!), разговаривали, и вот это было самое интересное. Я очень интересовался жизнью Рахманинова и особенно — педагогической стороной его деятельности, тогда совершенно неизвестной. Матсов рассказал мне одну вещь, которая меня потрясла, вдохновила и сыграла большую роль — о том, что Рахманинов согласился его учить. Для меня это было очень важно, потому что считалось, что Рахманинов ненавидит педагогику, что он плохой педагог, что у него были плохие ученики... Потом я с Романом Вольдемаровичем дружил, в Москве ходил на его концерты, слушал в Большом зале симфонии Бетховена. Однажды мы с ним встретились в Саратове, он пришёл на мой сольный концерт, это было большое счастье для меня»<sup>2</sup> (фото 4).

<sup>2</sup> Владимир Мануилович Тропп — заслуженный деятель искусств РФ, профессор Московской консерватории, заведующий кафедрой специального фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных. Из беседы Т. И. Кан с В. М. Троппом, ноябрь 2019 года.

<sup>3</sup> Фуат Шакирович Мансуров — народный артист России, Казахстана и Татарстана, профессор, дирижёр Большого театра, главный дирижёр и художественный руководитель Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан. Фрагмент передачи «Планета музыки» на радио «Орфей» от 23.12.2005.

Фото 4. Афиша концерта в Томске Р. Матсова и В. Троппа (1972). Из архива Н. Матсов-Эванс



В замечательном рассказе Владимира Мануиловича Троппа я услышала эхо многих событийных встреч с эстонским маэстро, оставивших долгий след в памяти известных музыкантов. Особенно интересны, на мой взгляд, впечатления коллег-дирижёров о репетициях. Так, например, **Фуат Мансуров** в одной из передач московского радио рассказал: «Я помню репетиции Романа Матсова в нашем Казанском оркестре, помню в Саратове (мы там совпадали иногда). Мне всегда нравились репетиции Матсова по своему содержанию и по своей какой-то наполненности, адресности, толковости. Его глубокое знание венской классики и технологии оркестра очень ценно. Мне понравилась его исключительная деликатность в отношении к людям и в работе с оркестром. Знаю, что многие эстонские дирижеры, если они всерьёз относились к своей профессии, учились у Матсова, перенимали ту старую школу, которой сегодня многие пренебрегают. Могу сказать, что Роман Матсов — редкое явление в нашей действительности, в нашей школе»<sup>3</sup>.

Художественный руководитель и главный дирижёр симфонического оркестра Нижегородской филармонии **Александр Скульский** поделился своими мыслями о встречах с Матсовым: «Познакомился я с Романом Вольдемаровичем в дни его выступления в городе Горьком 26 и 27 апреля 1975 года в Кремлёвском концертном зале (новый в то время зал — это имеет значение). Самой интересной с точки зрения дирижёрской работы была Четвёртая симфония Брамса. Что особенно вызвало симпатии оркестра, ну и мои, конечно, это репетиция дирижёра со струнниками — подробная, квалифицированная работа знатока. Оркестр к тому времени даже тосковал по такой подробной руководящей струнной

работе. С приездом Матсова он её получил. В другом концерте (23 апреля 1977 года) Второй фортепианный концерт Брамса играл с ним Григорий Соколов, оценивший своё отношение к Матсову очень радостно и очень позитивно. Успех Матсова в нашем городе был абсолютно стабильный, абсолютно надёжный, несомненный и каждый его приезд подтверждал своеобразие личности настоящего большого дирижёра-профессионала. Воспоминания о Матсове самые лучшие, незамутнённые»<sup>4</sup>.

«Репетиция — любовь моя» — название книги великого режиссёра Анатолия Эфроса — очень точно определяет важнейшую часть работы Романа Матсова с оркестрами разного уровня, которую мне посчастливилось наблюдать как приглашённой солистке и в Саратове, и во многих других городах. В этих симфонических путешествиях именно репетиции невероятно обогатили моё исполнительское и педагогическое мышление, позволили продлить радость ученичества в общении с выдающимся музыкантом. Мне представилась возможность обрести совершенно иной опыт взаимодействия дирижёра и солиста, не похожий на общепринятые филармонические традиции. Так, например, незадолго до первого совместного выступления в Хабаровске, Роман Вольдемарович прислал из Таллинна карманную партитуру Концерта Моцарта c-moll, № 24, тщательно размеченную лигатурой, динамической ретушью, разными ремарками, в партии клавира в том числе. Ознакомление с такой партитурой сразу давало ключ к замыслу дирижёра, к единому пониманию одного из самых трагических фортепианных концертов. Приведу одну из вдохновивших меня фраз: «*Моцарт один, при свечах, без парика, в слезах...*». Особенно интересной, предопределившей в дальнейшем стилистическую целостность совместного исполнения многих клавирных концертов Баха, Моцарта, Бетховена, была запечатлённая в партитуре изысканная культура штрихов, фразировки, темповых соотношений, безусловно оберегаемая таким знатоком барочной и венской классики, как Роман Матсов. Но самое неожиданное заключалось в том, что дирижёр поручил мне перенести эти штрихи из его партитуры в партии первых пультов струнных и духовых групп. Кропотливая работа не прошла даром, неоценимо способствуя новому слышанию всей оркестровой фактуры по вертикали и горизонтали, внятному ансамблевому диалогу с солирующими голосами. Этот навык, как известный всем дирижёрам застольный этап, позволяющий плодотворно использовать время репетиций, очень пригодился мне в консерваторских классах специального фортепиано и камерного ансамбля.

Трудно представить сегодня концертную практику и учебный процесс вне информационных технологий, так изменивших нашу профессиональную жизнь. В те давние годы, когда даже скромные магнитофоны были в новинку, гастрольное общение с Романом Вольдемаровичем позволило освоить, в подражание учителю, привычку записывать свою игру до, и во время репети-

ций, ставшую необходимым зеркалом, возможностью откорректировать исполнительские опечатки. Сам маэстро в неподъёмных гастрольных кофрах всегда возил большой магнитофон «Грюндик» с роскошной акустической начинкой и полный комплект оркестровых голосов, собственноручно отретушированных. В этом он, как мне кажется, неукоснительно следовал примеру своего кумира, великого Вильгельма Фуртвенглера. То, что некоторыми дирижёрами нового поколения иронически воспринималось как «штрихомания» или чудачество, на самом деле редкий пример самоуважения, профессиональной дисциплины, ответственности, в старину именуемое благочестивым служением искусству. Однажды, на вопрос, стоит ли не щадя себя, работать за полночь над многократно исполнявшимися партитурами, Роман Вольдемарович ответил: «А я не хочу портить себе удовольствие на сцене». На восторженные отзывы после концертов, Матсов откликнулся так: «Теперь я должен подумать, как сделать это произведение ещё более впечатляющим». И часто, возвращаясь со сцены в артистическую, первым делом спрашивал: «Не скучно ли было?».

Почти каждый выезд на гастроли был для меня испытанием на прочность. В 1992 году приглашение в Одессу было связано с необходимостью заменить внезапно заболевшего эстонского пианиста. Роман Вольдемарович позвонил и предложил играть клавирный концерт Баха d-moll. На мою смущённую фразу о том, что этот концерт я никогда не играла, но со студентами проходила, дирижёр ответил так: «Ганс фон Бюлов выучил Первый концерт Чайковского в поезде, а Вы живёте в XX веке!». Отступить было невозможно, чтобы не подвести маэстро, не потерять его доверия. До концерта оставалось несколько дней, два из которых я провела с клавиром в руках в поездах до Москвы и Одессы, третий был посвящён репетиции. Интересна неожиданная деталь этого выступления. Солирующий рояль на сцене расположился внутри оркестра, а сам Роман Вольдемарович — на своём подиуме за клавирином, дирижируя и поддерживая свежей барочной краской гармоническую фактуру. Воодушевлённая таким художественным эффектом, я перестала волноваться, чувствуя себя как за каменной стеной. Барочный стиль, которому никогда не изменял эстонский мастер, был на высоте. Ещё более неожиданным испытанием, а точнее — важнейшим симфоническим уроком я обязана своему учителю.

О непредвиденном исполнении Тройного концерта Баха, почти в духе «Прощальной» симфонии Гайдна, вспоминает **Татьяна Калягина**, директор Тольяттинского симфонического оркестра: «В зале Музыкальной гимназии звучит ля минорный Концерт И. С. Баха для клавира, флейты и скрипки с оркестром, прекрасное сочинение, которое мы не раз исполняли с разными составами солистов. За роялем Татьяна Кан. Где-то к середине первой части дирижёр кладёт палоч-

<sup>4</sup> Александр Михайлович Скульский — народный артист РФ, профессор. Из беседы Т. И. Кан с А. М. Скульским от 23.02.2020.



ку на пульт, не спеша спускается с подиума, потом по ступенькам со сцены и... присоединяется к публике уже в качестве слушателя. Лица солистов и оркестрантов почти не изменились, всё такие же возвышенно-сосредоточенные, только заметно увеличилась и как-то эмоционально наполнилась амплитуда движений пианистки — профессора Татьяны Иосифовны Кан. Вот оно — «дирижёрское начало». После успешного концерта на наш вопрос, что случилось, и почему он ушёл, Роман Вольдемарович невозмутимо ответил: «Вы так хорошо подготовились и прекрасно играли, что я почувствовал себя лишним»... Непредсказуемый Матсов!»<sup>5</sup>. От себя добавлю, что подобный сценарий не был согласован заранее. Уход дирижёра сразу наэлектризовал оркестр, солистов и публику. Мне внезапно пришлось взять на себя дирижёрские функции. Но самой эффектной оказалась последняя мизансцена: когда оркестр встал, под аплодисменты публики Роман Вольдемарович, как ни в чём ни бывало, поднялся из зала на сцену и вручил каждому солисту цветы и коробочку конфет. Моими замечательными партнёрами были концертмейстеры Тольяттинского оркестра Ульяна Голикова (скрипка) и Павел Игонин (флейта). На тот же вопрос — что случилось? — я получила совсем другой, по-доброму лукавый ответ: «Я пошёл в зал послушать, не скучно ли вы играете». Там, где мне иногда казалось, что Матсов рискует, скорее всего, он следовал точному расчёту. Снова, как и в Одессе, напомнил молодому оркестру и публике барочную традицию: кто сидит за клавиром, тот и дирижёр. В каждом из двенадцати городов, в которых довелось выступать с Романом Вольдемаровичем, будь то Хабаровск, Львов или Ростов, Кишинёв, Казань, меня не покидало чувство новизны и неповторимости музицирования с вдохновенным дирижёром. Бесценным было общение с маэстро вне репетиций — непременно посещение музеев, достопримечательностей, театров, беседы, поражавшие парадоксальными мыслями «одержимого и переполненного стихией искусства человека» (фото 5).

Последнее десятилетие жизни Романа Матсова отмечено сотрудничеством с молодыми симфоническими коллективами Майкопа и Тольятти.

Музыкальная культура этих городов тесно связана с Саратовской консерваторией, курировавшей музыкальные училища с момента их возникновения, помогавшей в период становления педагогическими кадрами, методическими и концертными «десантами», воспитавшей десятки выпускников этих учебных заведений. Вступив, по его словам, в королевский возраст, Роман Вольдемарович с неостывающим воодушевлением опекает новорожденный профессиональный оркестр, впервые созданный в Майкопе выпускником Саратовской консерватории, пианистом Адамом Асхадовичем Ханаху, первым Министром культуры Республики Адыгеи. Познакомившись с главным дирижёром молодого оркестра

Фото 5. Концерт студенческого оркестра Саратовской консерватории в Художественном музее имени А. Радищева (1999), Т. Кан, Р. Матсов. Из личного архива автора



Тольяттинской филармонии Алексеем Павловичем Воронцовым, даёт согласие стать его руководителем в аспирантуре Таллиннской Академии музыки и театра. Когда однажды журналисты спросили дирижёра, почему он предпочитает открывшимся после падения Берлинской стены европейским гастролям работу с этими городами, я услышала, как Роман Вольдемарович ответил: «В Европе всё уже давно построено, а здесь столько предстоит сделать!»

О том, какой долгий след оставил этот неповторимый музыкант и человек в музыкальной жизни новых симфонических пространств, свидетельствуют воспоминания тех, кому посчастливилось сотрудничать с Романом Матсовым почти тридцать лет тому назад.

**Евгений Прасолов** — ректор Тольяттинской консерватории: «Огромным событием для музыкантов и всех жителей города Тольятти стал в 1997 году приезд выдающегося музыканта, дирижера Романа Вольдемаровича Матсова. Для тольяттинских музыкантов он был интересен не только концертами, но самое главное — тем, что провел здесь огромнейшую и важнейшую работу с симфоническим оркестром Тольяттинской филармонии, который практически только начинал свою профессиональную деятельность. Его репетиции с артистами оркестра — это вершина музыкантского, педагогического и творческого мастерства, которые так необходимы были для молодого начинающего оркестра. На протяжении последующих нескольких лет Р. В. Матсов постоянно приезжал в Тольятти — эти гастроли были настоящими Праздниками музыкального искусства, которые во многом сформировали и помогли рождению симфонического оркестра тольяттинской филармонии, как профессионального коллектива»<sup>6</sup>.

Ещё один фрагмент воспоминаний директора оркестра **Татьяны Калягиной**: «С дирижёром Романом Вольдемаровичем Матсовым я знакомилась дважды, с разницей в 20 лет. Первый раз в 1978 году в Горьком,

<sup>5</sup> Из письма Татьяны Николаевны Калягиной к Т. И. Кан.

<sup>6</sup> Прасолов Евгений Николаевич — заслуженный деятель искусств РФ, профессор, кандидат искусствоведения, в 1997 году директор Тольяттинской филармонии. Из письма Е. Н. Прасолова к Т. И. Кан, июнь 2020 года.



где я училась в классе Ильи Зиновьевича Фридмана. Матсов давал концерт с симфоническим оркестром Горьковской филармонии, на его репетиции сбегались студенты консерватории, пропуская лекции и даже занятия по специальности. И на дневных репетициях Романа Матсова слушателей было не меньше, чем на репетициях тогда уже очень известного, молодого и харизматичного Юрия Темирканова. Роман Вольдемарович подчинял оркестр и слушателей своеобразной логикой трактовки, полным погружением в звучащую структуру музыкальной ткани, минимализмом дирижёрского жеста в сочетании с высочайшим эмоциональным накалом. Проходит лет двадцать, и мы вновь встречаемся уже в Тольяттинской филармонии, где к тому времени мы с супругом, заслуженным артистом России Алексеем Воронцовым, создали Симфонический оркестр и 25 лет его вели. Представила нас друг другу профессор Саратовской консерватории Татьяна Иосифовна Кан, которая стала “крестной мамой” наших долгих творческих отношений. <...> Как только Роман Вольдемарович появлялся в Филармонии, все окружающие, начиная с вахтёров и рабочих сцены, попадали в орбиту его обаяния: концертный отдел, реклама, артисты оркестра — все. И меня не удивляло, что на его репетициях, открытых для всех желающих, я часто встречала соседа по подъезду, конструктора АвтоВАЗа. Вот такой это был человек — удивительный, многоопытный и парадоксальный. Он старался помочь в нашем обширном симфоническом хозяйстве, чем только мог, от ремонта и покупки музыкальных инструментов до хождения по высоким кабинетам. <...> Вся жизнь Романа Матсова была беззаветным служением искусству, желанием найти то высшее духовное содержание музыки, которое делает нас всех добрее, умнее, отзывчивее и мудрее. Сам того не сознавая, одним своим высоким профессионализмом, благородством и трудолюбием он воспитывал нас и делал лучше»<sup>7</sup> (фото 6).

Признаюсь, воспоминания о гастролях в Майкопе мне особенно дороги. Окончив Саратовскую консерваторию, «по распределению», как тогда было принято, я приехала в гостеприимную Адыгею. Здесь моя педагогическая летопись началась... от Адама — моего первого выпускника, талантливейшего строителя музыкальной культуры республики<sup>8</sup>.

О первых концертах созданного им в содружестве с Р. В. Матсовым Симфонического оркестра Министерства культуры Республики Адыгея вспоминает один из оркестрантов, в те годы молодой скрипач **Аркадий Хуснияров**: «В течение нескольких сезонов Роман Вольдемарович провёл огромную работу по формированию репертуара оркестра, воспитанию молодых музыкантов, многие из которых только что окончили консерватории, поиска своего звучания, произношения. Благодаря

Фото 6. После концерта в Тольятти (1998). Слева направо: главный дирижёр оркестра А. Воронцов, Т. Кан, Т. Матсов. Из архива автора



кропотливой работе маэстро с оркестровыми партиями ещё до репетиции (в каждой партии он размечал штрихи, аппликатуру, дыхание, отдельную динамику), молодой оркестр приучался к высокой и сложной культуре музицирования, формировал собственный исполнительский почерк. В репертуарной политике Матсов сразу сделал ставку на высочайшие образцы симфонической музыки. Для молодого оркестра это был вызов, шанс показать свою профессиональную состоятельность и артистическую зрелость. Четвёртая и Шестая симфонии, увертюра “1812 год” Чайковского, симфонии Брукнера, Бетховена, Шостаковича — вот неполный список симфонических полотен, которые оркестр с молодым энтузиазмом сыграл под руководством маэстро. Роман Вольдемарович на долгие годы задал для оркестра высокую художественную планку интерпретаций, требовательность к достойному качеству исполнения»<sup>9</sup>.

Интересны воспоминания известного учёного, ав-

<sup>7</sup> Из письма Т. Н. Калягиной к Т. И. Кан, июнь 2020 года.

<sup>8</sup> Адам Асхадович Ханаху — первый адыгейский профессиональный пианист, первый министр культуры, заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, заслуженный работник культуры России.

<sup>9</sup> Хуснияров Аркадий Шарифханович — заслуженный артист Республики Адыгея, художественный руководитель и главный дирижёр Государственного симфонического оркестра Государственной филармонии Республики Адыгея. Из письма



тора-составителя книги «Адам Ханаху Предназначение» [1] *Руслана Ханаху*<sup>10</sup>: «В апреле 1977 года Роман Вольдемарович Матсов по приглашению моего брата Адама Асхадовича Ханаху, который в ту пору был директором Майкопского училища искусств, приезжал в наш город вместе с пианистами Анатолием Скрипаем и Татьяной Кан исполнять Концерт Моцарта для двух клавиров со студенческим оркестром училища. После концерта он посетил дом нашего отца. Наш отец, Ханаху Асхад Биляевич и Роман Вольдемарович были ровесники. Оба прошли фронт, повидали и испытали в жизни многое. Они долго о многом беседовали. Благодаря рассказам Адама, Роман Вольдемарович в нашей семье уже был легендой. А после встречи с ним отец сказал: “С таким человеком я бы пошел в разведку”. В этой оценке фронтовика было огромное доверие к удивительному человеку, во внешности и поведении которого при первой же встрече четко просматривались благородство, интеллект, сдержанность, такт, надежность.

В мае 1980 года под управлением Матсова состоялось исполнение Концерта Баха для двух клавиров с оркестром училища, но уже в ансамбле Татьяны Кан с Адамом Ханаху, её первым адыгейским студентом. Спустя десятилетие моему брату удалось при горячем участии эстонского гостя реализовать смелый проект — создать в Майкопе профессиональный филармонический коллектив. 18 декабря 1993 года во Дворце искусств, на концерте-презентации Симфонического оркестра министерства культуры Республики Адыгея символически прозвучала знаменитая Фантазия Бетховена для фортепиано, хора и оркестра. За дирижерским пультом стоял приглашённый художественный руководитель — народный артист Эстонии, профессор Роман Вольдемарович Матсов, а за роялем сидел Адам Асхадович Ханаху, министр культуры Республики Адыгея. Перед концертом Роман Вольдемарович встречался с местными журналистами и на вопрос: “Каким Вы видите будущее оркестра?”, ответил: “Зерно, посеянное нами, должно дать богатые всходы. Оркестр имеет большое будущее, свой завтрашний день, но если мы не будем заниматься социальными проблемами артистов оркестра, то надежды будут напрасными”.

Все тревоги и страхи Романа Вольдемаровича за материальное и творческое будущее оркестра мгновенно снимались с повестки дня министром культуры и правительством республики. Все приглашенные в оркестр музыканты были обеспечены квартирами и необходимыми инструментами для оркестра. Роман Вольдемарович вложил всю мощь своего таланта, энергии в становление Симфонического оркестра министерства культуры Республики Адыгея. Бывало так, что иногда ему не выплачивали командировочные расходы, так как не было денег в бюджете республики, да их не было в то

время и в российском бюджете. В таких случаях расходы брал на себя Адам Асхадович из личных средств. Но Роман Вольдемарович никогда не сетовал на трудности, не требовал для себя бонусов и привилегий. Таким я запомнил на всю жизнь Романа Вольдемаровича»<sup>11</sup> (фото 7).

Фото 7. После концерта в Майкопе (апрель 1977 г.). Слева направо: А. Скрипай, А. Ханаху, Р. Матсов, Т. Кан. Из архива автора



Трогательный отклик я получила в письме *Игоря Головатенко*, в юности — концертмейстера группы виолончелей оркестра Саратовской консерватории, бравшего у Матсова первые уроки дирижирования: «Роман Вольдемарович был выдающимся явлением в исполнительстве XX века. Он навсегда останется в сердце тех, кто общался с ним, кто имел счастье с ним музицировать. Наверное, он сам, будучи Дон Кихотом от искусства, сумел передать мне благоговейное отношение и трепет к Музыке. Насколько я помню, никто больше такими подлинно человеческими свойствами не обладал. Благородство и самоотвержение — основные качества, которые я в нем запомнил. По крайней мере, он научил меня отделять хорошее от плохого в нашем деле. Точнее, истину от самолюбования»<sup>12</sup>.

Не только музыкальным талантом, своим одухотворённым обликом, изысканным воспитанием, непоказной скромностью Роман Матсов покорял сердца людей всех возрастов. Однажды на его концерте мне довелось подслушать реплику «устах младенца». Девятилетний мальчик, впервые попавший в наш консерваторский зал, увидев царственно спускавшегося со сцены дирижёра, восторженно произнёс: «От него веет чем-то необыкновенным!»

Начавшись в Ярославле, на Волге, симфонические путешествия Романа Матсова по России волею судьбы завершились в Саратовской консерватории. В феврале 2001 года на сцене Большого зала он дирижировал

А. Ш. Хусниярова к Т. И. Кан, июнь 2020 года.

<sup>10</sup> Ханаху Руслан Асхадович — доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки Республики Адыгея.

<sup>11</sup> Из беседы Т. И. Кан с Р. А. Ханаху, май 2020 года.

<sup>12</sup> Головатенко Игорь Александрович — заслуженный артист России, обладатель премии «Casta Diva», ведущий солист Большого театра России. Из письма И. А. Головатенко к Т. И. Кан, ноябрь 2019 г.

студенческим оркестром, солист — ректор Анатолий Скрипай. Этот вечер вошёл в историю. Народный артист Эстонии Роман Вольдемарович Матсов был провозглашён первым Почётным профессором нашего вуза.

Такому удивительному музыканту, подлинному артисту, незабываемому человеку на редкость удалось «Так жить, чтобы в конце концов / Привлечь к себе любовь пространства, / Услышать будущего зов»<sup>13</sup>.

### Литература

1. Адам Ханаху. Предназначение. Майкоп: Качество, 2006. 303 с.
2. Кан Т. И. Дыхание музыки. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2012. 189 с.
3. Кан Т. И. Роман Матсов — первый Почетный профессор Саратовской консерватории // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 2 (8). С. 88–95.
4. Кан Т. И. Рыцари музыкальной культуры Кавказа //

Наследие веков. 2018. № 4. С. 48–61.

5. Кан Т. И. Симфонический посол Эстонии // Вестник культуры Министерства культуры Саратовской области. 2012. Май.

6. Кузнецов А. М. Роман Матсов // Невельский сборник: статьи, воспоминания. Вып. 13. По материалам Четырнадцати Невельских Бахтинских чтений (1–4 июля 2007 г.). СПб.: «Акрополь», 2008. С. 68–80.

### References

1. Adam Hanahu. Prednaznachenie [Adam Hanahu. Destination]. Majkop: Kachestvo, 2006. 303 p.
2. Kan T. I. Dyhanie muzyki [Breath of music]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2012. 189 p.
3. Kan T. I. Roman Matsov — pervyj Pochetnyj professor Saratovskoj konservatorii [Roman Matsov — first Honorary Professor of the Saratov Conservatory] // Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya [Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts]. 2020. № 2 (8). Pp. 88–95.
4. Kan T. I. Rycari muzykal'noj kul'tury Kavkaza [Knights of mu-

sical culture of the Caucasus] // Nasledie vekov [Legacy of the ages]. 2018. № 4. Pp. 48–61.

5. Kan T. I. Simfonicheskij posol Estonii [Symphony Ambassador of Estonia] // Vestnik kul'tury Ministerstva kul'tury Saratovskoj oblasti [Bulletin of culture of the Ministry of culture of the Saratov region]. 2012. Maj.

6. Kuznecov A. M. Roman Matsov [Roman Matsov] // Nevel'skij sbornik: stat'i, vospominaniya. Vyp. 13 [Nevel's collection of articles, memories. Issue 13]. Po materialam CHetyrnadcatyh Nevel'skih Bahtinskih chtenij (1–4 iyulya 2007 g.). SPb.: «Akropol'», 2008. Pp. 68–80.

### Информация об авторе

Татьяна Иосифовна Кан

E-mail: t.i.kan@mail.ru

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»  
410012, Саратов, проспект имени Кирова С. М., дом 1

### Information about the author

Tatiana Iosifovna Kan

E-mail: t.i.kan@mail.ru

Federal State Budget Educational Institution of Higher Education «Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov»  
410012, Saratov, Kirova Av., 1

<sup>13</sup> Автор выражает большую признательность Натали-Эрминэ Матсов за предоставленные архивные материалы, а также всем, кто в письмах и беседах поделился для этой публикации своими воспоминаниями о Романа Вольдемаровиче Матсове.



# САРАТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени Л.В. Собинова

*Бережно сохраняем  
традиции*

## ПРИГЛАШАЕМ АБИТУРИЕНТОВ на обучение по специальностям:

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ПЕНИЕ

СОЛЬНОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

ХОРОВОЕ НАРОДНОЕ ПЕНИЕ

БАЯН, АККОРДЕОН

И СТРУННЫЕ ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ  
(ДОМРА, БАЛАЛАЙКА)

ОРКЕСТРОВЫЕ ДУХОВЫЕ  
И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРКЕСТРОВЫЕ СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ОРГАН

ФОРТЕПИАНО

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

АКТЕРСКОЕ ИСКУССТВО

КОМПОЗИЦИЯ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

ИСКУССТВО КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РУКОВОДСТВО

ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКИМ ОРКЕСТРОМ

И АКАДЕМИЧЕСКИМ ХОРОМ

АДРЕСА  
ПРИЕМНОЙ КОМИССИИ:

Консерватория  
410012, г. Саратов,  
проспект Кирова,  
д. 1, ком. 8  
Телефон: 8 (8452) 23-18-64  
E-mail: [priemsgk@gmail.com](mailto:priemsgk@gmail.com)

Театральный институт  
410028, Саратов,  
ул. Рабочая, д.23,  
комната № 4  
Телефон: 8 (8452) 22-48-70  
E-mail: [inku@mail.ru](mailto:inku@mail.ru)