

ИСТОРИЯ ОДНОГО ОТКРЫТИЯ (М. Ф. ГНЕСИН)

G. Kozeva

THE STORY OF A DISCOVERY (M. F. GNESIN)

Статья посвящена деятельности уроженца Ростова М. Ф. Гнесина, его работе в школе-студии с В. Э. Мейерхольдом. Основное внимание сконцентрировано на идее музыкального чтения, созданной и разработанной М. Ф. Гнесиным.

Ключевые слова: музыкальное чтение, декламация, театр, Ростов-на-Дону, М. Ф. Гнесин, В. Э. Мейерхольд.

The article is devoted to the Rostov native M.F.Gnesin's creative work as well as to his work at the school-studio in collaboration with E.Meyerkhold. The main attention is drawn to the idea of musical declamation which was created and developed by M. F. Gnesin.

Key words: musical declamation, declamation, theatre, Rostov-on-Don, M.F.Gnesin, V.E.Meyerkhold.

Начало XX века ознаменовалось множеством переломных событий в мировой истории и истории России. Стремление к обновлению, переменам, казалось, витало



в воздухе, оно коснулось как общественно-политической, культурной жизни, так и творчества. Радикальная ломка сложившихся языковых стереотипов, поиск выразительных средств, соответствующих новому духовному и эстетическому содержанию, отразились в

разных видах искусства – литературе, живописи, театре и, конечно же, музыке. Свои пути к Новой музыке открывали разные композиторы: и те, кто приобрел всемирную известность, оставшись в истории, как выдающиеся первооткрыватели, и те, чьи имена сегодня мало известны даже профессионалам.

Для многих музыкантов и любителей музыки имя Михаила Фабиановича Гнесина (1883–1957) мало ассоциируется с понятием Новая музыка, в отличие от имен, скажем, А. Шенберга, А. Скрябина, А. Берга, А. Веберна или Ч. Айвза. Гнесин же более известен как активный общественный деятель, внесший большой вклад в развитие музыкальной культуры России, и, в том числе, Ростова-на-Дону. Здесь, в городе его юности по инициативе Гнесина открывались музыкальные школы, лектории. Он был организатором концертов, на

которых перед ростовской публикой выступали выдающиеся музыканты начала века – М. А. Бихтер¹, Н. И. Забела-Врубель², В. И. Рамм³. Гнесин хорошо известен также как прекрасный педагог, уникальный талант которого проявился еще юности, когда он, живя в Ростове-на-Дону, сам был учеником в «Фортепианных классах О. Фритче» и вел там же уроки сольфеджио и теории музыки (см. [3]). О многом говорит и тот факт, что, став уже заслуженным педагогом, Михаил Фабианович воспитал целую плеяду композиторов, таких

¹ М. А. Бихтер (1881–1947) – пианист, дирижер и педагог. Окончил в 1910 г. Петербургскую консерваторию. Учился у А. Н. Есиповой (фортепиано), А. К. Лядова (теория), А. К. Глазунова и М. О. Штейнберга (композиция), Н. Н. Черепнина (дирижирование). Как исполнитель пианист выступал с певцами Н. И. Забелой-Врубель, Ф. И. Шаляпиным, И. А. Алчевским, М. И. Бриан. В 1912–1917 гг. был дирижером и музыкальным руководителем Театра музыкальной драмы в Петербурге. Написал книги «Основы музыкального выражения» и «Вокальный словарь».

² Н. И. Забела-Врубель (1868–1913) – русская певица (лирико-колоратурное сопрано). В 1891 г. окончила Петербургскую консерваторию. Выступала в концертах с А. Г. Рубинштейном. Расцвет творческой деятельности связан с ее выступлениями на сцене Московской частной оперы С. И. Мамонтова (1897–1902). С Н. А. Римским-Корсаковым, высоко ценившим дарование Забелы, певицу связывала долгая творческая дружба. Именно Забела-Врубель была первой исполнительницей партий Веры («Боярыня Вера Шелого»), Марфы («Царская невеста»), Царевны-Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Царевны Ненаглядной красы («Кашей бессмертной»), написанных композитором в расчете на ее голос и яркую артистическую индивидуальность. Римский-Корсаков посвятил ей романсы «Еще я полн, о друг мой милый» и «Нимфа».

³ В. И. Рамм (1888–1968) – певица, композитор, педагог, автор ряда статей. В 1908 г. окончила Лейпцигскую консерваторию у Х. Зигта (скрипка), в 1915 Петербургскую консерваторию у К. Дорлиак (пение). В 1908–1924 гг. преподавала пение, концерттировала, занималась у М. Гнесина (композиция) в Ростове-на-Дону. В 1920-е годы преподавала в Москве, затем в Кирове.

как А. Хачатурян, В. Салманов, Т. Хренников и многих других (см. [2]).

Но, несмотря на активную общественно-просветительскую и педагогическую деятельность, главной стезей для Гнесина всегда было сочинение музыки. При всем жанровом разнообразии, большую часть составляют опусы, в которых слово и музыка являются главенствующими. Об этом свидетельствует обширный перечень его вокальных сочинений, среди которых есть и опера («Юность Авраама» на собственное либретто), и произведения для хора и оркестра (в том числе симфонический дифирамб «Врубель» на слова Брюсова), и хоры для античных трагедий в постановках Мейерхольда, и около 50 романсов, и вокальная сюита для голоса и фортепиано «Песня о рыжем Мотеле», и записи и обработки народных песен (азербайджанских, адыгейских, армянских, еврейских, казахских, марийских, молдавских, мордовских, черкесских, чувашских). Необыкновенная любовь Гнесина к вокальной музыке проявилась еще в детстве, и на протяжении всей жизни именно в этой области творчества он искал новые способы претворения своих замыслов.

Для композитора, обращающегося к вокальной музыке, неизбежно актуален вопрос соотношения слова и музыки. Конечно, проблема эта не нова; в зависимости от особенностей историко-стилевой эпохи, она каждый раз обретала свежее решение, воплощаясь в новых музыкальных творениях. В XX веке, веке фундаментальных перемен, многие композиторы также стремились найти новые нетрадиционные формы сочетания словесного текста и музыки. Михаил Фабианович Гнесин был одним из первооткрывателей в этой области.

В своих воспоминаниях Гнесин писал, что одиннадцатилетним ребенком он увлекся чтением «Прикованного Прометея» Эсхила и уже тогда пытался сочинять музыку к этому произведению. Мог ли подумать сам Гнесин, что его детская любовь к античной литературе и искусству в будущем сыграет особо важную роль в его творчестве, повлияет на его эстетические взгляды, и уж тем более сподвигнет на поиски новых нетрадиционных форм сочетания слова и музыки?

Будучи студентом консерватории, Гнесин однажды выступил на собрании литературного кружка с докладом, посвященном вопросам актерской декламации. Начинаящий композитор говорил о волновавшей его проблеме расхождения речевых ансамблей в драматических постановках. На том же заседании присутствовал выдающийся актер и режиссер Всеволод Эмильевич Мейерхольд. По-видимому, именно эта встреча оказалась судьбоносной в жизни Гнесина и повлияла на всю его дальнейшую творческую жизнь. Кроме того, настоящая дружба объединила этих двух мастеров на долгие годы, вплоть до трагической гибели Мейерхольда в 1940 году.

Позднее в своих воспоминаниях Михаил Фабианович писал, что встреча с этим человеком поразила его: «Я был тронут исключительным вниманием уже крупного известного актера и режиссера к моему, можно сказать, юношескому труду» [3, 124]. Мейерхольда же глубоко заинтересовала идея Гнесина о возможности использования музыкальных знаков и обозначений в целях достижения органичного звукового единства в речевых ансамблях актеров. В сущности, в упомянутом докладе Гнесиным впервые была выдвинута идея *музыкального чтения*. И спустя всего несколько лет после этого знаменательного выступления Гнесин начал вести занятия музыкального чтения в школе-студии Мейерхольда. Эти занятия имели регулярный характер: ведь даже при отсутствии Гнесина в Петербурге, со студийцами занимались другие педагоги, помощники Гнесина, в том числе С. Бонди⁴. Именно его перу принадлежит одна из первых работ, обобщающая все идеи композитора, касающиеся музыкального чтения, так как сам Михаил Фабианович не оставил полного и законченного описания своего метода.

После смерти Мейерхольда и Гнесина, о музыкальном чтении на время забыли, и лишь к концу XX – началу XXI века начали появляться новые работы, посвященные этому феномену. Например, исследователь И. Кривошеева в своей статье «Музыкальное чтение: от идеи – к воплощению» [4] отмечает, что Гнесин с самого начала работы над проблемой сценической речи отчетливо осознавал различия между оперной декламацией и музыкальным чтением, музыкальным речитативом и мелодекламацией. Суть этих различий заключается в следующем: в пении и в речитативе высота данного слога, обозначенного одной нотой, остается неизменной, независимо от того, долгое или короткое время этот слог тянется. В мелодекламации чтение литературного текста сопровождается музыкой, но при этом совпадение слов и музыки происходит только на уровне общего эмоционального состояния и, частично, ритма, но не учитывается высота, на которой чтец декламирует текст. Поэтому интонации чтеца порой резко диссонируют в высотном соотношении с музыкальным сопровождением. Гнесин полагал, что это недопустимо при слиянии в единое целое произносимого слова и звучащего инструментального сопровождения. Михаил Фабианович искал новые формы взаимодействия музыки и драмы, и считал, что благодаря его открытию музыкально-драматическое искусство должно подняться на новую ступень в своем развитии. Но, прежде чем рассматривать основные принципы гнесинского музыкального чтения стоит сделать небольшой экскурс в историю античной декламации, в которой Гнесин видел прообраз создаваемой им системы.

⁴ С. М. Бонди (1891–1983) – литературовед, автор трудов о творчестве Пушкина, по теории стиха и др.

Среди авторов, писавших об античной декламации в конце XIX – начале XX века, был крупный русский ученый Б. Варнеке⁵, с трудами которого Гнесин, по всей видимости, был знаком. Варнеке, ссылаясь на древнегреческих философов, пишет о существовании в античном театре особого способа произнесения текста, который находился между пением и речью и обозначался термином «каталоге» (*χαταλογη*) или «паракаталоге» (*παραχαταλογη*). Согласно распространенной точке зрения, считается, что первый термин *χαταλογη* (*каталоге*) – декламация без аккомпанемента, а второй *παραχαταλογη* (*паракаталоге*) – с аккомпанементом струнных инструментов. В записях Гнесина, как указывает И. Кривошеева, встречается термин «паракаталоге», что как раз свидетельствует о его знакомстве с трудами Варнеке. В приеме «паракаталоге» композитор видел античный аналог своему музыкальному чтению.

Хотя Гнесин не оставил полного описания своей теории, попытку последовательного изложения основ музыкального чтения сделал его ученик С. Бонди. Исследователь пишет, что одним из первых условий для создания подлинного художественного, закономерного музыкального чтения стихов, Гнесин считал применение точной нотации, точных обозначений ритма и мелодии произносимого стиха. Поскольку, принятые в стиховедении обозначения никак не указывали ни на длительность отдельных слогов, ни на их высоту, Гнесин полагал, что для этой цели гораздо более подходили музыкальные нотные знаки. «Дактилические и анапестические стихи обозначались в размере 3/4 или 3/8 по-разному: рис. 1 и рис. 2. Для ямбов и хореев, где отсутствует постоянное, равномерное чередование ударных и безударных слогов, Михаил Фабианович вводил триоли с последующей (или предшествующей) паузой (рис. 3). Однако не этот простой ритм, заключающийся в самом строении стиха, должен воспроизводиться актером, т.е. в чтении, декламации должна создаваться более сложная ритмическая композиция (рис. 4), в которой было бы учтено все смысловое и эмоциональное содержа-

ние стихотворения: выразительные паузы, ускорения, замедления и т. д.» [1, 86]

Главный же принцип метода музыкального чтения заключался в том, что актер произнося текст, должен был ориентироваться на нотную запись, соблюдая не только ритм, но и высоту указанных нот при чтении. Гнесин считал, что нужно различать *акцентные слоги* и *неакцентные слоги*: неакцентные слоги могли произноситься в скользком порядке без четко зафиксированной высоты звука, а акцентные обязательно на указанной высоте звука с последующим движением его вниз.

Композитор полагал, что теория музыкального чтения имеет большое продолжение в будущем, о чем свидетельствуют его записи: «Надо надеяться, что исполнители будущего времени (а также композиторы) будут в совершенстве владеть техникой музыкального чтения, которая явится частью их музыкальной исполнительской техники. Тогда сочинителю не надо будет отмечать (можно будет не указывать исполнителям), где нужно читать, а где петь. Исполнители, певцы, свободно руководствуясь своим знанием и вкусом, будут применять тот или иной способ исполнения...» [5, 117]

Интересно, что идеей музыкального чтения заинтересовался Скрябин после просмотра одной из постановок античной трагедии в студии Мейерхольда, где Гнесиным был использован этот метод. Скрябин мечтал воплотить музыкальное чтение в «Мистерии». Михаил Фабианович вспоминает, как во время просмотра спектакля композитор все время перешептывался с Вячеславом Ивановым, а потом прямо сказал Гнесину: «Это то самое, что мне нужно. Ведь я все время думаю, как будут произноситься стихи в „Мистерии“, в „Предварительном действе“. Это не может быть сплошным пением, а между тем, обычное чтение здесь не подходит. Именно этот Ваш способ музыкального чтения я применю в „Предварительном действе“. Он почти сиял и явно был глубоко мне благодарен» [1, 101].

Неизвестно, что было бы с музыкальным чтением, если бы не трагическая гибель Мейерхольда в феврале 1940 года. Хотя и сегодня, после смерти своего автора и великого режиссера-новатора музыкальное чтение продолжает жить. Есть сведения, что оно периодически звучит на вечерах античного искусства. Например, в 1957 и 1962 годах музыкальное чтение демонстрировалось в Союзе композиторов, в ноябре 2000 года в Париже в рамках симпозиума «Мейерхольд. Режиссура в перспективе века», студентами Парижской консерватории были исполнены фрагменты из «Антигоны» с использованием музыкального чтения.

Таким образом, не будет преувеличением сказать, что описанное изобретение Гнесина было оригинальным и важным вкладом в сферу новаторского театрального искусства, а также явилось преддверием открытий композиторами XX века тех новых форм в области синтеза музыки и слова, которых не знало музыкальное искусство предыдущих столетий.

⁵ Б. В. Варнеке (1874–1944) — занимался классической филологией, исследованием истории театра. Он родился в Москве, в 1898 г. окончил Петербургский историко-филологический институт, преподавал древние языки в 5-й петербургской гимназии и в Николаевской царскосельской гимназии. В последующее время он был профессором Казанского (1904–1910) и Новороссийского университетов (Одесса). Варнеке оставил воспоминания о Н. С. Лескове, Д. Н. Мамине-Сибиряке, П. П. Гнедиче, Д. Н. Овсяннико-Куликовском, К. Д. Бальмонте и др. В период Великой Отечественной войны он остался в оккупированной Одессе и работал в открытом нацистами Румынском университете. После освобождения Одессы в 1944 г. Варнеке был арестован по обвинению в измене Родине и этапирован в Киев, где и умер в тюремной больнице. Позднее ученый был реабилитирован. Основные работы: «Как играли древнеримские актеры» (1900), «Очерки из истории древнеримского театра» (1903), «Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов» (1905), «Новый сборник документов по истории античного театра» (1908), «Античный театр» (1929) и др.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бонди С. О музыкальном чтении Гнесина // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1961.
2. Гнесин М. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. – М., 1956.
3. Гнесин М. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1961.
4. Кривошеева И. Музыкальное чтение: от идеи к воплощению // Мейерхольд и Гнесин. – М., 2008.
5. Мейерхольд и Гнесин: Сб. статей. – М., 2008.

Рис. 1. Дактиль



Рис. 2. Анапест



Рис. 3



Рис. 4

стесс. вы
зна - е - те ль, что ес - ли б плач и
сто - ны мог - ли по - мочь, пре -
сту - пник ни - ког - да не пре - кра -
тил бы жа - лоб пе - ред сме - ртью.