РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) ИМ. С. В. РАХМАНИНОВА

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2011‘1 (8) SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

В НОМЕРЕ:

Музыкальная культура Юга России

Проблемы музыкальной науки

Музыкальное образование

Публикации

Подписной индекс в каталоге «Роспечать» 79315

Научный журнал
Издается с 2005 года
Выходит два раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С. В. Рахманинова»
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-29002

Научный руководитель проекта – доктор культурологии, профессор **Александра Владимировна Крылова**

Главный редактор – доктор искусствоведения, профессор **Александр Яковлевич Селицкий**

Заведующая редакцией – кандидат искусствоведения, доцент **Наталья Вячеславовна Самоходкина**

Ответственный секретарь – **Гаянэ Георгиевна Мелик-Тангиева**

Редакционная коллегия
А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. С. Рудиченко, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Т. В. Франтова, д-р иск., проф. (Ростов-на-Дону)
И. М. Шабунова, канд. иск., проф. (Ростов-на-Дону)
Г. В. Рыбинцева, канд. филос. наук, доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Показанник, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Е. В. Кисеева, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
С. А. Козлыкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Н. В. Самоходкина, канд. иск., доц. (Ростов-на-Дону)
Б. Б. Бородин, докт. иск., проф. (Екатеринбург)
Л. В. Гаврилова, докт. иск., проф. (Красноярск)
М. И. Катунян, канд. иск., доц. (Москва)
Т. Ф. Шак, канд. иск., доц. (Краснодар)

Дизайн и верстка **Н. В. Самоходкина**
Обложка **А. А. Селицкий**

Адрес редакции: 344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23
E-mail: riocons@mail.ru
www.rostcons.ru
Подписано в печать 15.05.2011. Формат 60х90/8. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11. Тираж 300.
Отпечатано в типографии
ИП Поляков Д. Ю., 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. Металлургическая, 110

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Материалы, опубликованные в журнале, не могут быть полностью или частично воспроизведены, тиражированы и распространены без письменного разрешения редакции.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

На обложке: витраж «Vita brevis, ars longa»
художника А. С. Апрышко (Ростовская консерватория, 1991)

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ
MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

М. Гринёва. «Голубая тетрадь» Эдисона Денисова: 25 лет со дня премьеры в Ростове-на-Дону.....3
M. Grineva. Edison Denisov's «Blue notebook»: 25 years from the date of the first performance in Rostov-on-Don
Н. Мещерякова. Аракс Матевосян: дорога к театру. По законам камерного жанра.....12
N. Meshcheryakova. Arax Matevosyan: the way to the theatre. According to the laws of chamber genre

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICAL SCIENCE

М. Игнатова. Музыкальный театр С. Слонимского: движение от истории к мифу.....21
M. Ignatova. S. Slonimsky's music theatre: development from history to myth
А. Свиридова. Образ Богоматери в хоровых циклах Ю. Фалика и Д. Смирнова.....29
A. Sviridova. Image of Virgin Mary in choral cycles of Yu. Falik and D. Smirnov
О. Гармаш. Страницы отечественного музыкального менеджмента, или Чему учит история.....39
O. Garmash. Pages of Russian music management or What do history teach
Ю. Чекан. Интонационный образ мира как категория исторического музыкознания (несколько вводных замечаний).....42
Ju. Chekan. Intonational image of the world as a category of historical musicology (some introductory remarks)
М. Фуксман. Метр и ритм: число и энергия. Статья 1. Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио.....47
M. Fuksman. Metre and rhythm: number and energy. Issue 1. Integrated rhythmical traning session in solfeggio

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
MUSIC EDUCATION

Т. Алишевич. Из опыта преподавания авторского курса «Эволюция музыкального мышления».....55
T. Alishevich. From the teaching experience of author's course «The evolution of music thinking»
Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI веков: исполнительские достижения и система обучения.....59
Хие Во. Chinese pianists at the turn of the XX–XXI centuries: performing achievements and training system
А. Крылова. Образование будущего: сомнения и проблемы.....69
A. Krylova. Education of future: hesitations and problems

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

М. Гнесин. Из музыкально-критического наследия. Вступительная статья и комментарии *Г. Козевой*.....74
M. Gnesin. From music and critic heritage. Introductory article and comments of *G. Kozeva*

Сведения об авторах.....86
Information about authors

Правила рассмотрения, публикации, рецензирования и оформления статей.....87

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSIC CULTURE OF THE SOUTH RUSSIA

М. Гринёва

«ГОЛУБАЯ ТЕТРАДЬ» ЭДИСОНА ДЕНИСОВА: 25 ЛЕТ СО ДНЯ ПРЕМЬЕРЫ В РОСТОВЕ-НА-ДОНУ

M. Grineva

EDISON DENISOV'S «BLUE NOTEBOOK»: 25 YEARS FROM THE DATE OF THE FIRST PERFORMANCE IN ROSTOV-ON-DON

Статья посвящена юбилею исполнения в Ростове-на-Дону экстраординарного сочинения «Голубая тетрадь» признанного мастера советского авангарда Эдисона Денисова. Автор статьи рассматривает сочинение с точки зрения преломления в нем авангардных тенденций; выявляются черты, характерные для творческого метода композитора.

Ключевые слова: Денисов, композитор, авангард, современная гармония, современная музыка.

The article is devoted to the anniversary of performing in Rostov-on-Don an extraordinary composition «Blue notebook» by Edison Denisov, a recognized master of the Soviet vanguard. The author of the article analyses the composition in respect to the interpretation of vanguard tendencies. The aim of the article is to display features typical of the composer's artistic method as well.

Key words: Denisov, composer, vanguard, modern harmony, modern music.

25 лет назад в музыкальной жизни Ростова-на-Дону произошло неординарное событие: один из ведущих представителей столичной композиторской элиты Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) представил на суд публики свое новое масштабное сочинение «Голубая тетрадь». Спустя четверть века важно не просто вспомнить эту премьеру, но и определить значение этой премьеры в культурной жизни города; выяснить причины, по которым первое исполнение состоялось именно в Ростове. Значительный интерес представляет и само сочинение – его внутреннее наполнение (смысловое и стилистическое), а также попытка определить его место в творческом наследии Денисова.

Сегодня, в 2011 году уже трудно представить музыкальную жизнь Ростова-на-Дону без международного фестиваля современной музыки «Ростовские премьеры» (2001, 2003, 2006, 2010). Уже само название настраивает на встречи с новой или, по крайней мере, малоизвестной музыкой. «Ростовские премьеры» радуют слушателей еще и непосредственным присутствием многих выдающихся композиторов современности – отечественных и зарубежных.

Однако традиция премьерного исполнения современных произведений, сопровождающегося встречами с их авторами, имеет в нашем городе более давнюю «биографию». Эта традиция сложилась задолго до появления «Ростовских премьер», и связана она с функционированием в городе Ростовского молодежного музыкального клуба, который появился в 1977 году при Ростовском Доме актера (создатель и бессменный руководитель клуба – профессор Ростовской консерватории Анатолий Цукер)[1].

Клубные вечера имели различную направленность: посвящались какой-либо актуальной проблеме современной музыкальной культуры, встрече с интересными исполнителями, знакомству с творчеством какого-то современного композитора. Встречи в клубе (в прежние времена они проходили два раза в месяц) предполагали не просто концерт, но непосредственное «многостороннее» общение, в котором участвовали слушатели, авторы произведений, музыканты-исполнители и главные «закопёрщики» дискуссии – ведущие и «хозяева» гостиной: А. Цукер, А. Бакши, Е. Уринсон,

[1] В 1965 году композитор Григорий Фрид создал и возглавил Московский молодежный музыкальный клуб, существующий до сих пор. Позднее подобное образование возникло в Ленинграде под началом А. Юсфина, но просуществовало крайне недолго. История же Ростовского клуба насчитывает уже почти три с половиной десятилетия; спустя 15 лет после своего основания клуб сменил название на «Рондо».

А. Селицкий, Г. Маслов. В разные годы в заседаниях клуба принимали участие С. Слонимский, Б. Тищенко, М. Таривердиев, Г. Фрид, В. Гаврилин и многие другие.

Именно в рамках заседания Ростовского молодежного музыкального клуба в 1985 году состоялась встреча с Эдисоном Денисовым. На эту встречу композитор, бывший в ту пору уже не просто известным, но, можно сказать, знаменитым, привез произведения, составившие два отделения концертной программы. В первом отделении прозвучали вокальные миниатюры и Соната для кларнета, а во втором состоялась премьера цикла «Голубая тетрадь».

Это сочинение попало на сцену почти буквально из-под пера автора. Сложная партитура масштабного 45-минутного произведения была написана за очень короткие сроки: известно, что Денисов работал над ней в летние месяцы в Доме творчества «Сортавала», и к 1 августа 1984 года труд был завершен. Середина 80-х годов, с одной стороны, – пора творческого расцвета и признания композитора, с другой, – период один из самых драматичных и кризисных, омраченный болезнью и проблемами личного характера. Поэтому представляется закономерным появление именно в это время «Голубой тетради», по признанию автора, одного «из самых грустных, самых страшных» сочинений [14, *109*].

Сегодня может показаться странным, что «Голубая тетрадь» впервые прозвучала в исполнении не столичных, а ростовских музыкантов. Зная об отношении «вышестоящего начальства» к музыкальному авангарду вообще и к личности и творчеству Денисова в частности, можно предположить, что подобного рода сочинение могли просто не допустить к постановке в столице. Ведь фактически с самого первого шага творческой деятельности Денисов был «на особом счету», так как стремился выражать свои музыкальные идеи, отказавшись от устоявшихся стереотипов, академизировавшихся норм музыкального языка.

Судьба авангардных сочинений в нашей стране в 60–70-е годы XX века была крайне сложной. Достаточно вспомнить премьеру кантаты Денисова «Солнце инков» (1964), которая состоялась в Ленинградской филармонии, но «до последнего дня исполнение было под угрозой срыва» [12, *22*]. «В 70-е годы, – вспоминает София Губайдулина, – я, как и Альфред Шнитке, Эдисон Денисов, Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова, Виктор Суслин, Вячеслав Артёмов, ощутила сильнейшее торможение со стороны секретариата Союза композиторов СССР, Министерства культуры, филармонии и московского правления Союза композиторов». Авторам приходилось вести отчаянную борьбу «за простую возможность услышать свои сочинения в какой-нибудь, хотя бы маленькой аудитории» [13, *78*]. Предвзято негативное отношение к Денисову как ярому выразителю авангардных устремлений сохранялось на протяжении большей части его творческой деятельности, а «„опальным“ Денисова перестали считать только в самом конце 80-х годов» [6, *234*].

Вполне вероятно, что Денисов, только что закончивший партитуру «Голубой тетради» и жаждавший увидеть свое творение на сцене, должен был охотно откликнуться на предложение, поступившее из Ростова-на-Дону. Необходимо также принять во внимание, что это сочинение, как по драматургической сложности, так и по изысканности и неклассичности музыкального языка, рассчитано на искушенного слушателя. А ведь в Клубе у А. Цукера часто звучала современная музыка, постоянные посетители обладали немалым слушательским опытом и были в какой-то степени подготовлены к восприятию такого экстраординарного сочинения. К тому же, в зале Дома актера, где проходили заседания Клуба, сцена была оснащена световой аппаратурой, необходимой для постановки «Голубой тетради», партитура которой снабжена соответствующими указаниями[2].

По воспоминаниям А. Цукера, исполнение «Голубой тетради» произвело на слушателей неизгладимое впечатление. Несмотря на отсутствие громкой рекламы, зал был переполнен. Обсуждение после концерта отличалось повышенной эмоциональностью и длилось намного дольше, чем обычно. Аудитория охотно общалась с автором: было задано множество вопросов, возникали споры, и было очевидно, что всем – и композитору, и аудитории – интересно подобное общение. Денисов поразил всех своей открытостью и готовностью вступить в диалог, и вместе с тем, своей категоричностью, поистине «юношеским» максимализмом.

Композитор особо отметил профессионализм исполнителей – Елены Комаровой (сопрано), Владимира Дайча (фортепиано), Александра Зайдентрегера (подготовленное фортепиано), Александра Вольпова (виолончель), Михаила Хаина (скрипка), Александра Габа (чтец). Перед ними стояла трудная задача: в кратчайшие сроки (в запасе был всего один

[2] Сегодня под натиском стремительного развития шоу-индустрии многие концертные сцены оборудованы по последнему слову техники, но 25 лет назад сцена, оснащенная свето-цветовым оборудованием, представляла большую редкость. В те времена этого и не требовалось, так как сочинения, подобные «Голубой тетради», создавались нечасто.

месяц) выучить сложнейший нотный текст. «Исполнители учили текст без автора, а с Денисовым были всего одна-две репетиции, – пояснил А. Цукер в беседе с автором статьи. – Надо отметить, что автор остался весьма доволен тем, что услышал на репетициях, его замечания касались скорее незначительных деталей. В остальном он полагался на чутье высококлассных исполнителей. Было приятно осознавать, что концерт получился, а исполнение тронуло автора до глубины души».

Итак, что же представляет собой данный опус Денисова?

«Голубая тетрадь» – сочинение в десяти частях для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов, в котором композитор использует сугубо авангардное и при этом индивидуальное толкование всех сторон художественной формы.

Сложности начинаются уже при попытке определить жанровую специфику сочинения. Сам композитор неоднократно называл его вокальным циклом, руководствуясь, видимо, четким делением на части и присутствием в составе исполнителей певицы-солистки. Однако на титульном листе это определение не зафиксировано, а точно указанный весьма необычный состав исполнителей позволяет отнести «Голубую тетрадь» к так называемому жанру «Музыка для…», который зародился и активно развивался в творчестве композиторов-авангардистов. В обширном наследии композитора достаточно произведений традиционных жанров (оперы, балет, симфонии, концерты, сонаты и т. п.). На общем фоне выделяются всего несколько сочинений, не укладывающихся в рамки устоявшихся жанровых дефиниций, отнесенных авторами монографии о Денисове к «особым жанрам» [12, 222]. К этой небольшой группе, состоящей всего их четырех опусов, примыкает и «Голубая тетрадь»[3]. В том же исследовании жанровый модус этого сочинения обозначен как «инструментальный музыкальный театр» (ныне, спустя четверть века после премьеры «Голубой тетради», относительно популярный жанр).

Сугубо неклассический подход проявился и на уровне выбора инструментов, часть из которых – подготовленные: у второго фортепиано все струны деформированы и темброво, и звуковысотно; из трех групп колоколов только одна – собственно campane, вторую группу составляют разномастные металлические, а третью – стеклянные предметы[4]. По воспоминаниям композитора, во время исполнения в Ростове-на-Дону музыканты сами занимались подготовкой инструментов.

Приемы исполнения также весьма оригинальны и характерны для авангардного искусства: мягкая непрерывная игра глиссандо по струнам подушечками пальцев на сплошной педали; удары двумя монетами по различным местам чугунной рамы рояля; игра глиссандо ногтями вдоль обмотки басовых струн рояля (от колков к центру); медленные движения смычка, взятого обеими руками, вдоль струны (со сменой давления на струну); игра на обратной стороне грифа струнных инструментов.

Назначение этих приемов – создать особый звуковой план непривычных, в какой-то степени «раздражающих» слух звуков. Такие эффекты – один из способов подчеркнуть драматургические особенности и сложную литературную первооснову сочинения. В «Голубой тетради» композитор обратился к текстам обэриутов: прозе Даниила Хармса и поэзии Александра Введенского.

ОБЭРИУ – этим диковинным аббревиатурным названием, которое расшифровывалось как «Объединение реального искусства», именовалась литературно-театральная группа, существовавшая в Ленинграде в период с 1927 года до начала 1930-х годов. Основали ОБЭРИУ Даниил Хармс, Александр Введенский и Николай Заболоцкий. Целью деятельности объединения был сам внутренний литературный процесс, своеобразное «бурление» мысли современной прогрессивной молодежи, а результатом – осуществление постановок, театрализованных и поэтических выступлений, открытых диспутов. «Талантливые, внутренне полностью раскованные в своем творчестве, поскольку оно не предназначалось для печати, смелые и свободные в мысли», – писал о них близкий к груп-

[3] Три другие: «Пение птиц» (1969), «Пароход плывёт мимо пристани» (1986), «На пелене застывшего пруда» (1991).

[4] По поводу подготовленных инструментов композитор в пояснении к партитуре подробно указал, какие именно должны быть колокола и как «препарировано» фортепиано: «Glass chimes и Tubes metalligues должны быть сделаны из произвольно подвешенных случайных предметов (стеклянных пластин, бокалов, частей из люстр, бутылок, металлических труб различной длины – лучше ржавых, и т. п.). Главное, чтобы эти „колокола“ не были настроенными, и сближались со звуком подготовленного рояля. Обе группы „колоколов“ располагаются по краям сцены, а Campane – в глубине её. Piano II подготавливается только шурупами, ввинченными между двумя струнами на границе металлической рамы (перед демпферами). Третья струна в каждой ноте не подготавливается и звучит обычно. В том участке, где демпферы расположены близко к раме (e^2 – e^3), шурупы ввинчиваются за демпферами. Но как можно ближе к ним. Все струны Piano II подготавливаются одинаково, начиная с „Cis“ большой октавы. При такой деформации высота звуков Piano II не меняется, а только расщепляется».

пе Я. Друскин [4, *242*]. Одной из ведущих идей, провозглашенных обэриутами, явился тезис о «бесцельности творчества» [1, *211*]. Роль поэта при этом сведена к воссозданию оборотной, зачастую отталкивающей стороны современной ему действительности.

Особое место в содержании их сочинений занимает тема смерти, воплощение которой достигало порой крайне обостренной формы: «Смерть у обэриутов предстает и как абсурдистское самоубийство, и как массовое явление, творимое массами по юнгианским законам коллективного бессознательного» [1, *213*]. Ожидание абсурдной и гибельной судьбы выразилось у обэриутов в выдвижении «ужасного» в самостоятельную, ведущую категорию.

Их заслуги в истории мировой литературы достаточно значительны: «В работе над поэтическим словом обэриуты превзошли всех своих учителей, как драматурги они предвосхитили европейский театр абсурда за 40 лет до его возникновения во Франции» [2, *325*]. Как известно, в этом течении выдвинулись на первый план идеи абсурдности существования, создания пограничной ситуации, разрабатывались темы отчуждения, одиночества. Здесь они воплотились «в алогизме слов и поступков персонажей, их некоммуникабельности, пространственно-временных сдвигах, отсутствии причинно-следственных связей, приемах шоковой эстетики, связанных с эстетизацией безобразного» [9, *20*].

Денисов, конечно, не случайно остановил свой выбор на произведениях Хармса и Введенского. Цикл «Голубая тетрадь» – это попытка автора обратиться к зрителю, достучаться до него, показать существующий современный мир не со стороны приглаженно благополучной внешней «картинки», но изнутри неразрешимых противоречий, когда многие прежние ценности утеряны, а процветают такие качества как бездуховность, жестокость, равнодушие к окружающим. Сам композитор неоднократно говорил, что этот цикл – единственное у него «сочинение-аллегория, которое связано с Россией, с тем, что происходит в нашей стране уже долгие годы. И речь здесь идет об очень многих вещах, типичных на сто процентов только для нашей несчастной Родины» [14, *306*]. И все реалии жизни воплощены здесь языком абсурда, «черного юмора».

В сочинении сосуществуют проза Хармса и поэзия Введенского, а общая диспозиция текстов в цикле имеет следующий вид:

№ 1. Предисловие (инструментальная часть).

№ 2. Рыжий человек (Хармс), Глядите все (Введенский).

№ 3. Снег лежит (Введенский).

№ 4. Сон (Хармс).

№ 5. Тюк! (Хармс).

№ 6. Значенье моря (Введенский).

№ 7. Кассирша (Хармс).

№ 8. Гость на коне (Введенский).

№ 9. Молодой человек, увидевший сторожа (Хармс).

№ 10. Мне жалко, что я не зверь (Введенский).

И поэтические, и прозаические тексты, отобранные композитором, содержат множество абсурдистских элементов, логических несоответствий и «вывернутых наизнанку» словосочетаний. На первый взгляд, может показаться, что тексты чередуются по принципу простого контраста, но при более близком знакомстве обнаруживается, что цикл имеет сложную внутреннюю организацию на основе завязки, развития и развязки двух драматургических линий, одна из которых связана с миром людей, а другая – с миром природы. В линии, связанной с миром людей и показанной через тексты Хармса, есть некий условный главный персонаж, имя которого, внешние черты и даже пол от части к части меняются («Рыжий человек», «Калугин», «Маша», «Молодой человек»), но он всегда предстает как личность, живущая в окружающем мире. Условную же сюжетную канву всего цикла можно прочитать как абсурдистски отстраненное описание жизни и смерти Человека. Жизнь Человека протекает в мире, наполненном алогичными кошмарами, ставшими, увы, нормой реального существования, убогого и жестокого.

Сам этот персонаж – тоже, конечно, яркий представитель абсурдного мира, а точнее – пример абсурдности реального мира, в котором нет места яркой, выделяющейся из общей массы личности. Уже сама внешность персонажа, описанная в части № 2, «Рыжий человек», указывает на то, что если он и «был», то постепенно его не стало – стерли, фактически уничтожили на наших глазах, «сровняли с землей» и не вспомнили, что был когда-то[5].

В части № 4, «Сон», подчеркивается, что жизнь часто воспринимается как сон, а сон как жизнь. Порой становится невозможно разобраться, *что* есть реальность, а что только кажется реальностью. Сон и жизнь настолько близки, что одно легко проникает в другое, ставя всё с

[5] Текст этой части: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. Так что рыжим назвали его условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было! Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нём не будем больше говорить».

ног на голову. Человеческая жизнь – ничего не стоит, ею распоряжаются другие, сравнивая человека с бытовыми отходами: «Санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидев Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала ЖАКту выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули его как сор».

Часть под названием «Тюк!» – образец взаимоотношения людей в мире абсурда, в котором каждый занимается не тем, чем должен. Действие разворачивается по принципу диалога двух пожилых людей: Евдокима Осиповича и Ольги Петровны. Перевёртыш жизни рождается здесь уже на уровне нелепости разыгрываемой ситуации: она – колет дрова, он – сидя в кресле, курит, читает газету. Скорее всего, всё должно было бы быть наоборот. После каждого удара Ольги Петровны по полену Евдоким Осипович произносит: «Тюк!», чем очень ее раздражает. Тот каждый раз извиняется и все-таки продолжает говорить «Тюк!» Мир абсурда? Скорее – аллегорическое изображение жестокого реального мира, где люди нередко глухи к ближнему, где каждый внимателен только к своим сиюминутным потребностям, не умея и не желая услышать другого.

«Кассирша» (№ 7) продолжает тему взаимоотношений людей, но уже в обществе. В мире не ценится не только сам человек, но и его жизнь: «На рынке Машу ударили по голове, да еще обещали ударить и по ногам». Ничтожность жизни человека особенно явно прослеживается в его отношениях с «инстанциями». Человек беспомощен перед системой, и часто обвиняется в том, чего не совершал.

Часть № 10, «Молодой человек, увидевший сторожа» – трагическая кульминация линии. Выход из этого мира всего один – на небо через смерть. В данном случае добровольная смерть – единственно возможный выход, спасение, и тогда она может быть воспринята как дар и как благо. В идее ухода от действительности «на небо» автором показан лишь один верный, на его взгляд, выход из ситуации – уход ценою любых усилий, даже «путем обмана», в чем Денисов сам однажды признался, комментируя финал «Голубой тетради».

Вторая линия (мир природы) отражена в текстах Введенского. Однако стихи, отобранные Денисовым, воплощают, скорее, не живое, а мертвое начало: морское дно связано с «ратью утопленников», снег – с заснувшей природой, хищный зверь – с опасностью гибели для человека, конь – со всадником смерти. Природа мертва, и породить ничего живого она не сможет.

Прозаические тексты «сухо» и чеканно произносятся Чтецом как бы «в никуда», что также идет от традиций театра абсурда. Поэтические же тексты поручены Сопрано, чем подчеркивается большая органичность связи музыки и поэтического слова. Разделы поэтические чередуются с прозаическими, но наиболее остро звучит часть, в которой композитор соединил прозу и поэзию, создав тем самым сложный контрапункт. Два мира, существующих параллельно, пересекаются в цикле один раз – в № 2, «Рыжий человек», и тогда становится понятно, что оба мира строятся по общим законам: они полны абсурдности и несправедливости.

Денисов глубоко переживал по поводу судьбы своей родины, эти боль и отчаяние вылились у него в сочинение с такой сложной, трагической концепцией: «У меня вообще нет вещей, написанных целиком в мрачных красках, с беспросветными настроениями. <…> Здесь всё, как некоторый „слом“ в сторону беспросветной печали, безнадежности, – признаётся сам автор, – здесь всё как бы с изнанки нашей жизни» [14, *306*].

Мощнейшим средством воздействия на зрителя, средством, которое подчеркивает абсурдность и драматичность ситуации, явились, по признанию Денисова, приемы театрализации, и их в цикле немало. Очень выпукло театральность проявилась в сценке «Тюк!», где Сопрано и Чтец перевоплощаются в персонажей Ольгу Петровну и Евдокима Осиповича и разыгрывают диалог. Однако на исполнителей-инструменталистов в определенный момент также возлагаются роли актеров: скрипач и виолончелист переворачивают инструменты и выразительно «играют» на обратной стороне грифа, но реальных звуков при этом не издают (скрипач к тому же помещает инструмент между ног, как виолончель). В последней части исполнитель на втором фортепиано подходит к подлинным колоколам, в то время как Сопрано – к стеклянным, а Чтец – к металлическим quasi-колоколам. Все три исполнителя начинают одновременно играть, создавая сложное тембровое наложение звучащих инструментов и предметов.

«Голубая тетрадь» – ярчайший пример сочинения со смешанной техникой. Здесь сочетаются – чередуются и сосуществуют в одновременности – свободная 12-тоновость, в рамках которой реализуется пуантилистическое письмо, свободная серийность, элементы тональности, сонорика. Все перечисленные техники не были изобретены Денисовым, но здесь композитор дал им своеобразную трактовку, необходимую для воплощения сложной авторской идеи. По-

мимо этого, они подчинены драматургическому замыслу: на уровне техники композиции наблюдается сквозное развитие от начала к концу сочинения.

Задержимся на некоторых особенностях серийности в «Голубой тетради». Начало 80-х – пора творческой зрелости композитора. Уже написаны такие знаковые произведения как Реквием (1980), опера «Пена дней» по роману Б. Виана (1981), вокальные циклы «Твой облик милый» на стихи А. Пушкина (1980) и «На снежном костре» на стихи А. Блока (1981), Камерная симфония № 1 (1982), «Эпитафия» для камерного оркестра (1983) и ряд других. К этому моменту окончательно сформировался творческий метод композитора, в основе которого – серийный принцип.

«Серия – есть „интонационная база" додекафонного сочинения» [11, *318*], – говорил Денисов о своем отношении к серии. – Интонационный материал, лежащий в основе серии, всегда должен быть естественным. Ячейки ее должны обладать способностью жить и развиваться самостоятельно, как ветви единого дерева» [10, *47*]. Интервальный состав своих серий композитор продумывал особенно пристально, считая, что «интервал – не „ход", а психологически осмысленная ячейка ткани. Каждый интервал должен говорить» [3, *28*].

Для творческого метода Денисова важны сквозные интонационные идеи и знаки, которые выражаются, например, в повторяющемся комплексе из трех звуков «**e–d–es**». Эти звуки образуют монограмму композитора EDS, которая, так или иначе, присутствует в большинстве его произведений. По своей внутренней организации этот комплекс звуков имеет сугубо хроматическую природу, и его нельзя привести к какому-либо тональному центру. Принимая во внимание, что Денисова часто называли «композитором in D», этот комплекс можно представить как движение к **d**, где звук **e** – II ступень, звук **es** – низкая II ступень. В целом этот комплекс образует круговое движение, некое замкнутое пространство. Ячейка «**e–d–es**» неоднократно встречается в произведениях композитора, что позволяет назвать ее своеобразной «микросерией Денисова».

Говоря о серийности у Денисова, исследователи разграничивают несколько периодов, каждый из которых имеет свои отличительные признаки. Так, уже в 60-е годы наблюдается отход композитора от тональности и обращение к додекафонии, хотя он фактически сразу отказывается от ортодоксальной додекафонии в пользу «свободной серийности и сонорики» [12, *82*]. Период 70–80-х годов отмечен проявлением нового качества в обращении с серий: Денисов реализует «свободную серийность, допускающую сочетание эпизодов со строго выдержанным порядком и внесерийной разработкой групп» [8, *55*]. Другие исследователи, говоря о периоде конца 80-х, отмечают, что серия – «скорее тематический импульс, чем собственно серия» [12, *88*].

Словом, Денисов – композитор, который «для каждого сочинения или части (цикла), или раздела формы… избирает свой метод получения ткани из свойств двенадцатитонового универсума и из избранной серии» [12, *84*]. При этом, не в ущерб художественному замыслу, композитор каждый раз прибегает к новому методу разработки серии.

В «Голубой тетради» серийность нетрадиционная: автор прибегает к организации материала на основе свободной серийности, «микросерийности» и приема, который условно можно назвать «игра в серию». Названные методы существуют в тесном взаимодействии друг с другом. Прежде всего показательно, что серия здесь не одна, а несколько. Две из них играют в цикле драматургически важную роль: они расположены в узловых моментах, связанных с появлением главного персонажа: часть № 2 – знакомство с персонажем, часть № 9 – трагическая развязка. Объединяет обе серии то, что появляются они в завершающих разделах названных частей как своего рода итог развития. Связывает их и способ преподнесения: в обоих случаях серии выкристаллизовываются постепенно, звук за звуком.

Третья серия звучит в начале части № 10, «Мне жалко, что я не зверь». Она не готовится продолжительно, как две предыдущие, а звучит сразу, как отдельный комплекс. В результате «игры» с серией намечается постепенный уход от нее, растворение ее в фактуре, представляющей непрерывное движение мелкими длительностями.

В отношении каждой серии композитор избирает различные приемы ее разработки. Первая серия выступает в качестве интонационного ядра всего цикла. На основе ее сегментов автор применяет технику «микросерии»: вычленяя из серии характерные обороты, композитор складывает их в несколько комплексов из трех-четырех звуков, а затем многократно проводит их в различных слоях фактуры как в основном виде, так и в других формах, типичных для серийной техники. Микросерии многократно транспонируются на другие высоты, при этом довольно часто используется прием «моста» (конец проведения одной группы является началом следующей группы). Такие многократ-

ные повторы по типу «кружев», в нескольких слоях фактуры одновременно в сложной ритмической организации мелкими длительностями формируют достаточно сложное на слух ощущение движущейся «массы», для которой характерно ощущение непрерывности.

«Голубая тетрадь» – произведение, которое имеет помимо музыкальной партитуры – партитуру света, иными словами, демонстрирует синтез нескольких компонентов, относящихся к разным искусствам. Выстроенная Денисовым художественная форма, в основу которой заложена идея синтеза искусств, не только отвечает общей тенденции искусства XX века, но и подчеркивает индивидуальные особенности творческой личности композитора, знатока и поклонника изобразительного искусства.

Сказанное заставляет нас с особым вниманием отнестись к названию сочинения. Какие причины побудили Денисова именовать свой опус «Голубой тетрадью»? Является ли этот заголовок авторским или он позаимствован? Несет ли голубой цвет какую-либо смысловую нагрузку?

По этому поводу композитор однажды признался: «Название, конечно, парадоксальное. Но искал я почему-то его очень долго, что, впрочем, обычно у меня происходит почти со всеми сочинениями» [14, *311*]. И далее он заметил, что подобное словосочетание ему нигде и никогда не встречалось. Однако верно ли это?

Известно, что у Хармса слово «тетрадь» в заголовках произведений встречается неоднократно. Например, у него есть рассказ под названием «Тетрадь», датированный 12 октября 1938 года. Абсолютно идентичный заголовок – «Голубая тетрадь» – дан писателем циклу миниатюр, представляющему собой своеобразный «ежедневник», в который он записывал прозаические и стихотворные произведения. Кстати сказать, именно так, на чередовании стихов и прозы, строит свой цикл композитор. Название же, по-видимому, дано Хармсом, исходя из внешнего вида тетради: она была в твердой картонной обложке, обтянутой голубым муаром[6].

С большой долей вероятности можно предположить, что Денисов, скорее всего, неосознанно воспроизвел название, которое встретилось ему у Хармса, но наполнил его совсем иным содержанием. У писателя голубой – не больше чем цвет приглянувшейся тетради, у Денисова же он наделен символическим значением, которое вполне согласуется со многими традиционными представлениями о голубом цвете.

Напомним, голубой – естественный, природный цвет чистого и ясного неба. Издревле он связывался с самыми позитивными и возвышенными явлениями, служил символом прекрасного и Божественного. По-видимому, композитор хотел подчеркнуть именно эту трактовку цвета, внеся его в название своего произведения, дав, тем самым, ключ к пониманию цикла.

Голубой цвет играет ведущую роль и в цветовой драматургии сочинения, которая является, как уже было сказано, частью авторского замысла. Композитор детально продумал свето-цветовое сопровождение и отразил это в «Авторской аннотации». Из палитры красок композитор выбирает такие оттенки: желтый, красный, оранжевый, зеленый, темно-синий, голубой, белый (обычный свет на сцене), черный (темнота). Цвет, создавая своеобразный визуальный ряд, играет важную поясняющую роль. Так, в части № 2, «Рыжий человек» задействованы оранжевый, желтый, красный – разные оттенки «рыжего».

В части № 4, где идет повествование о странном сне, приснившемся Калугину, в оформлении потребовалось использовать не только разные цвета, но и световые эффекты: медленное круговое движение света по сцене, резкие и интенсивные вспышки. Всё это создает атмосферу страха, подчеркивает абсурдность ситуации. Названные приемы композитор описал с точным указанием тактов. Анализ показывает, что в этой части каждый новый световой эффект и происходит в момент, когда в тексте описывается новый виток абсурдности и, тем самым, оказывает активное воздействие на зрителя.

Часть № 5, «Тюк!», исполняется при обычном свете, но на стене должна присутствовать проекция слайда – «лошадь с цыганом в зубах». Эта картина появляется только в этом номере, и, казалось бы, не имеет никакого отношения к действиям, разворачивающимся на сцене. Но «лошадь с цыганом в зубах» так же абсурдна, как и диалог между Ольгой Петровной и Евдокимом Осиповичем.

Голубой цвет композитор приберегает для самого драматургически значимого момента. В части № 9, «Молодой человек, увидевший сторожа», после слов «и вдруг исчез» – впервые в цикле «вся сцена заливается нежным голубым светом». Это не просто усиливает эмоциональное воздействие текста, а в большей степени досказывает его: Молодой человек, главный персонаж, оставляет землю со всеми ее абсурдностями, несправедливостями и жестокостью по отношению к обычному, то есть каждому живому человеку. При помощи голубого цвета символически изображается и перемещение на небо, и очищение души главного персонажа, своего рода преображение.

[6] «Хармс очень любил всякие красивые тетради, блокноты и записные книжечки» [7, 376].

В последней части на сцене «собираются» почти все цвета, сопровождавшие развитие действия на протяжении цикла (кроме оранжевого и темно-синего): белый, красный, желтый, зеленый. Однако ведущее значение отведено голубому: он присутствует на сцене до конца части и даже после выключения всех цветовых прожекторов как бы продолжает «звучать».

Подчеркнутая важность красочного компонента проявилась и на уровне техники композиции, к которой прибегнул автор: важное место в музыке сочинения занимает сонорика. Вообще тембровая индивидуальность – одна из характерных особенностей в музыке композиторов XX века. В исполнительских составах, которые избирает Денисов, эта тенденция проявилась весьма ярко. В «Голубой тетради» сонорная окрашенность в той или иной степени и форме распространяется на весь музыкальный материал. В музыке цикла явно преобладает полифоническое письмо, тяготеющее к «комплементарно-сонорной полифонии» (термин В. Задерацкого) [5, 107][7]. Количество фактурных голосов-линий колеблется в разных частях цикла от двух до шести (в одновременности). Но даже при небольшом количестве голосов в ритме преобладают одинаковые мелкие длительности, а в их линиях отсутствуют рельефные участки. Поэтому при подвижном темпе многоголосие создает эффект тихого, «неблагополучного» шороха или скрежета.

Сонорные эффекты в разных проявлениях присутствуют почти во всех частях «Голубой тетради» и достигаются двумя способами, вообще типичными для сонорной музыки: с фиксацией точной высоты и ритма, когда каким-либо способом достигается все-таки сонорный характер звучания, и без нее.

В первом случае голоса фактуры нередко представляют собой сонорно окрашенные полифонические линии. Показательным с этой точки зрения является № 7, «Кассирша». С одной стороны, он ближе всех полифоническому письму, с другой стороны, на протяжении части происходит смена акцента: полифоническое изложение сохраняется, но на первый план выдвигается сонорность. Близки по типу полифонической организации следующие части: № 2, «Рыжий человек», № 3, «Снег лежит», № 6, «Значенье моря» и № 8, «Гость на коне». В основе организации материала – тип рельефной полифонии: линии голосов обособлены и соотносятся по принципу комплементарной ритмики. Однако в процессе развития довольно часто появляются небольшие участки, где голоса соотносятся полифонически, но подчиняются уже сонорному принципу: то же вращательное движение мелкими длительностями в ограниченном диапазоне, когда голоса предельно слиты, приглушенная динамика.

Второй тип организации сонорного материала – без фиксации звуковысотности и ритма – присутствует в двух центральных частях цикла – № 4, «Сон», № 5, «Тюк!». Здесь обильно использованы неординарные приемы звукоизвлечения: ногтём, плектором, металлической монетой. Эти «немузыкальные» приемы игры подчеркивают драматургическую роль данных частей: в смысловом значении они самые абсурдные в цикле. Особого внимания заслуживает финал – «Мне страшно, что я не зверь», где синтезируются приемы письма, встречавшиеся на протяжении сочинения.

Расставляя акценты между компонентами синтетической художественной формы (музыкой, текстом, цвето-светом, сценическими приемами) в цикле «Голубая тетрадь», сложно поставить знак равенства между ними. Музыкальное решение цикла напрямую зависит от содержания текстов Хармса и Введенского и призвано раскрыть сложный подтекст литературной первоосновы, а потому музыка играет второстепенную роль. Отметим, что тексты двух авторов пересекаются лишь однажды, в № 2. Но даже здесь они живут по своим законам: распевность и мелодичность у сопрано сопоставляется с сухим произнесением текста чтецом. В соотнесении текстов – поэтических и прозаических, мелодического начала и речевого – можно усмотреть основную идею сочинения: показать параллелизм двух миров – реального и абсурдного. При этом реальный мир, раскрываемый через ряд персонажей (Рыжего человека, Кассиршу, Сторожа, Молодого человека, Ольгу Петровну и Евдокима Осиповича) не лишен абсурда и ужаса, этот мир даже не дает права на смерть («Кассирша»), и даже сон в этом мире несет разрушение. Прозаический текст в сопоставлении с поэтическим подчеркивает приземленность реального мира.

Мир идеальный, раскрываемый через поэтические тексты Введенского, воплощает высшую духовную реальность, но он, увы, недосягаем для человека. Он воплощен в цикле лишь через цвет – от черного цвета (№ 1) к голубому (№ 10), и в этой направленности «цветовой драматургии» кроется крупица надежды.

[7] «Каждый голос лишь материал для слияния с другими. Он не претендует на броскую самостоятельную рельефность и предельно ограничен в своём звуковом составе… его структура не обеспечивает сколько-нибудь развернутого мелодического дыхания; остинатная вращательность сообщает ему некоторую механистичность» [5, 107].

Композитор в своих записных книжках писал, что для него все собственные сочинения делятся на «удачные» и «неудачные». «Неудачные» важны по-своему: в какой-то степени подготавливают появление удачных опусов. «Голубую тетрадь» композитор относит к числу сочинений со знаком плюс, наряду с кантатой «Солнце инков», «Живописью», «Жизнью в красном цвете».

«Голубая тетрадь» имеет сложную концертную судьбу. Сегодня известно всего о трех постановках этого сочинения. После громкого успеха в Ростове-на-Дону, «Голубая тетрадь» была исполнена в Москве (годом позже), а затем – в Англии. Однако, по словам Денисова, постановка в Ростове отличалась наибольшим соответствием авторскому замыслу. Препятствиями к широкому вхождению «Голубой тетради» в практику исполнения можно считать ряд причин, где одной из основных является отсутствие изданной партитуры. Необычная жанровая природа сочинения предполагает особые сценические условия, нетрадиционный состав исполнителей, собирание которого требует немалых усилий. Сложность музыкального языка требует от исполнителей высокого профессионализма. Препятствием для исполнения за рубежом является с трудом поддающийся переводу литературный текст произведения.

«Голубая тетрадь» по ряду причин стоит особняком в творческой биографии Денисова. Прежде всего, это сочинение – квинтэссенция искусства XX века. Всё в этой музыке подчинено идеям авангарда: текстовая первооснова, где сочетаются абсурдистские проза и поэзия; в инструментальном составе музыкальные инструменты сосуществуют с «антимузыкальными»; по-новому поняты роли исполнителей (Сопрано и Чтец перевоплощаются в актеров и наделяются новыми для концертного произведения амплуа); на важный драматургический уровень выведена роль цвета и света; элементы театрализации проникают в саму музыкальную ткань произведения. С учетом всего сказанного можно говорить о «Голубой тетради» как о ярком примере музыкального театра абсурда.

Премьера цикла «Голубая тетрадь» в Ростове-на-Дону была значительным событием как в творческой биографии композитора, так и в культурной жизни нашего города, хотя, как нам кажется, она как таковая еще не до конца осмыслена и оценена. Это произведение – своеобразная загадка композитора. Остается надеяться, что со временем это сочинение займет достойное место в числе исполняемых и любимых циклов, созданных в последней трети XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бореев Ю.* Художественная культура XX века (теоретическая история): [учебник] – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2007. – (Учебник для вузов).

2. *Бычков В., Бычкова Л.* ОБЭРИУты // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В. В. Бычкова. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003.

3. *Денисов Э.* Когда рукою водит Бог (из записных книжек Эдисона Денисова) / публ. В. Ценовой // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 5. – С. 37–40.

4. *Друскина Л.* Обэриуты? – Чинари! // Музыкальная академия. – 1995 – № 4–5. – С. 242–243.

5. *Задерацкий В.* Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование. – М.: Музыка, 1980.

6. *Каспаров Ю.* Денисов и мы в пространстве новой музыки // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1999. – С. 225–237.

7. *Кобринский А.* Даниил Хармс / Александр Кобринский. – М.: Молодая гвардия, 2008.

8. *Курбатская С.* Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996.

9. *Маньковская Н.* Постмодернизм. Абсурда театр // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / общ. ред. В. В. Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003.

10. Пространство Эдисона Денисова: К 70-летию со дня рождения (1929 – 1996): Материалы науч. конф. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1999.

11. Теория современной композиции / Отв. редактор В. Ценова. – М.: Музыка, 2005.

12. *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов: (Монография) – М.: Композитор, 1993.

13. *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью С. Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М.: Композитор, 1996.

14. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова (по материалам бесед). – М.: Композитор, 1998.

Н. Мещерякова

АРАКС МАТЕВОСЯН: ДОРОГА К ТЕАТРУ. ПО ЗАКОНАМ КАМЕРНОГО ЖАНРА

N. Meshcheryakova

ARAX MATEVOSYAN: THE WAY TO THE THEATRE. ACCORDING TO THE LAWS OF CHAMBER GENRE

Статья Н. А. Мещеряковой посвящена музыкальному театру Матевосян, генезису театральных жанров в творчестве композитора и своеобразию авторской трактовки камерной оперы – на примере двух опусов: «Милый лжец» и «Любовь графини Д. в письмах и стихах».

Ключевые слова: Матевосян, Килти, Апухтин, камерная опера, либретто, эпистолярный театр, фабула, сюжет, лейтмотив.

Natalia Meshcheryakova's article is devoted to Araks Matevosyan's musical theatre, to the genesis of theatrical genres in the composer's creative activity and to the originality of the author's treatment of chamber opera – by the example of two operas («Dear Liar» and «The Love of Countess N. in Letters and Verses»).

Key wodrs: Matevosyan, Kilty, Apukhtin, chamber opera, libretto, epistolary theatre, story, plot, leitmotif.

Два премьерных показа оперы за один сезон 2009/10 года – явление сегодня нечастое и, безусловно, важное в творческой судьбе композитора Аракс Матевосян. Спектакль под названием «Любовь графини Д. в письмах и стихах», вдохновленный поэзией и прозой А. Апухтина, был представлен сначала в Камерном зале Ростовского музыкального театра – в ноябре, в сокращенной версии, затем в дополненной – на сцене городского Дома творчества – в марте. Можно сказать, на глазах зрителей, в кратчайшие сроки спектакль переживал свое становление, обретая законченный облик современной дуо-оперы. Певцы, муниципальный камерный ансамбль «Каприччио» под управлением Маргариты Черных, режиссер-постановщик Людмила Лисицына выполнили работу над обеими постановками с полной отдачей и большой степенью творческой активности.

Появлению этого театрального опуса предшествовало рождение еще одного детища в том же жанре, под названием «Милый лжец», по известной пьесе американского актера и драматурга Дж. Килти. Однако «Милый лжец» действительно обманул ожидания автора – премьера не состоялась из-за запрета на постановку, внезапно объявленного наследником авторских прав драматурга, директором американского театрального агентства International Creative Management Бадди Томасом. Запрет имел отношение, конечно же, не непосредственно к данному музыкальному опусу, а ко всем возможным версиям пьесы. Неожиданный казус, способный, казалось бы, притушить энтузиазм композитора, вызвал у Аракс Матевосян обратную реакцию – стремление взять творческий реванш. Так, впервые лирическая муза Апухтина, неоднократно привлекавшая в себе внимание авторов романсов, встретилась со сценой, что во многом обусловлено театральностью его авторского стиля, но в первую очередь, композиторской потребностью – сказать свое слово в области камерной оперы.

Долгая дорога к театру

Еще школьницей Аракс совершала увлекательные путешествия в страну романтических грез, пристрастившись к чтению в те годы, когда хорошую книгу было трудно приобрести. В ранней юности всерьез увлеклась переводами Валерия Брюсова, благодаря которым постигала поэзию генетической родины. История Армении, фольклорные образы, национальные характеры становились мощными творческими стимулами, отчетливо проступив в ее ранних и зрелых произведениях – в фортепианном триптихе на сюжеты картин Хачатура Есаяна, во Второй симфонии, вдохновленной антологией армянской поэзии, в цикле пьес для фортепиано «Из альбома Мартироса Сарьяна», подспудно присутствуя в ряде других сочинений. Литературные впечатления отливались в театрализованную форму, рождали динамичную фабулу.

Эта особенность обозначилась даже в юношеском эскизе симфонической поэмы, навеянной легендарным сюжетом Ованеса Туманяна, который получил одобрительный отзыв будущего Учителя – Арама Хачатуряна.

Важной вехой на пути к театру стали для Матевосян пьесы из фортепианного цикла «Путевые зарисовки» – к исполнению этого замысла она приступила сразу после окончания учебы в Московской консерватории, в середине 60-х, а в конце 70-х написала новые миниатюры, значительно дополнившие череду театрализованных картин. Ее «годы странствий» отличались от «первообразца», заданного Листом: в русле традиционной романтической программности композитору удалось прийти к типу сцены-картины, чередуя повествование с представлением, соединяя типичные принципы балладности с ярким, современным языком. Кроме того, этот альбом инструментальных миниатюр, уподобленный дневниковым записям, обнаружил в авторе тягу к исповедальному началу и стал первым шагом композитора в сторону «эпистолярного театра». Но непосредственно приблизиться к этому самобытному явлению композитору позволила работа над вокальными циклами.

В этой связи особого внимания заслуживает опус, явленный в пору «молодой зрелости» Аракс Матевосян, в 1975 году. Название цикла «Смежные грани» точно отвечает авторскому намерению отразить *любовь и жизнь женщины* в смежных зеркалах трех поэтических стилей: Анны Ахматовой, Марины Цветаевой и Сильвы Капутикян. Невзирая на стилевые отличия, все лирические высказывания, положенные в основу цикла, тяготеют к жанру «стихотворного письма», поскольку содержат прямое обращение к возлюбленному. Уместно здесь говорить и о тяготении к «театрализованному письму», за каждой строкой которого легко угадывается мизансцена за счет выпуклой декламационности и индивидуального ритмического рисунка мелодии.

В вокальном цикле «Я не знаю мудрости» (1992) на стихи Константина Бальмонта плавно чередуются *картины и сцены*, проявляя взаимное тяготение. Так, ночной пейзаж («Камыши») наполняется сквозным движением благодаря яркой звукоизобразительности и, в частности, подчеркнутому самим поэтом колориту «шуршащего» слова. А драматический диалог между матерью и дочерью («Старая песенка») воспринимается как миниспектакль, близкий к таким театрализованным вокальным образцам как «Литовская песенка» Шопена и «Возвратилась девушка с прогулки» Сибелиуса.

Еще на одном подступе к театру – в вокальной сюите «Были у ней золотые короны» (2004) на стихи М. Метерлинка в переводе В. Брюсова – ощущается явная направленность к монооперe, в центре которой женская судьба и трудный выбор жизненных ценностей. Эта тема, несмотря на обилие в тексте загадочных символов и присутствие тонкого мистического флёра, отчетливо заявляет о себе в форме монолога, представленного композитором с особой экспрессией. Характерна для этого сочинения и еще одна особенность стиля Матевосян: даже в речи от третьего лица продолжает звучать субъективное «я» героини, напряженно трепещущее между жизнью и смертью.

Подходы композитора к театру оказались разными. В легенде «Сакья-Муни» (2004) на стихи Д. Мережковского вполне ощутим тонкий баланс между эпическим и драматическим началом. Закрепляется характерный драматургический прием: кульминационные моменты и в одночастной композиции, и внутри цикла совпадают с театрализованными эпизодами. Смена планов и ракурсов изображения придают композиции черты кинематографичности, и все это несмотря на то, что и косвенная, и прямая речь звучит из уст одного единственного солиста.

Отмеченная особенность обнаруживается и на самых ближних рубежах, откуда непосредственно открывается театральная перспектива. Это цикл для тенора с фортепиано «Из стихов Владимира Набокова» (2007). Здесь достижение кульминации также осуществляется за счет концентрации театральных приемов, и трагическим центром цикла оказывается *сцена расстрела*, напоминающая по стилю изложения предсмертное *письмо*. Театрализованные письма послужат затем для композитора основой камерного спектакля.

Кристаллизация театрального стиля Матевосян заметна и в ее разнообразной музыке для детей, включающей хоровые сочинения – в первую очередь, Четыре хора для детей на стихи С. Маршака и К. Чуковского – и циклы фортепианных миниатюр, созданные в разное время: «Детские пьесы» (1963), «Сказки в пьесках» (1994), «Детская шкатулка» для двух фортепиано (1997). И всё же особое значение имеют опусы, отделенные друг от друга двумя десятилетиями и объединенные общей идеей: ввести ребенка в музыкальный театр, помочь освоиться в нем не на положении пассивного зрителя, а в роли артиста, владеющего выразительными возможностями сцены. Таким «приглашением в театр» стала «Страна Буквария» (1973) для голоса и фортепиано на стихи ростовского поэта

Н. Костарева. В строгом алфавитном порядке следуют друг за другом театрализованные представления каждой буквы. Исполнителям этой театральной сюиты, по существу, предлагается в лицах разыграть каждую букву. Композитор дает детям замечательную возможность опробовать на себе те чисто музыкальные приемы, которые и порождают театральный эффект.

Но настоящей *азбукой театра* для самых маленьких стала детская опера Матевосян «Девочка в тюльпане» (1995), написанная на остроумное либретто Галины Ворониной по мотивам сказки Г. Х. Андерсена, без всякого нажима приближающее сказку к современной реальности. Все вокальные партии соответствуют певческим возможностям начинающих артистов, поставленные задачи им вполне по силам, и, справляясь с ними, они могут изнутри «рассмотреть» сложную конструкцию оперной постановки, постичь на практике, как складывается сложный организм спектакля. Ведь в этой опере есть все: эпизоды сольные и диалогические, а также массово-хоровые. Присутствует и четкая организация, деление на действия и на сцены. И хотя перед нами миниспектакль, конфликт в нем нисколько не скрадывается – наоборот, укрупняется: каждая сцена содержит свое конфликтное зерно.

Своего рода предисловием к постижению законов полнометражного – взрослого камерного спектакля – стала для Матевосян работа в литературном театре, которая пришлась на начало 70-х и совпала с ее становлением как симфониста, мастера крупной циклической формы, создавшего пять симфоний, пять фортепианных сонат, три инструментальных концерта. Музыкально-поэтическая композиция «Возвышение Андрея Рублева» и «Баллада о колоколе» на стихи Александра Рогачева (1973) также подготовили этап творческой биографии композитора, связанный с рождением особого эпистолярного театра. Его становлению способствовал и опыт ее сотрудничества с телевидением и Ростовской студией кинохроники: музыка к телефильму «Ростов-город, Ростов-Дон» была написана в 1967 году, а к документальному фильму «Солнечное вращение» – в 1971. А спустя более четверти века, в 1997 году, из-под пера Матевосян вышел программный опус под названием «Шесть состояний», который стал инструментальной прелюдией к ее оперным партитурам. Он был рассчитан на оригинальный состав камерного ансамбля «Каприччио», который в обеих операх Матевосян блестяще справился с ролью «миниоркестра».

Вполне уместен вывод: целенаправленное движение к камерному театру осуществлялось композитором на протяжении четырех десятилетий в разнообразных жанровых руслах. Подробнее представить этот процесс позволяет другая наша работа, посвященная панорамному освещению творчества Матевосян в хронологической последовательности [8].

Камерная опера: обольщение жанром

Итак, в «глухие» 70-е Аракс Матевосян пережила счастливый период становления. Освоила разнообразные инструментально-симфонические и вокальные жанры, а затем, уже в камерной сфере, бережно взращивала те ценные театральные ростки, которые взошли необычными всходами в ее двух камерных операх – в конце первого десятилетия XXI века. Иными словами, она обратилась к камерной опере тогда, когда интерес к этому жанру не то чтобы ослабел – был обусловлен совершенно иными социальными и эстетическими факторами по сравнению с теми, которые вызвали к жизни это необычное явление.

По меткому определению А. Селицкого, «в историко-культурном плане советская камерная опера – продукт того времени, когда хрущевская „оттепель“ встретилась с брежневским „застоем“», и когда «пристрастное внимание к неповторимости отдельного человека, разбуженное тем лучшим, что принесло хрущевское десятилетие, могло трактоваться… как род оппозиции» [12, *7–8*]. Но что же сталось с отечественной камерной оперой к моменту встречи с ней Аракс Матевосян?

Коренным образом изменилась социальная среда. Можно сказать, что эволюция жанра продолжалась в иной стране, с другим политическим укладом. Заметно ослабел политический прессинг на отдельно взятого человека, который перестал быть объектом неусыпного надзора со стороны власти над частной жизнью, умонастроением и волеизъявлением рядового гражданина. Власть словно «охладела» к нему, но, освободив от докучной опеки, предала забвению, оставила «неучтенными» его интересы во времена передела собственности. Новыми, «нехожеными» тропами общество пришло к тому же результату – обесцениванию человеческой жизни и «обезличиванию личности». Оставив в прошлом информационный голод и, напротив, испытывая усталость от информационных перегрузок, современный читатель, зритель, слушатель устремился туда, где в центре внимания оказывается человек со своим внутренним «я».

И вновь сегодня, как и полвека назад, сохраняет актуальность своеобразный *театр для двоих*, лирический пафос которого отражался и раньше в особого рода сюжете, где на внеш-

нем уровне драмы «ничего не происходит», и где суть психологической фабулы составляет осмысление отношений, соединивших Мужчину и Женщину в союз единомышленников и оппонентов. Пафос драмы-диалога отразился в названиях пьес и кинофильмов, созданных раньше, но востребованных с новой силой бурной эпохой перемен («Двое на качелях», «Вокзал для двоих»). Популярные уже на протяжении полувека дуодрамы нередко отличаются друг от друга разной степенью отражения в них общественного фона. Так, с одной стороны, это «Варшавская мелодия» Леонида Зорина, где политические игры тоталитарного режима роковым образом влияют на судьбы героев [3], а с другой – «Заяц. Love story» Николая Коляды, пьеса, персонажи которой, казалось бы, независимы от внешних обстоятельств, но управлять своей судьбой не в силах.

Однако, выбирая либретто для будущих опер, Аракс Матевосян сумела оценить диалектическую связь общего и частного – и в драме «Милый лжец», и в повести «Архив графини Д.» Свое тяготение к камерному театру она обосновала с исчерпывающей полнотой: «В реалиях современной стремительно текущей жизни человек тяготеет к лаконизму. Приходя в театр, он не всегда настроен на восприятие продолжительного спектакля, массивных декораций, большого состава участников. Этим обусловлен повышенный интерес к камерной опере в наши дни».

В поисках либретто. Союз Пера и Лиры

Ответ композитора на вопрос автора данной статьи о том, чем особенно привлекательны избранные сюжеты, прозвучал так: «И у Килти, и у Апухтина через переписку двух людей раскрывается мир всего современного им общества. Сквозь призму малого отражается целая эпоха».

Подчеркнем и то общее, что связывает эти литературные первоисточники, созданные в разных странах и в разное время: оба они основаны на письмах. Если и раньше на оперной сцене шли камерные спектакли, либретто которых составляли не только дневники, записки, но и письма, то принципиальное своеобразие *эпистолярного театра* Аракс Матевосян заключается именно в том, что переписка главных героев определяет *зерно основного конфликта* ее опер. В пьесе Килти актриса Стелла Патрик Кемпбел решается опубликовать свою переписку с драматургом Бернардом Шоу – ее корреспондент сопротивляется этому желанию; в повести Апухтина конфликтное противостояние Графини и Князя вызвано просьбой возлюбленного «сжечь… знаменитый архив» с целью уничтожения улик тайного романа.

Однако сходство двух первоисточников оттеняет и различия между ними. Так, драматург Джером Килти был вынужден проявить немало такта и таланта, превращая исторические документы (не менее трети всей переписки актрисы с драматургом) в художественный текст, объединяя друг с другом разные письма, выстраивая их как диалоги. Алексей Апухтин поставил перед собой задачу противоположную: приблизить вымышленную прозу к документальному правдоподобию. Но, невзирая на различия в генезисе, оба первоисточника в равной степени отвечают требованиям, предъявляемым композитором к либретто камерной оперы. И в этом отношении оба опуса стали для композитора счастливой находкой.

Пожалуй, исчерпывающая характеристика драматургического детища Килти содержится в письме, присланном Любови Орловой из Франции бывшей соотечественницей Эльзой Триоле, обратившейся к прославленной артистке с предложением специально для нее перевести эту новинку (послание датировано годом создания пьесы – 1960-м).

«Пьеса особенная. Она смонтирована из писем Бернарда Шоу и актрисы Патрик Кемпбел, из сорокалетней переписки между ними… Некоторое время тому назад американский драматург и актер Джером Килти создал из этой переписки пьесу… Ее играли в Америке, Англии. В этом сезоне Жан Кокто перевел пьесу на французский язык, и она идет в Париже с большим успехом… В пьесе всего две роли – для Вас и, скажем, кого-нибудь вроде Черкасова. Всё держится на игре, на постановке… У зрителя странное ощущение правды. Ни на минуту не забываешь, что это их слова, их разговор, их чувства… Мисс Пат создала образ Элизы Дулитл из „Пигмалиона“… С этого все началось. Потом проходят любовь, жизнь, ссоры, война, смерть, молодость, слава, старость и забвение… Влюбленный циник Шоу у ее ног… Она, может быть, и любит, но не ждать же всю жизнь – она выходит замуж за другого… а переписка, влечение, псевдодружба продолжаются. Пьеса называется «Милый лжец» или лгун, или враль…» [2].

Однако свет рампы у нас в стране эта пьеса увидела в переводе Елены Голышевой и Бориса Азакова, была поставлена разными режиссерами в ведущих столичных театрах и сыграна звездными актерскими дуэтами, среди которых особенно выделились вахтанговцы – Юлия Борисова и Василий Лановой. Каждый из этих блистательных артистов возвел основной рису-

нок своей роли в классический эталон. «Патрик Кемпбел Юлии Борисовой тонка, изящна и очаровательна. Но за внешней хрупкостью этой женщины бешеный темперамент и недюжинный ум. Легко и непринужденно парирует она уколы своего саркастического собеседника… Мистер Шоу Василия Ланового как истинный британец элегантно сдержан и невозмутим. … Он разит любимую женщину стрелами своего остроумия так, словно перед ним политический оппонент. Но в финале за изысканной язвительностью и внешним спокойствием прорывается подлинная боль и страдание, уже плохо скрываемые привычной иронией» [1].

Этот спектакль, талантливо решенный режиссером Адольфом Шапиро и сценографом Татьяной Сельвинской в сценическом пространстве, наиболее точно отвечающем камерной специфике представления – в помещении зрительского буфета – и широко растиражированный в различных форматах, мог бы продиктовать композитору готовое решение. Но этого не случилась. Главная причина кроется не только в творческой самостоятельности Аракс Матевосян, но и в ином, предложенном ею толковании психологической подоплеки пьесы.

Композитор последовательно стремится представить своих героев в живом потоке мыслей и чувств, переполнявших их послания друг к другу. Уж очень привлекателен этот ракурс «взаимовидения», который проступает не столько в словах, сколько в подтексте писем, ведь оба они – и актриса, и драматург – вполне осознанно и с видимым наслаждением играют в эпистолярный театр. На музыкальном уровне это проявляется в том, что, сопереживая друг другу, персонажи на время обмениваются интонационными характеристиками.

«Ваши письма – карнавал слов», «ваши письма – ловушки, такие же ловушки, как ваш ирландский акцент, мой милый обманщик» [13, *179*], – так писала Стелла непревзойденному мастеру скандалов и розыгрышей, признаваясь ему в том, что любит «акробатов, и на проволоке, и мысленных». Неслучайно она дала ему это клоунское прозвище «Джой», да и само слово «лжец» в ее устах звучало синонимом лицедейства, но и Шоу называл ее лгуньей. И важно лишь то, что оба они больше всего на свете любили театр и… друг друга.

Подвергнув текст Килти бережному сокращению, Матевосян не снизила ни на один градус высокой температуры эстетических споров и эмоциональных перепалок и с помощью музыкальных средств выявила парадоксальную суть взаимоотношений своих героев: несмотря на словесные баталии, они *идеализируют друг друга,* в процессе игры тщательно это скрывая. И в музыке Стелла предстает идеалом Женщины и Актрисы, а ее безжалостный оппонент и неисправимый насмешник – идеалом Мужчины; кроме того, он воспринимается ею не только как Человек Театра, но и как Человек-Театр.

Музыкальные характеристики Кемпбел и Шоу полностью соответствуют содержанию самой «мирной» и самой проникновенно-возвышенной сцены, завершающей первую картину оперы. У Килти эта сцена приближена к общему финалу, но предпринятая в опере перекомпоновка чрезвычайно важна для музыкального спектакля. Эта яркая кульминация – гимнический эпизод, в котором герои возвеличивают друг друга и венчают на вечное царство Славы и Любви – придает действию целостность и законченность. Развитие пьесы Килти перед антрактом лишь приостанавливается, а в музыкальной драме Матевосян достигает логической точки. Это единственная сцена в опере, где герои продолжительное время поют вместе, перекликаясь душевно и насыщая друг друга несокрушимой верой в нерасторжимость своих судеб.

Все слова здесь приобретают незыблемую силу и постепенно наполняются величавой колокольностью. «Какое дивное письмо», – вторят герои друг другу. «Это выше всякой любви. Я вас благословлю, буду почитать и преклоняться. Этой вере воздвигну я храм. Вы слышите звон колоколов. Вознесем же головы выше к небу». И, действительно, музыка возносит героев на вершину лирического гимна, и далеко внизу, на земле, остаются обыденные хлопоты: попытка Шоу сохранить благочестие и пригласить Стеллу в свой семейный дом, ее беседы с ним о театральном репертуаре, и даже недавнее вдовство Стеллы, о котором она сообщает в подчеркнуто отстраненной, сдержанной манере. Над всем воспарит Любовь, и ей не страшны будущие стычки истинно любящих.

Вторая картина содержит один из двух конфликтных узлов, превращающих «комедию в письмах» в подлинную драму. Во время репетиции «Пигмалиона» разгорается эстетический спор драматурга, мечтавшего превратить театр в «фабрику мысли», в «театр идей», и типичной актрисы «школы переживания» [10, *133–134*]. Как подчеркнул автор популярной монографии, Шоу будет противостоять «превращению пьесы… в эффектное развлечение» [11, *336*].

Наконец, в третьей картине ссора, сулящая, казалось бы, окончательный разрыв, лишь промелькнет грозящей молнией, и только. Гневные реплики Стеллы – «Вы искорежили мою книгу. Вы искорежили историю моей жизни. Вы скры-

ли от всех единственно хорошее, что было в ней: безмятежную радость наших встреч» – постепенно смягчаются и истаивают. А в эпилоге, в прощальных тихих возгласах Шоу – «Я больше не ставлю пьес. Я слишком стар» – все еще узнаваемы отзвуки лирического гимна, ведь Любовь не умирает…

Однако поиск литературных источников и самостоятельная работа над оперными либретто обернулись для композитора находкой новых жанровых разновидностей камерной оперы. «Милого лжеца» Матевосян написала в 2007 году, «Любовь графини Д. в письмах и стихах» была завершена и поставлена в 2009-м. И за этот кратчайший срок Аракс Матевосян совершила стремительный переход от *эпистолярной комедии* (определение В. Павермана) к *эпистолярной элегии.*

Обратившись к творчеству соученика, друга и ровесника Чайковского Апухтина, композитор неизбежно встретилась с целым рядом непростых задач. В представлениях о поэзии и прозе Апухтина до сих пор отсутствуют целостность и объективная глубина. Критический окуляр, словно неверно настроенный оптический инструмент, как правило, захватывает только часть стилевого спектра – лишь элегические страницы, свидетельствующие о том, что «Апухтин – поэт не гармонии любви, а диссонансов в любви, поэт несчастья любовного» [5, *22*]. Так писали и думали о нем спустя два десятилетия после его кончины. Современники судили его строго, воспринимая как «пример талантливого писателя, насквозь проникнутого великосветскостью»: в вину ему вменяли то, что «он не только по своим вкусам, но и по всему своему душевному складу нимало не возвышался над уровнем обычной светской психологии» [6, *398*].

Что ж удивляться тогда первым послереволюционным рецензентам, решительно причислившим Апухтина к «эпигонам светского стиля»!

Но если, несмотря на это, проявлением «активного» признания поэзии Апухтина было обращение к ней многочисленных композиторов, от любителей до самых знаменитых, то проза его оставалась по-прежнему незамеченной. Тем не менее, один из современных писателю критиков, анализируя «Архив графини Д.» в ряду других его прозаических произведений, явно стремился к уравновешенной, по возможности объективной оценке. «„Архив графини Д.“ представляет собой интересный образчик сложной эпистолярной формы», – утверждает К. Говоров. В то же время он находит, что в истории, о которой рассказывает повесть, «нет ничего яркого, оригинального, но все рассказано живо, интересно». Кроме того, главные герои получили сугубо отрицательные характеристики рецензента: «Графиня – умная и по природе порочная женщина. <…> Можайский – заурядней ший светский мот, в котором нет даже честолюбия и стремления к карьере» [7, *274–275*].

Нелицеприятную характеристику получает графиня и от самого автора, снабдившего безжалостным резюме письмо ее подруги – Марии Бояровой: «Я всегда считала тебя необыкновенной женщиной во всех отношениях. Все успехи и почести, которых другие добиваются всю жизнь, приходят к тебе как-то сами собою. Всякий свой каприз ты приводишь немедленно в исполнение и без колебаний переходишь ту черту, перед которой другие остановились бы в страхе» [4, *440*]. Иначе говоря, главная героиня оказывалась женщиной умной, красивой, ловкой, успешной. И… совершенно неразборчивой в средствах.

Бесспорно, характеры главных героев в такой литературной транскрипции требовали значительного преображения. Так, «параллельный» адюльтер (связь замужней женщины одновременно с двумя любовниками) был в опере совсем неуместен – он начисто лишал бы героиню зрительского доверия и участия. По воле автора музыки Екатерина Александровна Д. превратилась в искренне любящую женщину и стала… жертвой романтической любви. Подвергся серьезной коррекции и образ Можайского, представленный в повести типичным позером: в его письмах записи делового свойства и бытового характера причудливо приукрашены «романтическими кружевами». Вот типичный образец: «Это письмо решаюсь послать со своим приказчиком. Жду на коленях милостивого ответа» [4, *405*]. Влюбленный князь пытается ощущать себя Поэтом, но настрой его души слишком прозаичен… Впрочем, контраст между Прозой жизни и Поэзией любви распространяется также и на всю музыкальную фабулу оперы. Преобразившись в романтического возлюбленного, Можайский в лирическом союзе с графиней закономерно играет роль ведомого: чувства в нем зажгла графиня, и они представляются лишь отблеском ее любви.

Из либретто исключены все второстепенные персонажи – корреспонденты Графини, в чьих посланиях она отражалась, словно в зеркалах. В опере реальными действующими лицами становятся князь и графиня, которой, по сути, принадлежит роль режиссера, направляющего действие. Зато неожиданно, уже в процессе репетиционной работы над спектаклем, по воле режиссера и композитора на сцену вышла новая

героиня – Любовь, представленная балериной и ставшая лирической спутницей Графини.

Кроме того, Аракс Матевосян в достижении центральной идеи проявила себя как тонкий стилист, объединив в оперном либретто сокращенный текст повести со стихотворениями Апухтина. Она с безошибочной точностью выбрала основные сюжетные архетипы, которые соответствуют знакомым романтическим формулам – «средь шумного бала», «после бала» – и объединяются мотивом «одиночества в толпе». Но еще более обогатился текст либретто стихотворениями из, условно говоря, *эпистолярного* цикла, куда вошли опусы, либо уподобленные письмам, либо посвященные теме любовной переписки. Но одно из стихотворений разрозненного цикла будет играть обобщающую и объединяющую роль, окаймляя действие. Оттолкнувшись от него, сюжет развивается в сторону далекого прошлого, чтобы, повинуясь принципу временной инверсии, в конце спектакля вновь возвратиться в печальное «сегодня»:

Как по товарищу недавней нищеты
Друзья терзаются живые,
Так плачу я о вас, заветные листы,
Воспоминанья дорогие!..

Эпистолярный театр Матевосян: музыкальные закономерности и открытия

Камерная опера в письмах является отнюдь не исключением, а одной из характерных для нее форм. А подобный род литературы представляется типичным детищем *эпистолярного века* – именно так можно с полным основанием окрестить XIX столетие, породившее своеобразный эпистолярный бум: в форму писем, как известно, облекались не только художественные, но и научные и научно-публицистические опусы, музыкально-критические статьи.

Между тем, в письме генетически заложена театральная природа. Так, один из самых углубленных и увлеченных исследователей «Милого лжеца» Килти В. Паверман обнаружил некоторые типовые признаки эпистолярного жанра. «…Письмо – по своей жанровой природе – монолог. А переписка как таковая – обмен монологами» [10, *127*]. Но, заметим, монологами своеобразными, обращенными не вглубь себя, а к другому лицу, и составляющими расширенное диалогическое пространство спектакля.

Неслучайно, обратившись к анализу «Архива графини Д.», М. Отрадин подчеркивает, что «в этой повести возникает мотив лицедейства, маски, театрального представления» [9, *16*]. И оба оперных опуса Матевосян подтверждают это. В то же время драматургическое развитие в «Милом лжеце» имеет *диалогическую* направленность. Фабулу же «Любви графини Д. в письмах и стихах» отличает сугубо *монологическая* направленность. И это несмотря на то, что лучшие лирические страницы этой оперы связаны с дуэтной сценой, естественно, отсутствующей в первоисточнике и собранной композитором из двух разных стихотворений («Два голоса» и «Два сердца любящих…»). Эта единственная во всей опере дуэтная идиллия, сюжетно связанная не столько с самим тайным свиданием влюбленных, сколько с предвкушением, воспринимается как эмоциональная кульминация, располагается в точке золотого сечения и представляется драматургическим узлом, куда стягиваются нити лирического взаимодействия героев и откуда они потом расходятся. Но драматургический центр спектакля смещен в сторону «провокационного» письма графини, где князю дается коварный совет – изменить любви и выгодно жениться… Затем кульминация захватит обширную зону, включающую развернутый инструментальный эпизод, в котором венчальные колокола звучат приговором судьбы, после чего происходит окончательное «истаивание» темы Любви, уже пережившей основные стадии своего развития – от возвышенно-вальсового звучания к иронично-скерцозному и, наконец, к бесплотно-болезненному, призрачному, прощальному… И здесь проявится одна из характерных особенностей «большой» оперы, связанная с синтезирующей ролью инструментальных обобщений.

Наряду с приемами, обостряющими конфликт, подчеркивающими контраст, композитором применяются и такие, которые имеют цементирующие значение. Сюда относится прием примеривания *интонационной маски*, принадлежащей внесценическому персонажу – своеобразная *игра в чужой стиль* речевого поведения оттеняется далее очень оригинальным и словно продиктованным эпистолярным жанром *приемом присвоения чужой речи*.

В процессе нашего повествования, невольно слагая панегирик камерной опере, мы не можем пройти мимо тех творческих «выгод», которые сулит она композиторам, доверившим ей свой талант. Ну как же не ценить предоставляемую камерным жанром огромную свободу от нормативов и почти безграничную вариабельность решений!

Достаточно сравнить две оперы одного автора, чтобы заметить существенные различия в использовании и преломлении драматургических и структурных закономерностей камерного театра. Так, весьма испытанный и продуктивный

принцип смены музыкальных масок претворен в опере «Милый лжец» весьма своеобразно и основан на постоянном *смещении сценических планов,* что придает действию особенную динамику и сообщает ему специфический темпоритм. Ускорение сценического темпа в знаменитой вахтанговской постановке достигается за счет заимствованной из античного театра *стихомифии*, предполагающей быстрый и резкий обмен репликами [3]. В музыкальной структуре оперы Матевосян превалирует принцип ярких эмоциональных и стилевых модуляций.

Могу уверенно утверждать с позиции исполнительницы женских ролей в обеих операх композитора: в обоих сочинениях, особенно в «Милом лжеце», артисты напрочь лишены возможности застыть в одном выбранном ими амплуа! Напротив, они вынуждены совершать постоянные переходы из одного амплуа в другое: вначале они просто актеры, открывающие спектакль. Затем, уже погруженные в свои роли, они проживают вместе со своими персонажами четыре десятилетия, насыщенные разными состояниями и переживаниями. В блистательной сцене репетиции «Пигмалиона» Шоу и Кемпбел несколько раз подряд в буквальном смысле «входят» в роли репетируемой пьесы и «выходят» из них. Кроме того, Стелла представляет Элизу Дулитл в двух разных временных состояниях: в сцене под аркой она – уличная девчонка, говорящая на языке «сточных канав», а в сцене чаепития у миссис Хиггинс она напряженно балансирует между статусами простой цветочницы и благородной дамы.

Аракс Матевосян с честью решила эту сложнейшую в психологическом и музыкальном смысле задачу – смогла воплотить разные речевые манеры одной героини. Только чуткий интонационный слух позволил композитору передать музыкальными средствами эффект косноязычия, проявляющийся не только в искаженных словах и неправильных грамматических конструкциях, но, прежде всего, в неестественном интонировании, в причудливом, словно сбившемся мелодическом рисунке речи. Особенно выразительно преподносится искусственная манера самопрезентации героини, когда она начинает «следить за собой», выражаться «как надо» и вести себя особенно неестественно. Ярким примером может служить эпизод репетиции сцены чаепития у миссис Хиггинс – большая творческая удача композитора. Весь эпизод, несмотря на его изначальную мозаичность и внутреннюю контрастность, выписан на редкость цельно, детально проинтонирован и преподнесен очень остроумно. Достаточно припомнить, как чопорно, с какой-то наигранной значительностью звучит высокопарный ответ Элизы на безобидный вопрос хозяйки гостиной: «Как вы думаете, будет дождь?» – «Небольшое сгущение облаков на западе от британских островов медленно движется в восточном направлении». На этих словах мелодия развертывается подчеркнуто плавно и в то же время с уступами. Музыка выдает Элизу с головой: она вовсю старается выдержать экзамен на «светскость», и это стоит ей огромных усилий, а ее чрезмерная старательность порождает комический эффект.

Психологически тонкими и тщательно выверенными предстанут повороты последующей беседы Элизы с воображаемыми гостями. Динамика «срывов», когда Элиза то и дело сбивается с плавных, степенных оборотов речи на простецкую скороговорку, выражена просто виртуозно! Кроме того, перед нами оригинально решенный прообраз массовой сцены, нередко переходящей камерной опере в наследство от «большой». Эта закономерность жанра, тонко подмеченная А. Селицким, в другой опере Матевосян – «Любовь графини Д. в письмах и стихах» – только напоминает о себе. Лишь отзвук массовой сцены ощущается в письме Князя: «Гремела музыка, горели ярко свечи, вдвоем мы слушали, как шумный длился бал». Нельзя не отметить и точный выбор стихотворения с весьма типичной для Апухтина внутриконтрастной «партитурой» стиха, сочетающей громкий, насыщенный фон с тихим, лирическим рельефом.

Замечательно подмечен композитором и речевой контраст между Кемпбел и Шоу. Стелла стремится быль элегантной и сдержанной, взрываясь лишь в кульминационные моменты их взаимоотношений, в то время как ее партнер склонен к декларативным и экспансивным высказываниям – отсюда в речевой характеристике Шоу нарочитые скачки и неестественные, «манерные» акценты в неожиданных местах.

Но, пожалуй, особого внимания заслуживает логика тематического развития в опере, сочетающая дуо- и монопринципы. Весьма своеобразна лейттема «Милого лжеца». Эта тема-дифирамб составлена из двух восходящих кварт, образующих восторженное восклицание. Мелодия, преисполненная воодушевления, внутренней энергии, одновременно может быть истолкована как тема Театра, тема Творчества. И все же в первую очередь это – тема Единения, нерасторжимости двух судеб, двух душ, и она являет собой сплав двух противоположных начал, из которых вырастают музыкальные характеристики Патрик Кемпбел – женственной, изысканной, разноликой, и Бернарда Шоу – импульсивного, запальчивого, победительного

в своей любви к Театру и Женщине. Разомкнувшись, обе интонационные сферы развиваются самостоятельно, чтобы дать новые всходы синтетического единства и утвердить бессмертие двух Лицедеев, которые не могли «жить в невыдуманном мире с невыдуманными людьми», и не просто существовали на Земле – они *жили и играли*, достигая совершенного слияния друг с другом на Сцене и в Вечности.

И вот что замечательно: постигая мир этого необычного спектакля, и исполнители, и зрители, и даже сам композитор оказываются вовлеченными в атмосферу непрерывного творческого эксперимента. Если же говорить конкретно о такой занимательной области как камерная опера и, в частности, эпистолярный театр, то энергетический заряд этого явления, способный вдохновить композитора на новые открытия, поистине неисчерпаем. Предугадать сегодня, как отзовется новая встреча Аракс Матевосян с камерным театром, какие жанровые и стилевые поиски увлекут ее снова, сейчас сложно. Очевидно одно: будет Музыка, будет Сцена, будут Открытия. Дорога к театру бесконечна…

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. [А. С.] «Милый лжец» Джерома Килти: [Рецензия на спектакль Государственного академического театра им. Евг. Вахтангова] [Электронный ресурс // Страницы московской театральной жизни. URL: http://www.theatre.ru/review/vahtangov.html

2. *Александров Г.* Кино и эпоха. М., Изд-во политической литературы, 1976 [Электронный ресурс] // Любовь Орлова – мегазвезда советского Голливуда. URL: http://orlovamegastar.narod.ru/lzets.html

3. *Алпатова И.* Живая история: [Рецензия на спектакль Сергея Голомазова в Театре на Малой Бронной «Варшавская мелодия»] [Электронный ресурс] // Театральный смотритель. URL: http://www.smotr.ru/2009/2009_mb_vm.htm

4. *Апухтин А.* Сочинения: Стихотворения. Проза. – М.: Худож. лит., 1985. – 558 с.

5. *Архиппов Е.* Миртовый венок. – М.: Жатва, 1915. – С. 21–24.

6. *Венгеров С.* Апухтин, Алексей Николаевич // Энциклопедический словарь Брокгауз и Эфрон: в 12-ти томах: Биографии / Отв. ред. изд. В. М. Карев, М. Н. Хитров. – Репринт. изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1991. – Т. 1: Аазен – Бейер – С. 396–398.

7. *Г–в К.* [Говоров К.] Прозаические произведения А. Н. Апухтина // Русский вестник. – 1895. – № 4. – С. 267–283.

8. *Мещерякова Н.* Смежные грани творчества Аракс Матевосян // Композиторы Ростова-на-Дону: Сб. ст. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. – С. 131–145.

9. *Отрадин М.* А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Сочинения: Стихотворения. Проза. – М.: Художественная литаретаура, 1985. – С. 5–18.

10. *Паверман В.* Пьеса Джерома Килти «Милый лжец» (От документа к драме) // Модификация художественных систем в историко-литературном процессе. – Свердловск: УрГУ, 1990. – С. 126–140.

11. *Пирсон Х.* Бернард Шоу. – Ростов н /Д: Феникс, 1997.

12. *Селицкий А.* Отечественная камерная опера второй половины XX века: Учеб. пособие по курсу истории музыки для студентов муз. вузов и вузов искусств по спец. 070111 – музыковедение. – Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008.

13. *Чернышева В.* Бернард Шоу. Скандал заказывали? – М.: ЗАО «ОЛМА Медиа Групп», 2007.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSIC SCIENCE

М. Игнатова

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР С. СЛОНИМСКОГО: ДВИЖЕНИЕ ОТ ИСТОРИИ К МИФУ

M. Ignatova

S. SLONIMSKY'S MUSIC THEATRE: DEVELOPMENT FROM HISTORY TO MYTH

Статья посвящена современному отечественному музыкальному театру. На примере оперного творчества выдающегося композитора С. Слонимского выявляются новые интересные находки в этой области.

Ключевые слова: миф, музыкальный театр, С. Слонимкий.

This job is devoted to modern Russian musical theatre. The creativity of the outstanding composer S. Slonimsky opens a lot of new in an opera.

Key words: Myth, musical theatre, S. Slonimsky.

Историческая опера **«Виринея»**, созданная композитором С. Слонимским в 1967 году, вызвала много споров среди музыковедов. Суть этих споров заключалась в констатации многочисленных расхождений либретто, написанного С. Цениным, с основным литературным источником – одноименной исторической повестью Л. Сейфуллиной.

Исторические события, относимые Л. Сейфуллиной к конкретному периоду между двух переворотов начала XX века (Февральская и Октябрьская революции), в либретто трактовались отвлеченно, свободно и очень условно. Историческая конкретность и детализация явно отсутствовали. Композитора и либреттиста интересовало иное. Ими делался глубокий акцент на трагически напряженной эпохе рубежа, перелома, смуты и раскола, когда рушатся все важные для человека опоры – жизненные, нравственные, духовные. Не сами конкретные исторические факты-катаклизмы (смены власти, веры), точно, детализировано и правдиво отраженные в движении сюжетной линии исторического романа, а их влияние на трагизм и неизбежность катастрофы человеческих судеб – вот что волновало С. Слонимского и С. Ценина.

Глубинный философский смысл происходящих событий «Сказа о Виринее»[1] – раскол, гибель целостного и привычного для человека мира – предельно укрупнен и выделен либреттистом в названиях картин («Конец власти», «Конец семьи», «Конец веры» и др.). В либретто значительно сокращены число действующих лиц и некоторые запутанные сюжетные перипетии. Из романа взяты, в основном, те события, которые подчеркивают движение основной философской мысли.

Неожиданным и новым было также введение в либретто символичной иносказательной комментирующей линии, порученной хору. Таким образом, в либретто события чередуются с их оценкой, благодаря чему действие не только разворачивается сразу в двух параллельных драматургических пластах, но и приобретает мифологический ритуальный характер с характерным для него диалогом-единением зрителей и исполнителей.

Необычным для исторической оперы было наполнение либретто разнообразной символикой. Так, хоровые комментирующие сцены, обрамляющие оперу (хоровой зачин и эпилог),

[1] Трактовка исторических событий в опере С. Слонимского была настолько необычной, что у музыковедов возникали предложения назвать ее «Сказом о Виринее» [1, *195*].

– идейно и образно связаны друг с другом. В вступительной песне с хором слышен намек-предсказание на трагическую судьбу главной героини. Эпилог представляет собой хоровую сцену прощания с Виринеей. Таким образом, образуется гигантская образно-смысловая арка, символизирующая круг, природный цикл, виток истории, человеческую жизнь.

Концептуальная модель «Виринеи» в целом разворачивается в ключе апокалиптического мифа – в мрачной атмосфере от пророчеств гибели мира до их свершения. Эти пророчества, как отмечает А. Баева, проявляются во многих сценах – в молитве перед иконами 1-й картины в духе ритуального заклинания, в заупокойных песнопениях 3-й картины, а также в напоминающих о библейском судном дне трубных возгласах, на фоне которых и разворачивается все происходящее. Выявленный композитором в «Виринее» подход к мифологизированной интерпретации исторических событий станет, в дальнейшем, как утверждает А. Баева, универсальным для отечественной оперы XX века в целом [1, *201*].

Мифологизированная интерпретация исторических событий предопределила специфику жанровой структуры оперы. Сам композитор назвал «Виринею» музыкальной драмой. Такое жанровое решение оперы предопределило общую направленность сценического действия. Однако в музыковедческой литературе, наряду с авторским определением, исследователями отмечались также и характерные признаки других жанровых моделей. Разногласия по поводу жанровой трактовки «Виринеи» были закономерными. В тонкой, многогранной и выразительной трактовке драматического по своей сути образа главной героини была очевидна лирико-психологическая углубленность. Ярко выражены и черты ораториальности, которые отчетливо прослеживаются в значительной роли хора-комментатора, введенного в оперу и придающего ей характер неторопливого и повествовательного эпического сказа. Хоровая линия придавала спектаклю также черты мистериального действа, которое, как известно, сводило в единое целое непосредственных участников самого магического ритуала и его зрителей.

Органичное сопряжение принципов организации разных жанровых моделей было очевидным. Музыковеды видели в этом явлении перспективу для дальнейшего развития оперного жанра. Так, по мнению А. Баевой, именно «идея синтеза как многообъемной целостности выступила в качестве путеводной звезды, под знаком которой осуществлялись дальнейшие метаморфозы» в современном отечественном музыкальном театре [1, *179*]. Неслучайно в плане перспективы на будущее исследователь выделяет синтезированные эпико-драматические композиции[2].

Вторая опера композитора, **«Мастер и Маргарита»**, была написана в 1972 году по одноименному роману М. Булгакова. Выбор литературного источника был неслучайным. Волнующая писателя проблематика была очень близка С. Слонимскому. Власть и Художник – вот главная тема как писателя сталинской эпохи, так и современного композитора. Роман М. Булгакова резко отличался от исторических и литературных текстов своего времени не только идейно-содержательным, но и структурным своеобразием.

Содержание романа представляет собой полифоническое переплетение двух основных сюжетных линий – мифологически осмысленных характерных событий сталинского времени и свободно трактованных событий далекого прошлого, вызывающих прямые аллюзии с христианским мифом[3], а именно с евангельскими мотивами крестного пути и распятия Иисуса Христа.

При этом современные М. Булгакову события являются своеобразным зеркальным отражением библейских, поскольку имеют с ними единую вечную тему – крестный путь и голгофа Художника. История и миф настолько тесно переплетаются уже на уровне содержания романа, что трудно определить их границы. С одной стороны, в романе, несомненно, отражена историческая и географическая конкретность в трактовке современных автору событий. С другой, они осмыслены через призму мифологического выявления в них вечной проблематики, отраженной в христианском мифе.

Библейские же события, как справедливо отмечает Е. Мелетинский, сами по себе представляют сближение-объединение мифа и исторического предания. Ученый называет их «историзированным мифом» или «мифологизированным историческим преданием» [10, *331*]. Библейский миф, считает ученый, сам по себе выступает как модель исторического развития, особенно развития общественного сознания. Библейские реминисценции и мифологически осмысленные современные события, таким образом, организуют полифоничную сюжетную ткань романа М. Булгакова.

---

[2] Среди эпико-драматических композиций исследователь выделяет «Виринею» и «Мастера и Маргариту» С. Слонимского, «Мертвые души» Р. Щедрина и др. [1, *194*].

[3] Эта категория мифа выделена в работе Н. Бекетовой и Г. Калошиной [3, *29*].

Структура романа представляет собой мистериальное сопоставление аналогичных по содержанию и основной идее сцен обеих линий. Так, история крестного пути и распятия Иешуа символично чередуется с ее современным идейным отражением – историей хорошо организованной травли, приведшей, в конечном итоге, к нравственному слому и смерти Мастера. Так в романе включается мифологическая циклическая концепция времени[4], далекая от подлинного историзма.

Через евангельский сюжет М. Булгаков раскрывает злободневные проблемы своей современности. Среди них – аресты и казни по всей стране неугодных власти инакомыслящих, массовое физическое и моральное уничтожение людей. Писатель показывает: то, что происходило в древние времена в Иудее, повторяется, как вечный идейный лейтмотив, и на новом витке истории.

Роман М. Булгакова, построенный по законам мифологического повествования, оказался идеальным литературным источником для оперы С. Слонимского. Либретто, написанное Ю. Димитриным и В. Фиалковским, отличается необыкновенной глубиной проникновения в идейно-художественную концепцию литературного источника.

Глубина драматургического прочтения романа М. Булгакова композитором и либреттистами заключается в значительном философском «укрупнении» основных идей. В содержательную основу оперного действия положены идеи и сюжетные структуры сравнительно небольшого числа глав романа в значительном сокращении (главы 1–4, 13, 16, 19–21, 23–25, 29–32 и Эпилог). Однако именно в них сосредоточены главные мысли писателя.

Опера, в отличие от романа, начинается сразу с разорванных сюжетных «осколков» – библейских реминисценций романа М. Булгакова: фрагментов сцены казни Иешуа. Мучения Понтия Пилата в самом начале сцены, прекрасно осознающего, что он казнит невиновного, – символичная заявка другой главной идеи творчества С. Слонимского. Ее суть состоит в констатации изначальной и неизбежной лживости и червоточины преходящей земной власти, являющейся первопричиной всех глобальных социальных катастроф.

В отличие от романа М. Булгакова, сцена современной травли Мастера литературными критиками (аналог распятия) обрамляет аналогичную евангельскую – сцену распятия Иешуа, что еще более ярко подчеркивает их общую идейную сущность. Фрагменты сцен травли Мастера и распятия Иешуа, олицетворяющие жизненную голгофу Художника во все времена, в опере, в отличие от романа, сменяют друг друга несколько раз.

Синкретичное единение истории и мифа на уровне содержательной структуры предопределило жанровую специфику оперы. Многосоставность жанровой модели второй оперы композитора проявилась еще более ярко, поскольку включала в себя гораздо больше разных компонентов. Сам композитор называет «Мастера и Маргариты» камерной оперой, что обусловлено сравнительно небольшим числом действующих лиц, введением камерного хора и камерного оркестра.

Как и в случае с «Виринеей», мнения музыковедов по поводу жанра «Мастера и Маргариты» разошлись. Отмечая повышенный интеллектуализм оперы, характерные структурные особенности – в опере С. Слонимского три части (не действия) с прологом и завершающим философским хоровым финалом – исследователи называют ее «философской камератой». Связи с dramma per musica проявляются и в особенностях оркестрового сопровождения. Вместо большого симфонического оркестра в «Мастере и Маргарите» эту роль исполняет ансамбль солистов[5], а многие сцены сопровождаются звучанием всего лишь одного инструмента! И это неудивительно, ведь в философской dramma per musica главная выразительная роль отводилась речевому началу. В дальнейшем к жанру dramma per musica, являющемуся «перекрестием путей эволюции современной оперы» [2, *178*], С. Слонимский обратится еще в двух своих операх – «Гамлете» и «Короле Лире».

Контрастное сопоставление разных по времени и месту действия картин придавало спектаклю и черты эпической объемности. Черты эпического сказа и мистерии, как и в «Виринее», предопределялись комментирующей ролью хора.

В значительной активизации, по сравнению с «Виринеей», евангельских сюжетов, мотивов и ассоциаций проявилась также и жанровая специфика пассионов. К тому же исследователями были отмечены многочисленные связи оперы с инструментальным театром, проявляющиеся в характерной для него персонификации и символизации музыкальных тембров. Инструментальный театр, в котором каждому музыкальному инструменту, как каждому ге-

[4] Подробнее об этом см. Е. Мелетинский «Поэтика мифа» [10, *222–224*].

[5] Состав оркестра: флейта-пикколо, флейта, гобой, 2 кларнета, фагот, саксофон, валторна, труба, тромбон, туба, 2 арфы, фортепиано, орган, баян, гитара, скрипка, альт, виолончель, контрабас, ударные.

рою драмы, определена своя важная роль, напоминает необычный состав оркестра «Мастера и Маргариты».

Многие эпизоды оперы, как уже говорилось, сопровождаются звучанием одного или двух музыкальных инструментов. Такова сцена диалога Бездомного и Здравомыслящего с Воландом (ц. 66). Ее сопровождает инструментальный диалог – флейты-пикколо и фагота. При появлении Маргариты (ц. 92) роль инструментального сопровождения переходит к скрипке. Диалоги Мастера и Маргариты чаще всего сопровождаются звучанием арфы (ц. 27). Такая трактовка инструментального сопровождения, характерная для dramma per musica, ведет свое происхождение из древнегреческой трагедии, музыкальные номера которой сопровождались звучанием одного инструмента, чаще всего – авлоса (духового) или лиры (струнного).

Характерной особенностью «Мастера и Маргариты» стала и ярко выраженная монодийность, также сближающая ее с наиболее древними театральными жанрами, в особенности, с античной трагедией. Таким образом, жанровая структура «Мастера и Маргариты» объединяет в себе признаки самых разных моделей, с преобладанием наиболее древних из них.

Основная идея оперы **«Видения Иоанна Грозного»** очень точно сформулирована в высказываниях композитора: «Мне надоело изображение царей как предшественников нынешних мэров, губернаторов, президентов и так далее в роли великих государей. Сам Иван Грозный был губителен. И всякого рода изображение его как великого государя фальшиво, потому что Иван Грозный погубил душу русского человека, погубил вольный Новгород и всю Россию своим правлением. Он положил начало смутному времени. Едва оправившись от татарского ига, Россия попала, на мой взгляд, под иго тиранов – от Ивана Грозного до Сталина…» [7, *21*]

Русская трагедия «Видения Иоанна Грозного», написанная в 1995 году, стала еще одним обращением к памятным страницам отечественной истории. В отличие от предыдущих сочинений, «Видения Иоанна Грозного» были созданы С. Слонимским и либреттистом Я. Гординым по историческим документам XVI века, что само по себе свидетельствует о стремлении авторов постичь глубинный смысл прошлого, а не руководствоваться интерпретацией, отраженной в исторических романах.

Как отмечает один из постановщиков оперы, Роберт Стуруа, авторы обратили свой взгляд в прошлое с целью найти первопричину сегодняшней болезни, порчи[6]. В либретто использован и труд Н. Карамзина «История государства Российского», где впервые была дана справедливая и объективная оценка роли личности Ивана Грозного в истории России.

Якову Гордину удалось создать выразительный текст оперы, поставив в центр не добрые дела и заслуги Ивана Грозного, как это делалось в советские и постсоветские времена с их «политическими заказами». В центре произведения высвечены страшные злодеяния Грозного и его окружения, направленные на духовное и физическое уничтожение собственного народа. Кровавые расправы над невинными людьми, вплоть до стирания с лица земли целых городов, массовое физическое уничтожение инакомыслящих, вплоть до священнослужителей – митрополита Филиппа и архиепископа Новгородского, разнузданные богохульства и неистовый разврат легли в основу событийно-сюжетной канвы новой оперы. Исторические события XVI века в содержательной структуре оперы объединены, как и в «Мастере и Маргарите», с мифом (вымышленными картинами Новгородской вольницы).

Интерпретация исторических событий в опере С. Слонимского стала неожиданной и практически не имеющей аналогов. Исторические события осмыслены и отражены авторами в ключе эсхатологического мифа[7]. Эсхатология, как известно, является кульминационным пунктом Священного Писания, отраженным в Апокалипсисе Иоанна Богослова.

Еще в XVI веке мятежный князь Андрей Курбский, чудом сбежавший от деяний и зверских расправ Ивана Грозного за границу, в конце первого своего послания указывает на то, что царь Иван есть антихрист-богоборец, «что дьяволом послан на род христианский».

В Откровениях Иоанна Богослова (Апокалипсис[8]) упоминается о некоем «звере», который придет на землю перед страшными земными бедами и Судным Днем (гл. 17). Зверь всегда упоминается рядом с лжепророками и царями

[6] Из буклета, изданного к мировой премьере оперы в Самарском государственном академическом театре оперы и балета (1999).

[7] По мнению Е. Мелетинского, качественное своеобразие иудео-христианского эсхатологизма заключается в его историческом финализме. Такой финалистский характер имеет представление о веке Антихриста, за которым следует второе пришествие Христа [10, *225*].

[8] Интересно, что Откровения Иоанна Богослова в Библии названы видениями. Возможно, этот факт имеет символическую связь с названием оперы С. Слонимского.

земными: «И увидел я зверя и царей земных и воинства их, собранные, чтобы сразиться с Сидящим на коне и с воинством Его. И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он обольстил принявших начертания зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою» (гл. 19, 20–21).

Образ «зверя» (дьявола) в данном случае, вероятнее всего, является символом идеологии, навязываемой народам земными царями, которые, согласно Библии, «принимали власть на один час». Их царствование, по Библии, будет мрачным и приведет к неизбежному погружению мира в хаос.

Вот что об Иване Грозном пишет Я. Гордин (в буклете спектакля): «Царь Иван был истово религиозным человеком, но его изломанная натура придавала этой религиозности зловещий характер. Ужасная стихия преисподней пугала, но манила царя. Кощунственные оргии в опричном „монастыре", наслаждение чужими муками между молитвенными бдениями – все это граничило с сатанинской стихией».

Грозный и его сатанинское опричное войско, бесчинствовавшее по всей стране, везде оставлявшее за собой массовые казни, опустошенные города и реки, полные трупов, – вот основа сюжетнй линии оперы, связанной с главным героем. Таковы, в частности, Эпилоги 1 и 2, а также Видения 1, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 13.

Наиболее ярко связь с эсхатологическим мифом проявляется в решении окончания оперы (Видения 11–14 и Эпилог 3) как катастрофы мира-космоса и его погружения в хаос. Эсхатология, как уже отмечалось ранее, является кульминационным пунктом Священного писания. Эпоха, непосредственно предшествующая концу света, по Библии, будет царством Антихриста, которое проявится в торжестве зла на земле. Библия, таким образом, точно указывает первопричину хаоса и гибели мира, которую так стремились найти и нашли, в конечном итоге, Н. Карамзин, Я. Гордин и С. Слонимский.

Как известно, эсхатологические мифы о конце мира, временном или окончательном, являются мифами творения „наизнанку", так как они рассказывают о превращении космоса в хаос вследствие пожара, потопа, засухи, землетрясения, иногда – ошибок или страшных грехов людей. О карающей и мощной разрушающей силе огня говорится в эсхатологически окрашенном Новом Завете (второе послание Петра, гл. 3, 6–14).

Как отмечает Е. Мелетинский, мифологический хаос большей частью конкретизуется как мрак или ночь, как пустота или зияющая бездна, как вода или неорганизованное взаимодействие воды и огня, а также в виде отдельных демонических (хтонических) существ. Мифологический образ хаоса в «Видениях», как и в Библии, символично представлен в форме первоначальной пропасти (страшной темной реки, по которой Иоанн плывет в Эпилоге). Хтоническое чудовище Левиафан поглощает Иоанна и опричников в геенне огненной (озере огненном, по Библии[9]).

Библия персонифицирует также и другие темные силы. Дракон (змей) есть дьявол и сатана, низвергнутый Ангелом в бездну (откровения Иоанна Богослова, гл. 20, 1–3). Дракон является также и символом смерти, тьмы и дьявола, введшего человека во грех, в православной традиции – эмблемой всех сил, противостоящих Святой Руси.

Приведем в качестве подтверждения наших мыслей о финале оперы в ключе эсхатологического мифа последние реплики Иоанна: «Плыву я один по **темной реке** на погребальный зов. То ли вода под веслом журчит, то ли невинная **кровь**. Мертвая эта **река** течет по Святой Руси. **Волк** безголосый воет по мне. **Змей** обо мне шипит. **Черное озеро** впереди. В нем ледяная **тьма**. Ужасная рыба **Левиафан** (библейский символ хаоса) там поджидает меня».

Расшифруем теперь заложенный в этих словах символический смысл. **Река** как универсальный символ является также и образом человеческой жизни, текущей от истока к устью, от рождения к смерти [11, *431*]. Темная река – библейский символ первоначальной пропасти, хаоса, опасности. **Кровь** – библейский символ Божьей кары. В христианской символике, где овцы символизируют паству, ведомую божественным пастухом, **волк** стал воплощением жестокости и хитрости, а также ереси, дьявола, угрожающего верующим. **Змей** – антагонист Бога. **Черное озеро** ассоциируется с преисподней. **Тьма** традиционно отождествляется со злом. **Левиафан** – также символ дьявола.

Так всего в нескольких репликах Иоанна в финале оперы отражена библейская идея нисхождения в ад антихриста (губителя, сатаны) и его окружения. На спектакле в Самарском государственном академическом театре оперы и балета, ставшем мировой премьерой оперы (1999), по окончании этих реплик Иоанна на сцене разверзалась страшная бездна с полыхающим в ней огнем ада.

[9] Откровения Иоанна Богослова, гл. 19–20: «И схвачен был зверь и с ним лжепророк, производивший чудеса пред ним, которыми он обольстил принявших начертание зверя и поклоняющихся его изображению: оба живые брошены в озеро огненное, горящее серою».

Концептуальную связь оперы с эсхатологическим мифом в «Видениях» выявляет в своей диссертации Л. Гаврилова, по мнению которой образ царя стал воплощением власти, насилия, зла, чем и обусловлена одна из очевидных ассоциаций образа Грозного с образом антихриста [5].

В последнем, четырнадцатом Видении оперы души невинно убиенных появляются на сцене: Митрополит, князь и княгиня Воротынские, Василий и Вешнянка, Посадник Новгородский, новгородцы, молодой боярин, Репнин и многие, многие другие. Каждый из них произнося свое имя, выходит вперед. Постепенно ими заполняется все огромное сценическое пространство. Все одеты в белые саваны, у всех в руках – зажженные свечи. И это не случайно, ведь белые одежды часто упоминаются в Библии как достойные только праведников и святых[10]. Так в финале оперы, всего в нескольких символичных штрихах, отражена и мифологическая библейская идея восхождения праведников в град Божий – Небесный Иерусалим[11].

Либретто оперы, созданное Я. Гординым, необычно и своей усложненной, по сравнению с другими операми композитора, мистериальной сюжетно-смысловой полифоничностью. Подобно мифологической мысли, оперирующей, как известно, семантическими оппозициями, в либретто присутствует не только традиционная сюжетно-событийная линия, философски обобщенно отражающая кровавые исторические события XVI века подобно мистериальному «низу». Наряду с ней представлена и ярко контрастная основной сказочно-мифологическая сюжетная линия, рисующая, подобно мистериальному «верху», картины вымышленного авторами Идеального гармоничного Мира (сцены в Великом Новгороде). Идеальность новгородских картин выразительно подчеркнута авторами оперы символикой любви.

Так, во втором Видении молодые новгородцы Вешнянка и Василий встречаются **весной** (универсальный символ молодости и красоты), на **рассвете** (универсальный символ победы света над тьмой), в тени **цветущей яблони** (вечная юность, любовь, плодородие, долголетие и бессмертие). Трактовка рассредоточенных новгородских сцен в опере С. Слонимского, в сущности, является отражением **Вечной мифологемы «золотого века»**. Эта мифологема, как известно, широко распространена в индийской, иранской, вавилонской, иудейской, греческой и некоторых других мифологиях. В опере С. Слонимского мифологема «золотого века» символично предваряет эсхатологический финал.

Неудивительно, что доминантой жанровой структуры оперы «Видения Иоанна Грозного» стала трагедия, что заявлено в самом авторском названии и проявляется в трагедийном ракурсе отражения в ней происходящих событий, отражения существующего мира, находящегося в кризисном состоянии разрушенного равновесия. Дисгармоничность подобного мира предопределяет общую направленность движения внешнего сценического действия к краху, гибели, катастрофе, что характерно как для творчества С. Слонимского, так и для современной музыкальной культуры последних десятилетий XX века с ее идеями апокалипсиса и глобальных катастроф.

Симптоматично, что все оперы С. Слонимского, так или иначе, опираются на единую драматургическую модель, суть которой состоит в движении к катастрофе. Кульминационная роль «Видений Иоанна Грозного» в оперном творчестве композитора в целом выразительно подчеркнута жанровым определением «русская трагедия». До «Видений» все свои оперы С. Слонимский, напомним, называл драмами.

Сквозное движение синтезированных эпико-драматических композиций к «русской трагедии» можно проследить: от музыкальной драмы («Виринея», 1967, а также «Мария Стюарт», 1980) к сложному синтезу, объединившему философскую dramma per musica, камерную оперу, пассионы и древние театральные жанры («Мастер и Маргарита», 1972), философскую dramma per musica, большую симфонизированную оперу и трагедию В. Шекспира («Гамлет»), монодическую драму по античному мифу и трагедию И. Анненского («Царь Иксион», 1995). Движение направлено к своей высшей точке – русской трагедии («Видения Иоанна Грозного», 1995). Как видим, сгущение трагедийности в оперном творчестве С. Слонимского становится особенно отчетливо заметным именно в драматичные 90-е годы.

Поворот к трагедии в 90-е годы в оперном творчестве С. Слонимского не был случайным и означал высшую кульминационную точку в его целенаправленном движении от оперной драмы к синкретичной «многообъемной целостности», главным ориентиром, эталоном и основой которой всегда являлось античное мифологическое действо – древнегреческая трагедия[12].

[10] Например: «Побеждающий облечется в белые одежды; и не изглажу имени его из книги жизни, и исповедаю имя его пред Отцем Моим и пред Ангелами Его» (Откровения Иоанна Богослова, гл. 3–5).

[11] В христианской культуре Небесный Иерусалим предстает образом рая, царства святых на небе, олицетворением церкви Христовой. В Апокалипсисе небесный Иерусалим называется «невестой Агнца».

[12] Так, Р. Вагнер считал античную трагедию образцом для совершенной драмы, в создании которой он видел свою главную задачу [10, *291–292*].

Древнегреческое мифологическое действо в момент своего рождения объединило в себе все музыкально-поэтические жанры своего времени на основе главного – трагедии. Поворот к трагедии в оперном творчестве С. Слонимского, таким образом, не только стал кульминационным моментом, но и четко обозначил направление его дальнейшего движения в сторону античного театра.

Смысловая многомерность и историко-философская глубина опер С. Слонимского, необычное взаимодействие в них различных жанровых компонентов неоднократно отмечались исследователями. М. Бялик в статье, посвященной премьере «Видений Иоанна Грозного», пишет, что «опера Слонимского являет собой „своеобразный жанровый конгломерат“» [4, *11*]. О. Девятова определяет разновидность жанра той же оперы, исходя из ее необычной композиционно-драматургической структуры, и отмечает, что Слонимский выбирает «необычный для оперы жанр „видений“[13], в которых контрастная, многоплановая, устремленная к финалу драматургия складывается в некий мистериальный акт…» [6, *47*]

Явно ощущается и пассионность оперы, идущая от «Мастера и Маргариты», проявляющаяся в активизации библейских мотивов и образных ассоциаций, целый ряд которых отмечает в своей диссертации Л. Гаврилова[14]. Кроме того, некоторыми исследователями отмечались характерные признаки монооперы. Об этом в своей статье пишет М. Бялик, считающий, что «при изобилии лиц и массовых сцен это, по сути – моноопера», поскольку «тут одна магистраль – жизнь самодержца, которая, протягиваясь, разрезает, крошит все встречающиеся ей чужие жизни» [4, *11*].

Необычная жанровая трактовка опер Слонимского неудивительна, ведь художественные задачи, которые решаются в его произведениях, оказываются настолько сложными и многообразными, что их раскрытие неизбежно предполагает сочетание самых разных жанровых моделей. В «Видениях Иоанна Грозного» философичность идейного замысла требовала нового жанрового синтеза, опирающегося в своей основе на старинную модель музыкального театра – трагедию[15]. Закономерно, что в музыковедческих статьях встречается так много жанровых трактовок «Видений Иоанна Грозного».

Помимо внутрижанрового синтеза, в оперу С. Слонимского проникают признаки литургии (с характерным для этого жанра религиозным просветлением в конце), мистерии, пассионов. В результате слияния жанровых моделей на основе трагедии и образуется синкретичная жанровая структура «Видений Иоанна Грозного» – действо[16].

Таким образом, создание синтезированной жанровой структуры, объединяющей в своей «многообъемной целостности» признаки самых разных театральных жанровых моделей, с преобладанием наиболее старинных и древних из них (древнегреческая трагедия, мистерия, пассионы, dramma per musica), стало следующим, кульминационным этапом движения от истории к мифу в проекции на жанровую структуру.

Опера **«Антигона»**, написанная в 2006 году и ставшая прямым обращением к античному мифу в качестве литературного источника, также представляет собой синкретичную жанровую модель. В синкретичной жанровой модели «Антигоны», однако, словно отсечено все лишнее и предельно сконцентрировано то, что работает на главную философскую мысль – противостояние личности и тоталитарной власти. Генеральное жанровое решение «Антигоны» обозначено С. Слонимским как ораториальная опера по трагедии Софокла. Таким образом, синкретизм жанровой структуры, эпико-драматическая сущность ее композиции подчеркнуты уже в самом авторском опреде-

[13] Автор предполагает, что сама идея «видений» была подсказана создателям Н. Карамзиным, который писал о Грозном, что «…глас неумолимой совести тревожил мутный сон души его, готовя ее к внезапному, страшному пробуждению в могиле» [9, *572*].

[14] «Образ Царя стал воплощением Власти, Насилия, Зла. <…> Этим обусловлена одна из очевидных ассоциаций образа Грозного с образом Антихриста. Жизненные принципы Иоанна – принципы Сатаны (господство силы, ярости, гнева, ненависти и жестокости, стремление к греховным удовольствиям). <…> Помимо этого в опере есть бесспорное сценическое воплощение Страшного суда – расправа над Великим Новгородом (11 Видение)... Молодой боярин, князь Воротынский, Митрополит, Василий, Архиепископ также могут ассоциироваться с пассионным образом Христа. <…> Сцена с Архиепископом, которого везут под издевательства толпы – аналог шествия на Голгофу. Предатель Петр Волынец – Иуда, Царевич (Каин) – братоубийца (убил Василия)» [5, *18*].

[15] «Напомним, что и первым мифом, и первой мистерией, по сути, была древнегреческая трагедия. Греческий театр в момент своего рождения становится нормой окультуривания хаоса и структурирования мифа – мифа греческого мира. Греческая трагедия была плотью, таинством и законодательной моделью этого мира…», – отмечают в работе о мифологическом музыкальном театре Н. Бекетова и Г. Калошина [3, *9*].

[16] Музыкально-театральная композиция–действо нашла свое отражение, по мнению И. Ивановой и А. Мизитовой, в творчестве И. Стравинского («Царь Эдип», «Персефона» и др.) [8, *92, 114*] . В идее «действа» авторы видят возвращение к до-жанровому синкретизму мифа. О. Путечева также называет современный мифологический театр «театром-действом» [12, *7*].

лении. Жанровой доминантой оперы, как и в операх 90-х годов, является трагедия, что было изначально предопределено самим обращением в качестве литературного источника к творчеству древнегреческого драматурга-трагика Софокла.

Связи «Антигоны» с жанрами оратории и мистерии проявляются в важнейшей роли хора, не только комментирующего происходящее, но и являющегося активным участником действия. Определяющая роль комментирующего хорового начала придает трагедии черты величавого и строгого ораториального эпического сказа.

Очевидна и предельная камерность жанрового решения, обусловленная минимальным числом действующих лиц[17], минимальным количеством участников оркестрового состава и предельной лаконичностью структуры. Впечатляет аскетизм и строгость постановочного решения[18], полное отсутствие в этом плане каких-либо театральных эффектов. Все интересные режиссерские находки работают только на главную философскую мысль оперы. В связи с этим, синкретичная жанровая модель «Антигоны», содержательной основой которой стал древний миф, становится еще одним подтверждением целенаправленного движения оперного творчества С. Слонимского от истории к мифу, максимальному приближению к своему изначальному архетипу – строгому античному действу.

[17] В опере всего четыре действующих лица – Антигона, Исмена, Гемон и Креонт.

[18] Имеется в виду мировая премьера 12 июня 2008 года, постановка Александра Сокурова (Санкт-Петербург, сцена Академической капеллы им. М. И. Глинки).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баева А.* Музыкальный театр // История современной отечественной музыки: Учеб. пособие / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3. – С. 186–256.

2. *Баева А.* Русская опера 60–90-х годов XX века. Поиски и решения // Музыкальный театр XX века: События, проблемы, итоги, перспективы / Ред.-сост. А. Баева, Е. Куриленко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С. 175–190.

3. *Бекетова Н., Калошина Г.* Миф и опера // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции: Сб. науч. тр. – Ростов н/Д: Гефест, 1999. – С. 7–41.

4. *Бялик М.* Вселять омерзение к злу есть вселять любовь к добродетели // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 9–14.

5. *Гаврилова Л.* Музыкально-драматическая поэтика С. Слонимского (парадигмы метатекста): Автореф. дис. … докт. искусствоведения. – СПб., 2001.

6. *Девятова О.* Русская мистерия о цареироде // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 47–53.

7. *Зайцева Т.* Динамическая реприза (о творчестве Сергея Слонимского 90-х годов) // Музыкальная академия. – 1998. – № 2. – С. 16–24.

8. *Иванова И., Мизитова А.* Опера и миф в музыкальном театре И. Стравинского. – Харьков, 1992.

9. *Карамзин Н.* Предания веков. – М.: Правда, 1988.

10. *Мелетинский Е.* Поэтика мифа. – 4-е изд., репр. – М.: Вост. лит., 2006.

11. Полная энциклопедия символов и знаков / Авт.-сост. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2006.

12. *Путечева О.* Музыка в отечественном драматическом театре 80–90-х годов XX века: Автореф. дис. …канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2000.

13. Философский словарь. – М.: ИНФА-М, 1998.

А. Свиридова

ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ В ХОРОВЫХ ЦИКЛАХ Ю. ФАЛИКА И Д. СМИРНОВА

A. Sviridova

IMAGE OF VIRGIN MARY IN CHORAL CYCLES OF YU. FALIK AND D. SMIRNOV

Статья посвящена интерпретациям образа Богоматери в хоровых циклах a'cappella Ю. Фалика («Литургические песнопения», «Молитвы», «Чудотворные лики») и Дм. Смирнова (хоровая фреска «Скорбящие радости Богородицы» для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора).

Ключевые слова: символ, икона, канон, модель, стиль, фактура, симметрия, интонация, заступничество, исцеление.

The article is connected with interpritations of image of Virgin Mary in choral seculars a'cappella of Yu.Falik («Liturgical church charting», «Prayers», «Wonder-working faces») and Dm.Smirnov's (choral frescoes «DelofulBlisses of the Virgin» for femele voice, saxophone-soprano and the mixed choir).

Key words: symbol, icon, canon, model, style, texture, symmetry, intonation, intercession, healing.

В обширном, разнообразном по жанрам, богатству чувств хоровом наследии Ю. Фалика – исполнителя-виртуоза, композитора, педагога, дирижера симфонического оркестра – значительное место занимает духовная музыка для хора без сопровождения. Ее поэтической основой служат православные канонические тексты, а центральным образом циклов (молитв и литургических песнопений) становится лик Богоматери (Не рыдай мене, Мати, От святыя иконы, На велицем повечерии, Песнь Пресвятой Богородицы, Из канонов Покаянного и Молебного – «Литургические песнопения»; К Богородице – «Молитвы»; Стихира Тихвинской иконе Богоматери, К Смоленской иконе Пресвятой Богородицы, К Иверской иконе Пресвятой Богородицы, К Державной иконе Пресвятой Богородицы – «Чудотворные лики»[1]).

Богоматерь с Младенцем… Неисчислимы произведения живописи на этот сюжет. В латинском западном мире данный мотив нашел глубокое и волнующее воплощение в полотнах Рафаэля, Леонардо да Винчи, Лукаса (Луки) Кранаха-старшего, Луини, Андреа дель Сарто и др. Несчетны творения православной иконографии на сюжет Пречистой Девы Марии с Богомладенцем. Считается, что первые живописные лики Богородицы были сотворены евангелистом Лукой. Чудотворных икон Матери Божией, составленных и описанных протоиереем И. Бухаревым, – 335, всего же икон Богородицы, почитаемых русской православной церковью, – около 700 [16, *7*].

По способу изображения известны три типа древнейших чудотворных икон: *Одигитрия* Смоленская[2], где Младенец восседает на левой руке, *Богородица Владимирская*[3] – с Младенцем на правой руке, и *знамение*, где Младенец «при персях» Богоматери.

Иконографический тип – Богородица, прижимающаяся щекой к щеке ласкающего ее Младенца Христа, родился в Византии и назывался Элеуса («Милостивая»). В русской иконописи за ней закрепилось красиво звучащее название «Умиление»: «…расположение лиц дает возможность „перекликаться" друг с другом взорами… Икона – поэма материнской нежности, любви, душевной ласки» [13, *200*]. Нерасторжимость фигур Богоматери и Младенца служила образцом подражания как совершеннейшее живописное выражение всепоглощающей одухотворенности.

В византийской иконографии использовались статические символы, которые как носите-

[1] Теоретики патристики («отцы церкви» II–VIII веков, в произведениях которых излагались основы христианского богословия) приписывали иконе свойства энергии (благодати) изображенного архетипа (прообраза). Отсюда распространенная в православном мире вера в чудотворные иконы [14, *162*].

[2] На Русь перевезена в 1046 году, в 1101 году Владимир Мономах построил Смоленский храм в честь Богоматери и перенес в него икону. С этого времени она стала называться Смоленской [16, *31*].

[3] Перевезена на русскую землю в 1115 году [16, *8*].

ли информации могут содержаться в *знаковой* форме (смысл ее доступен только посвященным), *образной* форме (доступен всем, реализуется в искусстве), *непосредственно* (символ не только обозначает, но и «реально» являет собой обозначаемое – литургическая символика)[4]. Символ выполнял три функции: ***обозначал*** духовные сущности, ***возводил*** к ним человека, «реально» ***являл*** мир сверхбытия на уровне бытия. Образ выполнял только первые две и был необходим для приобщения «неизреченного и непостижимого к неизрекаемому и непознаваемому», чтобы человек «посредством чувственных (предметов) восходил к духовному и через символические священные изображения – к простому (совершенству) небесной иерархии» [5, *39, 41*].

Византийская культура (эпоха «духовной диктатуры церкви»), по определению Ю. Лотмана, относится «к культурам высокого уровня знаковости» (цит. по [10, *17*]), поэтому канон был одной из значимых эстетических категорий[5]. Иконописные предписания IX–X вв., узаконенные церковью, касались *идеи* (набор церковных сюжетов, ситуаций, мотивов-тем), *цвета* (золотые фоны, нимбы, крылья ангелов, подчиненность синего цвета – лазурь Вечности, цвет «незримой кущи», нездешнего пространства – золотому[6], моделирование ликов, наложение пробелов, создающих иллюзию излучения света самим ликом, светоносные краски), *композиции* (набор конструктивных моделей, контурные зарисовки различных духовных сюжетов, организация пространства, расстановка фигур, их позы, жесты, драпировка одежды…) [13, *207*].

Христианская религия и искусство всегда существовали вместе: мозаика, фрески, иконы, являющиеся неотъемлемой частью архитектуры храма и его убранства, органично дополнялись литургической поэзией и музыкой.

Принятие Русью византийского православия (988 г.) означало утверждение восточнохристианской религиозной традиции как некой «суммы идей», традиционных форм богослужебного ритуала, текстов церковных песнопений (в славянском переводе). Однако *оформление* христианского культа на Руси (иконопись, зодчество, поэзия, музыка) было самобытным[7]. Православный иконописный канон сложился на Руси в XIV–XVI веках в работах Андрея Рублева, Даниила Черного, Феофана Грека, Дионисия, а Стоглавый собор (1551 г.) строго предписал «писати… иконы… как писал Одрей Рублев и прочие» [10, *428*].

Прямые аналогии между фактами общественной жизни и явлениями в области культуры вряд ли возможны, но точки соприкосновения между религией, философией, музыкой наиболее ярко проявляются на рубежах столетий. Они отмечены рождением новых эстетических канонов, творческих принципов, новых жанров, стилей, языковых средств: конец XVI – начало XVII века – эпоха демественного и путевого распевов[8], конец XVII – начало XVIII века – расцвет партесного стиля, рубеж XIX–XX веков – эпоха необычайного религиозного подъема[9], когда музыкальный авангард облек свои идеи в космические образы материального мира, а символизм – в религиозно-мистические. Конец XX – начало XXI века – время интенсивного возрождения духовных жанров – получило

[4] Начало средневековому иконописному символизму положила развернутая концепция Псевдо-Дионисия («Ареопагитик») о том, что системе передачи информации «от Бога к человеку» необходимо совершить качественное преобразование этой информации на рубеже «небо – земля»: из духовного носитель информации превращается в материальный. Символы делятся на две группы: динамические (процессы, литургические действия, богослужебные таинства и т. д.) и статические (произведения искусства, телесные атрибуты Божества, которыми наполнена Библия) [10, *339–342*].

[5] На VIII Вселенском соборе в Никее (787 г.) было официально установлено почитание святых икон Иисуса Христа, Пресвятой Богородицы, Святых Ангелов и всех святых мужей и жен. Константинопольский собор (843 г.) утвердил иконографический канон, поставил точку в длительной борьбе с иконоборчеством, установил праздник Торжества Православия (Деяния Вселенских соборов, т.VII) [10, *486*].

[6] Исторические источники свидетельствуют, что золото использовалось в Древней Греции и Древнем Риме при изготовлении статуй Божества. Античные художники восприняли золото как элемент, имеющий божественную природу. Именно такое понимание золота было унаследовано в преобразованном виде византийскими иконописцами в контексте христианского миропонимания.

[7] Прав был А. Пушкин, написавший: «Нравы Византии никогда не были нравами Киева». Воздействие на заезжих византийских учителей доказано исследователями древнерусского искусства, выявлены имена киевских русских художников XI–XII веков (Георгий, Сежир, Олисей, Стефан, Микула, Радúо, Алимпий), владимиро-суздальских зодчих (Петр Милонеч, Коров Яковлевич, Иоанн, Олекса, Бакун-Аввакум) – выходцев из народа [14, *114, 128*].

[8] Андрей Рублев в художественной форме воплотил богословское учение о триединстве Отца, Сына и Святого Духа, которое нашло отражение и в форме трехстрочного ангелогласного многоголосия: идея Троицы была перенесена с иконы в музыку [6, *73*].

[9] Учения В. Соловьева о Софии Божественной Премудрости, Красоте и Истине, Д. Мережковского о борьбе с «мещанством» – мирскими страстями, П. Флоренского о единстве метафизической природы: Истины, Добра и Красоты, философия мистического творчества Н. Бердяева, согласно которой творчество есть вдохновение, интуиция, озарение, воображение, то есть «откровение Духа в слове, краске, звуках» [8, *25*].

название «новой сакральности» или «новой религиозной волны». В рамках различных музыкальных композиций отечественных авторов нашла отражение древнерусская иконописная живопись, в частности, образ Богоматери. В них Пресвятая Дева Мария олицетворяет недосягаемо прекрасные «небесные» свойства и является воплощением эстетического идеала – духовной красоты, христианского милосердия, благочестия и смирения.

С середины 80-х годов Ю. Фалик начал активно изучать мело-ладо-ритмические особенности сакрального массива религиозного культа: храмовую музыку, литургические песнопения, расшифровки знаменных распевов, труды Д. Успенского, М. Бражникова. За двенадцать лет (1992–2004) композитор «запечатлел» образ Богородительницы в десяти Молитвах, что говорит о сознательном выборе «лика» и жанра – ритуализированной «формы общения» с Всеблагой заступницей, милосердной Матерью Божией.

Для молитв композитор нашел своеобразную вокально-хоровую стилистику, которую сообразно жанру можно определить как «пропетая ***радость***» (славословие, благодарственный гимн), «пропетое ***покаяние***» (плач о грехах), «пропетое ***смирение***» (музыка четвертого измерения[10], когда «раскрывшаяся душа как бы наполнена до краев Божеством» (Б. Шлецер)). Путь подлинно христианской жизни – это путь к спасению через пробужденность Духа и сознания, путь, который Н. Филатова на основе богословской литературы и церковных идеалов определяет триадой «покаяние – преображение – смирение» [19, *72*].

Покаяние начинается от осознания греховности, морального несовершенства, страстного желания и необходимости очищения, чтоб

…павший духом и восставший…
В пучине страшной покаянья
Обрел спасенье и покой…
(И. Аксаков. Поэма «Мария Египетская»)

Покаяние в системе христианского календаря – посты, Молитвослов (раздел «Молитвы на сон грядущий») – предусматривает каждодневное личностное исповедание грехов. Духовное преображение – это нравственная, духовная «перестройка» («любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящих вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» – Мф. 5: *43–44*), которая определяется общей христианской этикой кротости, смирения, любви к ближнему, способствует утверждению «мировоззренческой тоники» (В. Медушевский). Смирение – «атрибут Божественной любви» (архимандрит Софроний), это высшая ступень из тридцати трех духовных добродетелей, «умерщвление всем… страстям есть смиренномудрие, и кто победил сию добродетель, тот все победил» [9, *351*].

Трем типам молитв (благодарственная, просительная, покаянная) в духовных циклах Ю. Фалика соответствуют три модуса состояний, три сферы средств музыкальной выразительности. Благодарственные (хвалебные) разделы молитв трактуются композитором как воодушевление радостного порыва за заступничество и покровительство Богоматери и потому реализуются через монoритмическое *tutti*. Это семи-восьмиголосие ликующей общины, проникнутое «благоговением к святости и божественности изображаемой личности» [3, *114*], авторитету Богородительницы. Отсюда повышенный интерес Ю. Фалика к грузной аккордовой «кладке», фонизму созвучий, красочности тональных смен, отсюда «звончатость» интонаций аккордово-фанфарного контура, «праздничное благолепие» звучности хоровой партитуры.

Молитва-ектения с тематизмом «горести и страдания» (Б. Асафьев) – это «голос» молящегося о помощи и вторящей ему просящей паствы как модель совместной молитвы, поэтому она реализуется через наличие сольного запева, хорового или террасообразного подключения голосов, взаимодополнение хоровых эпизодов тембрами солистов, через подголосочно-полифонический тип организации хоровой звучности.

Молитва-покаяние раскрывает тончайшие изгибы душевных движений, мыслей, чувств, то есть внутреннее состояние исцеляющейся души. Сосредоточенность внимания на словесном тексте в момент «стояния» перед чудотворным ликом Богородицы реализуется посредством речевого интонирования. Принципами фактурного структурирования хоровой партитуры становятся: гетерофония, солирующий голос на остинатном фоне, двух-трехголосие однородных тембров на квинтовой педали, «неверное» пение (гармонизация мелодических попевок секундами). Протяженные сольные фрагменты мужских голосов ассоциируются с голосами священнослужителей (епископ, пресвитер, предстоятель, дьякон), обладающих красивым и сильным басом или тенором.

[10] В теоретическом музыкознании понятие «музыка четвертого измерения» («вне мира») приобретает функцию терминологического клише наряду с определениями «катарсическая кода» (В. Бобровский), «финал-преображение» (А. Должанский) и характеризуется эффектом эстетического переживания, трансформации чувств, реализующимся как духовное очищение, воспарение к источнику Вечного Света и, наконец, как яркий способ выражения идейно-содержательного элемента потустороннего, мистического.

Стиль молитв ликам Преблагословенной Богоматери в циклах Ю. Фалика представляет мастерское переинтонирование композитором разных традиций культовой музыки в их сложнейшем взаимодействии. Возникающие в интонационно-лексическом составе попевок аллюзии, микроцитаты говорят о широком спектре воспроизведения жанрово-стилистических моделей древнерусской хоровой культуры (монодический знаменный распев, гимнодия, славословия, респонсорный речитатив), а также более позднего периода (строчное пение, торжественный кант, партесный концерт). Так, при произнесении ключевых слов покаянного и просительного разделов молитв («усердно молим Тя», «тако мою немощь посяти, и тело исцели», «погибаем от множества прегрешений», «в покаянии зовуще» и т. д.) Ю. Фалик воспроизводит традиции обиходной практики, которые проявляются в опоре на совокупность мелодических интонаций, близких знаменным попевкам: интонация «группетто» – мелоформула, опевающая снизу и сверху основной тон, опорную терцию и др. Для выражения жанрово-стилевого типажа духовных песнопений композитор сознательно и целенаправленно использовал церковные манеры исполнения молитв: в *solo soprano* (К Иверской иконе Пресвятой Богородицы[11]) налицо строгая диатоника, единая инвариантная база мотивов – плавное поступенное движение, основанное на секундовых сопряжениях, «узкообъемные» микроладовые образования, устойчивые интонационно-графические формулы, распевки отдельных слогов ритмически равными длительностями (пример 1).

Становление мелодической структуры связано с повторением, изменением направления попевок, их секвентным смещением, интонационным сцеплением. Исходная попевка служит источником и продолжением развития, придает сольному фрагменту черты рассредоточенной вариационности – признаки, характерные для знаменных распевов.

Soli tenore (К Державной иконе Пресвятой Богородицы[12]), *basso* и *tenore* (К Смоленской иконе Пресвятой Богородицы) также подтверждают «структурно-семантический инвариант» (М. Арановский) жанра: взаимодействие «дробности» словесно-музыкальной формы с нерасчлененным мелодическим развертыванием, объединение секундового последования тонов в простые формулы в объеме трихорда, тетрахорда, наличие квартовых скачков как признак «обиходного звукоряда» (ступени на расстоянии кварты являются носителями одной ладовой функции), отсутствие повторяющейся ритмической формулы – каждая мелодическая строка содержит разное количество ритмических единиц (пример 2 а, б).

Возможно, Ю. Фалик не проявил оригинальности в выборе интонационного словаря наиболее древнего слоя духовной музыки, поскольку «современные композиторы, обращаясь к богослужебным текстам Русской Православной Церкви, чаще всего сознательно избирают стилевую модель знаменного роспева в самых различных его модификациях» [20, *223*], но и в стилизации разнообразных форм многоголосного певческого искусства как диалоге «между некогда звучащим и вновь озвученным… незримо надстраивается ореол подразумеваемого» [18, *99*]: кроме культовых традиций широко представлена палитра других звуковых реалий. Обилие трихордов с «зеркальным» отражением исходного направления движения, разнонаправленных тетрахордовых попевок, «сцепляемых» квартовых рядов вызывает ассоциации не только со средневековой гласовой системой попевок, но и с древнерусским фольклорным пластом [2]. Речевые интонации различных оттенков (песен земледельческого годового круга, былин, плачей, славлений и т. д.) составляют общий «словарный фонд» тематизма «Чудотворных ликов» и Молитв Богородице Ю. Фалика. Не случайно А. Кастальский считал культовые песнопения и русскую народную песню «двумя неотъемлемыми и взаимосвязанными источниками русской национальной культуры», что дало повод Б. Асафьеву сравнить композитора с русским иконописцем [11, *7*][13].

Гармония как система аккордов и их сочетаний, а также фактура, обладающие количественными (число звуков, голосов), качественными (степень значимости и «предназначения» того или иного элемента), фоническими (эффект сочетания звуков, голосов), пространственными (заполнение регистровой шкалы) параметрами измерения поражает широким диапазоном решений. С одной стороны, «первородная» переменная тоникальность (многоопорность) в духе обиходной ладовости, упрощенная гармония (терцовая втора к основному напеву снизу), с другой, – синтез гетерофонических, полифонических, гармонических звукосочетаний,

[11] Первое «явление» зафиксировано в 829 году в Афоне (Иверская область) – отсюда название. В Москву попала в 1648 году [16, *14*].

[12] Богоматерь восседает на троне с державой, скипетром и в царской короне на голове. Знаки царской власти дали основание назвать икону «Державная».

[13] О связях древнерусского певческого искусства письменной традиции и былинных напевов см. [2].

связанный с экспрессией чувств, молитвенной экстатикой. Отсюда два типа гармонических формаций: *консонанс* (солирующий голос на выдержанном фоне двузвучия, трезвучия, благоговейнейшая стройность аккордовой вертикали) – *диссонанс* (трезвучная полиаккордика, жесткие кварто-секундовые комплексы при одновременности звучаний самостоятельного интонирования каждого голоса). Отсюда и универсальный стиль, овеянный архаикой, сочетающий различные способы исполнения: одиночное, попеременное («ответщательное»), совокупное («общинное»).

Наиболее разнообразно с точки зрения фактуры в молитвах Богородице представлено «ответщательное» и «общинное» пение: моноритмическое многоголосие женских голосов на выдержанном фоне мужских, мужских – на фоне женских (На велицем повечерии: с. 25–26; Смоленская: с. 103–104)[14], ритмически контрастное многоголосие с поочередным вступлением хоровых партий (Державная: с. 111), моноритмическое многоголосие женского хора (Иверская: с. 107–108), подголосочно-полифоническое многоголосие мужских тембровых групп (Тихвинская: с. 96), антифонные переклички солирующего женского и мужского, смешанного и женского, мужского и смешанного состава (К Богородице: с. 90, 92; Смоленская: с. 103, 105; Державная: с. 109), «двухголосное четырехголосие» (Смоленская: с. 105, раздел *con* ***moto, energico***), «трехголосное шестиголосие» (Тихвинская: с. 109), хоральная фактура (Державная: с. 109, 111).

Цикл Ю. Фалика «Чудотворные лики» завершается славословием – молитвой «Аллилуйя»[15]. Сила ее эмоционального воздействия в нетрадиционной интерпретации: шестиодиннадцатиголосный силлабический хорал в медленном темпе (*Lentamente*) в размере 7/4; двенадцать раз повторяется мело-гармонический комплекс с остинатной ритмоформулой ♩♩𝅗𝅥𝅗𝅥, образуя длительный динамический спад (*mf* – *ppp*) к предельно тихому заключительному аккорду. Возникает эффект «звукового окна» (И. Некрасова) – удаляющееся «пение ангельска» в одну из девяти недосягаемых небесных сфер, ведущих к Богу, пение, воспринимаемое как «просветленная духовность» (Т. Владышевская), касание Вечности.

Итак, в цикле молитв Богоматери состоялся диалог композитора с хоровыми традициями прошлых столетий, и в этом диалоге Ю. Фалик предстает виртуозным стилистом, воплотившим в каждой молитве рождение искреннего религиозного чувства, индивидуально-неповторимую концепцию восхождения к сакральному.

Другая интерпретация образа Богородицы в хоровом творчестве Д. Смирнова.

Дмитрий Валентинович Смирнов – практикующий хормейстер, композитор с широким творческим диапазоном, о чем свидетельствует разнообразие используемых им жанров: хоры, циклы, концерты, кантаты, сюиты, песни, триптих и т. д. Жанрово-стилистическая амплитуда во многом определена поэтическими текстами, среди которых стихи представителей различных школ и направлений. Это А. Пушкин, А. Фет, Ф. Тютчев, М. Цветаева, Ю. Мориц, А. Тарковский, Б. Пастернак, А. Ахматова, О. Мандельштам, А. Исаакян, Г. Лорка, поэты Латинской Америки, Шотландии, Англии, Германии.

Наряду с обилием светских сочинений многообразна духовная музыка на канонические тексты: Молитва к Божией Матери, Молитвословия и Литургии св. Иоанна Златоуста, концерт для женского или детского хора в пяти частях «Тебе поем» и другие.

Литературной основой хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы» послужили тексты шести духовных стихов и перевод католической молитвы *Salve Regina*.

Как известно, исток духовных стихов – пересечение книжной (церковной) и устной (народной) традиций[16]. С точки зрения содержания для духовных стихов типичны противопоставления Добра и Зла, Праведности и Греха, Временного и Вечного, «сталкивающихся либо во Вселенной, либо в социуме, либо в человеческой душе» [17, *159*].

В стилистике духовных стихов, вошедших в хоровой цикл Д. Смирнова «Скорбящие радости Богородицы», отчетливо проявляется поэтика былин периодов расцвета Киевского (конец X – начало XI века), Новгородского, Псковского (XIII–XIV века), Московского (XV–XVI века) княжеств и исторических песен:

– зачины, повествующие о месте действия:

[14] См. партитуры: *Ю. Фалик.* Духовная музыка для хора без сопровождения. СПб., 2007.

[15] Аллилуйя («Хвалите Бога») как христианская идея торжества Света, Дома Господня возникла в культовой практике семитских племен, стала излюбленным мотивом западноевропейских христианских богослужений, проникла в виде юбиляций в оратории, магнификаты, мессы И. С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, нашла широкое применение в византийской литургии, русской храмовой музыке, в духовных жанрах русских композиторов.

[16] Духовные стихи выделились из богослужебной практики в XV веке и составили три разновидности: *устные* (тексты и напевы фольклорные), *полуустные* (тексты записаны или напечатаны в сборниках, тетрадках, а напевы передавались устно), *письменные* (тексты и напевы сохранились в книжно-рукописном наследии) [4].

Во славном во городе в Ерусалиме,
Во той во соборной Святой церкви…
(Сон Богородицы)

– прием двух-трехкратной повторности на расстоянии одинаковых (аналогичных) строк:

Сыне мой любезный, надежда моя,
Сыне мой любезный, утеха моя.
(Плач Богородицы)

– созвучия морфологически тождественных окончаний:

Напрасную смерть получ**аешь**,
Безвинную кровь пролив**аешь**,
Одну меня матерь покид**аешь**.
(По горам, по горам по Сионским)

– «прямая речь» (диалоги) для выяснения мотивировки действия участников – лиц развития сюжетной линии:

Восплакала Мать Божия Мария:
«На кого ж ты меня, чадо, покидаешь,
Ты кому на дозор оставляешь?»
– «Спокидаю тебя, Мати, на Иоанна,
На Иоанна, на свет Богослова, на друга…»
(Сон Богородицы)

– «тиражированность» описаний душевных состояний:

Да не много мне Деве спалося,
Много снов Деве виделося…[17]
(Сон Богородицы)

– «мотив укора»:

Почто не послушался матери своей?
…Кто же мою старость прибережует?
(По горам…)
Кто ныне утешит от горьких мя слез?
…Одну меня оставили здесь плакати…
(Плач Богородицы)

Композитор тонко чувствует образный строй стихов, их настроение, ритмику (акцентирование третьего от начала и второго-третьего от конца слогов при колебании между ними от трех до пятнадцати и более):

Да на **той** ли на горе на Вер**те**пе,
Да на **том** святом древе кипа**ри**се…
(Сон Богородицы)
Вострубите трубою песней во благо
нарочитый день праздника **на**шего,
Разре**ше**ния, и света пришествия,
паче солнца воссия**я**вшего!
(Славник)

Пластику озвученных стихов обусловливает использование композитором переменных размеров, обращение к древнейшим жанрам: ***хоралу*** (строю возвышенных мыслей и чувств), ***плачу*** (синтезу лирической экспрессии с динамической модуляционностью человеческой речи), ***молитве*** («ритуализированной форме общения с Богом через посредника в лице Матери Божией» [1, *18*]), ***диалогу*** (общение Богородицы с Сыном в форме беседы). Из перечня следует, что диапазон жанрового пространства ограничен древнерусским певческим наследием, в которое вошли развитые формы монодийного и раннего многоголосного письма, «реконструированные» композитором современными средствами выразительности.

Иконографическое изображение на обложке партитуры[18] запечатлевает древнейший византийский иконописный канон «Милостливая», в русской иконописи – «Умиление» [14, *46*]. Этот тип изображения Богоматери с Младенцем тиражировался во многих шедеврах византийской и русской живописи с небольшими отклонениями в положении рук Богоматери, изображениях Младенца (восседающего на левой или правой руке), одежде Христа (закрывающей ножки ребенка до стоп или до коленей), его возраста[19].

Каждая из почитаемых церковью икон Богородицы исцеляет конкретный недуг и помогает в определенных ситуациях: «Державной» иконе молятся о спасении и сохранении России, «Нерушимой стене» – о сохранении города, «Неопалимой купине» – от пожара и поражения молнией, Боголюбской, Смоленской, Федотьевской, Казанской – от избавления от эпидемий и т. д. [16, *14*]. От болезней и скорби молятся иконам «Утоли моя печали», «Животворный источник», «Всех скорбящих радость» («Скорбящие радости Богородицы»).

Семь частей композиции с двойным определением жанра (духовные стихи – хоровые фрески) образуют три микроцикла: I и VII части – соответственно молитвословие «Богородице Дево, радуйся» (Ангельское приветствие Божией Матери) и славословие «Славник» (стихира Ивана Грозного в честь сретения иконы Владимирской Богоматери); III и VI – просительные молитвы Богородице; II, IV и V образуют трехчастную композицию, где крайние разделы – плач безутешной Матери Божией, а средний – картина рождения и смерти Иисуса Христа, реализуемая посредством сновидения по типу «жизнь как один миг» [15].

Молитва «Богородице Дево, радуйся» выполняет функцию пролога: она настраивает

[17] Ср.: Ой, мне малым-мало спалось
Во сне виделося…
(Сон Степана Разина)

[18] См.: *Смирнов Д.* Скорбящие радости Богородицы. Духовные стихи. Хоровые фрески для женского голоса, саксофона-сопрано и смешанного хора. СПб.: Композитор, 2008.

[19] См. иконы Владимирской Богоматери (константинопольская школа, первая половина XII века), «Умиление» на двусторонней иконе Донской Богоматери (Новгородская школа, 70–80-е годы XIV века), Киевской Богоматери (Симон Ушаков, 1668 г.; его же изображение Богородительницы на картине «Насаждение древа государства Российского») и др.

слушателей (слушающих) на трагическое повествование духовных стихов. Отсюда не свойственная для славословий, приветствий динамика, не превышающая уровня *piano* (акцент сделан единожды на слог «и» в тексте строки «**и** благословен плод чрева Твоего…»). В процессе развития моноритмическая аккордовая фактура смешанного хора динамизируется за счет ритмической активизации хоровых партий (триоли шестнадцатых, синкопированные фигуры, полиритмия), узорчатая распевность орнаментального характера привносит элемент восточной «экзотики».

Характер заключительного номера («Славник») соответствует радостному, торжественному эпилогу: обычай «славления» князей, ратников, полководцев существовал у славянских народов с глубокой древности, после принятия на Руси христианства он распространился на иконописные лики. Будучи кульминацией цикла, заключительный раздел финальной фрески завершается аналогично прологу, образуя эмоциональную арку-обрамление. Постепенно замедляется темп, о чем свидетельствуют указания метронома (♪ = 164–168, ♪ = 152–156, ♪ = 104–112). Срыв динамики (*subito fortissimo – piano*) выступает «сигналом текста» (Ю. Лотман), стимулирующим включение других эмоций – философское осмысление благодеяний Богородительницы, которая милостью, заступничеством приносит спасение прибегающим к ней.

Заключение цикла не содержит привычного «разрешения» неустоев в устой: каждый звук тонического квартсекстаккорда *cis moll* замирает поочередно (*gis-cis-e*), а солирующая фраза саксофона звучит в тональности на полтона ниже хора.

В трактовке образа Богородицы Д. Смирнов исходит из собственного мировоззрения, творческого Я, представления о религиозных традициях, символике жанров, средств хоровой выразительности. Отсюда современные нотография, техники композиторского письма (алеаторика, сонорика), диссонантный язык омузыкаленных мыслей.

Озвучивая духовные стихи, тексты молитв, композитор выделяет в системе выразительных средств мелодию как «самый чуткий и непосредственный голос эмоциональности» (Б. Асафьев). Этим объясняется обилие сольных фрагментов, солирующих партий, введение солирующего инструмента. Особенности звуковысотной организации проявляются в новой весомости, значимости звука, «энергии», напряженности каждого интонируемого интервала, провоцирующей все разновидности хроматической тональности, включая хроматическую модальность [12, *14–19*].

С точки зрения фактуры как художественно-пространственной организации ее компоненты мультиплицируются то в виде свободной мозаики первичного элемента (мелодической формулы), то унисонного ансамбля («гармония голосов» в одновременности) на фоне выдержанного звука, то в виде гетерофонии, когда хоровая вертикаль не поддается регулированию и контролю, то в виде «борьбы» ведущей мелодии и контрапунктирующих голосов сопровождения (используются варианты ультрасовременных декоративно-фонических полиладовых созвучий-«пятен»).

В духовном стихе «Плач Богородицы» музыкальный «лик» в традициях древнего искусства – плача, причета, отражающих глубину скорби и горя, – возникает благодаря использованию интонационных формул с повторением близлежащих звуков, подчеркнуто речевой трактовке каждой из десяти мелодических фраз, узкообъемности звукоряда. В мелодической графике солирующего инструмента также легко обнаружить интонации плача, причем не только в плане «древнерусской ветви» фольклора, но и различных стран христианского направления – Армении, Грузии, Греции, Болгарии и т. д.

Собирательный образ Преблагой заступницы, масштаб ее вселенского горя породили территориальную беспредельность второго духовного стиха (Сионские горы – чистое поле святой Руси), обилие и разноцветье звуковой материи, различной по структуре, способам конфигурации и воздействия элементов, нотографии и, конечно, своим художественно-выразительным возможностям.

Сочетание выдержанного и подвижного пластов (самый традиционный тип подголосочной фактуры, история которого насчитывает более десятка столетий) представлено композитором как протянутый тон (*alti*), создающий звуковой «фон-ландшафт», и ритмически рассогласованное двухголосие. Скорбно-плачевые интонации с участием малосекундовых «вздохов» в партиях сопрано, полиладовость (лидийско-миксолидийский *B* – фригийский *f*), изощренная синкопированная ритмика вызывают ассоциации с музыкой стран Востока.

Контрастом служит четырехголосный фрагмент (*dolcissimo*) с ветвистой подголосочной тканью, содержащей дублирование наиболее слышимых по тесситуре голосов женского хора (*soprano I*, *alto II*), – разновидность пластовой полифонии с паритетностью (существование «на равных») функций пластов.

В заключительном разделе переводной молитвы Божией Матери Д. Смирнов использует алеаторный вид нотографии: разновременное вступление шести хоровых партий, нотный текст которых заключен в геометрические фигуры прямоугольников. Имитационная техника графических «контрапунктов» (*stretto*) способствует возникновению «движущегося сонора» (А. Соколов), передающего шепот молящейся паствы. Подключение басов, тремолирующих указанные в партиях звуки, ремарка *morendo* усиливают эффект перевода шепота в текст «про себя» («Ты – мое зеркало»).

Зашифрованные в квадраты шесть звуков и текст «Ты – мое зеркало» свидетельствуют о сознательном использовании композитором знаков внемузыкального происхождения – числового и оптического символов. В библейской символике, как известно, число 6 – символ Творца (Творения), зеркало издревле принадлежит к миру эзотерического («магический кристалл» и зеркало). Перевод идеи зеркала (точность противоположного изображения) из области поэтики в область структуры порождает симметрию как атрибут наивысшей целостности формы. В хоровых фресках «Скорбящие радости Богородицы» симметрия особенно адекватно проявила себя в секундовой и кварто-квинтовой структуре аккордики, в таких ее свойствах как фонизм, порожденный сочетанием диссонирования с прозрачностью и неслиянностью звуков (см. квартаккорд на последнем слоге слова «родил**а**», целотоновое шестизвучие на первом слоге слова «**А**минь», расходящееся по обе стороны от центра-«оси»).

Разнообразные виды симметричности (прямая – зеркальная, точная – неточная, полная – частичная) обнаруживаются в *интонационном развитии* (чередующиеся разновидности поступенного движения от звуковысотной «оси», относительно которой разнонаправленные мотивы образуют «крылья» креста), в *структурной организации звуковой материи* (разреженная фактура с пустотами между крайними голосами, дифференциация контуров разнонаправленных, по вертикали сходящихся или расходящихся мелодических линий, зеркальное включение регистров по отношению к высотному уровню первоначального изложения), в *композиции* (одноцентровость: трех-пятичастность, пяти-семичастность, рондальность с центром-осью формы-схемы).

Особый тип хорового письма – фактурная «пластовость» отдельной партии, образующаяся путем последовательного плотного присоединения звуков к пролонгированным ранее. Посредством роста хоровой звучности «вширь» возникает эффект, близкий кластерному. В заключительном эпизоде финальной фрески («Славник») в партии *soprani* звукоряд дорийского *cis* «сложился» в шестизвучный диатонический кластер, структурированный на основе звуковой прогрессии, а текст – на основе принципа «слоговой регрессии».

Звуковая среда, свойства которой непрерывно изменяются в узком пространстве, создает самый драматичный эпизод духовного стиха «По горам, по горам по Сионским» – миг отчаяния Богородицы: «…мать сыра земля, возьми меня к себе…» Главный показатель способа организации хоровой фактуры этого фрагмента – минимум объема при максимуме интонационной насыщенности – позволяет воспринимать ткань как единый гармонический комплекс, фоновый пласт для солирующих партий: сопрано и саксофона. Звуковая «масса» с разновременным переходом от звука к звуку отдельных голосов (*S II, A I, A II)* трижды прерывается плачевой попевкой *ges – f – as* (*S I*) с текстом «Увы…», который еще больше подчеркивает трагизм и безнадежность ситуации. *Solo soprano* также содержит «разлитую» в мелосе музыкальную лексему плача («***возьми***», «***почто***», «на***прасную***», «ста***рость приб***ережует…»)[20].

Поскольку стиль хоровых фресок соединяет возвышенное и земное, прошлое и настоящее, музыкальное и внемузыкальное, а само сочинение воплощает в звуках идею Жизни – Смерти – Бессмертия, композитор стремится найти во всем «общий знаменатель». Ладовым «устоем» напевов служит малая или большая терция, мелодические линии складываются из многократного повторения и свободного варьирования двух-трех характерных интонационных оборотов-формул; несмотря на то, что лейтмотивом выступает плачевая попевка в диапазоне малой терции – нисходящая малая секунда, восходящая малая терция, переосмысление привычных характеристик плача идет по следующим направлениям:

– композитор обогащает «интонационный словарь» жанра за счет взаимодействия с ладовыми структурами других национальных культур (увеличенные секунды, «ракоходный» хроматизм);

– ладовые конструкции «восточного» происхождения существуют на равных с закономерностями 12-ступенной системы;

[20] Показателен тот факт, что интонационно (не ритмически) лексема плача тождественна лейтмотиву Судьбы из «Кольца нибелунга» Р. Вагнера, который Д. Шостакович использовал в финале Симфонии № 15. Он же является широкораспространенной романтической интонацией томления, тоски, вопроса, оставшегося без ответа.

– жанровая семантика «растворена» в речитациях и напевности других ритуальных попевок;

– «генерирующая интонация» пронизывает шесть из семи номеров цикла, вмонтирована в мелодические линии всех хоровых партий, наполненных разнообразием секундовых интонаций (полутоновые, тоновые, полуторатоновые переходы).

Итак, первоосновой мелоса хоровых фресок «Скорбящие радости Богородицы» служит речеподобная монодия былин, сказов, плачей, то есть древнее многонациональное песенное творчество[21].

В партитуре хоровых фресок Д. Смирнов переплетает «славянское» и «восточное» в переосмысленном виде и колорите: вариантное развертывание попевочного тематизма в раскидистом, «ветвистом» переплетении женских голосов – традиции русской подголосочной полифонии; контраст полиритмических движений, богатство ладовых оттенков (наклонений), обилие выдержанных звуков, форшлагов, орнаментики, «прелестей звукоткани» – традиции музыки стран Востока. Разнохарактерные чувства радости («Солнце красное…», «Вострубите трубы…»), сосредоточенности («Симоново пророчество сбывается…»), отрешенности от всего обыденного («Положу твои мощи в плащеницу…»), возвышенного просветления («Радуйся, Божие жилище…») передаются через «новохоральную» фактуру (Н. Васильева), воспроизводящую принципы хоральной фактуры предшествующих эпох на новом уровне гармонического мышления.

Внебогослужебное назначение цикла *очевидно*: композитор сохранил так называемые дактилические окончания – особенности стихосложения былин, подчеркнул их выразительными средствами музыкального интонирования (растягивание двух заключительных слогов каждой строки вдвое посредством пунктирного ритма или «никнущих» полутонов), гармонией (диссонирующие созвучия секундового строения), фактурой (увеличение количества голосов). Смысловые акценты, членящие тексты духовных стихов, степень значимости отдельных слов выделены естественными «знаками препинания» – ферматами, а характерные для жанра плача всхлипывания и рыдания между стихотворными строчками превращены в звуковые «гроздья» и «пучки».

Хоровые фрески «Скорбящие радости Богородицы» – яркая страница творчества замечательного Мастера, пополнившая список духовной музыки еще одним шедевром.

Итак, обращение Ю. Фалика к богослужебным текстам, желание отразить их образно-эмоциональный мир призваны передать в условиях концертных залов молитвенную ауру «соприкосновения». Не загромождая партитуру технологическими изысками, композитор звуками передает «сладкогласие», радужную гармонию красок, линии, объемы иконописных ликов, помогает слушателям, кающимся и просящим, вознестись духом и мыслями к Преблагой заступнице, а через ее посредничество – к Богу[22].

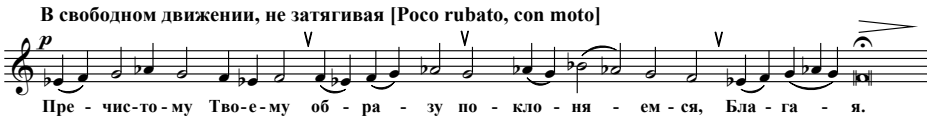
Д. Смирнов прибегает к более изощренным «внешним видам» хоровой фактуры, «авангардным» разновидностям полифонии. Из оригинальных способов хорового письма можно отметить эффект звуковой вибрации, «биения» при совмещении голосов в секундовом диапазоне: один из голосов отстает от другого на трудно фиксируемую долю времени (Сон Богородицы); политембровый дуэт: составная конструкция из солирующих партий (Плач Богородицы); обильно используемые параллелизмы кварт, квинт, септим, нон, децим как интервальные константы неделимой хоровой ткани; явление «колористической горизонтали» – последовательности тонов, суммируемой в вертикаль-«гроздь», близкое своим горизонтальным происхождением и отсутствием момента ударности *диагональному* кластеру (Молитва к Божией Матери).

[21] Неразрывность эпоса с пением и музыкой отмечают многие исследователи стран Востока [*7*, *10*].

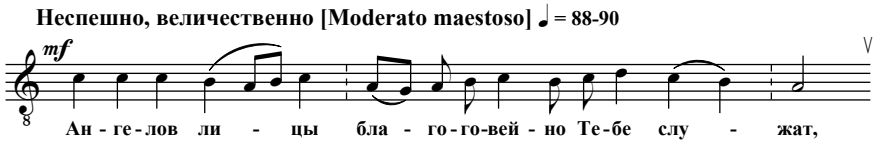
[22] Несмотря на то, что композитор не мыслил «Литургические песнопения» как церковную службу, многие из них (в том числе молитвы «На велицем повечерии», «Богородице Дево, радуйся») звучали в православном храме.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

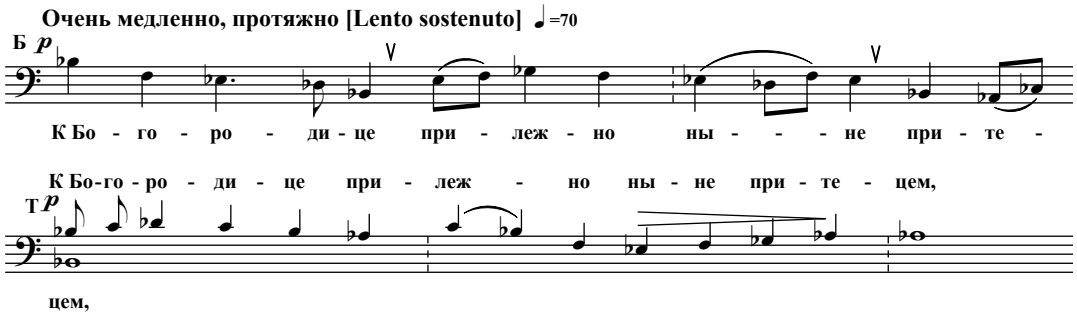
Пример 1



Пример 2 а



Пример 2 б



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архимандрит Софроний*. О молитве. – М.: Свято-Иоанно-Предтеченский монастырь, Русский путь, 2002.

2. *Беляев В.* О музыкальном фольклоре и древней письменности: Статьи и заметки. Доклады. – М.: Советский композитор, 1972.

3. *Буслаев Ф.* Общие понятия о русской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. – М.: Прогресс, 1993. – Вып. 1. – С. 113–122.

4. Былины: Русский музыкальный эпос / Сост. Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов. – М.: Советский композитор, 1981.

5. *Бычков В.* Византийская эстетика. Теоретические проблемы. – М.: Искусство, 1972.

6. *Вагнер Г., Владышевская Т.* Искусство Древней Руси. – М.: Искусство, 1993.

7. *Гумреци Н.* Предисловие // Н. Ф. Тигранов и музыка Востока. – Л., 1927.

8. *Ильин В., Солнцев Н., Чалов М.* Русская философия в лицах: Учеб. пособие для вузов и колледжей. – М.: Издание журнала «Юность», 1997.

9. *Иоанн Лествичник, преподобный*. Лествица, возводящая на небо : творение преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы. – М.: Артос-Медиа, 2009.

10. История эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1985. – Т. 1.

11. *Кастальский А.* Статьи, воспоминания, материалы / Сост. Д. В. Житомирский. – М.: Музгиз, 1960.

12. *Катунян М.* К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. – М.: МГК, 1983. – Вып. 5. – С. 4–44.

13. *Лазарев В.* Византия // Мастера искусств об искусстве: В 7 т. / Под ред. А. Губера – М.: Искусство, 1965. – Т. 1: Мастера искусства средних веков.

14. *Любимов Л.* Искусство Древней Руси: Книга для чтения. – М.: Просвещение, 1974.

15. *Мартынов В.* Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. – М.: Изд-во «Филология», 1997.

16. Пресвятая Богородица. Чудотворные иконы и молитвы в житейских нуждах. – М.: Олма-Пресс, 2002.

17. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Под ред. Н. И. Толстого. – М.: Институт славяноведения РАН, 1995. – Т. 2.

18. *Стогний И.* Метафора в музыкальном тексте // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: теория, история, исполнительство, педагогика: Сб. ст. – Астрахань, 2009.

19. *Филатова Н.* Богословие в звуках: о хоровом творчестве Юрия Буцко // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: теория, история, исполнительство, педагогика: Сб. ст. – Астрахань, 2009.

20. *Хватова С.* Символика знаменного распева в творчестве современных композиторов и «читаемость» его семантики // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сб. ст. – Астрахань, 2008.

О. Гармаш

СТРАНИЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТА, ИЛИ ЧЕМУ УЧИТ ИСТОРИЯ

O. Garmash

PAGES OF RUSSIAN MUSIC MANAGEMENT OR WHAT DO HISTORY TEACH

Основной вопрос изучения: исторические примеры становления музыкального менеджмента в академической традиции. Тема рассмотрена автором через призму предыдущего музыкального опыта на основании исторических источников конца XIX – начала XX веков.

Ключевые слова: высокая музыка, композитор, концертное дело, музыкальный деятель, музыкальный менеджмент.

The main question of the research is the phases of the musical management formation in the academic tradition. The author has studied the theme through prism of the previous music experience basing on the historical sources of the end of XIX – beginning XX centuries.

Key words: classic music, composer, concert business, man of music, musical management.

Музыкальный менеджмент, ставший новой реальностью отечественного музыкознания, прочно укрепляет свои позиции как в образовательном, так и в научно-прикладном пространстве. Зародившийся в сфере практической деятельности, музыкальный менеджмент не только закрепился в лексике современной науки, но и обрел свой научный инструментарий, указав на необходимость его осмысления в контексте сохранения академической традиции. Сегодня, когда искусствоведы, культурологи, социологи говорят об угрозе тотального размывания человеческих ценностей в мире «массовой культуры», когда на разломе двух тысячелетий идея экологии культуры переживается как новое откровение, вопрос о разработке принципов организации специальной деятельности по гарантированному сохранению выдающегося наследия высокой музыки в культурном пространстве современности приобретает особую актуальность. Попытка вывести его на уровень научно-методологического обсуждения возвращает нас к истории, точнее к ее доверительному изучению, где конкретные факты живут не «застывшими экспонатами», но порождают дальнейшие рассуждения, участвуя в цепи причин и следствий, раскрывающих глубинные проблемы трансформации и сохранения системы ценностей.

Актуальность развития музыкального менеджмента как дисциплины, формируемой в рыночных условиях, состоит в поиске и разработке механизмов воспроизведения и сохранения высокой традиции в социуме, где профанное измерение искусства, сужение духовного горизонта, по мнению многих ученых, может привести к необратимым последствиям.

В своей «Эстетической теории» Т. Адорно заметил, что поскольку искусство «стало производством, широчайшим образом ориентированным на извлечение прибыли… усовершенствование технологий поможет проигнорировать тот факт, что оно уже умерло. Цветущие некогда жанры и отрасли искусства, как, например, традиционная опера, выродились в полное ничтожество, хотя в официальной культуре этого и незаметно; но в тех трудностях, с которыми искусство сталкивается, стремясь следовать хотя бы собственному идеалу совершенства, его духовная недостаточность непосредственно переходит в недостаточность практическую; его реальная гибель – дело обозримого будущего» [1, *30–31*].

«Схему» гибели искусства и культуры сегодня по-своему предвидит Ф. Лазарев: «До тех пор, пока великие произведения искусства будут цениться на рынке, они будут иметь спрос, и будут иметь предложение со стороны творцов. Но вот в чем кунштюк: по мере того, как будут вымирать знатоки и подлинные ценители, интерес со стороны общества к шедеврам будет падать, у людей не будет воспитываться потребность к подлинной красоте, а, следовательно, будет падать и естественный спрос на высокую культуру» [2, *90*].

Столь пессимистичный прогноз, заметим, возник задолго до этих высказываний и обуслов-

лен целой цепью причин, начальные звенья которых прочно скреплены коммерциализацией и своеволием интерпретаторов.

Специальное изучение истории отечественного музыкального менеджмента, оценки деятельности организаторов отечественного культурного пространства в дореволюционной России позволило поднять из небытия факты столетней давности, которые в контексте сегодняшнего дня помогают соизмерить прошлое и настоящее, говорить об истинном и ложном, о самоценности высокого искусства, его подлинности и уникальности. В предложенном ракурсе, учитывающем этическую и эстетическую версии оценки, всякая попытка приспособить универсальную ценность объекта к конечным интересам мира коммерции выглядит как искусственная подделка.

Любопытной выглядит, к примеру, публикация в журнале «Музыка и пение» 1910 года. В ней, в частности, сказано: «Начался „Русский сезон“ в Париже, и я узнала из газет, что „Шехерезадой“, действительно, воспользовались и притом самым бесцеремонным образом. Ее искалечили, урезали, соединили все части в одну, выпустили и переместили большие куски, 3-ю часть совсем пропустили и вдобавок прицепили к симфоническому произведению сюжет, не имеющий ничего общего с музыкой, противоречащий приложенной к музыке краткой программе». Автором этой публикации выступила г-жа Надежда Римская-Корсакова, вдова композитора. В продолжение написано: «г. Дягилев не имел нравственного права распоряжаться сочинением, считаю такую переделку неуважением к памяти композитора и не перестану во весь голос протестовать против подобных самовольных и антихудожественных поступков г. Дягилева». И далее: «Мне хорошо известно, да и г. Дягилев это прекрасно знает, как Н. А. не любил никаких сокращений ни в своих, ни в чужих законченных сочинениях, как он дорожил формой и цельностью художественных произведений. К тому же он не любил балета вообще (поэтому и не написал ни одного балета за всю жизнь) и очень протестовал против танцев под музыку Шопена, Бетховена и др.» [3, *2*].

Данный пример, к сожалению, не единичен. Неизменно общим в публикациях этих лет остается констатация «вандализмов», ведущих, по мнению респондентов, к «засорению художественной памяти» [7, *5*].

«Русская музыкальная газета» 1910 года напоминает в этой связи, что «…кроме Парижа веселящегося, существует в Париже публика, имеющая привычку относиться к искусству серьезно. Только успехом у этой публики и могло бы гордиться русское искусство… Полагая, что вкусы, требования и предпочтения публики хорошо им (С. Дягилевым. – *О. Г.*) изучены, антрепренер искромсал в угоду этим требованиям и привычкам музыку Бородина; допустил состряпать крошево из произведений столь несродных по стилю, по характеру, вдохновению и мастерству, как „Египетские ночи“ Аренского, „Млада“ Римского-Корсакова и „Времена года“ Глазунова… применил финал II симфонии Чайковского как аккомпанемент к танцам» [6, *612*].

А в газете «Temps» известный французский музыкант г. Лало, резко критикует «купюры, репризы и смелые варварские перемещения музыки, которые с таким невозмутимым хладнокровием допускают люди, претендующие на пропаганду русского искусства во Франции» [3, *2*]. Особенное его негодование касается самого дикого, на его взгляд, момента спектакля: «Когда мы слышим в оркестре самый прекрасный и самый знаменитый эпизод партитуры, тот, который изображает гибель корабля Синдбада, а на сцене видим не кораблекрушение и не море, представление о которых с такой силой вызывает в нас симфония, а убиение негритянок в гареме» [3, *2*].

Примерно того же порядка рассуждения читаем в статье «Музыкального современника» за 1915 год «Симфоническая музыка в пыли балетных подмостков». Автор статьи, указывая на художественную изобретательность г-на Фокина, сетует: «…у него нет цельной художественной веры, а вместо нее огромная самоуверенность. В его опытах соединения музыки и пластики обнаруживается слишком мало уважения, одновременно, и к чисто музыкальной ценности произведений и к чисто пластическим задачам хореографии. Его пластическая изобретательность не желает считаться с художественным смыслом, архитектоникой и с самодовлеющей полнотой содержания произведений музыкального искусства» [7, *6*].

Полемичные обстоятельные обсуждения вопросов интерпретации, ее тождественности авторскому замыслу – характерная черта дореволюционной эпохи, которая воспринималась самой эпохой как «музыкально-художественный кризис». Пианист Анатолий Николаевич Дроздов писал: «Куда ни взглянем, почти нигде мы не заметим признаков высоко-художественного координирующего начала, поднимающего искусство над чисто рыночной категорией и возвышающего его до степени могущественной духовной силы» [7, *4*].

Известно, что в конце XIX – начале XX века в России уже существовал опыт организации и управления искусством. Знание рынка, стремле-

ние к максимизации прибыли и эффективное управление процессом были заимствованы из Европы. В «Музыкальном календаре-альманахе» за 1890 год предлагается внушительный список музыкальных услуг помимо «ангажемента артистов для оперы, драмы, оперетки и балета, открытия подписки на абонемент оперных представлений или концертов...» [4, *96*].

В ситуации сегодняшнего дня прагматические цели прошлого века, по сути, остались прежними. Арт-индустрия нашего времени также ориентирована на них.

Стоит сказать, что имя Сергея Дягилева в современной литературе по отечественному арт-менеджменту называется в числе его родоначальников. «Человек, страстно влюбленный в Россию, всю жизнь преклонявшийся перед Пушкиным и Чайковским, – как пишет в своей специальной работе «Дягилев и музыкальный театр XX века» И. Нестьев, – создавал свое театральное предприятие, по существу, вне родины и вынужден был ориентироваться на вкусы и интересы чужой, зарубежной аудитории…» [5, *17*]. «В условиях европейского буржуазного рынка, – продолжает автор, – Дягилев шел порой на различные компромиссы, связанные со страстным стремлением к успеху любой ценой… Постоянное опасение наскучить парижской аудитории, вызвать ее неудовлетворенность статичными или затянутыми представлениями не раз наталкивало Дягилева на капитальные купюры, сокращения, ставшие для него своего рода привычкой…» [5, *18*].

Остается констатировать, что как и 100 лет назад, художественные провокации по-прежнему интересны для массовой культуры. Так, в газете «Коммерсант» от 03.04.2009 описана постановка «Записок сумасшедшего» Н. Гоголя, приуроченная к 200-летию со дня рождения писателя под новым интригующим жанром «арт-скандал».

Опасность размывания границ между академической и массовой культурой в условиях рынка проявляется особенно явно. Чтобы остановить процесс подмены высокой музыки псевдокультурой, в компетенции музыкального менеджмента как теоретической дисциплины лежит нахождение моделей и системы мер, которые способствовали бы аутентичному сохранению академической музыкальной традиции.

Вопрос стоит так: возможно ли сегодня стихийный процесс рынка, примат экономической выгоды осмыслить многомерно в контексте общечеловеческих принципов, духовного развития цивилизации, ее этического и эстетического жизнеутверждения. Если да, то духовно-экологический взгляд способен предотвратить оскудение, по Лазареву, «массовидного человека» [2, *22*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адорно Т.* Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. – М.: Республика, 2001.

2. *Лазарев Ф., Брюс А.* Литтл. Вселенная культуры: стратегемы и ценности. – Симферополь: СОНАТ, 2005.

3. Музыка и пение. – СПб., 1910. – № 12.

4. Музыкальный календарь-альманах и справочная книжка на 1890 г. / Сост. Н. М. Лисовский. – СПб., 1889.

5. *Нестьев И.* Дягилев и музыкальный театр XX века. – М.: Музыка, 1994.

6. Русская музыка за рубежом // Русская музыкальная газета. – СПб., 1910. – № 30–38.

7. Хроника музыкальных вандализмов // Хроника журнала «Музыкальный современник». – СПб., 1915. – № 10.

Ю. Чекан

ИНТОНАЦИОННЫЙ ОБРАЗ МИРА КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ (несколько вводных замечаний)

Ju. Chekan

INTONATIONAL IMAGE OF THE WORLD AS A CATEGORY OF HISTORICAL MUSICOLOGY (some introductory remarks)

В статье рассматриваются методологические вопросы исторического музыкознания в контексте новых тенденций общей истории, дается научное определение предмета истории музыки и категории «интонационный образ мира».

Ключевые слова: интонационный образ мира, предмет истории музыки, интонационная практика.

The Article researches the methodology of historical musicology in context of new trends in general history. The research includes the following directions: the subject of «History of Music» science and the phenomenon of intonation image of the world.

Key words: subject of the history of music, intonation image of the world, intonation practice.

«Состарившаяся, прозябавшая в эмоциональной форме повествования, долго перегруженная вымыслами, еще дальше прикованная к событиям, наиболее непосредственно доступным, как серьезное аналитическое занятие история еще совсем молода», – написал в предисловии к знаменитой «Апологии истории» известный французский ученый Марк Блок [1, *11*]. Если же к слову «история» добавить уточнение – «музыки», а также заменить определение «молодая» на «несовершенная», то имеем неутешительное, хотя и справедливое, заключение.

И правда, несмотря на свой будто бы почтенный возраст (известно, что название «история музыки» впервые появилось у Кальвизиуса в 1600 году, а первые работы по истории музыки были опубликованы в конце XVIII столетия), историческое музыкознание абсолютно отвечает тем характеристикам, которые М. Блок дал общей истории три четверти столетия назад.

Во-первых, за это время история музыки состарилась.

Во-вторых, длительный период она пребывала в эмбриональном состоянии рассказа (а во многих своих проявлениях прозябает в виде такого эмбриона и сегодня).

В-третьих, история музыки длительное время была перегружена вымыслами, легендами и мифами.

В-четвертых, история музыки доныне прикована к самым доступным текстам, жанрам, персонам. Речь идет о принципиальной ориентации на определенный слой исторических событий и фактов – и почти полное игнорирование целых пластов музыкальной культуры прошлого.

Можно утверждать, что наука «история музыки» находится в стадии становления и методологических поисков, которые являются признаками изменения научной парадигмы и соответственно – кризиса. Исследователи пишут о «концептуальной пустоте, сложившейся в историческом музыкознании» (А. Козаренко), и «фундаментальном кризисе» (С. Шип), проявляющихся в недостатках методов конструирования теории, невозможности проверки истинности теоретических положений, отсутствии их системной связи и профанации философских и общенаучных концепций [8].

Если история музыки сейчас только вступает в кризисную фазу, то общая история в XX столетии методологический кризис уже пережила. Поэтому для историков музыки есть смысл внимательнее присмотреться к общей ситуации и процессам, произошедшим в исторической науке XX века.

При этом нельзя упускать из поля зрения собственно музыкальную проблематику. Проблема, актуальная в этой связи, состоит в следующем. С одной стороны, в процессе осознания и анализа различных музыкальных явлений, в ходе осмысления и переосмысления того, что звучит, слух современного историка музыки постоянно ищет выхода за пределы школьных «комплексов средств музыкальной выразительности», метафорических «образов», незамкнутых и подчас малообязательных синонимических рядов и других красот, которые хоть и

передают опосредованно индивидуальное ощущение и понимание музыки, однако грешат эмпиризмом и субъективностью. Пренебрежительное отношение к подобным интеллектуальным упражнениям ученых точных сфер науки катализирует понимание того, что гуманитарной ветви музыкознания – истории музыки, музыкальной критике, да и анализу музыкальных произведений – необходима определенная метакатегория. Такая, которая бы, сохранив индивидуальную неповторимость каждого конкретного восприятия и каждого рассматриваемого артефакта, одновременно была бы способна к системным обобщениям. Именно такая метакатегория может способствовать преодолению кризисных признаков, придать истории музыки системность и вывести историческое музыкознание на качественно новый уровень, отвечающий запросам и вызовам сегодняшнего дня.

С другой стороны, размышления над теорией истории музыки также подталкивают к поиску универсальной категории, которая вобрала бы в себя специфически-музыкальные проявления разных масштабных уровней – жанровые, стилевые и индивидуально-драматургические параметры – и в то же время имела бы потенциал для гуманитарной интеграции.

На пересечении этих двух векторов находится феномен **интонационного образа мира** – категории, которая не получила еще полноценных прав гражданства в историческом музыкознании, но которая, во-первых, широко используется в повседневной музыковедческой практике (как непосредственно, так и через множество синонимических замен), во-вторых, постепенно приобретает собственно категориальные черты.

Новая парадигма исторической науки, сформировавшаяся к концу XX века, как известно, характеризуется следующим комплексом признаков:

– децентрализацией;

– сменой фокуса исследовательского внимания и сосредоточением его на вычленении и анализе структур, а не на описании событий;

– «взглядом снизу», то есть исследованием прошлого не в уплощенно-шедевральном, а в объемно-повседневном плане;

– расширением базы источников и отходом от кодексоцентризма;

– сменой модели исторических объяснений;

– осознанием ограниченности позиций исследователя и отсутствия «едино правильной», «истинной» точки зрения, связанным со стремлением выявить наличие конфликтов понимания и трактовки в прошлом;

– интердисциплинарностью [11].

Анализ в этих координатах истории музыки дает основания утверждать, что системный кризис и общая фрагментарность, свойственные современному состоянию общей истории, определенным образом отражаются и на такой области науки как история музыки[1]. Противодействие кризисным тенденциям вызвало появление в общей истории новых методологических течений («микроистории», «истории снизу», «устной истории», «истории чтения», «женской истории», «истории быта», «истории тела», «визуальной истории» и прочих). В результате создалась пестрая, в определенной степени хаотическая методологическая мозаика, которая открыто угрожает цельности науки истории и – опосредованно – истории музыки. Выход из сложившегося положения видится в концептуальном осознании недостаточно отрефлектированного на сегодня в отечественном историческом музыкознании предмета истории музыки.

В отраслево-предметной дифференциации общей истории история музыки занимает конкретное место; в то же время, границы ее на сегодня определены недостаточно четко, а демаркационные линии предстают факультативными и часто условными. Очерчивание границ истории музыки в научной и научно-педагогической литературе обычно проводится экстенсивно, посредством простого суммирования или же кумулятивного наращивания того «пространства», которое охватывает эта наука (или учебная дисциплина), причем перечень составляющих здесь не может быть исчерпан в принципе.

Приведем показательный пример.

Определяя специфику истории музыки, Л. Корний пишет: «Понятие ***история музыки*** многоплановое, поскольку оно предусматривает изучение как письменного музыкального творчества (профессионального), так и устного (фольклора), потому что обе эти музыкальные отрасли пребывают в постоянных взаимосвязях. Кроме того, история музыки изучает и музыкальное образование, науку о музыке, музыкальное исполнительство» [10, *5*]. Сходно определяет границы истории музыки Е. Орлова: «Понятие „история музыки“ множественно по своим слагаемым. Ее изучение не может ограничиться только рассмотрением творчества композиторов и музыкального фольклора различных народов. Немаловажную роль при определении сущности тех или иных музыкальных явлений играет общественная функция музыкального

[1] Подробнее об этом см. статью: *Чекан Ю.* Методологічна мозаїка та концептуальна цілісність історії музики [12].

искусства в жизни государства, состояние музыкального просвещения и образования, степень развития исполнительской культуры и научной мысли о музыке, уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами» [4, *11*]. Приведенные цитаты принадлежат известным ученым и выбраны из множества подобных[2] именно как иллюстрация экстенсивного, кумулятивного пути определения границ и выяснения специфики истории музыки. Мы приводим их как яркие свидетельства определенного осознания самого феномена «история музыки», не вступая в дискуссию ни относительно тех компонентов, которые авторы признают сущностными для истории музыки, ни относительно спорных моментов их трактовки. Скажем, в первом из приведенных определений сомнительной представляется бинарная оппозиция «письменность/профессионализм – устность/фольклор», которая оставляет вне зоны внимания либо неверно атрибутирует, например, явления устного профессионализма. Во втором определении малоинформативным выглядит такой качественный по своей сути параметр как «уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами» (в частности, абсолютно непонятны критерии, по которым будет определяться упомянутый «уровень»; функцию судьи-эксперта, если следовать установке автора цитаты, должен выполнять ученый-историк, что также небесспорно).

Показательной является и жанровая природа обеих цитат – соответственно, учебник и учебное пособие, призванные дать читателю тщательно отобранную, систематизированную и научно корректную информацию, быть эталоном исторического мышления, поскольку они «закладывают те культурные клише, которые впоследствии тиражируются в новых поколениях» [9, *55*].

Кумулятивный принцип вычленения истории музыки из множества аналогичных или параллельных наук одновременно провоцирует и принципиальный ее недостаток: расплывчатость, неопределенность приоритетов, неиерархизированность, определенную методологическую эклектичность. Все сказанное актуализирует необходимость поиска научно корректного определения предмета истории музыки. При этом необходимо учитывать двойственную природу предмета науки.

Предмет как феномен, находящийся на границе между субъектом и объектом, – своеобразная мембрана и поэтому объединяет в себе как объектные, так и субъектные качества (стороны, параметры). Объем анализируемого явления и его компоненты (составляющие) целесообразно рассматривать как объектную сторону предмета. Именно ее часто отождествляют с предметом в целом. Однако смена общенаучной парадигмы в современной науке обуславливает усиление роли личности, наблюдателя, требует учета его позиции. Поэтому на нынешнем этапе развития истории музыки в ее предмете специально акцентируется субъектная сторона, то есть ракурс, выбираемый исследователем и обеспечивающий самотождественность науки.

На основании сказанного можно сформулировать комплекс требований к определению предмета истории музыки. Он должен предусматривать:

1) необходимость органичного объединения специфического и универсального, специфическим в данном случае считаем интонационность, универсальным – образ мира;

2) ориентацию на проблемы современной гуманитаристики, соотнесение с ведущими научными направлениями гуманитарных исследований нашего времени;

3) обязательность охвата краеугольных вопросов общей истории (в частности, проблем исторического факта, периодизации, каузальности) в их специфических музыкальных проявлениях;

4) учет положительного опыта предшественников, перспективных линий, осознанных современным музыкознанием.

Учитывая все сказанное, предлагаем следующее определение: **предметом истории музыки является процесс изменений интонационного образа мира; факты, фазы и факторы этого процесса.**

Центром предлагаемого определения является словосочетание «интонационный образ мира». В отечественном музыкознании на протяжении последних десятилетий оно превращается из метафоры в категорию[3]. Анализ терминологической грозди, непосредственно или косвенно связанной с ним (в частности, «образ мира», «картина мира», «модель мира», «худо-

[2] Сравним с определением энциклопедического словаря, также имеющим кумулятивную природу: «Основу исторического музыковедения составляет история музыки, воссоздающая целостную картину развития музыкального искусства в социальном и культурном контексте. Она содержит: описание хода исторического развития музыки и периодизацию; характеристику господствовавших музыкально-эстетических воззрений, направлений, течений, школ, стилей и жанров; изучение инструментария, концертно-исполнительского и нотоиздательского дела, жизнеописания деятелей музыкального искусства и т. д.» [3, *362*].

[3] См. об этом статью: *Чекан Ю.* Образ світу в музиці: від метафори до категорії [13].

жественный мир музыкального произведения», «звуковой мир музыки», «интонационный хронотоп», «музыкальный хронотоп», «звуковая картина мира» и др.), дает основания утверждать, что такая повышенная синонимичность, во-первых, отображает специфику музыковедческой терминологии и свидетельствует об определенной стадии существования понятия в науке и, во-вторых, обусловлена сложностью, многоуровневостью обозначенного явления и разными ракурсами и масштабами его описания.

Каждое из приведенных синонимических словосочетаний в определенном четко очерченном и названном контексте оправданно и уместно, но в то же время повышенная синонимичность размывает границы понятия и делает их слишком диффузными. Ситуацию с образом мира в музыке можно представить как определенное поле, в центре которого находятся более строгие определения-понятия – такие как «интонационный образ мира» и синонимические ему «интонационно-художественный образ мира» (А. Сокол), «интонационный хронотоп» (В. Бобровский), «хронотоп музыкального мышления» (М. Старчеус), «музыкальный хронотоп» (С. Гоменюк), «образ мира, художественная реальность» (В. Розин), «художественный мир музыкального произведения» (Е. Назайкинский, Т. Чернова). На периферии же этого воображаемого поля свободно существуют более-менее устойчивые словосочетания-определения метафорического плана: «музыкальный художественный мир», «эмоциональный мир музыки» и прочие. Причем наблюдается процесс двусторонней ротации центра и периферии: возникшее как метафора и подхваченное музыкальной критикой, используемое на практике в нетерминологическом значении понятие с периферии этого воображаемого поля перемещается к его центру, уточняясь, конкретизируясь и приобретая черты категории. Важными стимулами этого процесса являются импульсы, направленные извне – в первую очередь, от культурологии и психологии. Параллельно центростремительным процессам разворачиваются и центробежные: приобретя в центре смыслового поля черты категории, закрепив за собой определенные значения, ассоциации, ракурсы рассмотрения музыки (и тем самым обозначив определенное измерение специфически-музыкальной предметности), словосочетание следует в обратном направлении, к периферии, становясь метафорой второго поколения. Такие динамика и процесс двусторонней ротации типичны для многих фундаментальных категорий музыкознания – таких, в частности, как интонация, симфонизм и другие.

Повышенный интерес музыкальной науки к разработке проблематики, связанной с интонационным образом мира, определяется, на наш взгляд, тремя факторами:

1) культурологической ориентацией современного музыкознания;

2) активизацией междисциплинарных связей (в частности, с социологией и теорией субкультурной стратификации);

3) внутренними интенциями науки о музыке.

Системный анализ концепций и подходов к определению и исследованию интонационного образа мира и его аналогов, существующих в музыкознании, опыта адаптации общекультурных категорий и понятий в музыкознании дает основания определить **интонационный образ мира как осмысленное в индивидуальном опыте, конкретизирующем общественно-культурную норму, аудиальное выражение интонационно организованного пространственно-временного континуума.**

Анализ структуры интонационного образа мира целесообразно осуществлять в контексте фундаментальной категории психологии «образ мира». Исходя из нее и координируя положения психологической теории с данными музыкознания (теорией интонации, концепцией спатиализации и прочими), приходим к выводу о том, что интонационный образ мира необходимо рассматривать не только как определенную пространственно-временную конфигурацию, но и как феномен, имеющий конкретные содержание и смысл. Воспринимая любой (в том числе – и аудиальный) объект, человек воспринимает его в трех пространственных измерениях, времени и значении. Поскольку структура восприятия адекватна структуре воспринимаемого объекта, можно утверждать, что общая структура образа мира – пятимерна[4].

Проекция такой структуры на интонационный материал (с учетом общепринятого в философии и психологии и адаптированного музыковедением разделения пространства и времени на реальное, перцептуальное и концептуальное) дает основания для:

1) вычленения разных по масштабам уровней обобщения и объектов внимания исследователей, а именно:

– структурного, охватывающего глобальные культурные явления (интонационный образ мира определенной исторической эпохи);

[4] Подробнее об этом: *Леонтьев А.* Избранные психологические произведения [2], *Смирнов С.* Понятие «образ мира» и его значение для психологии познавательных процессов [5], *Смирнов С.* Психология образа: проблема активности психического отражения [6].

– конъюнктурного, ориентированного на локальные (в этническом, культурно-географическом или хронологическом отношении) проявления глобальных систем;

– факта, связанного с индивидуальными конкретизациями объектов более высоких уровней.

2) констатации различной природы объектов более низких и высоких в масштабном отношении уровней проявления интонационного образа мира; для того чтобы стать материалом исследования, объекты более низкого масштабного уровня, как правило, должны быть материально зафиксированы (графически или аудиально); именно на этом уровне конкретнее всего представляются не только пространственно-временные, но и индивидуально-содержательные параметры определенного интонационного образа мира. Объекты среднего и высшего масштабных уровней имеют виртуальную природу и моделируются исследователями путем обобщения массивов зафиксированных текстов низшего масштабного уровня.

Вопрос об интонационных соответствиях пространства, времени и смысла необходимо решать в конкретно-историческом контексте с учетом специфики определенной интонационной практики[5] – принимая во внимание, что музыка является продуктом деятельности человека и изоморфна человеку и порождающей культуре.

Ориентируясь на европейскую академическую практику и опираясь на концепцию Е. Назайкинского, для целостностей низших в иерархическом отношении уровней (тема, произведение) специфически музыкальным коррелятом пространства считаем фактуру, времени – композицию, носителем смысла – интонацию. При этом, разделяя мысль о том, что художественное произведение как творческое явление существует только в сознании человека, приходим к выводу, что та или иная конфигурация, тот или иной смысл являются результатами деятельности человеческого сознания, а смысл является функцией реципиента.

Интонационный образ мира, как своего рода карта, создает то поле потенциальных значений, из которого субъект выбирает актуальный для него смысл. Поддерживать это поле, расширять его, освобождать от сорняков и культивировать элитные сорта – вот главное задание современной истории музыки, оправдание и истинный смысл ее существования.

[5] О понятии «интонационная практика» см. [7].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка – М.: Наука, 1986.

2. *Леонтьев А.* Избранные психологические произведения: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. –Т. 2

3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990.

4. *Орлова Е.* Лекции по истории русской музики. – М.: Музыка, 1977.

5. *Смирнов С.* Понятие „образ мира" и его значение для психологии познавательных процессов // А. Н. Леонтьев и современная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – С. 149–155.

6. *Смирнов С.* Психология образа: проблема активности психического отражения. – М.: Изд-во МГУ, 1985.

7. *Чекан Ю.* Интонационная практика: сущность и структура // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы междунар. науч. конф. 21–23 октября 2008 г. – М.: РАМ им. Гнесиных., 2009. – С. 93–104.

8. *Шип С.* Современное теоретическое музыкознание в переживании // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Междунар. науч. конф. 21–23 октября 2008 рода /– М.: РАМ им. Гнесиных., 2009. – С. 69–86.

9. *Забужко О.* Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – Київ: Факт, 2007.

10. *Корній Л.* Історія української музики. Частина перша. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996.

11. Нові перспективи історіописання / за ред. П. Берка; пер. з англ. – Київ: Ніка-Центр, 2004.

12. *Чекан Ю.* Методологічна мозаїка та концептуальна цілісність історії музики // Питання організації художньої цілісності музичного твору. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 51. – С. 18–24

13. *Чекан Ю.* Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Історія музики в минулому і сучасності. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 12. – С. 221–228.

М. Фуксман

МЕТР И РИТМ: ЧИСЛО И ЭНЕРГИЯ. СТАТЬЯ 1
Комплексный ритмический практикум в курсе сольфеджио

M. Fuksman

METRE AND RHYTHM: NUMBER AND ENERGY. ISSUE 1
Integrated rhythmical traning session in solfeggio

Данная статья адресована музыкантам, прежде всего – преподавателям сольфеджио. В ней комплексный ритмический практикум рассматривается в своем теоретическом основании, с приложением набора упражнений и методических рекомендаций.

Ключевые слова: ритм, метр, гокет, методика преподавания сольфеджио, ритмические упражнения.

This article is addressed to musicians (especially solfeggio teachers). Here one integrated rhythmical training session is examined in its theoretical basis, the set of exercises and methodological recommendations are attached.

Key words: rhythm, metre, hocetus, methodology of solfeggio, rhythmical exercises.

> …Чувство ритма найдет свое полное развитие и всецело перейдет в плоть и кровь учащегося лишь при условии, что ритм будет восприниматься отдельно, как нечто совершенно самостоятельное по отношению к музыке.
>
> *Э. Жак-Далькроз* [1, *26*].

Актуальность проблемы. Существует известное противоречие между универсальностью ритма, его значительной ролью в современном обществе и тем, какое место он занимает в системе русского музыкального образования.

Жизнь современного города усиливает роль ритмических процессов в общественной жизни. Это касается и предметной среды (ритмы многочисленных механических приспособлений, в том числе средств воспроизведения записанной музыки), и социальной (пропитанная мифологией массовая культура с характерными ритуалами, опирающимися на ритмическую суггестию).

А в это время в существующих курсах сольфеджио ритму уделяется недостаточно времени в сравнении с проработкой звуковысотных структур. В результате учащийся зачастую недостаточно точно и выразительно интерпретирует даже структуры традиционной музыки, не говоря уже о почти не изучаемой сфере современной ритмики. Ценная методика ритмики, созданная Э. Жак-Далькрозом, возродившая в современном обществе аналог древнегреческой орхестики[1], пережившая в отечественной музыкальной педагогике и период бурного интереса, и почти забвение[2], только начинает возрождаться к новой жизни.

Постановка проблемы. Конечной *целью ритмического воспитания* нам видится многосторонняя исполнительская активность музыканта, выражающего художественную действительность в себе, а себя – в ней, в частности, путем четкой и выразительной интерпретации ритмических и метрических структур.

Движение к намеченной общей цели связано с решением ряда *задач*. Это многостороннее овладение возможно более широким репертуаром ритмических и метрических структур. Это интеграция внутреннего ритмического пред-

[1] Орхестика – синтетическое танцевальное искусство в Древней Греции. Платон имеет в виду ее, когда пишет о синтезе мусического и гимнастического воспитания: «Все в целом искусство плясок и составляет совокупное воспитание. Одну его часть составляет то, что относится к звуку, т. е. гармонии и ритмы… Другая же часть касается телодвижений, которые имеют нечто общее с движением звука: это ритм» [3, *123*]. Свидетельство современника об орхестике см.: Лукиан. Избранная проза. М., 1991.

[2] Князь С. М. Волконский открыл курсы ритмической гимнастики в Петербурге в 1910-х годах, позже появились аналогичные курсы в Москве, Саратове, Киеве. В 1919 году в России открываются институт ритма в Москве (руководитель Н. Г. Александрова), Школа ритма в Петрограде (руководитель Н.В. Романова). Однако перспективное движение не без воздействия властей резко пошло на спад в 1920–1930-х годах. Многие заведения были закрыты, а сама ориентация на западный опыт стала тогда небезопасной.

ставления и воспроизведения его вовне. Это выработка психофизиологических автоматизмов в восприятии и воспроизведении временно́й стороны музыки. Это достижение естественности, уверенности, легкости и гибкости манипулирования ритмическим материалом в различных художественных контекстах. Это развитие способности к экспрессивному исполнению ритмических структур, порождающему на базе текстуально зафиксированного ритмического инварианта множество вариантов-интерпретаций, осмысленных в данном художественном контексте.

Принципы методологии. Фундаментальный принцип *разнообразия в единстве*, рассмотренный применительно к *деятельности*, реализуется в виде частных принципов.

Разнообразие и единство *способа деятельности* выражается в сочетании различных форм работы с материалом. В числе таких форм: ритмическое чтение (вслух и «про себя»); организация системы жестов; использование в качестве источников звука и внешних музыкальных инструментов, и человеческого тела. Единство художественного и дидактического предполагает коммуникативную нацеленность учащегося (передачу эстетического смысла) при выполнении упражнений, с одной стороны, и использование фрагментов музыкальных произведений в качестве упражнений на отработку определенных навыков – с другой. Разумеется, остаются в силе принципы общей методики: наглядность (единство рационального и чувственного), последовательность и посильная трудность (единство действительной и потенциальной сторон личности), индивидуальный подход к учащемуся (учет многообразного выражения единичного в общем у отдельного человека) и другие.

Разнообразие и единство применительно к *субъекту деятельности* связано с взаимодействующими каналами восприятия человека: визуальным (видит), аудиальным (слышит), кинестетическим (прикасается, двигается) и дигитальным (мыслит в понятиях). У отдельного человека один из каналов преобладает, остальные же играют вспомогательные роли. Поэтому в поисках методологии, эффективной для освоения ритма в учебной деятельности, желательно использовать все эти каналы в информационном обмене между учителем и учеником.

Изучение ритма вовлекает и рациональную, и эмоциональную стороны личности. Рациональный контроль учащегося над точностью воспроизведения заданных упражнений сочетается с вариантно-экспрессивным исполнением, как бы моделирующим потенциальные исполнительские ситуации.

Разнообразие и единство *объекта деятельности* проявляется в множественности как самих изучаемых ритмических и метрических структур, так и конкретных воплощений этих структур.

Остановимся подробней на сочетании *различных форм работы над ритмом*. Оно естественно связано с логикой и историей ритма.

Ритм – универсальный модус восприятия людьми друг друга и окружающего мира, связанный с упорядочением и исчислением. Греческое слово ***ῥυθμός*** (*rhythmos*) имеет значения: «регулярно повторяющееся движение», «время звука или движения», «мера», «пропорция», «симметрия», «порядок», «состояние», «расположение», «форма», «контур», «облик» (вещи), «образ действия», «способ»[3] [6, *343*].

Именно ритм оказался сердцевиной «протомузыки/языка» предков современного человека – неандертальцев. Этот, по выражению Стивена Митена (Steven Mithen), «доязыковой музыкальный способ мышления и действования» был «*холистическим* (не сочиненным из сегментированных элементов), *манипулятивным* (влияющим на эмоциональные состояния и отсюда – на поведение индивида и группы), *мультимодальным* (использующим и звук, и движение), *музыкальным* (организованным во времени, ритмически и мелодически), *миметическим* (использующим звуковой символизм и жест)»[4].

Естественный язык, родившись из музыкального ритма, обогащает последний своей артикуляцией, фонетикой, мелодией, семантикой. Такой симбиоз продуктивен не только в музыкальной практике, но и в музыкальной педагогике, в частности, в форме *чтения ритмизованного текста*. К текстам, сочиняемым для ритмических упражнений, предъявляются определенные требования. Это отражение текстом смысла упражнения, формирование в сознании учащихся соответствующего познавательного настроя, удобство произнесения, отражение количественных (числа долей, продолжительность ритмических единиц, группировка ритмических рисунков) и качественных (акценты и безакцентные моменты в их последовательности, градации акцентности) характеристик изучаемых ритмов и метров.

Другой компонент, вовлекаемый в ритмические упражнения, – *телесные движения*. В системе ритмического воспитания, предложенной признанным авторитетом Э. Жак-Далькрозом,

[3] Перевод с английского автора статьи.

[4] *Mithen S.* The singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body. London, 2005 (цит. по [5, *376–377*]). Перевод с английского автора статьи.

жест и движение сопутствуют музыке при выражении внеположных ей смыслов. Цель такого жеста исполнителя – движение от внутреннего звукового представления к пластике целостного образа. Мы же идем от представления в противоположном направлении, культивируя жест *внутрь* в поисках целесообразного исполнительского движения, пластика которого уже сама по себе эффективно способствует необходимому звуковому результату.

Методическая разработка практикума «Метр и ритм: число и энергия»[5] включает в себя теоретическую часть (текст), практическую (упражнения в виде нотной записи) и методическую (комментарии, касающиеся особенностей выполнения упражнений, встречающихся трудностей, путей их преодоления). Текстовая часть излагается в тезисах, которые адаптируются в соответствии с подготовкой конкретной группы. Практикум представляет собой лекцию, сопровождаемую публичной демонстрацией упражнений, исполнением музыкальных пьес. В практикуме участвуют не только специально подготовленные музыканты и ведущий, но и часть публики по мере ее возможностей. Акция приводится с сокращением числа номеров. Добавлены методические комментарии.

Теория. Музыка – искусство организации времени. Категории ритма и метра имеют фундаментальное значение для музыкальной науки и практики. Музыкальный ритм (в широком смысле слова) – «временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка» [4, *107*]. Метр (в широком смысле слова) – «форма организации музыкального ритма, основанная на какой-либо соизмеряемой единице (мере)» [4, *109*]. Количественная сторона метра и ритма связана с числом, качественная – с энергией.

Система численного измерения ритма основана на кратных длительностях. Нормативное значение для построения системы длительностей имеет коэффициент, равный двум. Применяются и другие коэффициенты, преимущественно степеней 2, 3 и их произведений (3, 6=3x2, 9=3^2, 12= 3x2^2 и т. д.).

Тактовый метр является преобладающей метрической системой классико-романтической музыки. Пульсация равных временных отрезков (долей) и энергетическая дифференциация долей (сильные, относительно слабые, слабые) – две основы тактового метра. Происходит и дальнейшее деление долей по времени (в узком смысле слова). Родовой термин для равных отрезков времени – пульс.

Упражнение 1[6]. Пульсации метра 4/4. Метр 4/4 – сложный, составлен из одинаковых простых метров. Он группирует и четвертные доли, и половинные по две (в последнем случае объединяются сильная и относительно-сильная доли). В упражнении деление временных отрезков на два продолжается – вниз и наверх – и далее с сохранением группировки по 2 пульса равной длины, но неравной энергии (первый «сильней» второго). Здесь и далее учащиеся делятся на 5 групп, называемых по номерам. Первая группа учащихся поддерживает пульсацию целыми длительностями, вторая – половинными, третья – четвертями, четвертая – восьмыми, пятая – шестнадцатыми. Доли обозначаются поочередными ударами рук по столу или другой твердой поверхности. Возможно также произнесение текстовых слогов, например, «те-а-е-а» для целых, «те-а» для половинных, «те-да» для группы из двух четвертей, «те-гу-да-гу» для группы из четырех восьмых, «те-ли-гу-си да-ли-гу-си» для группы из восьми шестнадцатых.

Методический комментарий. Вводное упражнение обманчивой простоты. Специальное внимание здесь и далее необходимо обратить на *организацию эффективного жеста* в соответствии с выдвигаемым техническим заданием. В данном случае цель – достижение ровности пульсации долей и отчетливого, примерно одинакового во времени противопоставления сильных пульсов слабым в группах по 2 пульса. В каждой группе первый пульс отмечается ударом ладонью правой руки с большей высоты, второй пульс – ударом 2, 3, 4 пальцами левой руки (фортепианная нумерация) с меньшей высоты. Для шестнадцатых (и для восьмых в умеренных и скорых темпах) движение правой руки модифицируется: первый удар из двух начинается с большей высоты как бы самостоятельным движением руки, второй – «рикошетом». Правая рука действует подобно мячу, ударенному о землю первый раз, но самостоятельно падающему второй раз, хотя и с меньшей силой. Превосходство первого пульса из двух в предложенной жестикуляции легко до-

[5] Премьера акции состоялась 8 октября 2010 года на Фестивале науки в Ростовском дворце спорта в качестве презентации стенда Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова. *Действующие лица*: исполнители упражнений (студенты факультета музыкального менеджмента и эстрадно-джазового факультета РГК, посетители Фестиваля), исполнители на музыкальных инструментах (Максим Вострецов – бас-гитара; Галина Верещагина, Михаил Фуксман – клавишные), звукооператор (Алексей Ширяев), ведущий (Михаил Фуксман). *Материально-техническое обеспечение*: бас-гитара, два синтезатора, компьютер, 6 голосовых микрофонов, микшерный пульт, активные колонки, коммутационные кабели.

[6] Упражнения приведены в приложении к статье.

стижимо, так как правая рука обычно сильней левой, обладает большей потенциальной энергией (падает с большей высоты), образует более звучную игровую поверхность, чем левая.

Выбор непривычной подтекстовки объясняется группой факторов: близостью к словам русского языка, удобством произнесения, стереотипами инструментального звукоподражания («та», «да» – артикуляционные слоги духовых инструментов при «одинарном языке», «гу» родственно «ку» при «двойном языке»). Повторность в следовании четвертей («те-гу-да-гу») подчеркивает и группировку 4 = 2 + 2, и группировку 2 = 1+ 1. При этом 1-я и 3-я доли подобны (пара «т» – «д»), но не одинаковы: «т», исходя из особенностей работы голосового аппарата человека, сильней[7]. Слабые пульсы имеют свои гласные: «у» для восьмых, «и» для шестнадцатых. Предложенное распределение повторности и контраста звуков в подтекстовке способствует, как нам кажется, лучшей ориентации в текущем произносимом отрезке тактового метра. Оно неплохо приспособлено и для вычленения отдельных пульсов при создании ритмических рисунков, например, «те-си-да-си» для пунктирного ритма, «те-гу-си, да-гу-си» для ритма «галопа» и т. п.

Упражнение разучивается по группам, исполняется всеми вместе.

Теория. В процессе исполнения ритмических упражнений вырабатывается двусторонняя связь внутреннего представления и игровых движений. Моторика и звуковой результат движения во многом определяются отчетливостью внутреннего представления и силой волевого импульса, превращающего внутреннее во внешнее. В противоположном направлении, множество выполнений упражнения, адекватных замыслу по моторике и звуковому результату, закрепляет внутренние представления. Навык внутреннего представления ритмов и метров тренируется.

Упражнение 2. Доли метра во внешнем и внутреннем представлении. Используется пульсация четвертями из предыдущего упражнения. Сначала группа 1 (а лучше – все группы) исполняет пульсацию четвертями, сосредоточившись на упругом моменте перехода предслышимого удара в реально звучащий удар[8]. Эта пульсация служит мысленно произносимой основой для упражнений, выполняемых остальными группами поочередно. От второй к пятой группе число внешне артикулируемых долей уменьшается, и тем сложней сохранить равномерность и организацию внутренней пульсации – но их сохранить необходимо!

Методический комментарий. Упражнение непростое для точного исполнения. Следует добиваться синхронности ударов и произнесения слогов у членов группы. В качестве проверки можно применять (сначала вслух, затем «про себя») пульсацию из предыдущего упражнения. Используется также известная из опыта закономерность: чем более мелкие длительности организуются во внутреннем представлении пульсации, тем точней внешне исполненный результат. Для данного случая подойдет пульсация шестнадцатыми. Члены временно молчащих групп продолжают пульсацию про себя и в случае дефектов исполнения у звучащей группы выступают в роли «арбитров»: кто допустил неточность, в каком направлении (замедление, ускорение). Упражнение ценно и тем, что актуализирует зонный[9] характер ритмических представлений, слышимо обозначает их несходство у разных людей. И эта зонность, выступающая здесь источником проблемы, в других случаях обогащает выразительность исполнения, является художественно ценной.

Теория. Ритмический рисунок – «соотношение длительностей последовательного ряда звуков» [4, *108*]. Ритмический мотив (ритмотив) – мельчайший самостоятельный конструктивно-выразительный элемент музыкально-ритмической речи. Ритмотив состоит из ритмозвуков – звуков, взятых только в отношении их длительности и меры акцентности. Основные средства выразительности, определяющие ритмотив, – длительности и акценты составляющих его звуков, а также длительности пауз. Вспомогательные средства выразительности – артикуляция, агогика, тембр (последний – на уровне дифференциации, а не качественного своеобразия). Ритмотивы могут объединяться в ритмофразы, эти – в ритмопредложения, а последние – в ритмопериоды. Родовое название указанных структур – ритмопостроения.

Ритмопостроения и их части (ячейки) соотносятся друг с другом, будучи тождественными в одних отношениях (не всегда) и контрастирующими в других. Последовательность ячеек в ритмопостроении, соотношение их тождества и контраста, местоположение и глубина цезур (смысловых «знаков препинания») между ячейками очерчивают структуру ритмопостроения.

[7] Сравните с твердой атакой «та» и мягкой «да» у духовых инструментов.

[8] Отношение внутренней энергия представленного звучания к энергии осуществленного звука подобно отношению потенциальной энергии к кинетической. Переход в эту иную форму возможен лишь после достижения энергией представления некоторой критической величины.

[9] Большой вклад в разработку проблемы зонного характера слуховых представлений человека внес русский музыкант, исследователь, педагог Н. А. Гарбузов.

Нотная запись ритмотива представляет собой инвариантную схему его звучания. Она относится к сфере *теоретической* ритмики. Нотная запись озвучивается с вариациями в исполнительском акте, результат которого лежит в сфере *интерпретационной* ритмики. Структурное сходство или, напротив, различие теоретических ритмотивов может быть подчеркнуто в интерпретации.

Упражнение 3. Ритмотивы: вариации акцентов. Инвариант упражнения содержит ритмофразу, состоящую из двух ритмотивов, обозначенных *A*, *B*. Контраст ритмотивов очевиден. Сходство их состоит в том, что они составлены из подобных ячеек (на схемах – a_1 и a_2, b_1 и b_2 соответственно), исполняемых в разной последовательности. Задание состоит в исполнении ритмофразы с варьированием акцентов по желанию учащихся.

Методический комментарий. В этом упражнении требуют внимания несколько сторон исполнения. Во-первых, здесь следует подчеркнуть *дифференциацию звуков по тембру*, что на письме выражается в различной высотной позиции нотных головок. Для исполнения «низких» и «высоких» (по нотной графике) звуков подойдут пары голосовых слогов («ту» – «ти», «ду» – «ка»), пары «телесных» ударных тембров (ноги – руки, руки по корпусу – руки в ладоши, правая рука кулаком по столу – левая рука 2, 3, 4 пальцами по столу). Учащиеся, имеющие опыт игры на клавишных инструментах, могут исполнять звуки на синтезаторе. В тембре General Midi Drums можно выбрать пары звуков C2 – D2 (басовый барабан – малый барабан), H2[10] – D3 (тенор том – альт том), Es3 – F3 (тарелка Ride, обычный удар – удар по цоколю) и т. п. Конечно, использование звуков ударной установки оживляет исполнение. Синтезатор можно использовать также как метроном.

Во-вторых, требует внимания *техника исполнения акцентов*. Общее правило: рука (нога) для исполнения акцентного удара поднимается выше, а движется быстрей. Можно попробовать и «содружественные» движения на акценты (топать ногой, кивать головой и т. д.)

В-третьих, способ расстановки акцентов в сфере интерпретационной ритмики подчеркивает или вуалирует *структурные связи между ритмотивами*, находящиеся в сфере теоретической ритмики. Так, в варианте второй группы сходство акцентов в соответствующих ячйках (a_1 и a_2, b_1 и b_2) ярко выражено, что подчеркивает структурные связи мотивов *A* и *B*. Прочие варианты, напротив, несходством акцентов вуалируют эти связи, что особенно заметно в варианте четвертой группы.

С целью творческого развития более эффективно дать учащимся-солистам задание импровизировать на акценты, не предлагая предварительно образцов. Лишь после этого выписанные примеры исполняются группами поочередно.

Теория. Записанные ритмические рисунки интерпретируются с отклонениями как в силу ограничений человека в восприятии времени, так и в силу сознательного художественного замысла. Пусть дан метр с равными по длительности долями. Возможен один из случаев отклонения интерпретационного темпа и ритма от их теоретических прообразов в некоторой зоне: темп стабилен – ритм стабилен; темп содержит отклонения – ритм стабилен; темп стабилен – ритм содержит отклонения; и темп, и ритм содержат отклонения. Рассмотрим третий случай. Здесь отклонения должны быть достаточно заметными, чтобы распознаваться на слух, но недостаточно большими, чтобы разрушилась определенность и самотождественность ритмопостроений. Возможные положения интерпретационного ритмоудара относительно удара теоретического таковы: совпадение, упреждение, запаздывание. Наличие, величина и направление сдвига интерпретационного ритмоудара относительно удара теоретического есть фактор тяготения, а центром притяжения служит теоретическая ритмофраза и как целое (компактный центр), и в виде составляющих ее ударов (распределенный центр).

Упражнение 4. Ритмотивы: зонная интерпретация ритма как «экспрессивное исполнение». Исполняется поочередно парами групп 1+2, 1+3, 1+4, 1+5. Группа 1 во всех упражнениях исполняет базисный ритм – как бы украшенную метрономическую пульсацию восьмыми – возможно более ровно по времени, с яркими акцентами на третью и седьмую восьмые в такте. Группы 2, 3, 4, 5 исполняют по очереди. Для каждой группы написана своя остинатная ритмофраза. Члены одной группы вступают по одному и умолкают со вступлением следующего с отрезками по 16 тактов, или 8 повторений ритмофразы (вариант: по 32 такта, или 16 повторений).

Методический комментарий. Единичные отклонения интерпретационной ритмофразы от ее теоретического прообраза складываются в определенный *профиль интерпретационного ритма*. Первоначально исследование таких профилей учащимися протекает в импровизационном режиме. Затем педагог показывает некоторые характерные профили. Например, можно создать «ускоряющий» или «запаздывающий»

[10] Согласно европейской традиции, здесь *H* обозначает *Си*; в англоязычных руководствах *B* обозначает *Си*.

профили, сдвигая все интерпретационные удары в ритмофразе в одном и том же направлении, на одну и ту же величину, соответственно, вперед или назад относительно ударов теоретической ритмофразы. В другом случае можно градуировать отклонения интерпретационных ударов, скажем, постепенно увеличивать, а затем постепенно уменьшать длительности таких отклонений. Еще один вариант – создание подобия swing-пульсации[11] посредством целенаправленного отклонения лишь некоторых интерпретационных ударов относительно их теоретических прообразов. Конкретно: четные восьмые сдвигаются назад, на место, примерно соответствующее третьей из триольных восьмых. В «модулирующем интерпретационном профиле» осуществляется постепенный переход от одной ритмофразы к другой через систему промежуточных ступеней. Наконец, можно включать соответствующие профили для создания *содержательно целостных линий* (например, линий эмоционального нарастания и спада) в комплексы выразительных средств, наряду с громкостной динамикой, артикуляцией. В последнем случае к созданию «эмоциональных волн» подключается и первая группа.

Теория. Метрономическая точность воспроизведения ритмических рисунков не является исполнительским идеалом, но служит необходимым ориентиром. При групповом исполнении без дирижера внутренние ощущения метра и ритма у отдельного исполнителя корректируются ритмическими импульсами, идущими от внешнего звучания других музыкантов. Возникает взаимодействие систем интерпретационного метра, соответствующих озвученным пульсациям каждого из исполнителей. В результате одна из систем утверждается в качестве основной[12]. В ее рамках исполнитель, в идеале имея внутри себя отчетливый образ ритмопостроения, готов озвучить во внешний звуковой мир любой фрагмент такого построения. Концентрация звукотворческой воли в некоторой степени сглаживает различие между воображаемым и реальным звучанием по их «осязаемости», способствует пластичности взаимных переходов между ними. Довольно эффективное средство проверки, насколько отчетливы внутренние ритмические представления учащихся, – групповое исполнение гокета. Гокет: «… тип полифонической техники композиции… Главная особенность гокета – рассечение мелодической линии на отдельные звуки или группы звуков и распределение их по разным голосам…» [2, *141*].

Упражнение 5. Ритмический рисунок в гокетном разделении. Для упражнения берется ритмофраза из Упражнения 3. Она подтекстовывается следующим образом: «Режем на части, в гокет сложим». Упражнение выполняется в несколько туров. В первом туре все группы произносят полный текст, группируя повторения по два: один раз в динамике *f*, другой раз – *p*. Во втором туре участвуют только исполнители первой и второй групп. Сначала обе группы читают полный текст в динамических соотношениях: первая группа – *f*, вторая группа – *p*, затем наоборот. Далее первая группа читает *p* весь текст, вторая группа на *f* – только свою часть текста, после чего группы меняются динамическими «ролями». Наконец, гокет исполняется целиком двумя группами в равной громкостной динамике. Аналогично в последующих турах прорабатываются варианты, когда тот же текст гокетно делится на 3, 4, 5 групп. Чтение сопровождается исполнением этой же ритмофразы на «ударных» инструментах, аналогично варианту из упражнения 3. Для проверки стабильности метра и ритма можно сначала использовать партию первой группы из упражнения 4, а затем выключить ее.

Методический комментарий. Упражнение исполняется небыстро. Каждая из групп проговаривает весь текст про себя, озвучивая лишь свою партию. Артикуляция активна, соответствует штриху *staccato-marcato*. Исполнителю важно не только правильно вступить с текущим слогом, но и вовремя прекратить его звучание. Произносимый текст определяет главное в упражнении – координацию слоговточек в едином целом (не только «режем», но и «сложим»). Для этого необходима не только ритмическая точность, но и соответствие слогов по артикуляции, громкостной динамике. Полезное дополнительное условие – выполнение всеми исполнителями крещендо к фразовому ударению (чАсти, гокЕт) и последующее диминуэндо.

Теория. Пульсация теоретической метрики задает определенное движение, которое – в сознании музицирующего человека, а зачастую и в самой музыке – имеет тенденцию продолжаться по инерции в потенциальную бесконечность. Такое движение, с одинаковыми для всех

[11] Более подробно о том, что такое swing, и о возможностях его учебного моделирования будет изложено во второй статье данной серии.

[12] Остальные конкурирующие системы как бы теряют свою самостоятельность, но все же сохраняют известное гравитационное напряжение. Временами, при последовательном проведении альтернативной исполнительской воли, конкурирующая интерпретационная метрическая система может приобретать характер устойчивой побочной субсистемы, что часто наблюдается в джазе.

голосов ровными долями и равномерным распределением акцентов, представляет устой, центр тяготений. Как в музыке, так и в сознании человека надо приложить определенную силу, чтобы эту инерцию при необходимости преодолеть. Так происходит, например, в случаях с переменным метром, с полиметрией.

Упражнение 6. Интерпретация смешанных метров. Последовательно прорабатываются метры: сложные (4/4, 6/8), смешанные из одинаковых долей (5/8, 7/8 с вариациями в группировке долей), смешанные из разных долей (2/8 + 2/8 + 5/16). На каждый метр выбирается подтекстовка, отображающая число долей, местоположение акцентов, объединение долей в группы. Произнесение подтекстовки сопровождается ударами, подобно Упражнениям 1, 3.

Методический комментарий. При выполнении как данного упражнения, так и остальных важно видеть перспективы перехода к более быстрым темпам, хотя и не начинать с них. Для этого, с одной стороны, необходимо вырабатывать экономные движения, небольшую громкостную динамику исполнения. Например, акцент относителен, он не должен быть обязательно сильным, а лишь сильней безакцентного пульса. С ускорением темпа безакцентные удары редуцируются («ноты-призраки», в джазовой терминологии), вплоть до их исчезновения. С другой стороны, отчетливость жеста и произносимого текста должны отрабатываться «с запасом», с учетом тенденции к сглаживанию артикуляционных контрастов в быстром темпе. Поэтому рекомендуемая манера исполнения упражнений – *piano staccatissimo*.

Кроме того, следует обратить внимание на тенденцию (не универсальный закон) выделения сильных и относительно сильных долей в смешанных метрах. При прочих равных условиях долевая группа наибольшей длины содержит в своем составе самую сильную долю. Эта тенденция в тексте упражнений обозначена двойным акцентом.

Содержание подтекстовок непосредственно связано с различными сторонами выполняемых упражнений. Например, в метре 6/8 слова «тройка и троечка» указывают, что акцент в первой тройке сильней, чем во второй. В метре 5/8 = 2/8 + 3/8 первая долевая группа меньше второй, отсюда текст «меньше большего». Сомнения усталости («разве времени хватит?») преодолеваются шуточной репликой «маленькие простенькие упражненьица» по поводу самого сложного из них.

Теория. Смешанные метры представляют собой постоянно повторяющуюся последовательность различных простых метров. Различные метры могут сочетаться также в одновременности, образуя полиметрические комбинации. У метров, звучащих одновременно, могут быть общая доля или различные доли.

Упражнение 7. Полиметрическая пульсация долей. В качестве настройки всеми группами выполняется равномерная пульсация четвертями. Здесь чтение на слог «ци» без какой-либо группировки («часики») дополняется равномерными ударами одинаковой силы, как указано в партии пятой группы к Упражнению 7.4. Далее упражнение выполняется в несколько туров, соответственно, 7.1, 7.2, 7.3, 7.4. Последовательность освоения каждого тура такова. На «часики» накладывается один метр (2/4), затем он отключается, накладывается другой метр (3/4), он отключается, и так далее, пока все метры упражнения не будут исчерпаны. Указанный цикл повторяется несколько раз. Далее метры объединяются по два, «часики» могут тикать тише или вовсе отключиться. После освоения очередного тура переходят к следующему. Кульминация упражнения – раздел 7.4, объединяющий все пройденные метры в жанровую сценку.

Методический комментарий. При выполнении этого упражнения ставятся как технические, так и выразительные задачи.

Техническая сторона упражнения связана с достижением ровности долей, отчетливости артикуляции, с ярким громкостным контрастом между акцентными и безакцентными пульсами. Важно представить логически, а затем и услышать «фазовый сдвиг» между метрами. При исполнении следует удерживать напряжение между несовпадающими акцентами, которое затем разрешается всеобщим акцентом. Совместные акценты различных метров будут периодически совпадать через число долей, являющееся наименьшим общим кратным (НОК) для чисел долей каждого из метров. Так, для метров из 2 и 3 долей НОК=2х3=6 долей; для метров из 3 и 4 долей НОК=3х4=12 долей; для метров из 3 и 5 долей НОК=3х5=15 долей. Для случая сочетания 2, 3, 4, 5 долей (учитывая, что 4 кратно 2) НОК=3х4х5=60 долей. Полезно обнажить акцентный каркас упражнения, для чего каждая группа произносит только свои акцентные пульсы.

Художественные задачи могут ставиться, скажем, в связи с созданием своеобразного эскиза по мотивам жанровых сценок из русской музыки[13], как в примере 7.4. Можно представить, что каждая группа учащихся – некий «коллектив-

[13] В связи с полиметрией вспоминаются в первую очередь «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского.

ный персонаж», со своим характером, чувством времени, манерой речи и т. п. Характерны в этом смысле ремарки для групп: «ласковые матушки и бабушки», «озорные девчонки», «угрюмые дылды», «секретничающие сплетницы». Эффект перемещения персонажей по сцене достигается с помощью градуированного распределения динамики в группах (одновременно сочетаются оттенки *f – mf – mp – p*) и ее ротации по тому же циклу при последующих повторениях 60-дольного полиметрического цикла. В дополнение, сохраняя относительную громкость каждой из групп, можно обеспечить всей массе действующих лиц «появление издали», «проход по переднему плану» и «уход вдаль» волной генерального *crescendo e diminuendo*. Разделение персонажей на группы может быть дополнено дублировкой акцентов в партии каждой группы своим ударным инструментом. Возможный набор: группа 1 – треугольник, группа 2 – коробочка, группа 3 – топанье ногами по полу, группа 4 – маракас. Сценическое движение в этой сценке было бы уместным, но мы не приводим конкретных рекомендаций по этому поводу.

Последний пример концентрированно демонстрирует комплексный характер предлагаемого метода работы над ритмом и метром. В одновременности задействованы разные модальности восприятия (визуальная, аудиальная, кинестетическая, дигитальная), разные воплощения ритма (словесно-голосовое, инструментальное), синтезируются различные формы музыкальной деятельности (учебная и практическая).

(*Окончание следует*).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Жак-Далькроз Э.* Ритм. – М.: Классика-XXI, 2001.
2. *Кудряшов Ю.* Гокет // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.
3. *Платон*. Собрание сочинений в 4-х томах. – М.: Мысль, 1990. – Т . 4: Законы. Кн. 2.
4. *Холопова В.* Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002.
5. *Dissanayake E.* A review of *The singing Neanderthals* // Evolutionary Psychology. – 2005. – Vol. 3.
6. *Liddell H. G., Scott R.* A Greek-English Lexicon. – Oxford, 1940.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Т. Алишевич

ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ АВТОРСКОГО КУРСА «ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ»

T. Alishevich

FROM THE TEACHING EXPERIENCE OF AUTHOR'S COURSE «THE EVOLUTION OF MUSIC THINKING»

Автор предлагает концепцию преподавания музыкально-теоретических предметов на историко-стилевой основе на отделениях теории музыки и фортепиано. Методически курс выстраивается в единую теорию музыки, в котором приоритетными являются творческая направленность обучения, интеграция с курсом сольфеджио, развитие художественно-образной умственной деятельности студентов.

Ключевые слова: историко-стилевая основа, единая теория музыки, переструктурирование учебного материала, «Эволюция музыкального мышления».

The author suggests the concept of teaching of musical and theoretical subjects on the historical/stylistic basis on the departments of music theory and piano. From the view point of the method of teaching, the course is a consolidated theory of music, in which creativity of teaching, integration with the course of solfeggio development of the students' artistic intellectual activity are the priorities.

Key words: historical/stylistic basis, consolidated theory of music, restructure of teaching materials, «Evolution of musical thinking», «Analytical etudes».

Всё, что находится во взаимной связи,
должно преподаваться в такой же связи.
Коменский

Современное музыкальное образование требует постоянного совершенствования. Многолетний педагогический опыт работы преподавателя-музыковеда позволяет высказать мнение, что существующая модель университетской системы обучения во всех звеньях музыкального образования не соответствует целостному изучению музыкального произведения с его учебно-воспитательным воздействием на личность: внутреннее единство музыки разделено на составляющие ее элементы. Возникает сильнейшее противоречие между единым процессом восприятия музыкального произведения как художественной целостности и дробным, «предметным» характером его изучения в учебных курсах. Музыкально-теоретические знания носят фрагментарный, дискретный характер, не объединяются в комплексную систему, не направлены ни на будущую практическую деятельность, ни на исполнительскую практику.

Общеизвестно, что только те знания, которые приобретены в результате собственной мыслительной деятельности, становятся личностными. Между тем анализ учебного процесса выявил некоторые печальные итоги: обучение не носит активного характера, а преимущественно сводится лишь к восприятию и слабому запоминанию сведений; потребность студентов в интеллектуальной работе подчас равна нулю. Эти выводы стимулировали поиск таких форм проведения занятий, благодаря которым, хотя бы частично, могли быть преодолены указанные недостатки, созданы такие педагогические условия управления процессом обучения, при которых студент самой методикой был бы направлен на развитие активного самостоятельного и даже критического мышления.

На протяжении более двадцати лет в Краснодарском музыкальном колледже им. Н. А. Римского-Корсакова автор настоящей статьи преподает музыкально-теоретические

дисциплины на историко-стилевой основе. Методологической основой преподавания на отделении теории музыки явились две взаимосвязанные идеи: 1) слияние традиционных теоретических дисциплин (элементарной теории музыки, гармонии, анализа, полифонии) в *единую теорию музыки*; 2) выстраивание курса в *исторической последовательности*.

Разумеется, предлагаемая концепция потребовала серьезного переосмысления имеющегося учебного материала по теории музыки, переструктурирования и выстраивания его по «стреле времени». Колоссальная по объему и сложности работа привела к появлению нового учебного предмета «Эволюция музыкального мышления», теоретическое содержание которого разделено на эпохи, а внутри них – на крупнейшие персоналии. Общий тематический план строится в соответствии со сменой музыкальных стилей:

I курс – музыкальная практика IX–XVII веков;

II курс – классический период;

III курс – романтизм;

IV курс – конец XIX века и XX столетие, обобщение теоретических основ курса.

Объем учебных часов, отведенных на изучение содержания курса, не превышает предписанных для теоретических дисциплин в типовом учебном плане. Обучение построено на сочетании теоретической и практической частей и содержит разнообразные виды занятий: групповые и индивидуальные практические, лекции и семинары.

Одним из приоритетных направлений методики является принцип творческо-практической направленности обучения, что подтверждается содержанием форм практической части: аналитические задания (анализ нотного текста в предложенном ракурсе), практические (написание традиционных и творческих письменных работ, сочинение по моделям музыки различных эпох), упражнения на фортепиано, музицирование, опросы (в академической форме) и семинары.

Историко-стилевое построение всего музыкально-теоретического курса приводит к комплексному наполнению семестровых экзаменов. Итоговый междисциплинарный экзамен по теории музыки проводится по теме «Эволюция музыкального мышления».

Одной из наиболее интересных и увлекательных форм работы как для педагога, так и для студентов являются семинары, которые основаны на принципах проблемного метода обучения, предполагающего не пересказ лекций, а активное осмысление музыкального и теоретического материала определенного объема. Тематика семинаров демонстрирует исторический ракурс в освещении теоретических вопросов: например, «Драматургические принципы музыки Ренессанса», «Мелодия „L'homme arme“ в произведениях эпохи Возрождения», «Сонатно-симфонические циклы Моцарта (Бетховена)», анализ крупного научного исследования по теоретическому курсу и др. Главная цель состоит не только в усвоении полученной информации, но – ее осмыслении в историческом ракурсе, а также в развитии у студентов интуиции.

Взаимоотношения между музыкально-теоретическими предметами выстраиваются на основе межпредметной интеграции, которая приводит к формированию интонационно-стилевого словаря и качественно нового типа знаний. Особенно важно это отметить по отношению к курсу сольфеджио, который изучается на протяжении всего периода обучения, обеспечивая возможность «погружаться» в каждый исторический стиль с помощью пения, различных форм музицирования, слухового анализа: ни на минуту нельзя забывать о том, что музыкально-мыслительная деятельность имеет интонационную природу. Преподавание анализа музыкальных произведений, гармонии, сольфеджио, полифонии обновлено введением элементов семантики, стилевого анализа.

Большое значение в развитии стилевого мышления играют разнотипные практические задания в курсе гармонии: устный ответ, гармонизация мелодий, импровизация на фортепиано, сравнительный анализ (например, вокальных сочинений на один текст или нескольких музыкальных произведений на одну тему). Возможно выполнение практических работ на одну тему: варианты решения задач по гармонии, написание рефератов, «ракурсный» (одноаспектный – не охватывающий произведение целостно) анализ.

Наибольшие трудности возникают в первом полугодии I курса, когда, наряду с общей психологической адаптацией студентов к обучению, прибавляется колоссальная работа по созданию понятийного, интонационного, лексического аппарата и формированию аналитических навыков на совершенно неизвестном музыкальном материале эпох Средневековья и Возрождения. «Погружение» в предмет происходит по-разному, в зависимости от уровня музыкального и интеллектуального развития, личностных качеств студентов. Перед ними ставится главная задача – активно изучать музыкальные образцы, чтобы от эмпирического их познания переходить к теоретическому обобщению, возбудить желание понять существенные связи и отношения изучаемых предметов. Важно, чтобы на это была направлена активность и чтобы каждый из обучаемых испытывал удовлетворение от самого процесса анализа.

Практические занятия I курса содержат такие формы работы как викторины по опре-

делению стиля композитора, тестирование, словарные диктанты. Как правило, к концу I курса заканчивается интеллектуальное и психофизиологическое привыкание студентов к нагрузкам, объему и содержанию комплексного курса теории музыки.

В соответствии с учебным планом по специальности «Теория музыки» по каждому предмету цикла должна быть написана работа: в настоящее время – реферат, а в предыдущих учебных планах – курсовые работы. В зависимости от круга интересов студентов, их эрудированности, других факторов педагог выбирает тему и жанр работы. Это могут быть статья, аналитический этюд, эссе. Так, на I курсе, в связи с изучением музыкальной практики Средневековья и Возрождения, была определена тема: «Музыка эпохи Возрождения. Палестрина и Лассо». Предметом для анализа были выбраны хоровые сочинения данных авторов. Студенты, имеющие более чем скромный интонационно-слуховой багаж, испытывали проблемы в освоении хоровых сочинений далекого прошлого, трудности «вживания» в их интонационное содержание. Пение хоровых произведений Палестрины и Лассо на уроках сольфеджио оказало значительную помощь в реальном ощущении прелести звучания многоголосия, соотнесения словесного текста и музыки, особенностей фразировки, самостоятельности и взаимозависимости голосов ансамбля.

Как известно, в начале обучения у студентов гораздо больше накопленных ранее представлений о музыке гомофонно-гармонического склада, которую играли, слушали, пели на уроках в школе. Они владеют терминологией, относящейся к мажору и минору, совсем не имея понятия об организации модальных ладов; более того, стремятся все понимать через призму ладов Нового времени, нередко отождествляя модальные и тонально-гармонические структуры. На протяжении всего первого курса идет преодоление этого заблуждения, утверждение в сознании учеников новых понятий и терминов. Завершающим этапом в понимании системы организации музыкального материала эпохи Ренессанса явился анализ произведений Палестрины и Лассо, написание работ (с последующим изданием сборника с шестью аналитическими этюдами[1]).

Второй год обучения построен на изучении музыкальных произведений европейского классицизма. Одновременно начинают постигаться теория и практика гармонии (порядок тем и формы ее преподавания, по сравнению с традиционными курсами, не изменяются). Однако значительно усложняется методика анализа музыкальных произведений. Поскольку уже освоен начальный (базисный) уровень профессионально-музыковедческой практики, на втором курсе студент, двигаясь по историческим ступеням развития музыки, не только знакомится с произведениями французских клавесинистов, Скарлатти, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Перед ним ставится новая задача – устанавливать исторические связи между конкретными музыкальными фактами и явлениями, находить историческую обусловленность процессов развития художественной культуры, эволюции музыкального мышления. В это время мы учимся следовать алгоритму выработанной практикой аналитической модели, которая состоит из определения эстетических норм эпохи (или художественного направления), круга образов, интонационного словаря (характерных интонаций), принципов формообразования и типовых композиционных структур, закономерностей гармонического мышления и тональных планов, принципов развития интонационного материала.

Третий курс посвящен изучению музыки XIX века – западноевропейского и русского романтизма. В практической деятельности студентов, как правило, происходит значительный скачок в понимании семантики и смысла стилевых атрибутов, применяемых в знаковом, символическом значении, что позволяет оценить глубину содержательного контекста музыкального произведения. Круг изучаемых работ по музыковедению резко расширяется. Когда же приходит время написания собственной практической работы, оказывается более целесообразным объединять две работы (по гармонии и анализу музыкальных произведений) в одну общую (что оговорено в нашей Рабочей программе[2]). Итог – защита письменной работы на студенческой конференции (иногда с последующей публикацией[3]).

Еще с середины 90-х годов методика преподавания музыкально-теоретических предметов на стилевой основе была апробирована в группе студентов фортепианного отделения. В отличие от работы с теоретиками, в преподавании для исполнителей значительно изменилось соотношение практической и теоретической составляющих частей курса: музыкально-теоретическая информация выстраивалась под углом зрения исполнительских проблем. При сохранении общей тематической последовательности и практических форм работы значительно возрос объем

[1] Музыка Высокого Ренессанса: Палестрина, Лассо. Теоретические наблюдения над развитием лада, мелодии, процессом формообразования: Сб. аналитических этюдов / Ред.-сост. Т. А. Алишевич. – Краснодар, 2004.

[2] Программа дисциплины «Эволюция музыкального мышления» для специальности 0504 «Теория музыки» / Сост. Т. А. Алишевич. – Краснодар, 2002.

[3] Теоретические наблюдения над развитием музыкального содержания: Сб. аналитических этюдов. / Ред.-сост. Т. А. Алишевич. – Краснодар, 2006. – Вып. 2

музыкальных произведений, которые звучали на занятиях и, как правило, – в исполнении разных музыкантов. Результаты такой работы оказались впечатляющими. Семинарские занятия превратились в сотрудничество студентов с преподавателями по специальности, которые всегда на них присутствовали. Такие занятия порой гибко переходили в обсуждения, едва ли не в диспуты, во время которых ярко проявлялись заинтересованность, профессионализм студентов, вырабатывалось ощущение ими своей профессии. Особенно привлекала их ситуация сотворчества, возможность высказывать свое представление о прослушанном произведении, практически на равных общаться с педагогами.

Объем статьи не позволяет коснуться многих деталей[4], поэтому в кратком изложении подведем итоги работы, какими они видятся преподавателям и учащимся.

Историко-стилевое развитие мышления представляет собой изучение музыкальной культуры в историческом ракурсе во взаимосвязи с эволюцией духовной культуры общества. В основе курса лежит стилевая модель, осмысление которой формируется на семинарах.

Понимание стилевых признаков складывается при постоянном соотнесении отдельных сочинений с их положением в историческом контексте. У студентов вырабатывается способность обнаруживать частное в общем, узнавать характерные явления при прослушивании произведения и в анализе нотного текста, грамотно интерпретировать полученные аналитические сведения и аргументировать обобщения. Важную роль в занятиях играет связь со смежными искусствами и использование общегуманитарных знаний в их музыкально-практическом приложении. Такой методологический подход потребовал изменения задач музыкально-теоретического обучения, выдвинув на первое место развитие художественно-образной умственной деятельности, основанной на комплексе аналитических навыков.

Высокие и качественно новые показатели выпускных экзаменов на отделении теории музыки, а также резко улучшенные достижения на вступительных экзаменах в музыкальные вузы у пианистов являются подтверждением правильно выбранной методики. Студенты понимают, что развитие мыслительной деятельности благотворно воздействует на их профессиональный рост, на способность думать вслух, уважать и понимать мнение сокурсников, обобщать многочисленные факты; с одной стороны, представлять мир как единое целое, с другой – глубже и конкретнее постигать закономерности и качественное своеобразие различных структур и систем.

Постепенно у них формируется осознание своего творческого потенциала и путей реализации индивидуальных способностей. Так, из числа пианистов, прошедших обучение по этой методике, немало таких, кто стал впоследствии профессиональными композиторами, актерами, критиками. Это не удивительно, поскольку в период училищного обучения они активно проявляли себя в творческих заданиях, сочинениях по модели, стихосложении и постановке студенческих спектаклей.

Итогами представленного курса можно считать следующие положения:

– рассмотрение музыкального произведения как целостного явления в историческом развитии искусства;

– повышение уровня знаний студентов, осмысление понятий, закономерностей на основе их многогранной интерпретации с использованием сведений интегрируемых наук;

– изменение уровня интеллектуальной деятельности, обеспечиваемого рассмотрением учебного материала с позиции ведущих идей и установлением взаимосвязей между изучаемыми проблемами;

– рост познавательного интереса студентов, проявляемого в желании активной и самостоятельной работы на уроке и во внеурочное время;

– вовлечение обучаемых в творческую деятельность, результатом которой могут быть собственные музыкальные сочинения, статьи и другие виды деятельности, отражающие их личностное отношение к тем или иным явлениям и процессам.

В течение многих лет, по окончании всего курса, автором дисциплины проводится анкетирование выпускников: оцениваются занятия и высказываются предложения о том, что следовало бы улучшить в преподавании. Абсолютное большинство опрошенных сходятся в том, что трудности в освоении материала всегда компенсируются новизной предмета и востребованностью полученных знаний.

Достигнутые результаты позволяют сделать вывод, что преподавание по авторской программе «Эволюция музыкального мышления» способствует более глубокому изучению материала на уроке, формированию историко-стилевого мышления, пониманию связей между явлениями.

[4] Более подробно они освещены в издании: *Алишевич Т.* Преподавание музыкально-теоретических дисциплин на историко-стилевой основе // Музыкальное образование в колледже: Сб. ст. / Ред.-сост. Т. А. Алишевич. – Краснодар, 2005. – Вып. 2.

Сюй Бо

КИТАЙСКИЕ ПИАНИСТЫ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ И СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ

Хие Во

CHINESE PIANISTS AT THE TURN OF THE XX-XXI CENTURIES: PERFORMING ACHIEVEMENTS AND TRAINING SYSTEM

В статье анализируются причины «фортепианного бума» в современном Китае. Поднимается вопрос о связи мировых успехах Лан Ланга, Ли Юньди и других пианистов с методической системой китайских пианистов-педагогов. Описываются методические пособия и репертуар, цели занятий с детьми. Освещается педагогический опыт выпускницы Ростовской консерватории, открывшей частную школу в городе Куэлэ.

Ключевые слова: фортепианное образование в Китае, Китайская музыкальная педагогика.

The article analyzes the causes of the piano boom in contemporary China. Raises the question of the relationship world success Lang Lang, Yundi Li and the other pianists from the methodical system of Chinese pianists and educators. Describes the methodologies and repertoire, targets the children's classes. Highlights the graduate educational experience of the Rostov Conservatory, opened a private school in the city Kuele.

Key words: Piano education in China, Chinese musical pedagogy.

Характеризуя место и роль китайских пианистов в современной мировой исполнительской культуре, а также все нарастающую популярность обучения игре на фортепиано в Китае, ученые и журналисты используют термин «фортепианный бум». В данной статье представлен общий обзор достижений молодых китайских пианистов в мировой конкурсной и концертной практике, высказываются соображения о причинах, породивших это явление, описывается методическая концепция обучения, сложившаяся в Китае к рубежу XX–XXI веков.

К началу нашего столетия популярность фортепиано в Китае достигла огромных масштабов: за последние двадцать лет XX века фортепианное образование стало по-настоящему массовым. После преодоления последствий Культурной революции было открыто большое число государственных музыкальных образовательных учреждений: это консерватории, факультеты в университетах и педагогических институтах, бесчисленное множество школ, в том числе частных. Так, хорошо известный в России лауреат Второго международного конкурса им. П. И. Чайковского, авторитетный в Китае педагог Лю Ши Кунь является создателем тридцати музыкальных школ в разных городах; в этих школах занимаются около ста тысяч учеников. За последние годы в стране существенно возросло и число фортепианных конкурсов; сотни юных и молодых пианистов начинают здесь свою исполнительскую карьеру, «репетируя» будущие международные победы.

С начала 90-х годов китайские пианисты получают престижные награды на международных конкурсах. Одной из самых громких сенсаций стало выступление восемнадцатилетнего китайского пианиста Ли Юньди на конкурсе им. Шопена в Варшаве в 2000-м году, когда он стал лауреатом Первой премии. Это была знаменательная победа, так как на предыдущих двух конкурсах, то есть в течение пятнадцати лет (конкурс проводится один раз в пять лет), первая премия вообще не присуждалась[1].

Начало нового века было отмечено, наверное, самым удивительным событием в истории китайского пианизма и вообще в истории артистических карьер пианистов в XX веке – блестящим «восхождением» Ланг Ланга. Он не побеждал на каком-либо престижном международном конкурсе[2]. Триумф семнадцатилетнего китайского пианиста (как и Ли Юньди, он 1982 года рождения) начался после выступления в 1999 году с Чикагским симфоническим оркестром под управлением Даниэля Барен-

[1] Последней (и единственной) датой участия Китая в шопеновском конкурсе был 1955 г., когда третья премия была присуждена Фу Цуну; он получил также специальный приз за исполнение мазурок. Сегодня Фу Цун – авторитетный в мире исполнитель и педагог – живет во Франции, активно участвует в жюри различных международных конкурсов.

[2] Ланг Ланг получал первые премии на конкурсах в Шеньяне и Пекине, в 1994 г. блестяще показал себя на Четвертом Международном Конкурсе Юных Пианистов (Fourth International Young Pianists Competition) в Германии, в 1995 году стал победителем Первого Международного юношеского конкурса им. Чайковского в Японии.

бойма. Это был настоящий «великий случай» – Ланг Ланг после обучения в Пекинской Центральной музыкальной консерватории (Central Conservatory of Music) уехал продолжать обучение в США (Институт Кертиса в Филадельфии, профессор Гарри Граффман); и на фестивале в Равинии в «Концерте столетия» («Gala of the Century») он заменил внезапно заболевшего солиста филадельфийского оркестра А. Уоттса. Через год Ланг Ланг блистательно дебютировал в Нью-Йоркском Карнеги холл с Юрием Темиркановым, а затем на Лондонском фестивале BBC Proms. После этих выступлений газета «The New York Times» назвала его «самым ярким исполнителем классической музыки». Сегодня беспримерную известность Ланг Ланга можно сравнить с популярностью «поп-звезды».

На исходе первого десятилетия нового века имена выдающихся китайских пианистов широко известны во всем музыкальном мире. Настоящие «вундеркинды», они начинают свою блестящую карьеру в Китае совсем детьми[3]. Например, Ван Юйцзя (в русской транскрипции Юя Ванг), 1987 года рождения, занимаясь музыкой с шести лет (что достаточно поздно по китайским меркам), уже в семь лет активно и успешно выступала. В 2001 году она получила третью премию на конкурсе в Японии и специальный приз музыкантам до 20 лет, после чего переехала учиться в Канаду, в Mount Royal College в Калгари. Сейчас Юя Ванг постоянно живет в Нью Йорке, гастролирует по всему миру. Она с легкостью и блеском исполняет произведения огромной технической сложности: аранжировки «Полета шмеля» Н. А. Римского-Корсакова и штраусовской польки «Трик-трак» Д. Циффры, парафраз «Турецкого рондо» Моцарта А. Володося, Вариации на тему Паганини И. Брамса. Ее виртуозность вызывает удивление, восхищение и даже ироничные замечания российских журналистов о подобной компьютерной скорости пальцев. Однако она весьма убедительно играет и романтический репертуар. Ее исполнение в десятилетнем возрасте Фантазии-экспромта Ф. Шопена ор. 66 и Полонеза-фантазии ор. 61 представило слушателям будущего тонкого и глубокого музыканта. Для «повзрослевшей» Ванг характерна нежная, задумчивая интонациия «Гретхен за прялкой» Шуберта-Листа, cis-moll'ного Вальса ор. 64 № 2 Шопена. Очень проникновенно и взволнованно в ее исполнении звучит «Вокализ» С. В. Рахманинова и его переложение «Мелодии» К. Глюка. Это делает актуальным вопрос о влиянии опыта речевого общения на европейских языках на стилистику фортепианного исполнительства (о чем будет сказано несколько позднее).

Еще одна китайская пианистка с мировой известностью – Чэнь Са (Чен Са). Она родилась в 1979 году, с девяти лет занималась в школе при Си Чуанской консерватории у профессора Дань Чжаои (учителя Ли Юньди). Первая премия на китайском конкурсе в 1989 году и первое место на Первом международном китайском конкурсе в 1994 году положили начало ее успешной артистической биографии. Заняв четвертое место в 1995 году в городе Лидс (она была первой участницей из Китая на этом престижном европейском конкурсе), она получила приглашение учиться в консерватории Лидса. В 2002 году ей было присуждено первое место на Конкурсе им. Бетховена, а в этом же году (!) четвертое место в 14-м конкурсе им. Шопена; в 2005 году Чэнь Са успешно участвовала в 12th Van Cliburn International Competition, где заняла четвертое место. В настоящее время она гастролирует по всему миру, играет с такими выдающимися дирижерами, как сэр Саймон Рэттл, Джеймс Конлон, Луи Лэйн, с оркестрами Бирмингема, Кельна, Страсбурга, Варшавы. Ее диск, записанный компанией JVC, называется «Впечатления от Шопена»; ее исполнение убеждает выразительностью и глубоким проникновением в лирическую стихию одного из самых трудных для восточного пианиста композиторов. Постоянно Чэнь Са проживает в Ганновере.

Чжан Хаочен (1990 года рождения) начал заниматься на фортепиано с трех лет с мамой. В пять лет он сыграл свой первый сольный концерт – все двухголосные инвенции И. С. Баха и несколько сонат В. Моцарта, в шесть лет – концерт Моцарта К467 с Шанхайским симфоническим оркестром. В 2001 году Чжан Хаочен перевелся в школу искусств при Шанхайской консерватории – исключительно ради знаменитого профессора Дань Чжаои, у которого проучился пять лет. В одиннадцать лет, гастролируя по Китаю, он исполнил несколько программ из произведений Шопена, в том числе все этюды (ор. 10 и 25). В двенадцать лет Чжан Хаочен стал победителем и самым юным участником Конкурса юных пианистов им. Чайковского. После первого места на Пятом Азиатском конкурсе им. Шопена в Японии в 2004 году (двенадцатилетний мальчик участвовал в соревновании во взрослой возрастной группе) его пригласили выступить на 49-м Международном фестивале им. Шопена с программой из всех этюдов. Ошеломленная польская публика десять раз вызывала его на сцену, а польские газеты отмечали его безупречную технику и необыкновенную музыкальность. В 2005 году Чжан Хаочен посту-

[3] Ланг Ланг начал заниматься музыкой в три года, первую победу на конкурсе одержал в пять лет.

пил в The Curtis Institute of Music к Г. Граффману (у которого занимался Ланг Ланг): его способности удивили профессора. Память у Чжан Хаочена – феноменальная; за десять месяцев он подготовил четыре сольные программы. Третий концерт Рахманинова для фортепиано с оркестром он выучил за четыре дня, вопреки убеждению Граффмана, что это невозможно. В 2009 году ко всем победам и триумфам Чжан Хаочена добавилось первое место на 13-м Van Cliburn International Competition. Так он стал первым китайским пианистом, завоевавшим победу на этом конкурсе.

Новая восходящая китайская «звездочка» на мировом фортепианном небосклоне – Нюню, 1997 года рождения. Настоящее имя мальчика – Чжан Шэнлян. Его рекорды просто потрясают: в 2007 году он подписал контракт с компанией EMI и стал первым профессиональным музыкантом в возрасте десяти лет. Все с Нюню происходит впервые в мире: в 2008 году вышел диск «Нюню играет Моцарта», на втором диске 2010 года он играет все Этюды Шопена – это первые в мире диски ребенка с таким репертуаром. Он стал первым столь юным студентом Музыкального училища при Шанхайской консерватории за всю 80-летнюю его историю: поступил в училище в восемь лет; Нюню был первым ребенком, выступившим в Пекинском государственном театре с сольным концертом. В 2009 году состоялись гастроли Нюню в восьми городах Японии, где все билеты были выкуплены за месяц до начала концертов. После гастролей с головокружительно сложными программами по Китаю и Азии его пригласили в Германию на фестиваль с Ланг Лангом и Мартой Аргерих. Уникальность Нюню не только в его феноменальной технике и музыкальности – он успешно осваивает игру на скрипке и дирижирование, много читает, увлеченно занимается композицией и теорией музыки, изучает философию. Ему нравится многое, и он не имеет полной уверенности в том, что в будущем именно музыка станет его профессией.

Приток китайских музыкантов в сферу мирового фортепианного исполнительства ощущается и в России. С середины 90-х годов китайские пианисты все чаще появляются на российских международных конкурсах. В 1994 году третью премию на конкурсе им. Чайковского получил Хай Сун Пек, в 2002-м третью премию присудили Цзюй Цзиню. Успешно выступают китайские пианисты и на Московском международном конкурсе юных пианистов им. Шопена. В 1996 году в число лауреатов вошла Ди И Тан (3-я премия); в 2004-м три китайских исполнителя (Цзя-И Сун, Чанг Хаочен, Цзя-Янь Сун) завоевали на этом конкурсе высокие награды, и первую премию присудили Цзя-И Суну. 2006-й год был годом России в Китае, поэтому VII конкурс юных пианистов им. Шопена проводился не в Москве, а в Пекине. Вторую премию и специальный приз для самой юной участницы завоевала учащаяся музыкальной школы при Шанхайской консерватории Ван Йицзя (одиннадцать лет); Лю Ян (школа при Центральной консерватории музыки в Пекине) получила четвертую премию. Китайские пианисты достойно показали себя и на авторитетном конкурсе юных пианистов Владимира Крайнева в Харькове: гран-при и первая премия VI конкурса (2002) присуждены Той Янг и Ли Сигиан; на IX-м (2008) в младшей группе первую премию получила Ки Ксю. Той Янг, обладательница Гран-при VI конкурса (1990 года рождения) до этой почетной награды имела уже несколько премий на конкурсах в Китае и в Азии, была лауреатом I Международного конкурса пианистов Ми-До (Франция – Китай).

Возможно, что приведенные сведения излишне подробны, но они необходимы для того, чтобы представить себе масштабы рассматриваемого явления. Список достижений китайских исполнителей можно продолжать достаточно долго, дополняя его все новыми именами, «всплывающими» на конкурсах и известных концертных площадках мира. Но приведенных имен и фактов достаточно, чтобы понять, что в Китае происходит нечто удивительное, требующее оценки и объяснения.

Как и почему в эпоху намечающегося мирового кризиса фортепианного исполнительства в Китае наблюдается «всплеск» интереса к игре на этом инструменте, широкомасштабное устремление к предельным высотам исполнительского профессионализма? Можно ли считать залогом успеха обучение за пределами Китая, в авторитетных центрах Европы, США, России, или же высокие достижения – это результат образования на родине? Каковы национальные истоки массового увлечения обучением на фортепиано, и где искать основания профессиональной оснащенности музыкантов при отсутствии национальной фортепианной школы?

Первый вопрос – о причинах возникновения «фортепианного бума» – не может быть рассмотрен вне исторических, политических и идеологических условий и обстоятельств.

Назовем, по-видимому, наиболее значимое обстоятельство: в китайской духовной традиции музыка всегда занимала почетное место. При этом она не просто сопутствовала досуговым развлечениям, а была важнейшей частью воспитания и развития человека. Эта идея вос-

ходит к Конфуцию (латинизированное имя Кун-фуцзы, то есть учителя Кун), жившему в середине первого тысячелетия до н. э.[4] Этот выдающийся мыслитель и деятель древнего Китая выдвигал владение музыкой на первое место среди четырех требований образованности (игра в шахматы, рисование, написание кистью иероглифов). Уже в его время начали появляться специальные заведения для обучения музыке и возникла профессия музыканта. Интересно, что согласно Конфуцию музыкальное воспитание предполагало не только умение играть на музыкальных инструментах, но и умение слушать музыку.

Необходимо иметь четкое представление («знать изнутри») ментальность китайца, чтобы понять, почему сегодня практически все родители считают столь важным обучать ребенка музыке с самого раннего возраста. Пусть немалая их часть увлечена блеском карьеры в Европе и США описанных выше китайских музыкантов. Но все-таки большинство считают музыкальное обучение необходимой составляющей духовного развития человека, средством, способным возвысить его до уровня национальной доктрины: вывести Китай на первое место в мире (не только в области экономики, но в плане национального авторитета в мировой культуре).

С другой стороны, национальная традиция всегда была закономерно связана исключительно с народной китайской музыкой, и буквальное следование заветам Конфуция в определенной степени негативно отразилось на развитии страны, на степени ее интеграции в современную мировую культуру. Конфуций провозглашал, что древние мыслители достигли вершин в овладении мудростью, и теперь задача сводится к тому, чтобы только изучать ее. Обновление, стремление к новациям всегда было чуждо китайскому мышлению. В течение тысячелетий политика страны была высокомерно изоляционистской, и именно конфуцианство составляло традиционную основу политической концепции «закрытых дверей» и в первой половине XX века, и в годы создания Китайской Народной Республики, и в годы Культурной революции.

Первая волна политической либерализации и демократизации, так называемое движение Сюе Тан Юэ Ге, – выступление студенчества и интеллигенции 4 мая 1919 года. Это выступление было связано с идеей европеизации страны, ее выхода из фактически полуколониального состояния. В этих целях уже в 20-е годы началось изучение европейской литературы, культуры; и весьма существенную роль в этом процессе стало играть фортепиано – символ европейской духовности и культуры. В последние десятилетия XX века в процессе преодоления последствий Культурной революции этот символ новой музыкальной образованности вновь стал актуальным и даже еще более важным знаком европеизации и культурной глобализации.

На фоне освоения технологий и культур развитых стран мира именно фортепиано с его неисчерпаемым арсеналом технических и выразительных возможностей стало для жителей Китая одним из путей к достижению высокого цивилизационного уровня. Вторым инструментом, имеющим аналогичное смысловое значение, сегодня в Китае является скрипка, но у фортепиано есть свои идеологические и эстетические преимущества. Во времена Культурной революции фортепианная музыка, которая начала активно проникать в Китай в первой половине XX века, попала под политические запреты. Но в то же время именно она в форме знаменитого фортепианного концерта «Хуан Хэ» («Желтая река») – жизнерадостного, революционно-оптимистичного – стала любимейшим произведением китайского народа.

Музыка «Хуан Хэ», созданная композитором Си Синхаем в 1939 году первоначально в виде хоровой кантаты, была «превращена» в концерт для фортепиано четырьмя композиторами – Инь Чен Зуном, Чу Ван Хуа, Чень Лионгом и Лю Чангом. В этом новом виде она часто звучала по радио и была известна буквально каждому китайцу, став своеобразным культурным символом интереса и любви всей нации к фортепиано, к фортепианной музыке. А если учесть, что в предшествующий период истории Китайской Народной Республики интенсивно развивалось именно фортепианное творчество китайских композиторов, то основания для «фортепианного бума» на рубеже второго тысячелетия становятся более понятными и очевидными. Жажда приобщения к мировой культуре и музыке как реакция на последствия Культурной революции была спроецирована на европейскую и мировую фортепианную традицию, которая воспринималась как одно из высших мировых художественно-эстетических достижений.

Вообще причин бурного интереса к фортепиано в Китае достаточно много; для их подробного анализа недостаточно одной статьи. Поэтому представляется возможным назвать только некоторые из них.

[4] Значение учения Конфуция в истории государства уникально; оно было официальной основой этики Китая до начала XX века. В постреформенном Китае конфуцианство является основой политического и экономического развития – ученые и политики даже называют этот путь «конфуцианским капитализмом».

Немаловажную роль в создавшейся ситуации сыграла китайская политика ограничения семьи одним ребенком – родители стараются сделать все, что возможно для его духовного развития. А средства массовой информации активно пропагандируют музыкальное воспитание, распространяют научные идеи американских специалистов об игре на фортепиано как наилучшем способе развития мышления, эмоциональности и даже нравственности.

После 1978 года активное развитие экономики способствовало повышению материального уровня жизни людей, поэтому приобретение недешевого инструмента (фортепиано) отражало эти новые возможности и очень радовало многие простые семьи. Приобретение фортепиано и обучение ребенка игре на этом инструменте стало предметом гордости для еще недавно совсем малоимущих китайцев. Вследствие этого началось массовое производство фортепиано в Китае, значительно выросло количество музыкальных магазинов. Здесь нашла применение весьма популярная в дальневосточных странах практика: магазины устраивают концерты, с целью рекламы музыкальных инструментов они приглашают известных пианистов, которые концертируют по всему Китаю, дают мастер-классы.

Политика «открытости», проводимая китайским правительством с начала 80-х годов, нацелена на освоение европейской культуры, на повышение уровня образованности народа. Такая политика была реализована в организации конкретных мероприятий. Среди них – массовое открытие консерваторий, музыкальных факультетов практически в каждом педагогическом институте, во множестве университетов. В каждой общеобразовательной школе был введен обязательный урок музыки – пение или игра на фортепиано. Развернулось интенсивное строительство музыкальных и оперных театров, филармоний буквально в каждом городе. В стране было организовано огромное количество фестивалей и конкурсов, в программе которых фортепиано занимает едва ли не первое место.

Одним из оснований национального интереса к фортепиано является также творчество необычайно популярного французского пианиста Ришара Клейдермана (Richard Clayderman), который исполняет классический репертуар в современной аранжировке. Этого исполнителя критики называют «величайшим популяризатором фортепиано со времен Л. Бетховена», и его, без преувеличения, знает каждый китаец. На его концерты приходят миллионы слушателей, его записи в невероятном количестве продаются в Китае.

Наконец, колоссальным стимулом для многих детей, занимающихся на фортепиано, является возможность блестящей мировой карьеры. Примеры такой карьеры (с колоссальным коммерческим эффектом) очевидны для всех, и в последнее десятилетие их количество все возрастает. В этой связи представляется уместным вновь обратиться к фигуре Ланг Ланга.

Стремительный взлет, который осуществил этот необыкновенно талантливый, по-настоящему незаурядный китайский юноша, является следствием четко организованной современной схемы создания «звезд». Для организации его гастрольной карьеры был создан Международный музыкальный фонд «Ланг Ланг», который поддерживали фонд Грэмми и Детский фонд ООН – UNICEF. В 2008 году Ланг Ланг был номинирован на премию Грэмми как лучший солист-инструменталист; в настоящее время он является международным посланцем доброй воли фонда ЮНИСЕФ. Всемирный экономический форум избрал его мировым лидером юношества, а миллиардная телеаудитория слушала его выступление на церемонии открытия XXIX Олимпийских игр 2008 года.

С 2004 года он является лицом фирмы Audi и рекламирует ее автомобили (в контракте предусмотрено условие не ездить на автомобилях других марок); символично, что само слово «audi» означает «слушай, прислушайся». В завуалированной форме Ланг Ланг рекламирует рояли фирмы Steinway, повсюду заявляя, что это его любимый инструмент. Кроме того, он является одним из авторитетнейших представителей бренда Sony Electronics. Его почти десять лет записывает известнейшая в мире фирма Deutsche Grammophon (в последнее время распространились слухи о том, что он порывает с нею ради многомиллионного контракта с концерном Sony BMG). Перечисленные достижения пианиста, как и многие его регалии (председатель Патронажного общества искусства Монблан, член художественного консультативного совета Карнеги холл и другие), показывают, что в современном мире Ланг Ланг стал культовой фигурой.

Возможно, коммерческое «раскручивание» китайского пианиста различными общественными структурами было своеобразным экспериментом нового тысячелетия. Во всяком случае, он не единственный блистательный пианист из этой страны (как было показано выше). Но организацией карьеры Ланг Ланга был нанесен удар по традиционной системе кумиров и авторитетов в области фортепианного исполнительства: благодаря такой мощной коммерциализации артиста из сферы классической музыки,

весь мир должен был по-новому посмотреть на пианистов из стран, не имеющих ни традиций, ни школы игры на рояле. В результате получился двойной эффект: Ланг Ланг «окрылил» свою страну и способствовал укреплению престижа рояля в мировой музыкальной культуре. Ведь именно в XXI веке стало модным включать сольные выступления пианистов и даже цитаты из музыки И. С. Баха, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова в концерты поп-музыки; сегодня артисты могут спокойно совмещать классический рояль и творчество в жанрах поп-музыки, как например, греческий продюсер-композитор Стефанос Корколис.

Что же касается исполнительского стиля, особенностей интерпретации и содержания программ Ланг Ланга, то в прессе и на форумах в Интернете можно встретить множество противоречивых оценок, немало критики, но это уже тема для другой статьи. Важно, что успехи этого пианиста и журналисты, и исследователи современной культуры называют одной из важнейших причин популярности фортепианного образования в Китае. Они приводят конкретную цифру – сорок миллионов детей за последние годы начали учиться игре на фортепиано (правда, эту цифру никто не подтверждает документально). Более того, сегодня даже используются термин – «эффект Ланг Ланга». Сам исполнитель формулирует свою цель следующим образом: привести детей в мир классической музыки; он призывает их ничего не бояться и сражаться до конца за свою мечту. Неслучайно журнал «Тайм» в 2009 году напечатал имя Ланг Ланга в списке самых влиятельных молодых людей мира.

Конечно, такая блистательная карьера со всеми ее рекламно-коммерческими атрибутами служит многим современным детям и подросткам образцом для подражания: китайскую молодежь увлекает перспектива гастролировать с сольными концертами, выступать со знаменитыми дирижерами и оркестрами, работать со знаменитыми фирмами звукозаписи, и многие с настойчивостью и упорством занимаются игрой на фортепиано. Это стало громкой сенсацией для всего музыкального мира и вызывает опасения многих известных музыкантов. Так, знаменитая российская пианистка, член жюри многочисленных конкурсов, профессор Элисо Вирсаладзе жалуется на коммерциализацию современного фортепианного исполнительства. «Сегодня наше искусство переживает не лучшие времена, и, возможно, будет еще хуже. Вы только подумайте – на нас надвигается армия из двадцати пяти миллионов китайских профессиональных пианистов, и все они мечтают о карьере Ланг Ланга. Боюсь, здесь нет хороших прогнозов» [3].

Критический оттенок в прогнозах Вирсаладзе – педагога, воспитавшего множество известных во всем мире исполнителей, – отражает распространенную в России и в Европе точку зрения. Сделавшим карьеру китайским пианистам многие отказывают в тонкости интерпретации: критики отмечают их совершенную виртуозность и при этом полную бездуховность исполнения. Интерпретация произведений европейской традиции, действительно, представляет для китайского музыканта значительные сложности, которые обусловлены дистанцией между менталитетом Запада и Востока. «Недостаточная глубина» исполнения определяется не масштабами таланта, а неумением уловить специфику стиля и образное содержание музыки. Скорее всего, это связано с теми сложностями, которые возникают у китайцев в процессе освоения характерных интонаций европейской речи (специфики речевого и песенного европейского интонирования).

Длительное обучение в Европе или в Америке, изучение английского, французского или русского языка, даже свободное общение на этих языках далеко не всегда означает, что музыкант воспринял природу интонации как средство выражения эмоций. Ведь в китайском языке интонационная шкала выполняет смыслоразличительные функции. При этом в процессе общения эмоциональный модус произносимого текста не выражается так явно, как в европейских языках. Поэтому европейцам часто кажется однообразной мимика жителей Китая, они не могут понять по выражению лица говорящего китайца, выражает ли оно грусть или радость. Роль интонации в китайском языке настолько специфична, что опираться на нее при исполнении европейской музыки не представляется возможным.

Тем не менее, достижения китайских исполнителей, действительно, впечатляют. Поэтому с целью объяснить феномен массового выдвижения китайских пианистов на мировую концертную арену представляется целесообразным рассмотреть некоторые принципы китайской музыкальной педагогики. Ведь они с детства обучаются на родине, в Китае, и именно здесь проявляют свои незаурядные возможности, а только потом выезжают совершенствовать свое мастерство на Запад. Несомненный интерес для истории исполнительства представляет вопрос, возможно ли говорить сегодня о существовании китайской фортепианной школы.

Становление системы обучения игре на фортепиано в Китае имеет краткую, но стре-

мительную историю: инструмент стал известен здесь только в начале XX века. Долгие годы его роль ограничивалась аккомпанементом при исполнении священных песнопений, завезенных в Китай христианскими миссионерами. Ли Шаньмин, жена Александра Николаевича Черепнина (сына известного русского композитора), вспоминает, что ее уроки фортепиано ограничивались «умением исполнять музыку для священных стихов» (цит. по [1, *14*]). Создание специальных учреждений для обучения игре на инструменте на основе именно европейского фортепианного репертуара началось только в КНР, то есть во второй половине XX столетия. В 2010 году в Хубэйском педагогическом институте была защищена диссертация аспиранта Ван Саовэй «60 лет развития китайской фортепианной культуры». В качестве «даты рождения» этой культуры в диссертации назван 1949 год – год образования Китайской Народной Республики [2].

Поэтому 2009-й год отмечался как «юбилейный», и самым авторитетным китайским журналом «Фортепианное искусство» в течение года публиковалась серия из десяти статей Лю Сяо Луна «Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития» [7]. Таким образом, в настоящее время история серьезного фортепианного образования насчитывает немногим более полувека. Интенсивный темп и, главное, очевидные завоевания, а также творческие и организационные достижения (массовость и популярность) позволяют говорить если не о школе, то об оригинальном, самостоятельном пути обучения на фортепиано.

Дело в том, что для формирования исполнительской школы важны не только массовость обучения, количество учебных заведений, успехи отдельных музыкантов на международной арене. Ее должны характеризовать актуальные методические установки в технологии обучения и интерпретации классики, собственный национальный репертуар, самобытные, связанные с национальной традицией исполнительские концепции.

Что касается методических идей, то китайскую систему фортепианного образования отличает ярко выраженная ориентация на целенаправленное формирование технического аппарата с самого раннего возраста – эта установка является приоритетной. Главная задача юного музыканта – тренировать пальцы и руки; в этих целях широко используется европейская дидактическая литература, преимущественно инструктивная. Поскольку общая методическая картина существенно отличается от российской, представляется целесообразным описать используемый в Китае репертуар.

С начала 50-х годов и до недавнего времени весьма востребованным было пособие XIX века Vorschule im Klavierspiel немецкого пианиста Фердинанда Бейера (Ferdinand Beyer, 1803–1863) – через него прошел буквально каждый китайский пианист вплоть до поколения Ланг Ланга и Ли Юньди. Это пособие имеет исключительно инструктивный характер: 106 этюдов, 34 упражнения, 24 гаммы, 9 упражнений в четыре руки; вплоть до 70-го упражнения все пьесы и упражнения исполняются только на белых клавишах. Сегодня данное пособие, к счастью, постепенно теряет свою популярность, так как направлено на тренинг отдельно каждого пальца и не предлагает материала для собственно музыкального развития.

Еще более популярным является учебник американского композитора, талантливого пианиста Джона Томпсона (John Sylvanus Thompson, 1889–1963). Это несколько пособий, состоящих, в свою очередь, из нескольких томов, изданных в 1936–1955 гг. Самые известные из них: «Modern Cours For The Piano – First Grade» («Первый этап современного курса игры на фортепиано» из 9-ти томов), «Teaching Little Finhers to Play» («Научить маленькие пальчики играть»), «Adult Preparity Book» («Предварительный учебник для взрослых»), «Melody All the Way» («Мелодия полностью»), «John Thompson`s easiest piano course» («Самый легкий курс для фортепиано» из 8-ми томов). Эти пособия считаются более удачными, так как помимо упражнений знакомят ребенка с различными музыкальными жанрами. Пьесы несложные и очень привлекательные, каждая пьеса иллюстрирована интересной картинкой. Здесь в упрощенной фактуре представлены всемирно известные арии, фрагменты симфоний, отрывки из балетов. Правда, сами китайские педагоги критически относятся к пособиям Томпсона, главным образом, ввиду широкого использования популярных американских песен, которых китайские дети не знают.

Очень распространенной практикой в музыкальной педагогике Китая является долгое выдерживание детей (несколько лет) исключительно на одних упражнениях, в частности, хорошо известного в России Ш. Л. Ганона. Его упражнения предназначены для развития беглости и силы пальцев, их равномерного развития. Часто используются этюды К. Черни (ор. 599, 849, 299, 740) и сборник этюдов Черни-Гермера. Эта «муштра», конечно, не нравится большинству детей; с большим удовольствием они играют только этюды, похожие на красивые пьесы – с приятной мелодией и гармонией. В качестве примера можно назвать популярные этюды

французского композитора и педагога, немца по национальности Фридриха Бургмюллера (1804–1874) – 25 легких этюдов ор. 100 и этюды для более продвинутых учеников ор. 105.

Упражнения и этюды сопровождают весь период обучения, хотя после освоения перечисленных сборников большинство преподавателей используют «Детский альбом» П. И. Чайковского, пьесы И. С. Баха из «Нотной тетради Анны Магдалены». Принцип изучения этих сборников – играть все подряд, без выучивания наизусть и более или менее тщательной отделки. Процесс обучения в большей степени ориентирован на постановку рук, нежели на глубокое знакомство с содержанием музыки, с различными музыкальными стилями. Однако яркие, запоминающиеся пьесы Бургмюллера, Баха, Чайковского все же радуют детей на фоне нескончаемых упражнений, гамм и этюдов.

Результатом такой методики обучения является достаточно крепкая и действительная массовая техническая оснащенность детей, занимающихся на фортепиано. Такую направленность на развитие беглости пальцев и свободы в движении рук следует считать главной особенностью китайской фортепианной педагогики. Недаром выдающиеся китайские пианисты, которые были названы в начале данной статьи, изумляют своей «компьютерной» виртуозностью. Именно эта виртуозность является основным критерием профессиональной подготовки, которая демонстрируется и оценивается на китайских конкурсах.

Традиционная китайская усидчивость, терпеливое отношение к необходимости многочасовых тренировок приносят желаемые результаты, и это увлекает детей. Например, в сетевом социальном видеосервисе YouTube размещен любопытный видеоклип с Юей Ванг – Yuja teaches kids how to play alla turca («Юя учит детей как играть alla turca») [15]. В отснятой любительской камерой сцене маленькие китайские детишки (не более пяти-шести лет), обступили пианистку восхищенной толпой. В кадре постоянно находятся руки, что позволяет наглядно продемонстрировать виртуозную технику юной исполнительницы. Такое видео вдохновляет маленьких пианистов, и многие из них добиваются подобных технических результатов.

Вместе с тем, именно желание «завоевать» мир заставило музыкантов Китая (и преподавателей, и учащихся) серьезно заниматься проблемой выразительности исполнения европейского фортепианного репертуара. Эта задача оказалась более сложной, чем воспитание пианистов – виртуозов. Но и здесь у китайской педагогики определился свой самостоятельный путь: тщательное изучение истории создания произведения, существующих его редакций, анализ нотного текста и прослушивание различных исполнений в аудио и видеозаписи.

Для китайской системы фортепианного образования в целом не очень характерно внимание к таким предметам, как история и теория музыки; эти предметы часто вообще не изучаются в музыкальной школе, а в программе училища они не занимают серьезного места. Однако необходимость их изучения осознают многие преподаватели, особенно те, кто тщательно работает с учениками в процессе подготовки к конкурсам. И именно они, а не теоретики, занимаются общим музыкальным развитием пианистов. Интересную в этом плане информацию представляет серия бесед Се Чанци с профессором Дань Джаои, «сделавшим» Ли Юньди победителем Конкурса им. Шопена и Чень Са – лауреатом Первой премии в Leeds. Эти беседы были опубликованы в четырех номерах вышеупомянутого журнала «Фортепианное искусство» в 2005 году [8–11].

Сам профессор признается, что не считает себя очень хорошим педагогом, так как достаточно поздно начал систематически обучаться игре на фортепиано (в 16 лет) и не занимался концертной деятельностью. Он ощущал недостаток образования, и это заставило Дань Чжаои уже в сознательном возрасте ставить перед собой конкретные проблемы и самостоятельно искать пути их решения. Дань Джаои придает этому огромное значение: если ты чему-либо научился, то нужно немедленно написать об этом. Поэтому в журнале «Фортепианное искусство» в 1997–1999 годах он опубликовал серию из десяти статей «Основные проблемы в фортепианном исполнительстве» [4–6].

Придавая огромное значение чистой и качественной технике, он критикует китайскую установку на приоритет технической оснащенности пианиста. «Чем отличается музыка от спорта? – спрашивает Дань Джаои. – Спорт – это движение, а музыка через движение передает красоту. Движение – это средство, а результат – сыграть красивую музыку» [9, *47*]. В этих целях профессор выбирает репертуар, который увлечет ученика, заставит его по-настоящему полюбить музыку. Он признается, что перед конкурсом Шопена буквально «таскал» Ли Юньди по всем преподавателям, собирая разные мнения и рекомендации. Потом он задумался над тем, что все дают очень разные советы; ученику было трудно разобраться в этой ситуации, и это начинало вызывать его раздражение. Но Дань Джаои ориентирует своего ученика на то, что и в жюри могут быть разные люди, с различными

требованиями. И тогда необходимо убеждать своей индивидуальностью.

Поиск себя он видит в анализе выдающихся исполнений. И то, что его ученики, не обучаясь за границей, достигают замечательных результатов, объясняется очень подробным и кропотливым знакомством с записями произведений в различных талантливых интерпретациях. «Меня спрашивали журналисты за границей после конкурса в Англии, – рассказывает профессор. – Я считаю, что самое важное: современные технологии дают нам большие возможности заниматься у самых великих пианистов в мире. Существуют масса DVD, VCD, LD, CD – мы можем слушать одно и то же произведение у разных исполнителей, одно произведение исполнителя, записанное им в разное время, сборники разных произведений одного исполнителя» [10, *41*].

Зафиксированное звукозаписью и широко доступное сегодня исполнительское наследие XX века предоставляет возможность исполнителю учиться иначе, чем несколько десятилетий назад. Сегодня мировая индустрия и Интернет-ресурсы позволяют ученику, студенту, преподавателю тщательно изучать мировой опыт слухом, анализировать интерпретации, оценивать их и выбирать свои пути. Китайская система фортепианного образования придает этому огромное значение, и это новый специфический аспект современной педагогики. Анализу известных, «эталонных» интерпретаций придается огромное значение не только на занятиях в классе. Особенно показательным является обилие научных аналитических работ (диссертаций и статей), написанных преподавателями китайских музыкальных учебных заведений. Они уделяют колоссальное внимание проблемам развития слуха, выразительной игры, анализу интерпретаций. В качестве примера следует назвать темы некоторых исследований, выполненных в учебных заведениях крупных городов Китая: «Роль музыкального слуха в фортепианном исполнении», «Музыкально-слуховое представление в фортепианной игре», «Фортепианное исполнение – изучение психологических проблем», «Гуманитарное воспитание в фортепианном исполнительстве», «Расширение выразительности в фортепианном исполнительстве» [16; 13; 14; 12]. Практически в каждом музыкальном вузе аспиранты работают над диссертациями, посвященными анализу исполнительских версий отдельных произведений, популярного педагогического репертуара, различных известных редакций нотного текста произведений классического репертуара.

В данной статье невозможно даже кратко изложить содержание этих и множества подобных им работ, хотя такое изложение позволило бы предметно говорить о специфике системы фортепианного образования в Китае. Но и на основании представленного беглого обзора перечисленных тенденций можно с уверенностью назвать наиболее характерные его черты:

- ярко выраженная ориентация на формирование крепкого технического фундамента в раннем детстве и культ качественной технической оснащенности;
- развитие музыкальной эрудиции, воспитание аналитического подхода к произведениям в классе фортепиано;
- научно-теоретическая культура преподавателей;
- курс на изучение творчества выдающихся исполнителей в аудио и видеозаписи.

За пределами данной статьи остался интереснейший вопрос об исполнительской стилистике. Ее изучение необходимо, поскольку сопоставление дидактических концепций и реальных творческих результатов позволит говорить о национальной исполнительской школе. Хотя в сегодняшнем глобальном мире, когда на всех уровнях системы музыкального образования Китая фортепиано преподают педагоги из разных стран Востока и Запада, а средства звукозаписи обеспечивают широкий доступ к мировому исполнительскому опыту, вопрос национальной самобытности приобретает новые нюансы.

В заключение следует констатировать, что успехи китайских пианистов на международной арене в значительной мере являются достижением именно китайской музыкальной педагогики с ее установкой на безупречное техническое вооружение и на изучение существующих звуковых образцов мировой исполнительской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бянь Мэн*. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры. Дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1994.

2. *Ван Саовэй*. Исследование китайского фортепианного образования с 1949 г. – Хэбэйский пед. институт, 2010.

3. *Вирсаладзе Э.* Интервью с Мариной Аршиновой 28 марта 2010 г. [Электронный ресурс] // ForumKlassika.ru. URL: http://www.forumklassika.ru/content.php?r=204-virsaladze_interview1&page=7

4. *Дань Чжаои*. Основные проблемы в фортепианном исполнительстве // Фортепианное искусство. – 1997. – №№ 1–6.

5. *Дань Чжаои*. Основные проблемы в фортепианном исполнительстве // Фортепианное искусство. – 1998. – №№ 2–4.

6. *Дань Чжаои*. Основные проблемы в фортепианном исполнительстве // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1.

7. *Лю Сяо Лун*. Китайское фортепианное искусство. 60 лет развития // Фортепианное искусство. – 2009. – 16 ноября.

8. *Се Чанци*. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // Фортепианное искусство. – 2005. – № 3. – С. 27–30.

9. *Се Чанци*. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // Фортепианное искусство. – 2005. – № 4. – С. 45–52.

10. *Се Чанци*. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // Фортепианное искусство. – 2005. – № 5. – С. 24–27.

11. *Се Чанци*. Китайская фортепианная мечта (в 4 ч.) // Фортепианное искусство. – 2005. – № 6. – С. 40–43.

12. *Фэн И*. Гуманитарное воспитание в фортепианном исполнительстве. – Ху Наньский пед. институт, 2006.

13. *Чжун Инь*. Музыкально-слуховое представление в фортепианной игре. – Синаньский пед. институт, 2001.

14. *Юань Яцю*. Фортепианное исполнение – изучение психологических проблем. – Дунбэйский пед. институт, 2007.

15. Юя учит детей как играть alla turca (Yuja teaches kids how to play alla turca) [Электронный ресурс] // YouTube. URL: http://www.youtube.com/watch?v=9_aT0nlb7Ng&nofeather=True

16. *Ян Синьюй*. Роль музыкального слуха в фортепианном исполнении. – Хэбэйский пед. институт, 2009.

А. Крылова

ОБРАЗОВАНИЕ БУДУЩЕГО: СОМНЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ

A. Krylova

EDUCATION OF FUTURE: HESITATIONS AND PROBLEMS

В статье обсуждаются проблемы современного музыкального образования в связи с переходом к болонской системе. На основе материалов конференции Петербургской консерватории «Модернизация высшего музыкального образования и реализация принципов Болонского процесса в России, странах СНГ и Европы» изучается имеющийся опыт адаптации отечественной системы музыкального образования к новым западным принципам.

Ключевые слова: вопросы образования, Болонский процесс, модернизация, конференция.

This article is devoted to the issue of musical education being converted into the Bologna Process. The present experience of the domestic system of musical education's adaptation to the new Eastern principles are studied on the basis of the conference materials «Modernization of the higher musical education and realization of the principle of the Bologna Process in Russia, the countries of Commonwealth of Independent States, and Europe» that was held at the St. Petersburg Conservatory.

Key words: musical education, Bologna Process, modernization, conference.

Слово «реформы» для русского интеллигента имеет двойственный смысл. С одной стороны, этимология его располагает к позитивной оценке *(франц. reforme – от лат. reformo – преобразовываю – преобразование, изменение, переустройство какой-либо стороны общественной жизни)*. С другой, реальный жизненный опыт людей, живущих в непреходящую пору перемен, перманентного реформирования экономики, социума, ценностей и всего, что можно реформировать, вызывает оправданное чувство опасности. На протяжении ряда последних лет усиленно обсуждается, доходя нередко до словесных баталий, реформа российского образования. Острота полемики есть знаковое выражение озабоченности общества тем, что увлеченность западными идеями, которые закладываются в основу проводимых изменений (что само по себе отнюдь не ново), закономерно приведет к утрате достояния нации – ее традиций в сфере образования, на протяжении нескольких веков дававших блестящие результаты.

Болонское соглашение, подписанное Россией наряду с двадцатью девятью европейскими странами 9 июня 1999 года, постепенно становится реальностью. Осваиваясь на уровне эксперимента, западноевропейская схема многократно примеряется российскими университетами, сознание привыкает к мысли о неизбежном: «не так страшен черт…» И действительно, возможно, и совсем не страшен, а наоборот, интеграция с европейским образовательным сообществом откроет перед молодыми специалистами новые возможности, кроме, конечно, уже апробированной – выезда за рубеж и работу за достойное вознаграждение в рамках чужой культуры, на благо иной страны.

Однако в этом процессе подгонки «чужого кафтана» нашлось «узкое место» – это сфера музыкального российского образования, имеющая свою логику, структуру и такое содержание, которое непрерывно продуцирует высочайшего качества результаты. «Место» это еще столь болезненно и потому, что истинное искусство априори склонно к сохранению традиций, консерватории же, в лоне которых сосредоточено в прямом смысле будущее российского музыкального исполнительства и музыкальной науки, истинно консервативны (что в данной ситуации не грех).

Трехступенная система российского музыкального образования – школа-училище-вуз – предполагала длительную и скрупулезную работу по выращиванию музыкальных талантов от момента их обнаружения на возможно раннем этапе – до, как сегодня говорят, – конечного продукта. Двухуровневая болонская схема высшего образования – бакалавриат и магистратура – оставляют вне поля зрения огромное временное пространство довузовской жизни человека. Если ранее в высшее музыкальное заведение поступал дипломированный абитуриент, имевший документ о среднем специальном образовании и подготовленный для работы в русле избранной профессии, то по нынешнему проектному пока законодательству процесс этот демократизировался. Дорога в музыкаль-

ный вуз открыта всем выпускникам средних школ. В Литве, например, полностью принявшей западную модель музыкального образования, воспитанники училищ последних лет оказались лишены возможности квалификации и ведения, в соответствии с этим, дальнейшей профессиональной деятельности. Ближайшее следствие этой статусной дискриминации средних музыкальных учебных заведений – их самоустранение с арены рынка образовательных услуг. Стоит ли трудовложений четырехлетний цикл среднего образования, который ничего не дает? В другом учебном заведении за этот же период можно получить диплом бакалавра со всеми вытекающими из этого привилегиями.

Исконно тяжелый труд музыканта, который «на пути к Парнасу» проливает в буквальном смысле слова море пота и слез, официально обесценивается. У порога консерваторий оказывается более или менее подготовленный любитель. И лишь единицы из них смогут достичь за вузовский период уровня добротного профессионала. Болезненность этих прогнозов стимулировала проведение множества конференций, посвященных обсуждению данной ситуации. Так, в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова за последние годы прошел цикл конференций, посвященных проблемам музыкального образования.

Последний из таких международных форумов – четвертый – состоялся в сентябре 2010 года. Его тема – «Модернизация высшего музыкального образования и реализация принципов Болонского процесса в России, странах СНГ и Европы». Очевидно, что обсуждаемые на нем вопросы и проблемы на данный момент остаются наиболее «острыми» и во многом отражают общую ситуацию с музыкальным образованием в России и за ее пределами. Это обстоятельство послужило для автора данной статьи поводом для более подробного анализа информации и мнений Питерского форума.

Но прежде чем перейти к содержательной части, следует сказать, что это было весьма представительное событие, о чем свидетельствовал состав участников и география проекта. Высшие учебные заведения делегировали шестьдесят девять представителей в лице ректоров и проректоров. Карту конференции составили двадцать два российских города – обе столицы, Пермь, Уфа, Екатеринбург, Магнитогорск, Оренбург, Псков, Барнаул, Саратов, Волгоград, Казань, Самара, Новосибирск, Астрахань, Петрозаводск, Тольятти, Воронеж, Улан-Удэ, Краснодар, Нижний Новгород, Красноярск, Ростов-на-Дону. Зарубежье – ближнее и дальнее – было представлено такими странами как Казахстан, Азербайджан, Украина (Киев и Харьков), Беларусь (Минск), Молдова, Литва, Польша, Сербия, Болгария, Латвия, Шотландия (Глазго), Финляндия (Хельсинки), Швеция (Стокгольм), Корея, Германия, США, Индия.

Ключевой проблемой, вынесенной на обсуждение, был все тот же «наболевший» вопрос – анализ систем высшего образования в разных странах и их интеграция в Болонский процесс. Президент Ассоциации Европейских консерваторий Й. Йоханссон, профессор и директор Королевского музыкального колледжа в Стокгольме, на примере освоения Швецией Болонской системы обозначил основные идеи Болонского соглашения министров образования стран Европы, акцентировав, прежде всего, те преимущества, которые выявил опыт Швеции:

- глобальный характер исследований в сфере образования, осуществляемых силами консерваторий разных стран;
- повышение конкурентоспособности образовательных учреждений, которые оказываются в условиях общеевропейского рынка образовательных услуг;
- связь обучения с фундаментальными исследованиями;
- мобильность – единство подходов к обучению, открывающая возможность учиться в разных университетах;
- индивидуализация процесса обучения через систему кредитов и модулей;
- обеспечение качества: образование гарантирует профессионализм и компетентность, эффективность же обучения обусловлена его связью с запросами общества.

Последняя позиция особенно важна, поскольку ключевой идеей европейской системы является ориентация образования на существующий в обществе социальный запрос. «Изготовление» специалиста в соответствии с реально существующими потребностями общества гарантирует его востребованность, обеспечение рабочим местом и целевую продуктивную профессиональную деятельность. Согласно «профилю» этого запроса формируются компетенции – четко прописываемые в учебном плане умения и навыки, которыми должен овладеть обучаемый в результате освоения той или иной учебной дисциплины.

Модули–кредиты–компетенции – это «три кита», на которые опирается вся система. Поскольку о компетенциях уже сказано, кратко обозначим суть модульно-кредитной системы. Она заключается в том, что учебный план дробится на блоки – модули. В модуль может вхо-

дить одна дисциплина или несколько. Осваивая модуль и успешно проходя через итоговое испытание (зачет, экзамен), студент зарабатывает определенную сумму баллов или в иной терминологии – кредитов. Только набрав необходимую сумму кредитов, он может перейти на следующую ступень обучения. Немаловажно, что часть дисциплин, с соответствующим пакетом кредитных единиц, студент может выбирать себе сам. В этом видится индивидуализация процесса обучения, в котором есть место свободному выбору.

С другой стороны, программы стандартизированы, поскольку есть общие для ассоциации европейских консерваторий (далее – АЕС), устанавливаемые на договорной основе стандарты. Проверка соответствия этим стандартам – одна из сторон деятельности АЕС, в рамках которой создаются специализированные на консультативной и аккредитационной деятельности Агентства, о деятельности которых в рамках конференции рассказал уполномоченный представитель ректора Академии музыки им. К. Липиньского (Польша) по интеграции в европейское образовательное пространство, профессор – Г. Кужински. Доклад его так и назывался «Аккредитационная проверка музыкальных вузов по схеме, разработанной Ассоциацией европейских консерваторий – польский опыт».

В своем сообщении Г. Кужински подчеркнул, что единство качественных критериев, которым должны следовать все учебные заведения в рамках Болонской конвенции, предопределяет новые подходы к оценке результатов обучения и унификацию процедур проверки через формулирование четких критериев экспертизы. Последние нацелены на анализ миссии учебного заведения, образовательного процесса в целом, профессиональной квалификации студентов, соответствия педагогического состава выполняемым функциям, организации обучения и среды. Специализированными агентствами предлагается два вида процедуры проверки – неформальная, в рамках которой даются рекомендации, анализируются недостатки и достоинства образовательного учреждения по вышеозначенным позициям, и формальная – результатом которой становится документ об аккредитации.

В связи с докладом Г. Кужински ректор Санкт-Петербургской консерватории С. В. Стаддер отметил, что вверенная ему консерватория в ближайшее время планирует прохождение процедуры аккредитации АЕС, поскольку, как и Московская, претендует на статус Национального университета.

О системе высшего музыкального образования в Германии было рассказано в докладе профессора Й. Линовицки – вице-президента университета музыки города Любек, президента Ассоциации музыкальных академий стран Балтии, члена совета Ассоциации европейских консерваторий. Им были проанализированы последствия присоединения Германии к Болонскому процессу. Й. Линовицки отметил, что ранее в каждой из шестнадцати областей страны действовали свои законы об образовании, что создавало трудности в создании единой концепции. В связи с этим Совет министров культуры принял решение адаптировать Болонскую систему в Германии, которая в данный момент на правах эксперимента сосуществует со старой. В качестве главного преимущества новой стратегии Й. Линовицки отметил то, что болонская система ориентирована на студентов и на решение проблемы нахождения ими своего места на рынке труда.

В выступлениях представителей консерваторий стран ближнего зарубежья был продемонстрирован реальный опыт трансформации Российской образовательной системы под влиянием болонской конвенции. Остановимся на некоторых интересных примерах. В докладе ректора Национальной музыкальной академии Украины профессора В. И. Рожка были рассмотрены проблемы, выявленные в связи с процессом евроинтеграции. Ректор Киевской консерватории особо подчеркнул, что в результате специально проведенного исследования было сформировано устойчивое мнение о необходимости сохранения специалитета. Было также отмечено, что переход на двухуровневую систему – бакалавр–магистр, вопреки ранее существовавшей трехуровневой – школа–училище–вуз, связан с проблемой возможного ограничения профессиональных полномочий среднего звена. Училище фактически может стать лишь подготовительным к вузовскому образованию этапом, дающим квалификацию младшего специалиста без права профессиональной деятельности. В вузе же, при сохранении специалитета, на данный момент уже действуют бакалавриат, магистратура и аспирантура как послевузовская ступень обучения.

Интересна модель «примерки» европейской образовательной структуры, внедряемая Минской консерваторией. Несмотря на то, что Беларусь не подписала Болонскую конвенцию, Президент дал указание на сближение с европейской системой образования. Видимо, немаловажным толчком к этому послужил большой приток иностранных студентов. Образовательная структура, реализуемая в данный момент Минском, в определенной мере представляет «Соломоново решение» по своей мягкости и

компромиссности. Так, полностью сохранен специалитет, срок которого на разных специальностях колеблется от четырех до шести лет обучения. Это первая ступень. Вторая – это магистратура, расцениваемая как некая база для аспирантуры. В магистратуре обучаемый проходит ту программу, которая ранее являлась аспирантской, включая сдачу кандидатских минимумов. Третья ступень – послевузовская. Это аспирантура и докторантура, полностью посвященные процессу написания исследовательских работ.

Опыт Латвии, которая, также как и Литва, перешла на новую двухуровневую систему, оценивался ректором Латвийской академии музыки им. Я. Витола, профессором А. Симанисом как высоко положительный, всецело оправдывающий те потери, которые оказались неизбежными при новой Болонской схеме обучения. Интересна информация о наполнении образовательного цикла. Так, бакалавриат – четырехгодичный цикл, содержательное наполнение которого составляют несколько блоков. Первый содержит дисциплины, обязательные для всех обучаемых, второй – предметы индивидуального выбора, третий – предметы свободного выбора, то есть те, которые обучаемый может включить в свою программу, позаимствовав из курсов иной специальности (например, духовик может выбрать какую-либо дисциплину из программы музыковедов, либо взять другой инструмент). Четвертый блок включает практику двух видов: производственную – игра в оркестрах, ансамблях, пение в хоровых коллективах и педагогическую – в учебных заведениях разного уровня. Содержание пятого составляет сдача экзамена на степень бакалавра.

Вторая ступень – магистратура. В Литовской консерватории она двух видов. Первый вид – так называемая профессиональная магистратура, предназначенная для студентов исполнительских специальностей, с акцентом на совершенствовании исполнительских навыков, но с обязательным требованием написания итоговой теоретической работы. Второй вид – академическая магистратура – для прошедших бакалавриат по специальности теория и история музыки и нацеленных на продолжение обучения в докторантуре. Обучению на этом высшем уровне образовательной системы выделено в Латвии три года. Еще два года дается на защиту. При условии соблюдения данных сроков государство берет на себя обязательство оплаты процедуры защиты, которую в ином случае докторант должен будет произвести за свой счет.

Позиция представителей российских высших музыкальных заведений была единой. Суть ее можно сформулировать следующим образом: относиться к сложившейся и проверенной временем системе отечественного музыкального образования как к памятнику культуры, при необходимости осторожно реставрировать его. Категорически не идти по пути поспешной трансформации на западный лад, а заимствовать лучшее – компетентностный подход, качество, рефлексию, обмен внутри единого интеллектуального пространства, гибкость индивидуального подхода к наполнению обучения.

В связи с этими установками, Советом ректоров в рамках конференции была проанализирована статья 161 проекта Федерального закона «Об образовании в Российской Федерации», касающаяся будущего творческих вузов страны. Были обсуждены предложенные консерваториями Москвы и Санкт-Петербурга поправки, в которых заинтересовано все музыкальное сообщество. В рамках данной акции, в частности, было предложено:

- сохранить профили и специализации основных образовательных программ, каждая из которых должна подлежать лицензированию и государственной аккредитации;
- установить два вида учреждений высшего образования – профильный университет и институт;
- сохранить колледжи как среднее звено, без права их преобразования в организации высшего образования;
- повысить статус музыкальных школ, выделив их из системы дополнительного образования, где они приравнены к таким учреждениям как кружки и клубы;
- включить в бюджетную систему финансирования реализацию предпрофессиональных программ и программ ассистентуры-стажировки;
- уравнять в правах ассистентов-стажеров и аспирантов, наделив их общими правами и обязанностями, за исключением подготовки диссертации ассистентами-стажерами;
- приравнять к педагогам концертмейстеров, с соответствующими трудовыми правами и гарантиями;
- сохранить специалитет, наряду с бакалавриатом и магистратурой.

Перечисленные, а также иные, более частные поправки к проекту закона, единогласно принятые Советом ректоров консерваторий, – свидетельство общей заинтересованности и, что главное, единства взгляда на проблему реформации российской системы музыкального образования. Вместе с тем дискуссии показали, что

проблем пока что больше, чем их решений. Как трансформировать учебные программы и планы в русле модульной системы? Каковы критерии методологии компетентностного подхода? Каким должно быть соотношение аудиторной и самостоятельной работы? Какой должна быть оценка качества работы студентов и педагогов? Как реализовать принцип мобильности, требующий особой языковой подготовки? Вопросы, вопросы, вопросы… Череда их множественна, и одномоментно на них ответить, конечно же, невозможно. Нужно время, опыт на основе экспериментирования и его обобщение. Надежду внушает лишь то, что в проекте документа Ассоциации европейских консерватории «TUNING» – настройка образовательных структур Европы, ориентиры для разработки и реализации программ высшего музыкального образования, сказано: «На первом месте для проекта стоит защита богатого разнообразия европейского образования, он никаким образом не стремиться ограничивать независимость вузов и подрывать местные и национальные академические полномочия».

ПУБЛИКАЦИИ
PUBLICATIONS

М. Гнесин

ИЗ МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

M. Gnesin

FROM MUSIC AND CRITIC HERITAGE

Статья посвящена краткому обзору публицистической деятельности Михаила Гнесина. Представлены также тексты четырех его статей, написанных в 1916 году для газеты «Ростовская речь»: «Оленина-д'Альгейм», «Мистерия человечества и история музыки», «Императорское русское музыкальное общество», «А. С. Аренский». Первые три из них ранее не включались в список опубликованных работ композитора.
Ключевые слова: М. Гнесин, Ростовская речь, Оленина-д'Альгейм, А. Аренский, А. Скрябин, ИРМО.

The article is devoted to the brief survey journalistic work of Michael Gnesin and publication of four his article for daily «Rostov Speech» in 1916: «Olenina-d'Algeim», «The Russian Imperial Society of Music», «The mystery of humanity and history of music», «A. Arenskiy».
Key words: M. Gnesin, Rostov Speech, Olenina-d'Algeim, A. Arenskiy, A. Skryabin, I.R.M.O.

Забытые слова Михаила Гнесина из «Ростовской речи»

Михаил Фабианович Гнесин – одна из ярких личностей музыкальной культуры России первой половины XX века. Его знают как композитора и педагога, воспитавшего немалое число именитых музыкантов, как активного общественного деятеля, литератора и ярого пропагандиста идей своего учителя Н. А. Римского-Корсакова, особенно в области развития музыкального образования в провинциальных городах России. Помимо этого, Гнесин занимался научной деятельностью. Свою первую теоретическую работу он написал еще в годы обучения в Петербургской консерватории. Прочитанный им доклад «О пластическом начале в музыкальном творческом воображении» (1902) имел большой резонанс среди его сокурсников и учителей[1]. Лучшими достижениями научно-теоретической деятельности композитора стали «Начальный курс практической композиции» [4] и очерки «О русском симфонизме» [6].

Еще одну сферу творческой деятельности Михаила Фабиановича составляла музыкальная публицистика. Его мнение ценили, к нему прислушивались. В связи с этим, его критическое наследие, безусловно, представляют большую ценность. Однако его изучение сопряжено с немалыми трудностями. Лишь часть работ была издана при его жизни; до сих пор не существует даже полного списка статей композитора [7]. Колоссальная часть статей, лекций, заметок никогда не издавалась и хранится в рукописном виде в РГАЛИ (Ф. 2954. Оп. 1). Некоторые недавно опубликованные работы Гнесина о сотрудничестве с Мейерхольдом можно найти в списке, составленном Е. Борисовой для «Гнесинского исторического сборника» [3]. Другие статьи сохранились только на страницах ростовской прессы 1910-х годов, сведения о них в личных архивах композитора отсутствуют. Таким образом, для современного музыкознания литературное наследие Гнесина – пространство неосвоенное, его изучение на сегодняшний день – актуальная и нерешенная проблема.

[1] Работа получила высокую оценку Н. А. Римского-Корсакова и педагога Гнесина по эстетике Л. А. Сакетти. На данный момент считается утерянной.

Судя по тем работам композитора, которые на данный момент нам известны, Гнесина-публициста привлекали самые разные темы и жанры. Он писал анонсы к предстоящим концертам, информационные заметки о музыкантах, рецензии. В своих откликах на прошедшие концерты не только оценивал выступление музыкантов, но и знакомил читателей с историей создания звучавших произведений, рассказывал о других исполнениях этих же сочинений, которые ему когда-либо приходилось слышать. Как музыкант, занимавшийся собиранием и изучением фольклора разных народов, уделял немало внимания в своих статьях и этой теме. Писал воспоминания о старших современниках, попутно анализируя и оценивая их творчество, касаясь непростых вопросов истории музыкальной культуры, фольклористики. Некоторые публицистические работы Гнесина связаны с творчеством его учителя Н. А. Римского-Корсакова.

В связи со спецификой журналистской деятельности, Гнесину приходилось писать быстро, укладываясь в сжатые сроки, многие его работы носят характер, близкий импровизационному, стиль изложения наполнен элементами живой разговорной речи. Для самого композитора статьи часто становились «трибуной», отсюда – полемический тон высказываний. Едва ли не в каждой статье содержатся страстные высказывания о необходимости доступного музыкального образования народа, горячим приверженцем которого он был.

Первым городом, где Гнесин активно стал выступать на страницах местной прессы как пропагандист русского искусства, был Ростов-на-Дону – город его детства, куда композитор вернулся после окончания консерватории, движимый идеей «окультуривания» русской глубинки. За десять лет пребывания в Ростове (1910–1920) в газетах и журналах регулярно публиковались его материалы, посвященные художественной жизни города.

К сожалению, многие издания донских газет за 1910-е годы по причине бурных событий прошлого столетия в Ростове не сохранились. Среди доступных комплектов предреволюционных лет, хранящихся в фондах Донской государственной публичной библиотеки, полностью имеется только подшивка газеты «Ростовская речь» за 1916 год, когда Гнесин состоял в штате газеты «Ростовская речь»[2], вел рубрику «Театр и музыка». За этот год Гнесиным было опубликовано 14 статей. В основном, они освещали культурные события Ростова: симфонические концерты ИРМО, спектакли Товарищества артистов русской оперы, выступление сказительницы Кривопольновой и гастроли Олениной-д'Альгейм (о личности и творчестве певицы композитор написал четыре статьи). Но текущей музыкальной жизнью тематика статей не ограничивалась. Три наиболее крупные из всех публикаций 1916 года представляют собой монографические очерки о композиторах М. Мусоргском, А. Скрябине и А. Аренском.

Ниже вниманию читателей предлагаются избранные статьи музыканта, найденные нами в газете «Ростовская речь». Три из них не указаны ни в одном из известных на сегодняшний день списков публикаций Гнесина. Статья «Императорское русское музыкальное общество» рассказывает о концерте Ростовского отделения ИРМО, посвященном 50-летию со дня рождения А. К. Глазунова. В ней автор дает оценку не только игре исполнителей, но и творчеству композитора в целом, рассуждает о его значении для русской музыкальной культуры.

«Оленина-д'Альгейм» – своего рода анонс концерта именитой певицы, который должен был состояться в день публикации статьи, вечером 14 февраля 1916 года. Автор стремится донести до читателя значимость приезда в город артистки, горячо пропагандирующей русскую музыку за рубежом. Как и предыдущая, статья эта подписана инициалами «М. Г.», но есть основания с уверенностью считать ее автором Гнесина. В 1916 году среди редакционной коллегии было два человека, кому могли бы подходить эти инициалы: М. Ф. Гнесин и некто М. М. Гутман. Последний, скорее всего, не писал о музыке: в известном словаре Г. Бернандта и И. Ямпольского «Кто писал о музыке» [2] его фамилия вообще не встречается. Тематика же статей и их стилистика с определенностью указывают на авторство Гнесина.

Статья «А. С. Аренский», опубликованная в том же выпуске газеты, была написана к десятилетию со дня смерти композитора. Автор не пытается преувеличить заслуг Аренского как композитора, но не замалчивает и достоинств его музыки, полемизируя с иными, чрезмерно строгими точками зрения. Статья числится в списке опубликованных работ Гнесина. Ссылки на нее можно найти в литературе об Аренском. Но так как эта работа впоследствии не переиздавалась, а источников по творчеству композитора крайне мало, ее публикация сегодня представляется вполне целесообразной.

[2] Эта общественно-политическая и литературная газета стала выходить с 1915 года. В ней освещались, преимущественно, вопросы, связанные с экономикой и финансами, сельским хозяйством, торговлей, промышленностью. Газета видела свою задачу в «обслуживании потребностей» огромного региона – Донской области, Кубани и Северного Кавказа. Имя Гнесина упоминается в списке сотрудников газеты за 1916 год. Но в газетах 1917 года его фамилия уже отсутствует.

Публикация «Мистерия человечества и история музыки. Из воспоминаний об А. Н. Скрябине» от 13 марта относится к числу тех работ Гнесина, в которых композитор целенаправленно рассказывает о музыкантах и их творениях. Желание написать о загадочной Мистерии и ее авторе, вероятно, возникло у Михаила Фабиановича по нескольким причинам: во-первых, приближалась годовщина смерти Скрябина, во-вторых, идея создания мистерии была близка и самому Гнесину, о чем сохранились его записи в дневниках[3]. Михаил Фабианович был лично знаком с композитором и в своих дневниках оставил воспоминания об этой удивительной личности, которая была своего рода идолом для молодого поколения, которому принадлежал и сам Гнесин. Восстанавливая по памяти исполнение Скрябиным эскизов Мистерии на одном из домашних вечеров, авторские комментарии, Гнесин излагает свой взгляд на развитие музыкального искусства, не отрицая при этом право Скрябина на его представление о мире музыки.

За отдельными исключениями орфография и пунктуация оригинала приведены в соответствие с современными нормами правописания.

[3] Более подробно эта тема раскрывается в статье Р. Архиповой [1].

1-й годъ издан.

Цѣна отдѣльнаго №—5 коп.

РОСТОВСКАЯ РѢЧЬ

№ 48-й. Ростовъ на Дону, Понедѣльникъ, 15 февраля 1916 г. № 48-й.

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА

Адресъ редакціи и конторы: Ростовъ н-Д., Б.-Садовая, д. № 14.
Телефонъ редакціи 36-73. Телефонъ конторы 37-65.
Редакція для личныхъ объясненій открыта ежедневно отъ 12 до 2 ч. д., кромѣ праздниковъ.
Непринятыя рукописи не возвращаются.
Контора редакціи открыта отъ 8 ч. утра до 2 ч. дня и отъ 5 до 8 ч. в.

ПЛАТА ЗА ОБЪЯВЛЕНІЯ:
мѣстныя: Впереди текста . . 30 к. за строку петитомъ. Позади текста . . 15 к. за строку петитомъ.
иногородныя: Впереди текста . . 40 к. за строку петитомъ. Позади текста . . 20 к. за строку петитомъ.
За объявленія учащихся въ 4 строки позади текста за 1 разъ—20 к., за 2 раза—30 к., за 3 раза—40 к., за 5 разъ—50 к.
Заразсылку приложеній при газетѣ въ домъ за 1 лотъ за 1000 экз. 8 р., за каждый добавочн. лотъ 2 р. 50 к.

ИМПЕРАТОРСКОЕ РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО[4]

Шестое музыкальное собрание Ростовского отделения И.Р.М.О., состоявшееся в среду 10 числа, было посвящено произведениям А. К. Глазунова.

Пожалуй, в качестве юбилейного (недавно исполнилось 50 лет со дня рождения прославленного нашего композитора) оно по самой своей программе было недостаточно убедительно и чересчур скромно.

Глазунов был представлен в означенном концерте как автор небольшого количества мелких вещиц, притом по преимуществу «этнографически» и «исторически» окрашенных.

Юношеские «Novelettes» для струнного квартета содержат в себе следующие пьесы: «Испанскую», «Восточную», «В старом стиле», «Вальс», «Венгерскую». Далее следовали фортепианные вариации на финскую тему, элегия для альта, «Песнь трубадура» и «Испанская серенада».

Конечно, это подлинные глазуновские сочинения. Но ведь главной особенностью его творческой индивидуальности является «культ чистой формы». Именно этим он и отличается от предшественников, которых так увлекало художественное воплощение этнографических и исторических черт. Сонатные формы в камерном и симфоническом роде, вот — область, в которой создано все лучшее у Глазунова. По силе воображения, необходимого для сооружения чистых музыкальных форм и по способности к логическому музыкальному мышлению, ни один из наших композиторов не может быть приравнен к Глазунову; зато у Глазунова нет той остроты самой мысли, которая и из мелкой формы может создать произведение великой ценности.

Наиболее крупное из того, что было исполнено в концерте, — Тема с вариациями для фортепиано ор. 72. Глазуновские вариации, пожалуй, лучшее из его фортепианных произведений. Грубоватая по колориту тема вариаций (финская народная) — своеобразна в своей угловатости и привлекает серьезностью и простотой. В оркестровой «Финской фантазии» того же автора эта тема снова и по-новому разрабатывается Глазуновым.

Фортепианные вариации очень разнообразны, и тема в них, словно приспособляясь к различным одеждам, в которые рядит ее автор, временами освещается со стороны совершенно неожиданной. В последних вариациях тема эта сталкивается с русской народной темой, очень яркой по своему ритмическому устройству и отдающей чем-то зловещим (быть может, с тех пор, как при помощи этой же народной темы Римский-Корсаков так выразительно воплотил ужасы «Кащеева» царства).

[4] Русское музыкальное общество (РМО; с 1868 года Императорское Русское музыкальное общество, ИРМО) — российское музыкально-просветительское общество, действовало со второй половины XIX века до начала XX века. ИРМО ставило целью сделать серьезную музыку доступной широкой публике и способствовать распространению музыкального образования. Общество находилось под покровительством императорской фамилии. Августейшими председателями были великая княгиня Елена Павловна, великие князья Константин Николаевич, Константин Константинович и др. В Ростове-на-Дону отделение РМО было открыто в 1896 году по инициативе Матвея Леонтьевича Пресмана – пианиста, музыкально-общественного деятеля, ученика Н. С. Зверева и близкого друга С. В. Рахманинова.

Соединение это дает возможность разорвать круг, который представляет собою всегда форма вариаций, с блеском закончить сочинение.

Разнообразие фортепианного изложения в этом произведении Глазунова и известная степень оркестровости в красках прикрывают здесь неполную самобытность в фортепианном стиле автора, ярче сказывающуюся в других произведениях. Вот это качество, соединяясь здесь с всегда присущей Глазунову серьезностью и интересностью, и делает его «Тему с вариациями» ор. 72 лучшим из его сочинений для фортепиано.

К числу различных заслуг Глазунова относят закрепление стиля русской школы в произведениях самых различных родов. В действительности, Глазунов, сам не будучи очень ярко окрашенным национальным композитором, насытил, однако, крупинками русского национального стиля огромное количество самых разнообразных музыкальных форм.

В связи с этим, по выражению одного столичного любителя музыки, в глазуновском творчестве можно встретить образцы **великого, глубоко интересного, превосходного, просто красивого и, наконец, «добротного» — русского, удобоваримого**.

Существует такой инструмент — нужно и для него написать неплохую вещь. Чем культура страны выше, тем больше становятся такого рода произведения. На первых порах приходится, конечно, благодарить композиторов за то, что они не оставляют без внимания альт, валторну и другие редко появляющиеся на эстраде инструменты. Приблизительно такой «добротной» вещицей является исполненная в прошлом концерте «Элегия» для альта.

Две исполненные пьесы для виолончели: «Песнь Трубадура» и «Испанская серенада» — относятся к более выдающимся глазуновским сочинениям. Особенно привлекательна первая с мелодическими и гармоническими оборотами в средневековом стиле.

Нельзя не отметить превосходное исполнение средней части «Испанской серенады». Певучесть и густое полнозвучие исполнения в уместно замедленном темпе как-то скрыло чрезмерную «серенадность» этого отрывка.

Вся программа концерта была исполнена хорошо. И квартет, и исполнители-солисты: г-жа Высотская[5] и г.г. Авьерино[6] и Стернад[7] — были привествуемы публикой, почему-то на этот раз упорно принимавшейся за аплодисменты посреди пьесы. Беда с композиторами! Думаешь — окончилась вещь, а оказывается: нет, так только передышка!

М. Г.

Ростовская речь. — 1916. — 12 февраля. — N 45.

[5] Сведения об этом исполнителе найти не удалось.

[6] Авьерино Николай Константинович (1872–1948) — скрипач, альтист, дирижер, педагог; соученик Рахманинова по Московской консерватории, его многолетний друг.

[7] Алоиз Стернад (?–1931) – виолончелист, впоследствии преподавал в Парижской консерватории.

ОЛЕНИНА-Д'АЛЬГЕЙМ[8]

Сегодня концерт М. А. Олениной-д'Альгейм. По случаю «университетского вопроса»[9] одной из главных тем для разговоров у нас является в настоящее время определение Ростова со стороны его культурности или некультурности.

Быть может, одним из самых ярких показателей нашей «отсталости» следует признать то, что здесь еще ни разу не слушали Оленину д' Альгейм и даже саму фамилию ее и в разговоре и в печати то и дело путают с популярными в провинции бр. Адельгейма-

[8] Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна (1869–1970) – русская камерная певица (меццо-сопрано). Ученица Ю. Ф. Платоновой, А. Н. Молас и М. Бланшете. Была выдающейся исполнительницей и пропагандисткой вокального творчества композиторов «Новой русской музыкальной школы», особенно Мусоргского. Композиторы высоко ценили ее талант, ей посвящали романсы. Ж. Массне, услышав молодую певицу, предсказал ей блестящее будущее. В 1896 дебютировала в Париже и Брюсселе. Здесь же вместе с мужем П. д'Альгеймом, французским писателем и критиком, автором книги о Мусоргском (1896), организовала цикл лекций-концертов, посвященных автору «Бориса Годунова» (ей аккомпанировал ученик Ф. Листа И. Ферстер). Мастерство артистки отметил бывший на одном из ее концертов в Париже К. Дебюсси (1901). В 1908 совместно с мужем организовала в Москве «Дом песни» с целью пропаганды камерной вокальной музыки. Затем подобное общество было открыто ею в Париже, где она проводила концерты русской классической и народной музыки, а также вечера с участием А. Белого и В. Брюсова. «Оленина-д'Альгейм обладала гибким, ровным во всех регистрах голосом широкого диапазона, певческой культурой, артистичностью. Безупречная вокальная техника, игра тембров (от мягкого, «ласкающего» до «металлического»), тонкая фразировка позволяли певице создавать незабываемые вокальные миниатюры. «Она вскрикивала, шептала, изгибалась, жестикулировала; ее оригинальное русалочье лицо как зеркало отражало основные тоны передаваемого настроения... Оттого тот, кто только слышал, но не видел г-жу д'Альгейм, не мог получить полного, настоящего представления о передаче артистки» (Ю. Энгель). Вокальное мастерство Олениной, ее особое внимание к интонированию текста было близко и М. Гнесину, для которого, как известно, слово в вокальной музыке имело определяющее значение. Вероятно, поэтому он с большой заинтересованностью отнесся к приезду певицы в Ростов.

[9] Возможно, «университетский вопрос», о котором говорит Гнесин, был связан с эвакуаций из-за войны в Ростов в 1916 году Варшавского университета – одного из крупнейших и самых престижных университетов Польши, основанного в 1816 году Александром I. До этого в городе не было ни одного научно-учебного заведения, ни одного человека с ученой степенью и званием (попытки открыть медицинский университет предпринимались в 1910 году, но правительство ответило на ходатайство отказом). С переездом Варшавского университета здесь сразу оказался большой коллектив ученых, что, конечно, сыграло колоссальную роль в развитии образования и науки в Ростове.

ми[10]; то, чем музыкальная Россия живет и волнуется уже чуть ли не двадцать лет, еще совсем не изведано нами; уже новые музыкальные течения надвигаются и грозятся подорвать значение тех художественных идей, под знаком которых протекает уже так долго и так плодотворно подвижническая деятельность высокоодаренной исполнительницы; а мы все еще только лишь понаслышке знаем об Олениной-д'Альгейм, да еще рассуждаем: достаточно ли силен ее голос, можно ли сравнить ее, скажем, с Збруевой[11] или Неждановой.

Но, как в других отношениях, так и здесь не исключительно мы одни в этом повинны.

Оленина-д'Альгейм недавно стала появляться на провинциальных эстрадах. Начала же она свою деятельность, главным образом, посвященную пропаганде творчества Мусорского, в Париже.

По ее стопам, лет десять спустя, Дягилев повез в Париж «Бориса Годунова» Мусорского.

Бесконечно своеобразное и полное творческого воодушевления исполнение Олениной вместе с воодушевленными статьями и рефератами о Мусорском французского художественного деятеля барона Пьера д'Альгейма (мужа певицы) создали почву для успеха «Бориса Годунова».

В Париже возник культ Мусорского. Наше великосветское общество, находящееся в постоянном духовном подчинении у парижан, заразилось этим новым музыкальным явлением; запел Мусорского Шаляпин, и уже несколько позабытый у себя на родине великий композитор сделался, таким образом, через посредство Парижа любимым и популярным в своем отечестве.

Изложенная здесь схематическая судьба посмертных успехов Мусорского не делает, разумеется, чести нашей родине. И ведь это не единичный случай: такова же была судьба Бланки[12], Даргомыжского и других наших великих людей.

За истекшее столетие мы не продвинулись вперед в отношении интереса к творчеству наших великих людей и по-прежнему нуждаемся в том, чтобы посторонние указывали нам на имеющиеся у нас ценности.

Наш молодой народ, с его недостаточно ярким интересом к творчеству Олениной, к Художественному или к театру Мейерхольда, к опере, к поэзии и к живописи, отражает всю нашу страну, способную рождать великое, но не умеющую радоваться своим детям и лелеять их, скорее наоборот — испуганно отворачивающуюся от них.

Если бы нам представлялось, что и дальше все будет обстоять по-прежнему, то, право, не хотелось бы и делать что-либо для своей родины. Но нам верится, что в дальнейшем наша художественная жизнь наладится по-иному.

Помочь этому должны мы же, художники.

Нужно в Париж — эту чудесную лабораторию искусства, презреть легкие лавры у утонченных жителей столицы и насаждать великое искусство по городам и селам своей страны, чтобы свои понимали своих и радовались им.

Будем надеяться, что наша мысль не является чуждой и М. А. Олениной-д'Альгейм, чья плодотворная музыкальная деятельность протекала до сих пор иначе, и что посещение ею Ростова и других городов не является простой случайностью в жизни этой убежденной и призванной служительницы искусства.

М. Г.

P. S. Не будем рассказывать слушателям сегодняшнего концерта о том, что предстоит им услышать, но позволим себе хоть отчасти ознакомить читателей с теми мыслями о творчестве композитора (в частности, Мусорского) и исполнителя, которые так характеризуют Оленину-д'Альгейм как художественного деятеля, и которые были выражены в напечатанной на французском языке и недавно переведенной книжке: «Заветы Мусорского»[13].

«Исполнитель — это живая книга. От него самого зависит, где и как ее прочтут. От него зависит навести мысль чтеца на мысль автора, от него зависит манерой держать себя умерить громкие проявления, которые не идут к одиночеству, вниманию и сосредоточенности, и внушить уважение легкомысленным; от него зависит достойно передать мысль автора,

[10] Братья Адельгеймы – Роберт Львович (1860–1934) и Рафаил Львович (1861–1938) – актеры российского театра. Они разработали оригинальную методику обучения актерскому мастерству, основанную на дыхательных упражнениях, развитии так называемого длинного дыхания. Технику дыхания они считали не вспомогательной, а одной из главных дисциплин актерской профессии, предвосхитив тем самым некоторые направления развития актерского искусства в XX веке. В российском театре братьев Адельгейм нередко называли йогами.

[11] Выбор Гнесина для сравнения не случайно пал именно на этих певиц. Евгения Ивановна Збруева (1867–1936) – русская певица (контральто), дочь композитора П. П. Булахова. Ее имя сейчас менее известно, чем имя Антонины Васильевны Неждановой, о заслугах и таланте которой сегодня напоминать не приходится, но в начале XX века Збруева была известной и почитаемой артисткой. Свое музыкальное образование она получила в Московской консерватории. В 1905–1918 выступала на сцене Мариинского театра, где была первой и главной исполнительницей партий Марфы в опере «Хованщина» и Солохи в опере Чайковского «Черевички».

[12] Информацию об этом композиторе найти не удалось.

[13] «Заветы Мусоргского» («Le legs de Moussorgski») – книга, написанная Олениной-д'Альгейм, была издана в 1908 году в Париже. На русском языке опубликована в Москве в 1910 году.

проникаясь ею настолько, чтобы свет, преломляясь на открытой странице, осветил присутствующих».

«Вот прекрасное мерило для нужного настроения тому, кто хочет передавать сочинение правдиво, а не передавать чувства в области ему чуждой.

Скажите внутри себя свою скорбь, кричите о ней для себя и, отдавшись ей, — пойте о ней для других».

«Если ваше исполнение выходит вульгарным, то это значит, что вы искажаете внешность произведения, потому что ваш внутренний мир не подготовлен к передаче такого рода. А такая подготовка необходима; она трудна и продолжительна, но в себе самой найдет награду. Трудность в том, что лихорадочная внешняя жизнь заглушила в нас то чувство, что поет внутри нас и в минуты возбуждения у нормального человека рвется наружу».

«Мусорский, затерявшийся в шумной, как и он, беспорядочной, дезорганизованной толпе, — продукт современной цивилизации, сделал нечеловеческое усилие уйти от нее и вернуться к правде: вот почему — интерпретация его дает свободу. Если, слившись с его творениями, вы безвозвратно отвернулись от всех искусственных формул, от мелких фальшивых притворных чувств, вы можете с более ясным сознанием своего долга отдаться интерпретации и других настоящих художников».

М. Г.

Ростовская речь. — 1916. — 14 февраля. — N 47.

А. С. АРЕНСКИЙ
(к десятилетию со дня смерти, истекшему 12 февраля 1916 г.)

«Будь добр, черкни два слова: как здоровье Аренского? Где он, видал ли ты его? Что он делает? Мне ужасно, ужасно его жаль. Так бы хотелось написать ему теплое, ласковое письмо». Это — выдержка из недавно обнародованного письма А. К. Лядова к А. И. Зилоти, помеченного 10 августа 1905 года.

Несколько месяцев спустя Н. А. Римский-Корсаков заносит в свою суровую «Летопись» следующие слова: «Смерть унесла А. С. Аренского. Мой бывший ученик, по окончании Петербургской консерватории вступив в Московскую профессором, прожил в Москве много лет. По всем свидетельствам, жизнь его протекала безалаберно среди вина и картежной игры, но композиторская деятельность была довольно плодовита. Одно время он был жертвою психической болезни, прошедшей, по-видимому, бесследно. Кутежи, игра в карты, расстроенное такой жизнью здоровье, в конце концов, скоротечная чахотка, умирание в Ницце и, наконец, смерть в Финляндии. В молодости Аренский не избегал некоторого моего влияния, впоследствии влияния Чайковского. Забыт он будет скоро...»

Вероятно, каждый, сопоставив эти два композиторских отклика на умирание и преждевременную кончину Аренского, не воздержится от напрашивающихся умозаключений относительно умилительной доброты Лядова и странного какого-то жестокосердия Римского-Корсакова по отношению к своему ученику. Но постараемся подняться над нашими первыми ощущениями, чтобы разобраться в подлинности отношения к Аренскому, поскольку оно сквозит в каждом из приведенных откликов на приближающийся и совершившийся момент кончины Аренского.

Лядов — старший и более одаренный товарищ Аренского, товарищ и по искусству и, быть может, по времяпрепровождению. Римский-Корсаков — учитель каждого из них, учитель целого ряда композиторских поколений, насадитель музыкальной культуры в России. Во всех своих высказываниях об искусстве и его представителях Лядов — художник в тесном и узком смысле этого слова. «Жизнь» представляется ему исключительно лишь достойной презрения, и забвение жизни в искусстве или даже не в искусстве совпадает для него с представлением о настоящей жизни. Он не верит ни в какие истины о жизни, не признает никакого долга человека или даже художника. Он не убивает в себе человеческих ощущений, но и копья ломать за «человечность» не станет. К погибающему Аренскому он испытывает жалость товарища и приятеля. Аренским-композитором он, по-видимому, мало интересуется.

Римский-Корсаков не менее чем Лядов — художник. Как и все художники, он, разумеется, верует в то, что искусство выше жизни. Но он не только лишь тонкий и прекрасный художник, как Лядов; он — великий художник. Поэтому вера в превосходство искусства над жизнью горит в нем с большей мощью, проявляясь не в безразличии к художникам и их жизни, а в повышенной требовательности к ним, и в первую очередь к самому себе.

Многие осуждали Римского-Корсакова за чрезмерный ригоризм и «толстовщину» в отношении к жизни артистов. Но надо понимать, что его интересовала совсем не добродетель музыкантов, а лишь их преданность своему делу, серьезность в разрешении принятых ими на себя высших задач.

Римский-Корсаков — пламенный жрец, строитель великого здания. Его ученики для него — помощники и преемники в великом деле. Каждый камень, заложенный ими, у него на счету. Их доблесть и их удачи — предмет его гордости и ликования, их нерадение и промахи — предмет его досады и гнева.

Я лично помню высказанную однажды при нас, учениках, мысль Римского-Корсакова о том, что «композитора надо строго судить: он сам принимает на себя свое дело. Никогда никого нельзя заста-

вить сделаться композитором, как можно, например, заставить торговать или сделаться даже учителем, медиком».

Вспомним о том, что Римский-Корсаков, не ограничиваясь одним лишь раздражением против бездеятельности Бородина, нерадения пьянствовавшего Мусорского, щадя гибнущие ценности в искусстве, считал своим долгом приводить в порядок недоконченные их сочинения, из лоскутков и обрывков создавая целые произведения (как, например, знаменитую «Ночь на Лысой горе») и все же подписывая их именами Мусорского или Бородина, и мы должны будем признать право Римского-Корсакова на раздражения и жестоковатые высказывания по адресу «нерадивых» своих сверстников и учеников по искусству. И если Лядов со всем своим презрением к «человеческому» мог «по-человечески» жалеть гибнущего, по всему судя, мало чтимого им художника, то Римский-Корсаков в своем «священном гневе» поднимался над человеческой жалостью и не скорбел над участью неоправдавшихся ожиданий музыкантов. При всем личном несовпадении иной раз с ощущением Римского-Корсакова, трудно бывает не преклониться перед непреклонностью души этого великого человека. И все же в отношении же А. С. Аренского приходится признать Римского-Корсакова несправедливым.

Антон Степанович Аренский юношей поступил в консерваторию по классу композиции, произвел там немалое впечатление своей исключительно богатой внешне музыкальной одаренностью. Музыкальная «наука» давалась ему удивительно легко. Передают, что большая часть работ, написанных им в консерваторский период, сочинялась им тут же на уроке, в то время как профессор просматривал работы его товарищей; и, тем не менее, затем оказывалось, что экспромтом написанное сочинение Аренского значительно превосходит качеством работы его товарищей, также людей даровитых и подолгу дома работавших над своими «задачами».

Помимо блестящих качеств самого «сочинительского аппарата», в Аренском ощущалась лирическая настроенность, сквозила подлинная интеллигентность, наконец, к году окончания консерватории у Аренского уже имелся ряд сочинений для начинающего музыканта достаточно выдающихся (значительная часть оперы «Сон на Волге» была написана Аренским уже тогда).

Все это давало достаточные основания Н. А. Римскому-Корсакову провидеть в своем ученике композитора большой величины. Действительность разочаровала Римского-Корсакова в Аренском. В отношении музыкально-психическом Аренский как-то совсем не подвинулся со времени окончания консерватории, лиризм его оказался довольно узким, и несомненная интеллигентность Аренского как-то не приводила его (за немногими исключениями) к каким-либо интеллектуально ценным задачам в искусстве. Склонность к «богемной» жизни также сказывалась на его творчестве: работы его носили на себе печать постоянной спешки, утрачивая, таким образом, интересность для музыкантов. Отдельные слабые моменты, почти неизбежные в сочинении, при такой спешной обработке у Аренского, более чем у других композиторов, как бы обнажались в своей слабости.

Нельзя, конечно, не пожалеть о всех *неблагоприятных условиях* жизни Аренского, помешавших ему сделаться действительно крупным мастером и исчерпать его богатые композиторские данные. Но не всем же быть великими в искусстве!

Нельзя требовать от художника, чтобы он при наличии таких-то и таких-то элементов дарования во что бы то ни стало добился значительности.

«Целое больше суммы его частей», как выразился однажды Владимир Соловьев. Предвидение значительности чьего-либо творчества, в конце концов, мыслимо только лишь как предчувствие. Наталкиваемся ли мы здесь на чью-либо предназначенность или непредназначенность к созданию великого, или же в ошибочности наших предсказаний о чьей-либо творческой будущности играет роль недостаточное у нас внимание к характеру творческой воли, у данного художника — это другой вопрос. Но, несомненно, что крупная абсолютная величина способностей не обеспечивает еще значительности творчества, и обратно: значительность творчества может опираться и на сравнительно не очень крупные специфически музыкальные или какие-либо иные способности. Из этого следует, что музыканту не может быть поставлена в вину недостаточная значительность его творчества или узость, если самый талант его приносит свои плоды.

Основным недостатком Аренского как композитора считают недостаточную самостоятельность. Всего сильнее воздействовало на Аренского творчество Чайковского и влияние это сказывается как в построении целых музыкальных построений, так и нередких заимствованиях детального характера, что продолжалось до самого конца деятельности Аренского. Однако как всегда в искусстве то, что было прекрасного в музыке Аренского: очень красивые и свежеватые гармонии, изящные и изящно изложенные мысли, искреннее повествование о своем несильном, но поэтическом «упоении» любовью и природой и нежные элегии — все это достаточно своеобразно у Аренского.

[Аренский обладал даровитостью][14], способной влиять на более молодых композиторов. Очень за-

[14] Часть текста пострадала, так как края газетной подшивки были обрезаны, вероятно, в ходе переплетных работ. Предлагаем наиболее вероятные варианты реконструкции утраченных фрагментов.

метно это влияние в романсах Рахманинова, его ученика с более счастливой композиторской судьбой. Рахманинов, правда, мог противопоставить влиянию Аренского более яркие собственные черты, чем те, которые противопоставлял Аренский мощному влиянию на него Чайковского. Но, право же, кроме очаровательной «Сирени», особняком стоящей у Рахманинова во всем его вокальном творчестве, нет ничего, чтобы равнялось и по чистой музыкальной ценности, и по непосредственной поэзии с такими романсами Аренского, как «Не зажигай огня», «Разбитая ваза», «В полусне», несмотря на малую их глубину и салонную сладковатость.

Очень велико влияние Аренского также на вокальную музыку Глиэра и многих других менее значительных музыкантов. Самыми выдающимися произведениями Аренского являются: очень красивое и прочувствованное Трио (ор. 32)[15], имеющее европейскую известность, вступление к опере «Наль и Дамаянти»[16], многие его романсы (наряду с упомянутыми выше), некоторые фортепианные сочинения и детские песни. Из произведений для фортепиано нельзя не отметить ценные по своему замыслу «Essaisur des rhythmes oublies»[17] — небольшие пьесы, вдохновленные стихотворными размерами древнегреческими и персидскими. Особенно хороши здесь «Ионики», «Поэны» и «Сари».

Аренским оставлено несколько музыкально-теоретических трудов. Из них представляет безусловную ценность популярное «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки». Аренский писал в самых разнообразных формах. Он сочинял и симфонии, и оперы, и балеты, и кантаты, камерные произведения пьесы для фортепиано, скрипки, виолончели, романсы, мелодекламации (очень красивые «Нимфы» на сюжет тургеневского произведения в прозе), дуэты, светские хоры и духовно-музыкальные сочинения и, однако, никогда не задавался задачами, превосходящими границы его музыкальной или духовной одаренности.

[Как отметил] Римский-Корсаков в своей «Летописи», — «он ближе всего подходит к А. Г. Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему, хотя в инструментовке, как сын более нового времени, превосходит Антона Григорьевича». Следующее далее жестокое предсказание Римского-Корсакова относительно того, что «забыт он будет скоро», по-видимому, до известной степени осуществляется.

Еще так недавно его сочинения имели для публики обаяние даже незаслуженно крупное. Теперь же, кроме того, очень часто исполняющегося известного его Трио и нескольких фортепианных пьес, сочинения Аренского почти совсем не исполняются. Даже романсы его (вместе, впрочем, с романсами Чайковского) все реже стали появляться в программах концертов. Однако, если даже он и будет скоро забыт, то надо думать, о нем еще неоднократно будут вспоминать. Он не создал ничего великого, но создал много красивого и милого. И это милое у Аренского действительно мило, а не только лишь желает казаться таковым.

У Аренского совсем отсутствует характерная для наших современников умелость и связанная с нею способность говорить о наиболее сложном и глубоком в искусстве при наличности минимальных внутренних и даже внешних музыкальных данных.

Конечно, достойны хвалы те, кто не «зарывает таланта в землю» и извлекает из способностей своих больше, чем возможно из них извлечь.

Но гораздо привлекательней в художнике сознание границ собственного дарования, при котором только и возможна искренность творчества, проявляющаяся у настоящего художника в соответствии между целями и художественными средствами.

М. Ф. Гнесин

Ростовская речь. — 1916. — 14 февраля. — N 47.

[15] Трио d-moll, ор. 32 (1894).

[16] Опера «Наль и Дамаянти» (1903) по мотивам одной из частей большой «Индийской поэмы» Махабхарата в переводе В. А. Жуковского. Премьера состоялась в Москве в Большом театре (1904).

[17] «Опыты с забытыми ритмами», ор. 28 (1893). Содержание: 1. Логаэды; 2. Пеоны; 3. Ионики; 4. Сари; 5. Алкейская строфа; 6. Сапфическая строфа. Неудивительно, что Гнесину понравился этот эксперимент Аренского, ведь сам он, как известно, сам питал особую склонность ко всему, что связано с древнегреческим искусством.

МИСТЕРИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ
(из воспоминаний об А. Н. Скрябине)

Несколько лет назад, за границей, в небольшом кругу музыкантов А. Н. Скрябин проигрывал отрывки из своей Мистерии[18], произведения, которое должно было явиться венцом его жизни и его творчества, и к которому он готовил себя едва ли не в течении все своей сознательной жизни. Он рассказывал нам общий план произведения и сопровождал разъяснениями каждый из исполненных отрывков.

Волею судьбы Мистерия оказалась неосуществленной. Тем интереснее, надо полагать, читателям ознакомиться с особенностями того недосозданного творения, бесконечно удивительного и вводящего нас, как и все творчество Скрябина, в самую сердцевину современной музыкальной жизни с ее чисто музыкальными и духовными исканиями, брожениями и идейными уклонами.

Я хотел в данном случае остановиться всего лишь только на одном моменте Мистерии, звуками рассказывающем всю историю музыкального искусства, какою она представлялась Скрябину, и какой должны были ее себе рисовать все участники Мистерии — исполнители и они же — слушатели, одним словом, «посвященные».

Если память моя не фантазирует, то отдел этот начинался с воспроизведения **одноголосных импровизаций**[19] в восточном роде, сложных и исполненных мелодической роскоши и разнообразия. Дальнейшее я помню достаточно ясно: мелодии эти постепенно упрощались и оформлялись, и вместе с этим упрощением стали возникать **добавочные голоса**.

Мы присутствовали затем при зарождении настоящей четырехголосной гармонии, а сами мелодии все продолжали упрощаться, принимая строгие очертания темы моцартовского типа. До грубости **ясный мотив**, скованный такой же до грубости ясной гармонией, **царил** довольно долго.

Но вот началось **усложнение гармонии**: стали появляться призвуки, сначала не очень резкие, но все же как бы отравляющие постепенно трудом и временем добытую цельность и ясность. Призвуки эти, диссонирующие и одновременно прекрасные, все более заставляли отвлекаться от самого мотива, и, наконец, он как-то совсем потонул в ядовитом очаровании новой гармонии, все продолжавшей усложняться.

Настало **царство гармонии**, скрябинской гармонии, новой, бесконечно сложной и роскошной. И вот уже сама гармония рождает новые мелодии, выросшие из гармонии, и мы вдруг узнаем в этих мелодиях те самые чарующие и сложные мелодии, которые распевали на заре культуры народы мудрого Востока, в своем творческом вдохновении как бы провидевшие все богатейшие музыкальные возможности.

Божественная «истина» музыки точно дана была человечеству сразу. Но, не умея охватить ее, оно от нее отказалось, или утеряло ее, уцепившись в самое

[18] Благодаря недавно опубликованным воспоминаниям М. Гнесина о Скрябине, удалось с большой долей достоверности установить время описываемого вечера: – Берлин, февраль 1911–1912 годы. Гнесин писал: «После концерта отправились дружной компанией в кафе. Были: Скрябин, Крейцер, Юлия Вейсберг, Шмуллер, Вл. Метцль, философ-гегельянец И. Ильин с супругой… и я…

За скромным ужином шла крайне одушевленная беседа. Кто-то задал Скрябину вопрос о Мистерии. Еще не остыв от концертного воодушевления, чувствуя себя в кругу друзей, он стал рассказывать, постепенно все более опьяняясь дорогими ему фантазиями: смены рас, мировые катаклизмы и торжественная гибель нынешнего человечества под звуки скрябинской музыки. Подробно излагалось, что будет происходить в каждый из шести или, вероятно, из семи дней этой Мистерии гибели (и возрождения?) человеческого рода. Все слушали, конечно, различно относясь к содержанию того, о чем он говорил, но, кажется, равно полные симпатии к пророчествующему полушепотом необычайно одаренному музыканту. Помню, Ильин наклонился к соседу и сказал: „Однако, какой ужасающий вздор!“. А Скрябин все говорил, говорил… „В такой-то день человечество будет вспоминать лучшее, что происходило на его историческом пути, а в такой-то…“ – не помню уж, что еще будет.

„В пятый день начнутся всеобщие объятия“… „Александр Николаевич! Я боюсь, что все съедутся только к пятому дню“, – воскликнул остроумный Шмуллер, страстный почитатель Скрябина и его любимец, несмотря на частые скептические замечания. „Ах, вы меня не так поняли: ведь это будут объятия не в физическом плане. Ведь это все будет уже в астральном плане!“. – „А… в астральном?! Ну, тогда вовсе никто не приедет“, – восклицает Шмуллер. Но Скрябин, не сердясь на него, продолжает рассказывать». Гнесин вспоминает, как Скрябин наигрывал ему лично отрывки из Мистерии в те же дни в Берлине: «Он сыграл мне много поистине прекрасной, чарующей музыки. Все это он связывал с будущей Мистерией (я уже был посвящен в эти замыслы Скрябина). <…> Как всегда, он спрашивал после каждой вещи: „Что вы здесь чувствуете?“. Когда я сказал как-то о совсем новых гармониях в одном из отрывков, он как бы поправил меня: „новые ощущения“. Этот термин ему ближе. Одна из пьес, сыгранных им тогда, была особенно удивительна. Она, безусловно, осталась незаписанной. Это была как бы история музыки под скрябинским углом зрения, воплощенная в музыкальном произведении. Начинался этот довольно значительный фрагмент музыкой, близкой к Моцарту, хотя и „шопенизированной“. Дальше музыка приобретала некоторые бетховенские черты. Позже появились диссонансы вагнеро-листовского склада. Музыка все более „отравлялась“ или, по мнению Скрябина, просветлялась, пока не появились, наконец, торжествующие гармонии самого Скрябина (с ундецим- и терцдецимаккордами).

Это странное и все же органичное и убедительное произведение должно было, по словам Скрябина, исполняться в тот же день Мистерии, когда человечество, перед тем, как погибнуть, должно было погрузиться в воспоминания о лучшем, что было в его истории» [4, *63–64, 61–62*].

[19] Все встречающиеся в тексте выделения жирным шрифтом принадлежат Гнесину.

простое и понятное. Но путем тысячелетней упорной творческой работы над этим простым человечество пришло, наконец, к познанию истины, и истина эта показалась той самой, которая когда-то свыше была дарована человечеству.

Но теперь люди уже не утратят ее больше, потому что она — их собственная, добытая усилиями их многовековой творческой мысли.

Такова — одна из тех величественно-философских картин, которые грезились Скрябину как части его Мистерии человечества.

Конечно, построение это не безукоризненно точно исторически, ибо утонченная и затейливая восточная песня — не единственный исток человеческого музыкального творчества. Роскошной и полубесформенной индо-арабской песне может быть противопоставлена более древняя строгая и простая индокитайская песня, имевшая гораздо большее значение в истории музыки. Безусловно, умиленное преклонение Скрябина перед утонченностью востока носит черты **личной радости скитальца, нашедшего своих духовных предков**, и где — в той самой Индии, которая почитается колыбелью человечества. Но и оговорившись относительно субъективной окраски в скрябинском построении, нельзя не признать его и величественным, и глубокомысленным, и совершенно правильно освещающим различные моменты музыкальной жизни человечества.

Нужно ли говорить о том, какая сила творческого дарования, и какая зрелость мастерства потребны для того, чтоб такая сказка о музыкальном искусстве была одновременно музыкой, и чарующей музыкой!

В истории музыки есть немало явлений загадочных, ключом к которым могут явиться лишь исследования в **психологии человечества**. Исторические изыскания не помогут нам разгадать эти явления. Так, если бы мы даже с точностью знали, каков был характер музыкального взаимовлияния востока и запада в средние века — произошел ли, например, европейский **руреб (предок виолончели)** от арабского **рераба**[20] в эпоху крестовых походов, или, наоборот, рераб был заимствован из Европы во времена исламистских вторжений, — мы все равно не могли бы понять, **почему** взаимообмен инструментами не сказался на самой музыке одних и других народов: почему пышная музыкальная фантазия арабов не соблазнилась возникшей на западе гармонией, как бы довольствуясь своим роскошным одноголосием, и почему из всего проникшего к христианам от семитов музыкального материала лишь самое простое и относительно грубое привилось на западе и принесло здесь, зато, столь обильные плоды.

Исследование же творческих процессов в музыке дает нам возможность разобраться в этих явлениях. Дело в том, что музыкальное творчество, являясь одним из видов построения форм, нуждается как бы **в понуждении** в виде имеющихся налицо залежей строительного материала. Простота и даже грубость в устройстве народной песни, являющейся таким материалом в руках композитора, — в данном случае не только не есть недостаток, но наоборот, отсутствие простоты и грубости как бы обрекает народную песню на бесплодие: ведь не построишь здание из перламутровых раковин или из перьев райской птицы — нужен камень, дерево, словом, нечто крепкое и **устойчивое**. Индо-арабская мелодия, представляющая собой очаровательную связь звуков, удаленных друг от друга на мельчайшие мыслимые расстояния, не годится в качестве строительного музыкального материала.

Это — точно затейливые украшения, прикрывающие здание. Фантазия рисует какие-то чудовищные сооружения, которые могли бы носить на себе подобные украшения. Но по одним украшениям немыслимо конструировать сами сооружения, ибо они могли бы быть и такими, и иными, и еще какими-нибудь. Множество различных возможностей мешает творческой сосредоточенности: **творчество нуждается в ограничениях**. Вот чем объясняется бесплодие индо-арабского музыкального пения.

Иная судьба греческих (и древнееврейских) мелодий. Материал народной песни у этих народов гораздо менее изощрен; мелодия представляет собой набор тонов и полутонов, систематически перебираемых и сопоставляемых в том или ином порядке.

Здесь еще нет ясного ощущения тяготеющих друг к другу различных ступеней «гаммы»; это бесконечно плодотворное (по его ограничительному значению) музыкальное ощущение выработалось лишь в эпоху так называемой «новой истории». Но здесь есть условные ограничения, все же толкающие воображение определенным образом: «ионийский» лад должен иметь такое-то сопоставление тонов с полутонами, а «эолийский» совсем друге, а «лидийский» совсем новое.

При том различия эти настолько ясны, что даже и не очень тонкий слух безошибочно в них разбирается: ведь даже полутон, как расстояние между двумя звуками, есть величина значительно более грубая и крупная, чем трети и четверти тона у арабов и персов.

Древнегреческая и древнееврейская мелодии и составили основу европейского культурного музыкального творчества. Однако в том виде, в котором они дошли до европейцев, они были все же слишком сложны, чтобы оплодотворять творческие музыкаль-

[20] Вероятно, Гнесин говорит о турецком народном струнном инструменте (разновидность народной скрипки), который имеет различные названия в зависимости от местности и формы. Где-то его называли рабаб, где-то рубаб, кеманча и др. Есть сведения, что одна из разновидностей этого инструмента была распространена в южных провинциях Испании как народный инструмент.

ные стремления европейцев. Надо было лишить их того **ритмического** очарования, которым наделил их древний религиозный культ, обслуживаемый одновременно и поэзией, и музыкой, и пляской.

Творчество в искусстве шествует по путям, кажущимся совершенно случайными. Поводом к возникновению какой-либо новой формы, например, в музыке оказываются явления совершенно внемузыкальные, и сочинителями новых музыкальных форм сплошь да рядом бывают совсем не музыканты. Поэтому-то поступательные шаги в музыкальном искусстве всегда связываются с **упрощением** существующих форм в каком-нибудь отношении; таким путем приобретается размах для нового усложнения и обогащения искусства.

Какие-то средневековые владетельные князья утомляются от бесконечных богослужений и просят епископов о сокращении числа молитв. Духовенство, желая услужить представителям светской власти и не имея возможности пойти им навстречу, идет на компромисс забавнейшего свойства: в церквах затевается одновременное исполнение нескольких различных молитв, и отсюда возникает **многоголосная музыка контрапунктического стиля,** т. е. музыка, представляющая собою многоголосное сочетание из нескольких одновременно звучащих мелодий.

Ясно, что при столь служебном значении музыки, **ритм** каждой из мелодий становится совершенно не существенным. Но, конечно, о служебном значении музыки здесь возможно говорить только применительно к самым зачаткам контрапунктической музыки. Как только музыка этого рода сделалась полем для творческой композиторской деятельности, как только гений приложил сюда свою руку, и стали возникать новые, не существовавшие до сих пор формы, все позабыли о том, что какой-то забавный случай мог послужить поводом к их возникновению. Лишь через пятьсот лет историки, копаясь в архивах, наткнулись на эту «легенду» о начале контрапункта и поведали ее нам.

И право же мы, музыканты, скорее склонны верить, что и князья, и епископы, и вся история средневековья только для того и существовали, для того и вызваны были к жизни, что б помочь музыкантам осуществить предназначенные к существованию музыкальные формы, чем мы поверим, что благодаря такому-то и такому-то случаю возникли (а могли и не возникнуть) такие-то музыкальные формы. Но, во всяком случае, **существенно новое** в музыке всегда возникало не как усложнение предшествовавших форм, а как нечто неожиданное, нередко исходящее совсем не от музыкантов, и в связи с этим являющее черты упрощения и огрубения по отношению к предшествовавшему.

И история контрапункта есть история упрощения мелодии, ценой этого **упрощения** приобретающей способность к **одновременному существованию с другими мелодиями**. Сколько-нибудь подробное изложение исторических судеб музыкального искусства: дальнейшее усложнение контрапункта, возникновение теории аккордов, история форм — все это показалось бы читателю скучноватым.

Скажу лишь, что музыка от средних веков до нашего времени, если пытаться схематизировать историю, развивалась именно так, как об этом звуками рассказал Скрябин в своем гениальном эскизе к Мистерии.

Но мы не коснулись здесь еще одной скрябинской идеи — об «астральном теле» звука, идее, опять-таки **музыкально** выраженной в Мистерии и представляющей, быть может, наиболее ценный момент в этом удивительном творении.

Этой идее, отражающей теософические идеи Скрябина, будет посвящен особый очерк[21], также относящийся к недовершенной скрябинской Мистерии.

М. Ф. Гнесин

Ростовская речь. — 1916. — 13 марта. — N 74.

Вступительная статья и комментарии
Г. Козевой
Introductory article and comments of
G. Kozeva

[21] Подобный очерк обнаружить не удалось.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Архипова Р.* Идея «великого синтеза» в философской концепции М. Ф. Гнесина // Философия и музыка: Сб. тр. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – Вып. 163. – С. 65–83.

2. *Бернандт Г., Ямпольский И.* Кто писал о музыке: Био-библиографический словарь музыкальных критиков и лиц, писавших о музыке в дореволюционной России и СССР: В 4-х т. М.: Советский композитор, 1971.

3. *Борисова Е.* Краткий обзор литературы, посвященной М. Ф. Гнесину // Гнесинский исторический сборник. К 60-летию РАМ им. Гнесиных. Записки Мемориального музея-квартиры Е. Ф. Гнесиной – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С. 94–103.

4. *Гнесин М.* Воспоминания о Скрябине / Подготовка к печати и примечания М. К. Михайлова; публ. Г. А. Некрасовой // Памяти Михаила Кесаревича Михайлова. Сб. материалов и ст. к 100-летию со дня рождения (1904–2004). – СПб.: Изд-во Политехнического университета, 2005. – С. 55–79.

5. *Гнесин М.* Начальный курс практической композиции. – М.: Музгиз, 1941.

6. *Гнесин М.* О русском симфонизме // Советская музыка. 1948. № 6; 1949. № 3; 1950. № 12.

7. *Гнесин М.* Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. Р. В. Глезер. – М.: Сов. композитор, 1961.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT AUTHORS

Алишевич Татьяна Алексеевна – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова

Alishevich Tatiana Alekseevna – Teacher of Musical and Theoretical Disciplines of the Krasnodar Rimsky-Korsakov College of Music

Гармаш Ольга Анатольевна – бакалавр изящных искусств, специалист по связям с общественностью МХАТ им. М. Горького

Garmash Olga Anatolyevna – Bachelor of Fine Arts, public relations manager of the Moscow Academic Theatre M. Gorky

Гринёва Мария Ивановна – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова, преподаватель Шахтинского музыкального колледжа

Grineva Maria Ivanovna – postgraduate student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy), Teacher of the College of Music in Shakhti.

Игнатова Мария Александровна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения Ростовской государственной гонсерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Ignatova Maria Alexandrovna – applicant for the degree of Candidate of Art Study student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (academy)

Козева Галина Сергеевна – студентка Ростовской государственной Консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Kozeva Galina Sergeyevna – student of Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Крылова Александра Владимировна – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции и музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Krylova Alexsandra Vladimirovna – Doctor of Culture, Candidate of Art Studies, Professor of Theory of Music and Composition and Musical Management Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Мещерякова Наталья Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Meshcheryakova Natalya Alexeyevna – Candidate of Study of Art, Associate Professor of History of Music Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Свиридова Алевтина Васильевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, заслуженный работник высшей школы РФ

Sviridova Alevtina Vasilevna – Candidate of Art Study, Professor of Theory and History of Music Department of the Astrakhan State Conservatory (Academy), honored Teacher of the Higher School, Russian Federation

Сюй Бо – аспирантка Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Xue Bo – postgraduate student of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Фуксман Михаил Адольфович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Fuksman Mikhail Adolfovitch – Candidate of Art Study, Associate Professor of Theory of Music and Composition Department, the Department of Sound engineering and Informative Technologies of the Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Academy)

Чекан Юрий Иванович – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Chekan Jury Ivanovich – Doctor of Art Study, Associate Professor of Ethoses Music History Department in Tchaikovsky National Academy of Music.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ, ПУБЛИКАЦИИ, РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ И ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Для публикации в «Южно-Российском музыкальном альманахе» необходимо:

1. Заполнить форму «Сведения об авторе».
2. Отдельным файлом к статье должны быть приложены аннотация и ключевые слова на русском и английском языках.
3. Обязателен английский перевод названия статьи и фамилии автора.

Публикация статей для аспирантов очной формы обучения бесплатная.

Соискатели ученых степеней, аспиранты, докторанты и подписчики журнала пользуются правом внеочередной публикации.

Все материалы высылаются по электронному адресу riocons@mail.ru с пометкой: «Для альманаха».

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

На русском и английском языках:

Фамилия_____

Имя_____

Отчество_____

Ученая степень и звание_____

Место работы (учебы), занимаемая должность_____

На русском языке:

Домашний адрес с указанием почтового индекса _____

Контактная информация (домашний, служебный и мобильный телефоны, электронный адрес)

_____

ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЬИ

1. Полученные материалы рассматриваются на предмет правильности предоставления всех необходимых данных: сведения об авторе, аннотация, ключевые слова, правильное оформление списка литературы.
2. Статья проходит систему регистрации, после чего ей присваивается индивидуальный номер и определяется выпуск журнала, в котором она будет опубликована.
3. После определения главным редактором или зав. редакцией тематики статьи, она направляется к независимому рецензенту – специалисту в данной области.
4. После рецензирования статья, в случае наличия замечаний, отправляется автору на доработку. При отрицательной рецензии статья передается другому рецензенту. В случае еще одной отрицательной рецензии статья снимается с рассмотрения, о чем автор будет уведомлен.
5. Научное редактирование.
6. Верстка статьи.
7. О выходе журнала автор своевременно уведомляется по электронной почте.

ПРАВИЛА РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ СТАТЕЙ

1. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, направляются независимому рецензенту.
2. Рецензент получает безличностный вариант статьи (без указания фамилии автора (ов), места работы, занимаемой должности и контактной информации (адреса, телефона и E-mail).
3. Рецензент в недельный срок представляет в редакцию журнала рецензию статьи, содержащую оценку актуальности темы, степень обоснованности положений, выводов и заключения, изложенных в статье, их достоверность и новизну. Рецензент должен изложить в рецензии свои замечания и предложения и дать заключение – рекомендацию к публикации.
4. В случае отрицательной рецензии, статья передается другому рецензенту, которому не сообщается о том, что статья проходила рецензирование. Если и второй рецензент делает отрицательный отзыв, статья снимается с публикации, о чем автор своевременно уведомляется.
5. Автор (ы) получают копию рецензию без указания личности рецензента.

ОФОРМЛЕНИЕ СТАТЬИ

Статья представляется в электронном виде, все дополнительные материалы (нотные примеры, рисунки, фотографии) должны прилагаться отдельными файлами. Объем статьи не должен превышать 40000 знаков (1 п. л.), включая пробелы и сноски. Текст необходимо набирать в редакторе Word шрифтом N 12, Times New Roman; текст не форматируется, т. е. не имеет табуляций, колонок и т. д.

Графические иллюстрации (рисунки, графики, фотографии) должны быть сохранены в формате *.tif с разрешением не менее 300 точек на дюйм, а нотные примеры выполнены в нотном редакторе Finale и сохранены в формате *.mus или *.pdf. Нотные примеры, отсканированные с бумажных изданий, не принимаются.

Иллюстрации и фотографии должны быть предельно четкими. Все буквенные обозначения, приведенные на иллюстрациях и схемах, необходимо пояснить в основном тексте.

Список использованной литературы (лишь необходимой и органически связанной со статьей) составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. Вначале располагаются издания на русском языке, затем – на иностранных. Ссылки на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках, номер страницы дается через запятую курсивом: [1, 23].

Список литературы и аннотации следует оформлять в соответствии с Государственными стандартами «Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.1–2003), «Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления» (ГОСТ 7.0.5–2008) и «Реферат и аннотация. Общие требования» (ГОСТ 7.9–95). С указанными ГОСТами можно ознакомиться на сайте www.library.ru.

Примеры оформления списка литературы:

Статья из журнала:

1. Рудиченко Т. Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2010. – № 2 (7). – С. 3–8.

Статья или материалы из Интернета:

2. Корниенко М. Авангард на дефиле [Электронный ресурс] // Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова: Официальный сайт. URL: http://rostcons.ru/library_r/stud_147.htm.

Статья из сборника статей:

3. Фролов С. Контекстные взаимодействия русской литературы и музыки // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве : сб. ст. / ред.-сост. А. Я. Селицкий. – Ростов н/Д: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 11–21.

Монография:

4. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.

Учебное пособие:

5. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : [учеб. пособие]. – М.: Владос-Пресс, 2007. – (Учебное пособие для вузов).