

Л. Я. ХИНЧИН В МОЕЙ ЖИЗНИ

В моей жизни Лия Яковлевна Хинчин сыграла роль, которую я осознала лишь после окончания вуза. Непосредственное воздействие Л. Я. на нас относилось к профессиональной области, но влияние в целом мы ощущали в ежедневном с ней общении. В связи с этим мне бы хотелось остановиться на двух её сторонах – будничной и парадной, которые, однако, не были изолированы друг от друга.

Будничная сторона была связана с учёбой. На занятиях, которые вела Л. Я., мы слышали несколько принципиально новых для нас терминов. Один из них – «концепция» – был совершенно непонятным. Моя подруга Инна часто сетовала: «Опять концепцию ей подавай». Курс истории русской музыки и, естественно, семинары по современной музыке Л. Я. объявляла не лекционными. Перед нами, едва оторвавшись от музыки Шопена и Чайковского, открывались ноты цикла В. Гаврилина «Русская тетрадь» – произведения, созданного за три года до нашего поступления в институт, – и звучал приводивший нас в полное замешательство вопрос о «концепции».

Более того, Л. Я. нравилось переосмысливать подобные вопросы. Однажды она долго «билась» с нами в раскрытии концепции творчества Скрябина. Требовалось, чтобы мы заговорили о его символике, причём, видимо, языком В. Брюсова. Наконец, она не выдержала и воскликнула: «Вам надо, чтобы стукнули кулаком по роялю и чтобы выскочила баба голая в рубаше, – вот тогда вам будет понятно». Ошарашенные, мы вышли после урока в коридор. Нас увидел А. Цукер и спросил, в чём причина нашего потрясения? Мы сказали, на что он ответил:

– Надо же, а в Новосибирске она именно это и требовала – прочной опоры Скрябина на бытовые образы.

Непривычным для нас было идущее от Б. Асафьева понятие интонационно-образной сферы. Мы, конечно, слышали эти термины, но в их кентаврическом соединении была почти пугающая новизна. Л. Я. не просто мыслила образно, она делала это необычайно ярко и дерзновенно, создавая даже собственные слова. К примеру, как она рассказывала, хотя Н. Ф. Орлов был против предложенного ею термина «олириченный»,

Л. Я. ввела его в обиход. Когда Хинчин слышала от нас «незаезженные» эпитеты, у неё словно вырастали крылья. Л. Я. обретала мир, в котором ей хотелось существовать. Однажды я принесла ей текст, в котором характеризовала музыку Р. Щедрина как «нервную», «взвинченную», «повышенно экспрессивную», и поняла, что эта эмоциональная сфера была её любимой. Ей нравилось раскрывать в произведении трагическую образность, несмотря на то, что об этой эстетической категории в нашей стране долгое время по негласному указу говорить было запрещено¹. Но именно трагическая сфера музыки, как и её обратная сторона – гротесковая, была наиболее близка Л. Я. Как пример, приведу её трактовку Пятой симфонии Чайковского, которую, несмотря на очевидный победно-гимнический финал, Хинчин считала трагической, поскольку он, по её мнению, не уравновешивал трагического характера медленной части.

Образный анализ музыки у Л. Я. должен был быть подкреплён интонационным. Мне приходилось чуть ли не «вгрызаться» в развитие интонации, прослеживая её с первого до последнего такта, что в действительности оказывалось исследованием принципов симфонизма.

Впоследствии, учась у И. Я. Рыжкина, я узнала другое определение симфонизма. В отличие от Хинчин, продолжавшей традиции Асафьева, он трактовал симфонизм крупно – как воплощение больших замыслов и широкомасштабных концепций. Тогда я поняла, что явление симфонизма нужно осмысливать в двух планах – как сейчас говорят, в его макро- и микровидении. В таком разноплановом понимании симфонизма, учитывая пластичность музыки (понятие, идущее от Римского-Корсакова), я бы, в русле соответствующего учения Рыжкина, сделала ещё и своего рода отцентровку, благодаря которой и рождаются отмеченные планы. Имею в виду образную ассоциативность. Рыжкин, исходя из общехудожественного образного фундамента всех видов искусств и следуя за Римским-Корсаковым, видел центр музыки в её метафоричности, которая возникает на основе её свойства звукоподражания (см. об этом подробнее: [2, с. 15]). Отсюда всегда шли всяческие лучи к разным флангам музыки – к её «микроскопам» и «телескопам».

Исследование принципов симфонизма было одним из любимых занятий Хинчин. Но, несмотря на это, она интересовалась и противоположным феноменом – выявлением оперных черт в симфонической музыке, чему была посвящена монография В. Дж. Конен «Театр и симфония». Как только данная книга была опубликована, Л. Я. на кафедре устроила её обсуждение. Помимо того, что Хинчин тем самым, как всегда, оказалась на «острие науки», по отношению к Конен она проявила свою гражданскую позицию, поскольку в то время В. Дж. подвергалась гонениям (см.: [3, с. 30–31]). Гражданская позиция в обосновании концепции личности музыканта всегда имела первостепенное значение для Л. Я. На примере Римского-Корсакова–композитора и Римского-Корсакова–гражданина она это чётко нам разъяснила.

Но, главное, в Л. Я. органично сочетались два типа мышления – аналитический и обобщающий. Хинчин принципиально мыслила обобщениями, которые обычно выражались в её резюме после наших разрозненных высказываний. Она говорила: «А теперь позвольте мне сказать два слова». Эти слова простирались минут на 30–40. И каждый раз, как сейчас понимаю, это были фундаментальные исследования, в которых она любила анализировать совершенно не сопоставимые объекты. Она не просто сравнивала, а, находя в этих объектах общие и разные черты, к нашему изумлению, делала их рядоположными. Дialeктичность лежала в основе её мышления. Один раз, когда на экзамене по истории зарубежной музыки я, рассказывая о сонатах Бетховена, заготовила выразительные цитаты Р. Роллана, которые вполне устраивали Н. Ф. Орлова в качестве характеристики композитора, она ожидала от меня услышать ключевое понятие, раскрывающее смысл бетховенской музыки, – диалектичность. Но, не дождавшись, сказала мне после экзамена: «Ира, Вы сегодня отвечали с бабьим романтизмом». Я спросила: «А как это?». Она ответила: «А как баба восхищается: А-а-а-а».

Впоследствии, занимаясь музыковедением, я поняла, что осмысление концепции у Хинчин было ключом к любому исследованию, благодаря чему музыкальный анализ получал направленный характер, аргументированный её железной логикой. Иначе она не умела. Опираясь на её аналитические принципы, мне было легко учиться дальше у такого крупного музыковеда-философа, автора теории образа и последователя ладовой теории Б. Яворского, коллеги Б. Асафьева и его негласного оппонента, как Иосиф Яковлевич Рыжкин. Понятие образа (несмотря на его универсальность) и понятие интона-

ции фактически явились базовыми категориями музыковедческого анализа.

В итоге по окончании вуза я, до конца этого не сознавая, была снабжена методом музыковедческого анализа, который отвечал требованиям отечественной музыкальной науки.

К парадной стороне учёбы у Л. Я. отнесу публичное чтение лекций. Одной из первых у меня была лекция в Доме офицеров. Хинчин сказала, что за неё мне ещё и заплатят 3 рубля. После выступления Л. Я. спросила: «Ну как?». Я ответила, что нормально, только без трёх рублей. Она сказала: «А что, Вы хотели, чтобы сразу “деньги на бочку”, что ли?».

Чтение лекций, начавшееся в Ростове, мне пригодилось позднее. Работая в Государственном Доме-музее П. И. Чайковского, я прочитала безумное их количество в разных учреждениях. Но камнем преткновения были для меня подшефные Музею фермы, потому что доярки не любили, когда их отрывали от работы, и смотрели на меня как на помеху своим премиальным. Кроме того, приходилось пробираться мимо коров, которые наставляли на меня свои рога, и это было совсем не понарошку. Тогда директор Музея посоветовал мне: «Спроси сперва у колхозниц, каков у них удой, хватает ли комбикормов, сколько выработано трудодней? Ну, что ты сразу начинаешь с классики?».

Тут и помогла работа, которую я писала у Хинчин. Вместо Чайковского, обязательного в Клину, стала рассказывать о Щедрине. Сначала это была опера «Не только любовь», которая оказалась им понятной и близкой, особенно частушки про женскую долю, а потом оратория «Ленин в сердце народном» с колыбельной в исполнении Л. Зыкиной.

Чтение лекций пригодилось мне и в сфере экскурсий. Публика попадалась самая разная – и люди, и нелюди. Однажды, когда я рассказывала о жизни Музея в годы войны, один из посетителей с готовностью подтвердил мои слова: «Да, именно так и было. Это я бомбил Клин с самолёта, это мои коллеги устроили в музее гараж».

Но были и другие немцы (и не только), среди которых – зам. посла ФРГ по науке и экономике, некий Хорст Винкельман. С ним мы познакомились в Музее Чайковского. Узнав, что Рыжкин – учитель Альфреда Шнитке, Винкельман выразил желание поехать к Иосифу Яковлевичу в Рузу. Рыжкин начертил мне маршрут, следуя которому, мы вновь и вновь попадали не туда. Поэтому после нашей поездки у Хорста были осложнения в посольстве. А Иосиф Яковлевич высказал догадку: «Видимо, все боялись, что Вы попросите политического убежища в Рузе».

Выходом за пределы будничной стороны профессионального обучения у Л. Я. было её участие в судьбах учеников по окончании учёбы. Направляя меня к А. Н. Сохору, она написала ему рекомендательное письмо, которое у меня сохранилось до сих пор. Одновременно она настаивала на том, чтобы я встретилась с Щедриным и взяла у него интервью по теме своей научной работы. Действительно, любое общение с автором музыки, относящейся к теме исследования, вносит в работу документированность и, благодаря этому, историческую достоверность.

Я сопротивлялась с неистощимой изобретательностью, потому что, во-первых, не знала, как провести интервью, а во-вторых, – робела. И не зря, потому что Щедрин, будучи не только творческой личностью, но и столичным чиновником, существовал словно в другом измерении. Все имеющиеся вопросы мне нужно было концентрированно изложить в одной-двух фразах, иначе он под любым предлогом просто прервал бы встречу. Я придумала, как мне представлялось, весьма деловое начало и заявила: «Родион Константинович, у меня есть что Вам показать». Щедрин ответил: «Мы всё будем показывать друг другу после Съезда композиторов», к которому он тогда готовился. Тем не менее, диплом, написанный под руководством Л. Я., он просмотрел и передал для печати в Комиссию музыковедческой критики.

Таким образом, 40 лет назад началась моя творческая жизнь в Союзе композиторов, которая предполагала и поездки за рубеж, где я выступала с докладами на международных конференциях.

Другая сторона профессионализма Хинчин-музыковедца – её владение фортепиано, в чём проявились лучшие традиции отечественного музыкознания и концертмейстерского искусства. К этой парадной части в работе она привлекала и нас, молодых музыковедов. Первым моим опытом в творческом ансамбле с ней явилось участие в сольном концерте Александра Басалаева. Это был самый возрастной студент нашего курса, который в начале своей учёбы «лаял басом» и понятия не имел о культуре пения. (Впоследствии он приезжал в Музей П. И. Чайковского с солистами Днепрпетровского оперного театра, и я вела их концерт в Клину, как и концерты солистов Большого театра, среди которых какое-то время был Н. Майборода, а также выступления скрипача Марка Левина с его друзьями.)

А тогда, в конце 1960-х, в классе профессора А. П. Здановича и при большом участии Л. Я. он вырос в высококлассного артиста, и мне было доверено вести его концерт. Хинчин дала мне несколько напутствий, среди которых главным

было – выдерживать максимально большие паузы между произведениями, чтобы Александр успевал отдыхать. Он-то, конечно, отдыхал, но публика в паузах изнемогала.

В то время я усвоила, что музыковед на сцене – это тоже артист. По долгу службы мне пришлось совершенствовать этот вид деятельности в течение десяти лет во время работы в Музее П. И. Чайковского. Из моей концертной практики остановлюсь на двух выступлениях, которые следовали друг за другом, – С. Т. Рихтера и И. Д. Ойстраха. Именно тогда мне пришлось вспоминать уроки Л. Я. чаще обычного.

Прежде чем поехать за Святославом Теофиловичем в Москву, я навела о нём справки. Мне сказали, что он прост в общении (один раз, не дождавшись посланной за ним легковой машины, возвращался со своего концерта на поливальной), что не любит, когда в зале сидят одни чиновники, не выносит света прожекторов. Так, например, в ФРГ, когда во время его игры к сцене приблизился один из чиновников, Рихтер попросту прервал концерт.

Запомнив эти предупреждения, я дала расписку о доставке артиста в сохранности и привезла его вместе с Н. Л. Дорлиак в музей. Выйдя из автобуса, Рихтер подбежал к роялю и сел на концертную банкетку, чтобы измерить своим прибором перпендикулярность рояля по отношению к полу. Банкетка не была закреплена, и Рихтер рухнул на пол. Впрочем, он даже не заметил этого, поскольку расстроился из-за отсутствия перпендикуляра. Мы заменили концертный рояль «Бёзендорфер» обычным «Блютнером» и банкетку – обычным стулом. Рихтер успокоился. А по окончании концерта Нина Львовна спросила: «Ирочка, а почему у Вас в зале были свободные места?». Я ответила: «Потому что мы никого не пустили из горкома. В зале были только ценители музыки».

Обо всех происшествиях этого вечера, чтобы скоротать время по пути из Москвы в Клин, я рассказывала через несколько дней Игорю Ойстраху. Он ехал вместе с женой, пианисткой Наталией Зерцаловой и сыном Валерием, скрипачом. В автобусе мы вели непринуждённую беседу, пока не приехали в музей. Как только Наталия увидела банкетку, она спросила: «Это та банкетка, с которой упал Рихтер? Я на неё не сяду. Это тот рояль, который что-то хотел сделать, кажется, наклониться к полу? Я на нём играть не буду. Это тот прожектор, который где-то наехал на Рихтера и ослепил его? При таком освещении играть не буду».

Мы заменили всё, что могли, погасили лишний свет и задёрнули занавес в глубине, поместив Игоря Давидовича вместе с семейством на

авансцене. Но эта декорация оказалась чреватой неприятностями. На занавесе жила муха, которую «не брала никакая холера». При скоплении народа и появлении сильного запаха духов она оживала и начинала летать. (Слушатели знали о существовании этой живности и с замиранием духа за ней следили.) Приезд Игоря Ойстраха был, очевидно, её звёздным часом. Утомившись от полётов, муха облюбовала у исполнителей самую интеллигентную внешность, сделав безошибочный выбор. Она села на лицо Игоря Ойстраха, пробыв на нём до конца всей Трио-сонаты Б. Бартока.

От ужаса я в конце вечера забыла сказать фразу, которую меня когда-то научила говорить Лия Яковлевна: «И в завершение концерта будет исполнено...». В этом случае публика понимает, что выступления артистов на бис зависят от продолжительности аплодисментов. Если же слово «завершение» отсутствует, аудитория тихо ждёт естественного продолжения программы.

Когда Ойстрах услышал молчание зала, он оторопел и сказал: «Ах, они ещё и не хлопают!» – и ушёл со сцены без бисов. Единственное, что

его поразило, – это гробовая тишина, в которой слушатели внимали Сонате Бартока, одновременно со страхом следя за мухой.

Вот так парадная сторона моей работы в тот день оказалась печальнее будничной, хотя в последней также есть свои радости. Но впереди меня ждало ещё множество концертов, в ходе которых я уже никогда не повторяла своей ошибки. Впоследствии мне доводилось сочетать ведение концерта с аккомпанементом артисту. Это были и рядовые, и престижные выступления, которые проходили не только в России, но и за рубежом. Благодаря навыкам, приобретённым в Ростове, я получила мощный заряд к творчеству в разных сферах науки и искусства, который смогла реализовать в своей жизни. В целом, вопреки современному принципу мышления, который я называю одноразовым, педагоги-учёные ростовского вуза научили меня мыслить полноценно и, смею надеяться, диалектично.

Сейчас же, следуя напутствиям Лии Яковлевны, скажу: и в завершение моего сообщения признаюсь, что мне очень повезло быть ученицей Л. Я. Хинчин и хранить о ней память в своей душе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Необычайно точно середину прошлого века охарактеризовала О. Коснырева: «В период “теории бесконфликтности” (1940–1950-е годы) высокохудожественные произведения искусства социалистического реализма с трагическим содержанием явно недооценивались. Реальные жизненные трагические конфликты затушёвывались, нередко на первый план выдвигались противоречия мнимые, надуманные, не имеющие реальной жизненной основы.

А категория трагического и понятия “трагический герой”, “трагические обстоятельства”, “трагический конфликт”, “трагическая ситуация” находились вне сферы применения... Оценивая эту литературную эпоху, исследователи позже ввели термин “трагедиебоязнь”, характеризующий отношение отдельных критиков к произведениям литературы с трагическим содержанием (этот термин часто встречается в критических работах в 1960-е гг.)» [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Коснырева О.* Современное осмысление трагического в литературе Коми: дис. ... канд. филол. наук. Саранск, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/sovremennoe-osmyslenie-tragicheskogo-v-literature-komi>.
2. *Рыжкин И.* Эстетические взгляды Римско-Корсакова на целостный охват единого мира // Н. А. Римский-Корсаков: Черты стиля:

сб. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1995. С. 4–20.

3. *Фейнберг Е.* Жизнь и судьба учёного // Голос человеческий: К столетию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909–1991): Воспоминания. Письма. Статьи. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2011. С. 8–36.

1. *Kosnyreva O.* Sovremennoe osmyslenie tragi-cheskogo v literature Komi: dis. ... kand. filol. nauk [Contemporary Comprehension of Tragic in the Komi Literature: Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Science]. Saransk, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/sovremennoe-osmyslenie-tragicheskogo-v-literature-komi>.
2. *Ryzhkin I.* Esteticheskie vzglyady Rimsko-go-Korsakova na tselostnyi okhvat edinogo mira [Rimsky-Korsakov's Aesthetical Views at the Integral Comprehension of Indivisible Universe]. N. A. Rimskiy-Korsakov: Cherty stilya [N. Rimsky-Korsakov: The Features of Style]; collected articles. St. Petersburg: St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 1995. P. 4–20.
3. *Feinberg E.* Zhizn' i sud'ba uchyonogo [Scholar's Life and Destiny]. Golos chelovecheskiy: K stoletiyu so dnya rozhdeniya Valentiny Dzhozefovny Konen (1909–1991): Vospominaniya. Pis'ma. Stat'i [The Human Voice: Towards the Centenary of Valentina Konen's Birthday (1909–1991): Memoires. Letters. Papers]. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire, 2011. P. 8–36.

Л. Я. ХИНЧИН В МОЕЙ ЖИЗНИ

Автором очерка характеризуются важнейшие принципы исследовательской и педагогической деятельности Л. Я. Хинчин, оценивается её вклад в подготовку профессионально оснащённого музыковеда – выпускника музыкального вуза: учёного, лектора-просветителя, организатора концертной жизни. Особое внимание уделено предложенной Л. Я. Хинчин индивиду-

альной трактовке важнейших категорий музыкальной науки – симфонизма и диалектичности художественного мышления.

Ключевые слова: Л. Я. Хинчин, И. Я. Рыжкин, В. Дж. Конен, вузовская музыкальная педагогика, симфонизм, диалектичность художественного мышления.

L. KHINCHIN IN MY LIFE

The author of this essay highlights the essential principles of research and teaching activities by L. Khinchin, estimates her contribution to the educational training of professionally equipped musicologist – graduate of musical high-school: scholar, lecturer-enlightener, organizer of the concert life. Special attention is given to the proposed

by L. Khinchin individual interpretation of the most important musicological categories – symphonism and dialecticness of art thinking.

Key words: L. Khinchin, I. Ryzhkin, V. Konen, high-school musical pedagogy, symphonism, dialecticness of art thinking.

Консон Ирина Абрамовна

музыковед

e-mail: irinakonson@yandex.ru

Россия, 141601, Клин

