



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 34

Екатеринбург
2023

Министерство культуры Российской Федерации
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 34

Екатеринбург 2023

Учредитель и издатель:
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского

Главный редактор:
Анна Сергеевна МЕШКОВА, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия)

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Крестева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

Журнал издаётся с 2005 г. В 2005–2011 гг. выходил под названием «Музыка в системе культуры». С 2013 г. издаётся под названием «Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории».

Журнал с 21 февраля 2022 года включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук.

Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

Зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации средств массовой информации: ПИ № ФС 77-78783 от 30 июля 2020 г.

ISSN 2658-7858

Подписной индекс журнала: ВНО18387, ООО «УП УРАЛ-ПРЕСС»

Адрес учредителя, издателя и редакции: 620014, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, 26.
Тел.: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (факс). E-mail: mail@uralconsv.org

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

Ministry of Culture of the Russian Federation
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 34

Yekaterinburg 2023

Founder and publisher:
Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory

Chief editor
Anna S. MESHKOVA, Ph. D. (Arts), Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky
(Yekaterinburg, Russia)

Editorial board

Boris B. BORODIN, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Natalia A. BRAGINSKAYA**, Ph. D. (Arts), N. A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (St. Petersburg, Russia); **Vera B. VALKOVA**, Doctor of Arts, Gnesins Russian Academy of Music (Moscow, Russia); **Ekaterina S. VLASOVA**, Doctor of Arts, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory (Moscow, Russia); **Marina E. GIRFANOVA**, Doctor of Arts, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory; **Marina V. GORODILOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Ekaterina O. DENISOVA-BRUGGMAN**, Ph. D. (Arts), Doctor of Musicology (Sorbonne University), Joint Association of Art Education (Auxerre, France); **Emilia K. KOLAROVA-GIDISHKA**, Ph. D. (Arts), National Academy of Music Prof. Pancho Vladigerov (Sofia, Bulgaria); **Alla G. KOROBOVA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Alexandra V. KRYLOVA**, Doctor of Culturology, S. V. Rachmaninoff Rostov State Conservatory (Rostov-on-Don, Russia); **Elena S. MIRONENKO**, Doctor of Arts and Culturology, Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova); **Elena V. PANKINA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Elena E. POLOTSKAYA**, Doctor of Arts, Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Lyubov' A. SEREBRYAKOVA**, Ph. D. (Arts), Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory (Yekaterinburg, Russia); **Tatiana B. SIDNEVA**, Doctor of Culturology, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (Nizhny Novgorod, Russia); **Yulia L. FIDENKO**, Doctor of Arts, Far Eastern State Academy of Arts (Vladivostok, Russia); **Natella V. CHAKHVADZE**, Doctor of Arts, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Magnitogorsk, Russia)

The journal has been published since 2005. During 2005–2011 it was published under the title “Music in the system of culture”. Since 2013 it has been published under the title “Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory”

The journal is included in The Russian science citation index (RSCI).
Registered in the The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Since 2022, the journal is included into the List of leading research journals for publication of scientific results of doctorate theses

Certificate of registration of mass media: ПИ № ФС 77-78783 of July 30, 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VN018387, LLC “UP URAL-PRESS”

Address of the founder, publisher and editorial office: 620014, Russia, Yekaterinburg, Lenin Prospect, 26.
Phone number: +7 (343) 371-21-80; +7 (343) 371-67-61 (Fax). E-mail: mail@uralconsrv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

- 7 *Чахвадзе Н. В.* Об оперном творчестве Вернера Эгк: свой путь
- 16 *Шелудякова О. Е.* Отечественная православная духовная музыка рубежа XX–XXI веков: традиция и обновление

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 24 *Бородин Б. Б.* «Апокрифы» Рахманинова
- 41 *Меркулов А. М.* «Разрушитель устоев, способствующих рутине»: Л. А. Максимов (1873–1904) как музыкальный критик

ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

- 64 *Подгузова М. М.* Забытые имена. Ида Цабель-Рашат (1865–1913) – профессор Санкт-Петербургской консерватории по классу арфы

МУЗЫКА XX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ

- 70 *Фиденко Ю. Л.* Образы французских сказок в фортепианном цикле Мориса Равеля «Моя Матушка-Гусыня»
- 78 *Городилова М. В., Ермаков А. А.* «Детский рай» Артура Лурье: опусы для детей композитора-авангардиста

МУЗЫКА КИНО

- 87 *Зырянов М. Л.* Графический метод исследования оригинальных саундтреков на примере работы с партитурой к фильму «Звёздные войны: Эпизод I»

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC HISTORY

- 7 *Natella Chakhvadze.* On the Operatic Work of Werner Egk: His Own Way
- 16 *Oksana Sheludyakova.* Russian Orthodox Sacred Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Tradition and Renewal

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 24 *Boris Borodin.* “Apocrypha” by Rachmaninoff
- 41 *Alexander Merkulov.* “The Destroyer of the Foundations That Contribute to Routine”: L. A. Maksimov (1873–1904) as a Music Critic

FROM THE HISTORY OF PERFORMING ARTS

- 64 *Marina Podguzova.* Forgotten Names. Ida Zabel-Rashat (1865–1913) – Professor of the St. Petersburg Conservatory in the Class of the Harp

THE 20TH CENTURY MUSIC FOR CHILDREN

- 70 *Yulia Fidenko.* Images of Fairy Tales in the M. Ravel’s Piano Cycle “Ma mère l’Oye”
- 78 *Marina Gorodilova, Alexander Ermakov.* “Children’s Paradise” by Arthur Lurie: Opuses for Children of the Avant-garde Composer

FILM MUSIC

- 87 *Mikhail Zyryanov.* Graphical Analysis of the Original Soundtracks on the Example of Research on Film Score for STAR WARS™. Episode One

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ МУЗЫКИ



УДК 78.071.1(430)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-7-15

Натэлла Владимировна Чахвадзе

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия). E-mail: natella-artur@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8865-1067

ОБ ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЕРНЕРА ЭГКА: СВОЙ ПУТЬ

В статье рассматриваются оперные произведения завоевавшего мировую славу немецкого композитора Вернера Эгка (1901–1983). Однако предварительный обзор литературы об Эгке выявляет, что художественный опыт талантливого автора изучен недостаточно, особенно в России. А сформировать целостное и объективное представление о немецкой музыке XX века без специальных исследований, посвящённых творчеству этого композитора, не примкнувшего к авангарду, но обладавшего своим индивидуальным стилем, добившегося громкого успеха и до сих пор востребованного, невозможно. Рассмотрение оперных произведений Эгка в соотношении с его собственными литературными трудами позволяют увидеть, как влияло время на творческие установки композитора, как менялись темы и выбор героев, как постепенно складывалась своя творческая концепция. В статье обращено внимание на художественные пристрастия композитора, идеалы и традиции, которые он продолжает. Подчёркнуты характерные особенности творчества, такие как театральность в духе французской большой оперы, стремление к эффектным драматическим ситуациям, быстрому развитию действия и внезапным поворотам сюжета. Анализ даёт возможность проследить эволюцию оперного творчества Эгка и обозначить его драматургические принципы, некоторые особенности формы, музыкального языка, оркестровки. Всё это приводит к выводу: оперный театр Эгка, отражающий независимость творческих позиций композитора в контексте музыкальной культуры XX века, можно отнести к числу одного из самых выдающихся её достижений.

Ключевые слова: Вернер Эгк, оперы Эгка, оперная драматургия, опера «Ревизор»

Для цитирования: Чахвадзе Н. В. Об оперном творчестве Вернера Эгка: свой путь. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-7-15 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 7–15.

Вернер Эгк¹ (1901–1983) – композитор, чьё творчество опровергает мнение о нежизнеспособности оперы в наши дни. Его произведения завоевали мировую известность и ставятся на сценах разных театров мира. Думается, без изучения художественного опыта столь успешного, и сегодня пользующегося признанием публики компо-

зителя невозможно получить целостное и объективное представление о немецкой музыке XX века.

Литературы об Эгке немного. На немецком языке, кроме многочисленных откликов на премьеры в музыкальных журналах 1950–1970 годов, есть несколько изданий: мемуары Эгка «Время не ждёт» [6], его же

«Музыка, слово, изображение: заметки, соображения и мысли» [7], труд Э. Краузе «Вернер Эгк. Оперы и балеты» [9] и работа У. Туссен «Этюды об операх Вернера Эгка» [10]. Книги композитора дают представление больше о его личности, а не о процессе творчества. Исследование Краузе содержит богатый фактологический материал, но в нём не рассматриваются драматургические принципы сценических произведений Эгка, не прослеживается эволюция его оперного стиля, лишь в самом общем плане освещаются особенности гармонии, ритма, оркестровки. Цель работы Туссен – определить, в чём индивидуальность музыкального стиля Эгка, и его оперное творчество избрано в качестве материала исследования. В книге анализируются отдельные языковые параметры, сравниваются разные редакции опер, однако жанр оперы у Эгка не представлен как самоценное, целостное, развивающееся явление.

В отечественном музыкознании, концентрирующем внимание прежде всего на новаторских, авангардных тенденциях в оперном театре XX века, специальных работ о композиторе нет. Опусы Эгка упоминаются в монографических исследованиях о других авторах или в статьях, в контексте проблематики, связанной с музыкальным театром [3; 4].

В настоящей статье предпринята попытка охарактеризовать «свой путь» композитора в области музыкального театра, проследив эволюцию его оперного творчества. Основное внимание уделяется опусам, позволяющим составить представление не только о музыкально-драматургических принципах Эгка, но и, в какой-то степени, об отношении композитора к историческим реалиям, повлиявшим на это творчество.

С тех пор, как в 1935 году Эгк открыл для себя музыкальный театр, он не расставался с ним даже тогда, когда не было надежды увидеть свои произведения на сцене. Более того, и в жанрах, не связанных со сце-

ническим действием², зрелищное начало было у Эгка выражено необычайно ярко: не случайно многие его сочинения для оркестра получили позже хореографическое воплощение³.

Вернер Эгк – автор семи опер и шести балетов. Его молодость пришлось на годы безоглядной ломки всего устоявшегося в искусстве, на время активнейших поисков новых тем, форм, средств выразительности. Но сам он достаточно традиционен, его словно не волнует «всё растущая использованность средств» (по выражению В. В. Вейдле) – в отличие, например, от остро ощущавшего её А. Шёнберга, о чём пишет А. С. Мешкова [5, 18]. Он находится в тесном контакте с Орфом, знакомится с Брехтом, Стравинским; присутствует на премьере «Трёхгрошовой оперы», его потрясает «Царь Эдип», но он не поддаётся искушению подражать – даже своему кумиру Стравинскому. Позднее он скажет: «...оба (Стравинский и Брехт. – Н. Ч.) не дали ответа на вопрос о дальнейшем развитии оперы как музыкальной формы» [9, 54]. Ничто не связывает Эгка и с музыкальным театром Орфа. Фактически никто из знаменитых современников-музыкантов, экспериментировавших в этой области, не оказал на него заметного влияния.

Эгк искал свой путь. У него сложилась своя творческая концепция, в воплощении её он был чрезвычайно последователен и добился успеха.

Творческому дарованию композитора была изначально присуща тяга к театральности (в лучшем смысле этого слова), но не такой, какой понимают её немцы, а той, что идёт от пышности французской большой оперы: народные сцены, шествия; балеты обольстительниц, чертей, придворных дам; реющие по воздуху ангелы, демоны в блеске адского пламени; античные герои, уродливые карлики... Эгка скорее можно сравнить с Мейербером, чем с Вагнером. Ему свойственно стремление к эффектным драматургическим ситуациям, быстрому

развитию действия и внезапным поворотам сюжета (Эгк сам писал либретто к своим сценическим произведениям).

Мастерски построенные сквозные сцены, великолепные ансамбли роднят его с Верди, одним из самых любимых Эгком композиторов. Несколько счастливых лет молодости, проведённых Эгком в Италии, словно отбросили отсвет на всё его дальнейшее творчество: он навсегда сохранил особую любовь к человеческому голосу и при всём внимании к оркестру добивался идеального равновесия вокальной и оркестровой партий.

От того же врождённого чувства театральности – красочность его оркестровых партитур (за редким исключением сценические и симфонические произведения были написаны композитором для большого оркестра). Даже когда его мелодические и гармонические средства скупо графичны (особенно в поздних операх и балетах), инструментовка изысканна и виртуозно-изобретательна.

Выделяла Эгга среди композиторов-современников особая окраска лирики. Было в ней нечто от французской лирической оперы: любование чувственной красотой мелодии (в раннем творчестве это порой оборачивалось излишней «красивостью»). Лирическое начало вообще очень заметно в его произведениях (даже в опере «Ревизор» по Гоголю он сумел отвести ему заметное место).

Что всегда помогало Эгку не выйти за рамки хорошего вкуса, что и театральность делало уместной, так это никогда не изменяющее ему чувство юмора. Достаточно просмотреть несколько страниц его мемуаров, чтобы понять, насколько развит у него этот дар [см.: 6, 27]. И оттенки комического различны: беззлобный смех, радостный и искрящийся в «Волшебной скрипке», сочный баварский юмор в «Ревизоре». Иное – едкий сарказм: его тролли в «Пер Гюнте», король в «Колумбе», персонажи «Ревизора» – всё это гротескно-

обличительное отражение современной композитору действительности. Вполне в традициях любимых им Лукиана и Гейне.

Если балеты Эгга (кроме «Абраксаса») по сюжетам своим как бы вне времени, то в операх явно прослеживается стремление отобразить, осмыслить окружающую действительность.

Эволюция оперного творчества композитора связана с изменением не только его стиля, но прежде всего мировоззрения. Долгий путь вёл от «Волшебной скрипки» к «Ирландской легенде», ставшей ответом Эгга на самые злободневные, волнующие человечество вопросы, к «Ревизору» и «Обручению в Сан-Доминго».

«**Волшебная скрипка**» – это первый опыт Эгга в области оперы⁴ и самая традиционная из его опер. Создававшаяся в 1935–1943 годах (новая редакция в 1954), она своей традиционностью разительно отличается от музыкальных «современниц»: опер «Художник Матис» Хиндемита, «Махагоны» Вайля, «Молчаливой женщины» Штрауса. И сюжет «Zauberergeige» переключается с обычными сюжетами немецкой волшебной оперы.

В «Волшебной скрипке» композитор поставил задачу претворить баварский фольклор, которым тогда увлекался. Это удалось ему в совершенстве: опера пленяет мелодической свежестью, последовательное использование баварских танцевальных ритмов (в особенности «Dreher», «вертушки», с переменным метром 2/4–3/8) сообщает своеобразие её языку.

«Волшебная скрипка» интересна для рассмотрения уже тем, что в ней, как в зародыше, заключены все характерные особенности его оперного творчества. От Каспара, который ещё весьма близок Максиму Вебера, ведут родословную антигерои Эгга – бессильные противостоять соблазну, колеблющиеся, терпящие поражение в столкновении с жизнью: Пер Гюнт в «Пер Гюнте», Фауст в «Абраксасе», Аэль в «Ирландской легенде». Здесь впервые является светлый женский образ, связан-

ный с идеей искупления и нравственного совершенства: Гретль (позже это Сольвейг в «Пер Гюнте», Кэтлин в «Ирландской легенде»). И, наконец, экспонируются образы зла, побеждаемые, но в последующих операх наделяемые фатальной силой (примета времени).

Зло в «Волшебной скрипке» предстаёт в трёх обликах: как уродливое, неполноценное, тупое, но потому и смешное – Гульдензак; как обольстительно-прекрасное – Нинабелла; как стихийная сила, не просто связанная с отдельными персонажами, но всепроникающая зараза, дурманящая слабых. Изображению зла посвящена одна из наиболее впечатляющих сцен оперы – несостоявшаяся казнь Каспара, с холодным любопытством ожидаемая равнодушной толпой (III д., 7 к.). Сопровождаемая траурным маршем, эта сцена мрачным и гнетущим настроением резко выделяется из атмосферы всей оперы, предвосхищая «Колумба».

«Zauberberge», единственной из шести опер Эгк, предпослана увертюра: развитая, масштабная. Эта опера, как и все последующие, основана на сквозном развитии. В процессе его возникают небольшие, относительно законченные номера песенно-аризного типа и монологические сцены – характеристики героев (в дальнейшем данная тенденция прослеживается не везде). В эту оперу, как и во все прочие (кроме «Ирландской легенды»), композитор вводит балет. Каждая партия имеет свой интонационный комплекс, но проступают в них и общие черты (они традиционны по происхождению): показывая мир реальный, композитор опирается на яркую жанровую основу, а при воплощении фантастического прибегает к характерной звучности уменьшенного септаккорда, хроматике и мелизматике в вокальной партии, чрезмерной красочности оркестра.

Драматургические принципы «Волшебной скрипки» прорастают, дают побеги в других операх композитора. Только от-

талкиваясь от неё, можно проследить их эволюцию.

«Пер Гюнт» (1936) – это уже создание художника, ступившего на свой путь. Пусть Пер Гюнт близок Каспару, а Сольвейг – Гретль, но силы зла здесь получают совсем иную окраску. В «Волшебной скрипке» зло связывалось прежде всего с ведьмами, колдунами, чертями старых сказок, да и сама опера была сказкой, красочным представлением. В «Пер Гюнте» же зло имеет свой прототип в реальной жизни.

Эгк с отвращением наблюдал за первыми ростками фашизма. Вот как он вспоминает эпизод, происшедший в 1923 году: «...я... оказался за одним пивным столиком с лгунами, пьяницами и садистами. Они послужили моделями образов мира троллей в моей опере „Пер Гюнт“, написанной пятнадцатью годами позже» [6, 104]. Эгк сделал единственное для него возможное в тех условиях: высмеял их так, что нацистская пресса, догадавшись, кто скрывается за миром троллей, обвинила Эгк в «иудейском musik-большевизме» [6, 284]. Именно в эпизодах, связанных с «Trollwelt», выявляется подлинный Эгк, свободный от чужих влияний. Мелодический материал оперы становится скупым, в гармонии преобладают резкие «царапающие» созвучия, ритм начинает играть огромную выразительную роль, оркестровая партия освобождается от чрезмерной пышности.

Представителей мира троллей, старика короля и Рыжего, композитор наделяет высокими голосами; их партии – это почти сплошь хроматизированные юбилеи, создающие эффект «самоупоённого завывания». Хоры и ансамбли троллей звучат в унисон. Благодаря тому, что в них сохраняется та же извилисто-хроматизированная мелодия (оркестр либо дублирует её, иногда оплетая подголосками, либо тянет одно созвучие), они весьма напоминают «кошачьи концерты»; иногда же хоры достигают устрашающей силы, как в гимне

троллей (картина 3), заставляя вспомнить марши времён Третьего рейха.

Образ главного героя Пера Гюнта, мечтавшего о власти над миром, готового поступиться ради неё всеми чувствами и в итоге терпящего крах, тоже символичен для своего времени. Однако музыкальная характеристика довольно традиционна, в его партии много сольных эпизодов, приближающихся к монологу (вступление, действие 1, картина 6), в их интонационной линии ощутимы влияния романтизма.

Традиционно решён и музыкальный образ Сольвейг. Пожалуй, именно её партия, больше чем партии других героинь Эгга, впитала интонации французской лирической оперы (например, «Колыбельная» из 9-й картины). Заслуживают внимания мастерское построение больших сквозных сцен с хорами, ансамблями, танцами, пантомимой (картины 1, 3, 6) и стремительное развитие действия (неизменно привлекательная сторона драматургии Эгга).

«Пер Гюнт» и следующая опера, «**Колумб**» (1942, переработка радиооперы 1933 года), резко отличны друг от друга. Дело не только в разительном изменении авторского почерка. Автор «Zauberbergeige» и «Пер Гюнта» смотрел на мир весело, создатель «Колумба» видит его в чёрных красках.

Эгк вспоминает, как после очередного внушения, сделанного ему одним из высоких чинов министерства пропаганды, он был вынужден ознакомиться с «Main Kampf»: «Мы хотели ясно увидеть современность и сочили: это мог написать только тот, кто рад уничтожению человечества» [6, 206]. И далее: «Мы читали „Германию“ Тацита... мы хотели в прошлом увидеть будущее. Мы утешались чтением китайцев: „Кто радуется уничтожению человечества, тот не достигнет цели в мире“» [6, 207]. Видимо, утешения мало помогали, в противном случае Эгк едва ли написал бы такую оперу. Увидеть её на сцене он смог только после войны: средневековая Испания

слишком живо ассоциировалась с Германией 1940-х годов.

Трагедия обречённости незаурядной личности показана в этой опере-оратории с необычайной мощью. С самого момента своего появления Колумб неизменно сталкивается с противостоящей ему силой: сцены 1, 2, 3 построены как цепь диалогов-поединков с королём, королевой, советниками.

Замечательна 2-я сцена, «Колумб перед королевой». И Колумб, и Изабелла охвачены, казалось бы, одним чувством: королева грезит о славе и богатстве, которые добудет испанской короне мореплатель; Колумб, обольщая Изабеллу заманчивыми видениями, сам целиком им отдаётся. Царит здесь лирика. Но между Колумбом и Изабеллой стена непонимания, они говорят словно на разных языках. У Изабеллы, носительницы губительной для Колумба силы, есть нечто от Снежной королевы – в её хрустально звящей, простой и чарующей мелодии нет ни тепла, ни души. За этим холодным бездушием и таится зло. Этому контрастна партия Колумба – углублённо сосредоточенная, исполненная благородства.

Унисонные хоровые заставки, комментирующие действие, суровы и архаичны по колориту. Их мрачный характер отлично подготавливает апофеоз сил зла – сцену в церкви («Прощание и отъезд»). Здесь гнетущая атмосфера, характерная для всей оперы, дана максимально концентрированно (сюда Эгк вводит мелодии григорианских хоралов).

В «Колумбе» поражает скупость выразительных средств: краткие мелодические ячейки, намеренно упрощённые гармонические созвучия, относительная разрежённая оркестровая ткань. Большинство сцен организуется по принципу варьирования первоначально избранного материала (A B A¹ B¹ A² B²). Огромную выразительную и конструктивную формообразующую роль играет ритм, широко, как ни в одной другой опере композитора, используется

приём *ostinato*. Опера речитативная, и знаменательно: от относительно законченных, порой масштабных сольных эпизодов, мелодизированного речитатива «Zauberbergeige» и «Пера Гюнта» Эгк приходит к сухому речитативу и кратким ариозным «островкам». Многие из этих особенностей сохранятся и в последующих операх.

После созданной в 1941–1944 годах «Цирцеи», написанной по мотивам драмы Кальдерона, своего рода попытки «бегства» в сферу «чистого» искусства, в оперном творчестве Эгк наступает пауза.

Лишь через десяток лет появляется «Ирландская легенда» (1955), одно из значительнейших созданий композитора. В ней он пытается осмыслить и отобразить «самые общие, самые глубинные коллизии исторической действительности и коренные мотивы человеческого поведения» [3, 207]. Но не только это выделяет «Ирландскую легенду» среди остальных созданий Эгк. Здесь в аллегорической форме отражена судьба самого композитора, эволюция его мировосприятия. Путь, пройденный в поисках истины одним из главных героев, поэтом Алелем, – путь художника в современном Эгку обществе. От сомнений, аполитичности, стремления уйти от действительности, всецело отдавшись свободному творчеству, через лишения и страдания герой Эгк приходит к осознанию необходимости активного противодействия злу, и его творчество становится оружием в борьбе. В «Ирландской легенде» композитор дал ясный и недвусмысленный ответ на вопрос о роли художника в современном мире⁵.

Главные герои типичны для Эгк, но они более действенны, чем их предшественники. В отличие от Сольвейг, Кэтлин борется. Её жертва не пассивна. И если прежние героини Эгк искупали вину близких им людей, то Кэтлин жертвует собой ради спасения человечества.

Алель ведёт свою родословную от искушаемых, колеблющихся между добром

и злом героев Эгк. Он лишён героизма Кэтлин; однако не алчность, не жажда власти делают его неспособным противостоять козням демонов. Неверно понятий долг перед собой и своим творчеством приводит к этому. Он горько расплачивается за невольное предательство. И, прозрев, искупает вину.

Для воплощения глобального замысла Эгк обращается к притче, так как считает: «...подмостки и притча дают художнику возможность отразить мир – его фигуры, явления, порядки, чувства» [9, 39]. Это и обусловило некоторые особенности драматургии «Ирландской легенды» – в частности, сочетание статического ораториального начала с действенным. Оригинально найден композитором способ характеристики мира реального и фантастического: люди – солирующие голоса, демоны – ансамбль. По красочности, патетической приподнятости чувств и одновременно тонкому психологизму, по некоторой замедленности действия «Ирландская легенда» перекликается с немецкой романтической оперой.

Прослеживая эволюцию оперного стиля Эгк от «Волшебной скрипки» до «Ирландской легенды», убеждаешься, что она совершалась в определённом направлении: от явно традиционных решений к самостоятельным, подчиняющим себе традицию, преломляющим её соответственно духу времени. В этом процессе ясно обозначились драматургические принципы Эгк и его собственные музыкальные позиции:

- оперы основываются на сквозном развитии действия;
- действие разворачивается динамично (моменты его отстранения в поздних операх становятся ещё менее продолжительными, чем в ранних);
- важнейшая композиционная единица оперы – сцена; в её структуре господствует рондообразность, трёхчастность и своеобразная куплетная вариационность (типа $A B A^1 B^1 A^2 B^2$); существенным фактором объединения сцены является *ostinato*

различных видов – фактурное, ритмическое, мелодическое;

– музыкальные характеристики действующих лиц в целом довольно обстоятельны; при этом, если в ранних операх преобладала монологическая сцена, то в последующих – ариозо;

– с течением времени мелодический стиль становится более аскетичным, лишается подчёркнутой изысканности ранних опер;

– возрастает роль ритма: продолжая выполнять формообразующие функции, он приобретает значение и важнейшего выразительного фактора;

– гармония от расширенной мажорно-минорной тональности приходит к двенадцатиступенной структуре, от романтической пышности – к большей аскетичности.

В драматургии «Ирландской легенды» и двух последующих опер – «Ревизор» и «Обручение в Сан-Доминго» – есть много общего, но образный мир первой резко отличен от образных миров двух последних. «Ирландская легенда» завершает в оперном творчестве Эгга тему поисков нравственного идеала, «Ревизор» открывает новую – обличения современной действительности.

«**Ревизор**» (1957) – вершина оперного творчества Эгга. Композитор, блистательно решает проблему создания современной оперы. Нелегко далось ему превращение протяжённой по времени классической комедии Гоголя в полуторачасовой оперный спектакль⁶. Все изменения, сделанные Эггом, были продиктованы стремлением максимально динамично развернуть действие. Но сам факт того, какими персонажами и сценами он пожертвовал, был обусловлен его восприятием гоголевской комедии⁷, отличным от восприятия русского читателя.

Желание точно передать гоголевские характеры подтолкнуло Эгга к созданию речитативной комической оперы. Однако композитор не идёт, например, по стопам

Мусоргского: он воссоздаёт не интонационные особенности речи, а манеру говорить, в которой проявляется характер.

Хотя в «Ревизоре» Эгга налицо все признаки комической оперы – быстрое развитие действия, множество ансамблей, опора на жанровость, обилие комических эффектов, – опера воспринимается всё же как трагикомическая. Участь Городничего пробудила в композиторе сочувствие, что нашло отражение в партитуре. Образу Антона Антоновича у Эгга трагизм присущ изначально. Последний же монолог этого героя в опере разительно отличается от первоисточника: в нём не гнев и бешенство, как у Гоголя, а бесконечное отчаяние. Здесь кульминация образа, и кульминация трагическая: «изливаются» копившиеся на протяжении всей оперы скорбные интонации его партии.

Мрачной атмосферой окутан весь финал оперы. Ощущение трагичности происшедшего значительно усилено по сравнению с первоисточником. От этого рождается сострадание, и оно размывает, сглаживает гоголевскую сатиру. Возможно, такая трактовка сюжета – иносказательное выражение чувств, пережитых самим композитором в годы нацистского режима. Трагедия Городничего у Эгга – это трагедия человека, обречённого существовать в заданных историей условиях.

По острой характерности и лаконичности музыкальных характеристик, по музыкальному языку в целом, по созданному эффекту стремительно текущего времени опера «Ревизор», как и последняя, остро-драматичная опера Эгга по новелле Г. фон Клейста, «Обручение в Сан-Доминго» (1963), созвучна исканиям современного им театра XX века.

«Я верю в оперу», – говорил Вернер Эгк и действительно был верен традициям жанра. Не изобретение новаций, а развитие традиции в новых условиях – вот отличительная черта его сочинений. Это удаётся только очень талантливым композиторам.

Театр Эгк своеобразен, он является подлинным достижением XX века. И «портрет» этого столетия останется незавершённым, если не исследовать творчество Вернера Эгк, проложившего свой путь в истории современной оперы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Настоящее имя Вернер Йозеф Майер. Псевдоним стал официальной фамилией композитора с 1937 года.
- ² Например, радио-опера «Колумб» (1933) [2, 61], послужившая в 1941 году основой для оперы-оратории «Колумб».
- ³ «Олимпийская фестивальная музыка», «Французская сюита» по Рамо и другие.
- ⁴ Не считая фрагмента из оперы «Мерлин» (1925–1927) и радиооперы «Колумб».
- ⁵ О судьбе композиторов в Германии этого времени см.: [8].
- ⁶ Из 23 персонажей комедии Эгк оставил 13, выпустил ряд сцен, сжал текст.
- ⁷ О предшественниках Эгк на этом пути см.: [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Зарубежная музыка о России (музыкальная россика) : колл. моногр. / ред.-сост. Л. Казанцева. Санкт-Петербург : Союз художников, 2023. 322 с.
2. Крылова А. В. Музыкальный театр в свете развития технологий: к вопросу жанровых особенностей радиооперы // Южно-российский музыкальный альманах. 2018. № 3 (32). С. 59–66.
3. Леонтьева О. Немецкая опера и проблема послевоенного музыкального театра на Западе // Современный зарубежный театр : Борьба идей и направлений : очерки / отв. ред. Б. И. Зингерман. Москва : Наука, 1969. С. 171–213.
4. Мартынов И. И. Прогрессивные тенденции в современной зарубежной опере. Москва : Совет композитор, 1974. 112 с.
5. Мешкова А. С. Позднеромантический Шёнберг: закат эпохи или рождение новой? // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 26. С. 17–22.
6. Egk W. Die Zeit wartet nicht. Percha am Starberaersee : R. S. Schulz, 1973. 535 s.
7. Egk W. Musik, Wort, Bild: Text und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken. München : A. Langen, G. Müller, 1960. 311 s.
8. Klee E. Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945. Frankfurt am Main : Fischer Verlag GmbH, 2007. 650 s.
9. Krause E. Werner Egk. Oper und Ballett. Berlin : Henschelverlag, 1971. 232 s.
10. Toussaint U. Studien zu den Opern Werner Egks. Mainz : Are Edition, 2005. 444 s.

Natella V. Chakhvadze

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Magnitogorsk, Russia.
E-mail: natella-artur@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8865-1067

ON THE OPERATIC WORK OF WERNER EGK: HIS OWN WAY

Abstract. The article deals with the operatic works of the world-famous German composer Werner Egk (1901–1983). However, a preliminary review of the literature on Egk reveals that the artistic experience of the talented author has not been sufficiently studied, especially in Russia. And it is impossible to form a holistic and objective idea of the German music of the 20th century without special studies on the work of this composer, who did not join the avant-garde, but had his own individual style, achieved resounding success and is still in demand. Consideration of Egk's operatic works in relation to his own literary works allows us to see how time influenced the composer's creative attitudes, how the themes and choice

of characters changed, and how his own creative concept gradually took shape. The article draws attention to the artistic passions of the composer, the ideals and traditions that he continues. The characteristic features of creativity are emphasized, such as theatricality in the spirit of the French Grand Opera, the desire for spectacular dramatic situations, the rapid development of action and sudden plot twists. The analysis makes it possible to trace the evolution of Egk's operatic work and identify its dramatic principles, some features of the form, musical language, and orchestration. All this leads to the conclusion that the Egk Opera House, reflecting the independence of the composer's creative positions in the context of the musical culture of the 20th century, can be attributed to one of its most outstanding achievements.

Keywords: Werner Egk; Egk's operas; operatic dramaturgy; the opera "The Inspector General"

For citation: Chakhvadze N. V. *Ob opernom tvorchestve Vernera Egka: svoy put'* [On the Operatic Work of Werner Egk: His Own Way], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 7–15. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-7-15 (in Russ.).

REFERENCE

1. Kazantseva L. (ed.-comp.) *Zarubezhnaya muzyka o Rossii (muzykal'naya rossika) : koll. monogr.* [Foreign music about Russia (musical rossika). Collective monograph], St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov, 2023, 322 p. (in Russ.).
2. Krylova A. V. Music Theatre in the Light of Technology Development: to the Question of Genre Features of Radio Opera, *South-Russian Musical Anthology*, 2018, no. 3 (32), pp. 59–66. (in Russ.).
3. Leontieva O. *Nemetskaya opera i problema poslevoennogo muzykal'nogo teatra na Zapade* [German Opera and the Problem of Post-War Musical Theater in the West], B. I. Zingerman, resp. ed., *Sovremennyy zarubezhnyy teatr: Bor'ba idey i napravleniy : ocherki*, Moscow, Nauka, 1969, pp. 171–213. (in Russ.).
4. Martynov I. I. *Progressivnyye tendentsii v sovremennoy zarubezhnoy opera* [Progressive tendencies in modern foreign opera], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1974, 112 p. (in Russ.).
5. Meshkova A. S. Late Romantic Schoenberg: the downfall of an era or the birth of a new one?, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 26, pp. 17–22. (in Russ.).
6. Egk W. *Die Zeit wartet nicht* [Time does not wait], Percha am Starberaersee, R. S. Schulz, 1973, 535 p. (in German).
7. Egk W. *Musik, Wort, Bild: Text und Anmerkungen. Betrachtungen und Gedanken* [Music, Word, Image: Text and Notes. considerations and thoughts], Munich, A. Langen, G. Müller, 1960, 311 p. (in German).
8. Klee E. *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich: Wer war was vor und nach 1945* [The cultural encyclopedia of the Third Reich: Who was what before and after 1945], Frankfurt am Main, Fischer Verlag GmbH, 2007, 650 p. (in German).
9. Krause E. *Werner Egk. Oper und Ballett* [Werner Egk. Opera and ballet], Berlin, Henschelverlag, 1971, 232 p. (in German).
10. Toussaint U. *Studien zu den Opern Werner Egks* [Studies on the operas of Werner Egk], Mainz, Are Edition, 2005, 444 p. (in German).

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, заведующая регентским отделением Екатеринбургской духовной семинарии (Екатеринбург, Россия).
E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746-0175

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ МУЗЫКА
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ: ТРАДИЦИЯ И ОБНОВЛЕНИЕ**

Статья посвящена рассмотрению важнейших направлений развития отечественной православной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков. Последовательно рассматриваются основные разновидности духовной музыки (литургическая и внелитургическая, уставная и внеуставная и т. д.), подходы к анализу разнородных песнопений, выявляются как моменты сохранения традиций (богослужбные песнопения и циклы, появление «обихода XX века»), так и появление новых жанровых разновидностей православной тематики (рок-музыка православного содержания, православная бардовская песня и проч.). Отмечаются и некоторые изменения в исполнительской традиции – появление значительного числа разнообразных ансамблей и сокращение количества крупных хоровых коллективов. Сделан вывод о сохранении многих важнейших традиций отечественной духовной музыкальной культуры и одновременно о значительной вариабельности в их трактовке.

Ключевые слова: отечественная духовная музыка, православный обиход, богослужбный сборник, православная традиция

Для цитирования: Шелудякова О. Г. Отечественная православная духовная музыка рубежа XX–XXI веков: традиция и обновление. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-16-23 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 16–23.

В последние 10–15 лет число современных авторов духовной музыки на разнообразных сайтах чрезвычайно возросло. Среди них как профессиональные композиторы, которые стали создавать достаточно много произведений на духовную тематику и богослужбных песнопений (например, Владимир Файнер, Сергей Якимов, Андрей Микита), так и малоизвестные в композиторских и в церковных кругах регенты, певчие, самодеятельные авторы.

В свободном доступе выложены без преувеличения тысячи никем не рецензированных сочинений, часть из которых вполне пригодна для исполнения, а часть – откровенно плохого качества. В связи с этим обстоятельством особую

важность приобретает поиск и научное описание с различных позиций современных духовных произведений, что побуждает оговорить имеющуюся научную терминологию.

В современном научном обиходе имеется множество терминов и определений как богослужбного пения, так и духовной музыки. Например, произведения, написанные для клироса, называют пением богослужбным, уставным, музыкой литургической, церковной, канонической, храмовой. Произведения духовной тематики, предназначенные для концертной эстрады, определяются как музыка духовная, внелитургическая, сакральная, внецерковная (внехрамовая), религиозная и др.

В работах различных авторов эти термины трактуются неоднозначно, что осложняет их осмысление.

Всё сказанное позволяет сделать вывод о том, что данный вопрос является дискуссионным, трактовка одних и тех же явлений может быть различной, единой системной концепции до сих пор не сложилось.

Напомним, что традиция противопоставления богослужебного пения и музыки в отечественной музыкальной культуре породила наиболее распространённый подход, согласно которому термины «богослужебное пение» и «духовная музыка» обозначают автономные сферы и не должны смешиваться. Представителями этого подхода можно считать И. А. Гарднера [2], В. И. Мартынова [6], отчасти В. В. Медушевского [7] и ряд других¹.

Среди существующего многообразия в контексте именно современной традиции особо хотелось бы выделить концепцию Натальи Сергеевны Гуляницкой. В фундаментальных трудах, посвящённых современной отечественной духовной музыке, автор делит духовную музыку на литургическую и внелитургическую [4, 158]. Литургическая музыка характеризуется автором как богослужебное пение. Для описания внелитургической музыки предлагаются следующие характеристики: 1) не предназначена для богослужения, хотя полностью такая возможность не исключена; 2) тексты могут быть как канонические, так и поэтические, в том числе сочетание того и другого; 3) конструктивные принципы свободны от каких-либо ограничений, но не нарушают естественных границ, определяемых содержанием и жанром [4, 171].

Внелитургические сочинения выполняют миссионерскую функцию, побуждающую слушателей к осмыслению жизни и своего места в ней. Различая понятия паралитургическая и внелитургическая музыка, Н. С. Гуляницкая отмечает, что внелитургическая музыка, как и парали-

тургическая, имеет духовную основу, но, в отличие от последней, не «входит в рамки Устава и не предназначена для клироса, а мыслится как концертное произведение» [3, 341].

Автор подчёркивает, что «воспринимая понятие духовная музыка жанрово расширительно, мы включаем в его семантическое поле как церковную богослужебную музыку, так и нецерковную концертную музыку» [5, с. 24–25]. Если рассматривать духовную музыку в данном контексте, то, как отмечается в Православной энциклопедии, её синонимами могут стать выражения «сакральная музыка», «религиозная музыка».

Можно говорить и о сознательном продолжении линий, намеченных на рубеже XIX–XX веков. Сочинения, имеющие глубокую связь с богослужением, мы находим в творчестве митрополита Иллариона (Алфеева), митрополита Иоанафана (Елецких), архимандрита Нафанаила, архимандрита Матфея, диакона Сергия Трубочёва, диакона Виктора Миниотаса, Б. Лебедева и других. Такие песнопения характеризуются традиционным подходом к трактовке духовного песнопения.

Достаточно часто в песнопениях такого рода используются канонические напевы. Ведь по точным словам Николая Павловича и Натальи Владимировны Парфентьевых, «чтобы быть в „духе“ Православия, творчество композитора должно нести на себе печать „знаменности“ как признак фундаментального переживания русского народа в сфере музыкального чувствования, как основу отечественной духовной профессионально-музыкальной культуры» [10, 56].

Появляются серии новых сборников богослужебных песнопений, объединяющих значительное количество духовных сочинений, транскрипций и гармонизаций, в совокупности образующих «новый обиход XX столетия». Прежде всего в данном контексте следует назвать духовное твор-

чество архимандрита Матфея (Мормыля) и диакона Сергия (Трубачёва).

Составленные ими певческие сборники не получили название «Обиход», однако песнопения избирались и компоновались на основе определённого чинопоследования (например, песнопения Всенощного бдения или Литургии) и, что характерно для древнерусских Обиходов, располагались в порядке следования в обряде. При этом показательно, что сохранялась древнерусская традиция их составления – последовательно излагались несколько вариантов одного и того же песнопения как различных распевок, так и одного распева, но для разных составов.

Таким образом, полнота представленных сборников, сложная структура, разнообразие типов песнопений, опора на древнерусскую и современную монастырскую традицию, позволяют сделать вывод о рождении в современной духовной музыке нового типа Обихода, соединяющего прошлое, настоящее и будущее русского православного музыкального искусства.

Особую роль начинает играть сотрудничество с конкретными хоровыми коллективами, которые исполняют и записывают современные сочинения. Эта тенденция существовала и раньше, но сейчас подобное взаимодействие часто становится для композитора условием функционирования и распространения песнопений.

В связи с этим создаётся очень много переложений одного и того же песнопения для различных хоровых и ансамблевых составов, что также связано с конкретным заказом регентов. Многие авторские песнопения имеют множественные воплощения, при этом ни одно из них не расценивается как эталонное.

В целом следует отметить, что в последние годы заметно сокращается количество крупных церковных коллективов, а существующие до сего дня (Сретенский, Даниловский, Синодальный, Патриарший и несколько других) ведут активную

гастрольную деятельность как концертные коллективы. В храмах же так называемые праздничные хоры насчитывают 12, максимум 16 человек и это уже не хоры, а хоровые ансамбли, которые не в состоянии исполнять произведения для крупных смешанных составов. На будничных богослужениях количество певчих не превышает двух-трёх. Это влияет не только на исполняемый традиционный репертуар, но и создаёт запросы на создание двух- и трёхголосных песнопений. Возрастает количество песнопений для малых составов, для двух и трёхголосных хоров.

Появляется своего рода педагогический репертуар² – издаются хрестоматии, которые нужны для регентских отделений, в них современными регентами (Е. Кустовским, М. Ващенко и другими) расписаны подобны, гласовые напевы, песнопения различных монастырских традиций. Эти издания рассчитаны именно на изучение на занятиях в регентских и певческих школах, и могут использоваться в качестве образцов для клиросного пения на практике.

Как правило, присутствует линейность фактуры, небольшой диапазон каждого голоса, мерное движение, форма строится на основе повтора музыкального материала, либо как цепь вариантных преобразований заданных мелодических моделей. Эти приёмы письма помогают создавать глубокую молитвенную атмосферу, необходимую для молящихся на богослужении.

Нельзя не отметить то, что огромное количество православных песнопений сейчас создаются как творческий заказ – к определённому богослужению, праздничному событию, для исполнения хором, с которым у композитора налажено творческое сотрудничество. Подчас перед автором ставятся и более конкретные задачи – регламентируется состав исполнителей, стилиевые ориентиры, необходимые по ряду причин эмоциональные модусы и проч.

Отдельно следует выделить песнопения, строящиеся на национальных традициях

разных стран, которые используются современными композиторами. Это византийские, сербские, румынские, грузинские напевы. Во многих из них присутствует вариантность фраз при сохранении одной мелодической модели, использование исонов, свободное включение и выключение хоровых партий, чередование унисонных и многоголосных фрагментов.

В творчестве композиторов второй половины XX столетия была продолжена и линия создания крупных богослужебных циклов. Назовём лишь «Литургии Иоанна Златоуста» Н. Сидельникова, В. Успенского, Г. Дмитриева, В. Агафонникова, Н. Лебедева, В. Мартынова, А. Эшпая, В. Кикты, Н. Корндорфа, «Литургию оглашенных» А. Рыбникова, Всенощные Г. Дмитриева, Р. Леденёва, В. Успенского, М. Симакова и др.

Известность получили и такие произведения, как «Восемь духовных хоров памяти Б. Пастернака» Н. Каретникова, «Четыре духовных песнопения» Р. Леденёва, «Плач пророка Иеремии» В. Мартынова, «Аллилуйя» и «Светлое воскресение» В. Рубина, «Шесть литургических песнопений» В. Рябова, «Три хора на культовые тексты» В. Соколова, «Шесть духовных песнопений» и «Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци» А. Шнитке, «Из первого послания святого апостола Павла коринфянам» А. Эшпая и др.

При этом даже в рамках продолжения традиции в музыке появляются новые нюансы. Поразительно, что стили, в прошлом воспринимаемые современниками как антиподы, обнаруживают скрытое родство, «былые противоречия почти сгладились, и всё отчётливее начинают проступать не столь явные ранее черты общности» [1, 42]. Так произошло, например, с существовавшим в течение нескольких столетий противопоставлением московской и петербургской школ духовной музыки: в музыке ряда композиторов XX века (например, Черепнина и Свиридова) подчёркиваются и моменты единства стилей антагонистов, а в ряде

сочинений возникает и некая новая стилевая целостность.

Важно и то, что в православной традиции исполнения духовной музыки – пения *a cappella* – участвует различный состав исполнителей. И в современных опусах священные слова могут исполняться дуэтом (например, мелодическая линия и исон), трио, квартетом, хором певчих (четырёх-, пяти-, шестиголосные партитуры). Хор может состоять из профессиональных и непрофессиональных певцов и быть различным по составу: однородным (женским или мужским), смешанным (сопрано, альт, тенор, бас). Смешанный состав хора может быть полным (при соответствии всех четырёх партий: сопрано, альт, тенор, бас) и неполным (при отсутствии какой либо партии).

Вместе с тем, очевидно, что в последнее время сфера духовной музыки чрезвычайно расширяется. Композиторы XX века обращаются к новым формам усложнения музыкального языка, смелым интонационным и фактурным решениям, поискам различных форм тембровой драматургии.

Современные православные богослужебные песнопения традиционно взаимодействуют с традициями академического профессионального музыкального искусства, с фольклорными образцами различных народов. Однако важнейшей тенденцией является дальнейшее расширение стилевого многообразия духовной музыки. Получила известность рок-музыка православной тематики, православная бардовская песня, то есть сферы массовой музыкальной культуры. Авторами и исполнителями в таких случаях становятся верующие рок-музыканты и барды, а порой и священнослужители.

Появились даже своего рода «православные шлягеры», которые приобрели в соответствующих кругах, например, фестивалях православной культуры, значительную популярность. Это и авторские песнопения, например, «Всего-то навсего» монахини

Иулиании, «Сохрани, Господь и спаси» диакона Сергия Трубачёва, и обработки православных напевов разных стран.

Например, в последние годы получила особую популярность сербская традиция: в качестве примера назовём сербский православный гимн «Вера вечна, вера славна». Преобладает стилистика, чётко ориентированная на узнаваемые интонации, простейшие приёмы развития и сильное эмоциональное воздействие.

Продолжает развиваться и экуменическое соединение в одном сочинении традиций православной и инославной (чаще всего католической и протестантской) традиций. В качестве примера можно привести сочинения Владимира Михайловича Файнера – «Херувимская песнь № 9» (на материале хоральной прелюдии И. С. Баха BWV 727), «Херувимская песнь № 12» – свободная обработка темы А. Корелли.

В последнем случае использована не одна пьеса Корелли, а две – сарабанда в первой части и фолія во второй. В творчестве Корелли эти сочинения никак не связаны между собой, их объединяют лишь некоторые общие жанровые черты и общая тональность – d-moll³. Это своего рода парадоксальное прочтение модели Херувимской Бортнянского, в которой второй раздел строится на новом, часто контрастном музыкальном материале.

Инструментальные пьесы переплавлены в хоровой гимн с каноническим православным текстом. При достаточно точном сохранении мелодической линии и мелодической функции ведущего голоса обеих пьес Корелли аккомпанемент подвергается весьма значительному переосмыслению. Фрагменты первоисточника успевают фрагментарно прозвучать во всех голосах хоровой фактуры, и в целом фактура производит впечатление предельно тематизированной, иногда «вязкой», что свойственно скорее не стилю Корелли, а сочинениям Баха и музыке высокого Ренессанса.

В рамках предложенной темы невозможно обойти вниманием и переложение хоралов Баха для православной Литургии с соответствующей перетекстовкой, осуществлённое уже в наши дни Митрополитом Ионафаном (Елецких): В его транскрипциях верные ударения в церковно-славянском тексте становятся вовсе не обязательными, внимание обращено в первую очередь на первоисточник – Баховский хорал.

В зависимости от направления анализа в современных духовных произведениях можно выявить различные свойства:

1. Принадлежность к определённой религиозной конфессии (православие, католицизм, лютеранство), либо некие обобщённый духовный характер сочинения, не имеющий отсылки ни к какой конкретной конфессии.

2. Предназначение – литургическое, концертное, либо возможность соединения того и другого. Данный подход может быть обозначен и иным образом как возможность исполнения в храме и вне храма (по А. Б. Ковалёву [6]).

3. Ориентация на богослужебный Устав, либо её отсутствие (уставное и неуставное пение, по И. А. Гарднеру [2]).

4. Степень каноничности литературного текста: наличие традиционного богослужебного текста, либо создание свободного авторского текста, либо отсутствие какого-либо текста.

5. Наличие или отсутствие того или иного определённого литургического жанра – например, стихира, тропарь, кондак, славник, задостойник. Характер его трактовки, тип образности, характерный для данного жанра (жанровое содержание) и система выразительных средств, присущих данному жанру (жанровый стиль).

6. Наличие или отсутствие канонических распевов, способы работы с первоисточником (гармонизация, обработка, цитирование и проч.).

7. Наличие или отсутствие опоры на тот или иной певческий стиль (монодическое

письмо, строчное многоголосие, «обиход», партес и проч.).

8. Исполнительский состав, наличие или отсутствие его взаимосвязи с литургическими традициями.

В идеале методология анализа духовной музыки может включать в себя следующие составляющие:

1. Методы музыкально-теоретического анализа: стилевой, жанровый, анализ синтаксиса, гармонии, фактуры. Применяются в анализе соответствующей стороны музыкального языка произведения.

2. Методы музыкально-исторического анализа: исторический контекст, биографические сведения об авторах литературного текста и музыки, может быть затронуто или кратко упомянуто их стилевое окружение, контакты с другими яркими персоналиями.

3. Могут задействоваться специальные методы анализа духовных произведений:

– с позиций литургики происходит анализ песнопения в контексте богослужения;

– с позиций поэтики (теоретической и исторической) рассматривается сюжет, система образов, выявляются соответствующие приёмы;

– с позиций церковной истории предполагается анализ истории создания песнопения в контексте ветхозаветной или новозаветной истории.

Безусловно, создание многоуровневой типологии является делом будущего, однако в предложенном рабочем варианте присутствуют направления, по которым

может осуществляться анализ современных духовных сочинений православной традиции.

Таким образом, духовная музыка последних десятилетий являет собой мощный пример адаптации заимствованных традиций и приёмов отечественной духовной музыки. В качестве первоисточника могут выступать:

– песнопение (в транскрипции, обработке);

– целостный напев (в гармонизации, обработке);

– фрагмент напева (в цитировании, транскрипции, свободной обработке);

– певческий стиль – например, обиход, троестроичие, кант (стилевое моделирование⁴) в авторских песнопениях без заимствованного музыкального материала.

Если традиционный способ использования первоисточников можно уподобить парафразе, то в творчестве архимандрита Матфея, Е. Кустовского возникают и примеры **вживания** в строй языка прошлого. Не в компиляциях православных шедевров видят задачу композиторы церковной традиции, но в погружении в иной опыт, передаче его сути.

Всё это в совокупности обеспечивает как определённую стабильность и узнаваемость, погружённость в традицию, так и достаточную вариабельность для воплощения в зависимости от направленности творчества конкретного композитора. А это значит, что традиция отечественного православного музыкального искусства жива и будет развиваться и в будущем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобные взгляды высказаны и в статьях сборника [9].

² Специфика изучения духовной музыки в светских и духовных учебных музыкальных заведениях является отдельной, весьма важной и интересной темой. Думается, весьма полезными в этом направлении могли бы быть некоторые подходы, предложенные А. Цукером по отношению к преподаванию в среднем и высшем звене образования массовой музыкальной культуры [12].

³ Характерно, что несмотря на транспозицию в переложении Файнера, они также проводятся в общей тональности a-moll.

⁴ Более подробно об этом см.: [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов как современники // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 29. С. 35–44.
2. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви : [в 2 т.]. Москва : Православ. Свято-Тихонов. Богослов. ин-т, 2004.
3. Гуляницкая, Н. С. «Внелитургические» жанры современной духовной музыки : панорамный обзор // XXVI Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета : материалы. Москва, 2016. С. 334–344.
4. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). – Москва : Яз. славян. культуры, 2014. – 368 с.
5. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Яз. славян. культуры, 2002. 430 с.
6. Ковалёв А. Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века : жанровая типология : дис... д-ра искусствоведения. Москва, 2018. 473 с.
7. Мартынов В. И. История богослужбного пения. Москва : Ред.-издат. отд. федерал. архивов, 1994. 237 с.
8. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: в двух частях. Москва : Композитор, 2016. 630 с.
9. О церковном пении : сб. ст. / сост. О. В. Лада. Москва : Талан, 1997. 160 с.
10. Парфентьева Н. В., Парфентьев Н. П. Древнерусские традиции в русской духовной музыке XX в. Челябинск : Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2000. 154 с.
11. Урванцева О. А. Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков : дис ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 624 с.
12. Цукер А. М. Массовая музыка в системе академического музыкального образования // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 32. С. 86–95.

Oksana E. Sheludyakova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: ko46421@yandex.ru.
ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746-0175

**RUSSIAN ORTHODOX SACRED MUSIC AT THE TURN
OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES: TRADITION AND RENEWAL**

Abstract. The article is devoted to the consideration of the most important tendencies of development of Russian Orthodox sacred music at the turn of the 20th and 21st centuries. The paper considers in a consecutive way the main varieties of sacred music (liturgical and extra-liturgical, canonical and extra-canonical, etc.), approaches to the analysis of various types of hymns. It identifies both the preservation of traditions (liturgical hymns and cycles, the appearance of “the choristers’ book of the twenty century”) and the appearance of new genre types of Orthodox themes (rock music with Orthodox content, Orthodox bardic songs, etc.). There are also some changes in the performing tradition – the appearance of a large number of various ensembles and a reduction in the number of large choral ensembles. We have concluded that many of the most important traditions of Russian sacred music culture have been preserved, and at the same time that there is considerable variability in their interpretation.

Keywords: Russian sacred music; Orthodox Obikhod; liturgical collection; Orthodox tradition

For citation: Sheludyakova O. E. *Otechestvennaya pravoslavnaya dukhovnaya muzyka rubezha XX–XXI vekov: traditsiya i obnovlenie* [Russian Orthodox Sacred Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Tradition and Renewal], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 16–23. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-16-23 (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. Sergei Prokofiev and Sergei Rachmaninoff as contemporaries, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 35–44. (in Russ.).
2. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi : v 2 t.* [The liturgical singing of the Russian Orthodox Church, in 2 vols.], Moscow, Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy Bogoslovskiy institut, 2004. (in Russ.).
3. Gulyanitskaya N. S. «Vneliturgicheskie» zhanry sovremennoy dukhovnoy muzyki : panoramnyy obzor [«Extra-liturgical» genres of modern sacred music : a panoramic overview], *XXVI Ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta : materialy*, Moscow, 2016, pp. 334–344. (in Russ.).
4. Gulyanitskaya N. S. *Muzykal'naya kompozitsiya : modernizm, postmodernizm (istoriya, teoriya, praktika)* [Musical composition: modernism, postmodernism (history, theory, practice)], Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2014, 368 p. (in Russ.).
5. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka* [Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the 20th century], Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002, 430 p. (in Russ.).
6. Kovalev A. B. *Dukhovnaya muzyka otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka : zhanrovaya tipologiya : dis... d-ra iskusstvovedeniya* [Sacred music of national composers of the second half of the 19th – early 21st centuries : genre typology : dissertation], Moscow, 2018, 473 p. (in Russ.).
7. Martynov V. I. *Istoriya bogosluzhebnoy peniya* [History of liturgical singing], Moscow, Redaktsionno-izdatel'skiy otdel federal'nykh arkhivov, 1994, 237 p. (in Russ.).
8. Medushevsky V. V. *Dukhovnyy analiz muzyki: v dvukh chastyakh* [Sacred analysis of music], Moscow, Kompozitor, 2016, 630 p. (in Russ.).
9. Lada O. V. (comp.) *O tserkovnom penii : sb. st.* [On church signing], Moscow, Talan, 1997, 160 p. (in Russ.).
10. Parfenteva N. V., Parfentiev N. P. *Drevnerusskie traditsii v russkoy dukhovnoy muzyke XX v.* [Ancient Russian traditions in Russian sacred music of the 20th century], Chelyabinsk, Izdatel'stvo Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta, 2000, 154 p. (in Russ.).
11. Urvantseva O. A. *Stil'voe modelirovanie v dukhovno-kontsertnoy muzyke russkikh kompozitorov XIX–XX vekov : dis... d-ra iskusstvovedeniya* [Stylistic Simulation in the Sacred Music of Russian Composers of the 19th and 20th Centuries : dissertation], Magnitogorsk, 2011, 624 p. (in Russ.).
12. Zucker A. M. Mass Music in the Academic Musical Education, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 32, pp. 86–95. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО



УДК 78.071.1(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-24-40

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: bbborodin@mail.ru.
ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

«АПОКРИФЫ» РАХМАНИНОВА

Предлагаемая публикация представляет собой развёрнутые комментарии к материалам, касающимся жизни и творчества С. В. Рахманинова. В частности, особое внимание уделено случаям произвольной интерпретации деталей его биографии и композиторских замыслов, а также попыткам реконструкции его незавершённых произведений. Рассмотрены избранные источники, относящиеся к следующим рубрикам: (1) автобиографические и биографические сведения, (2) литературное наследие Рахманинова, (3) находки, связанные с его композиторским творчеством, и (4) исполнительской деятельностью. Целью обзора является определение степени их репрезентативности. В качестве Приложения к статье публикуется новый, выполненный без купюр, перевод интервью С. В. Рахманинова для журнала «The Etude», вышедшего под заголовком «Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing».

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, автобиографические и биографические источники, литературное наследие, творчество композитора, реконструкция незавершённых произведений, исполнительская деятельность

Для цитирования: Бородин Б. Б. «Апокрифы» Рахманинова. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-24-40 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 24–40.

В «Словаре иностранных слов», помимо определения *апокрифа* как произведения «с библейским сюжетом, содержание которого не вполне совпадало с официальным вероучением», приводится и его второе, косвенное значение: это «сочинение, предполагаемое авторство которого не подтверждено и маловероятно» [20, 49]. И далее: «Апокрифичный – сомнительный, вымышленный» [20, 49]. Термин «апокриф», вынесенный в заголовок статьи и заключённый в кавычки, будет фигури-

ровать в данной статье именно во втором смысле – как удобная для автора *метафора*, указывающая на небесспорную подлинность того или иного источника информации.

С годами биография и творческое наследие великих художников, помимо новых фактов и открытий, дополняются, увы, не только достоверными сведениями, но и обрастают всевозможными домыслами, догадками, превратными толкованиями, – одним словом, «апокрифами». Всё это, по-

рой, публикуется наравне с научными материалами под зазывными заголовками: «Новое о...» (далее идёт имя композитора) или «Неизвестный *имярек*». Причина возникновения очередного «апокрифа» нередко кроется в предвзятой, субъективной интерпретации как всего ранее известного, так и заново обретенного.

С. В. Рахманинов – один из самых любимых, широко исполняемых и, как мне представляется, наиболее изученных русских композиторов. Поэтому на его примере рассматриваемая *проблема подлинного и мнимого* становится наиболее наглядной. Краткий и далеко не полный обзор разнородных информационных ресурсов, относящихся к жизни и творчеству композитора, предпринимается с целью предварительного анализа их научной репрезентативности. Задачей автора является, скорее, постановка проблемы и размышления о ней, чем её безапелляционное решение. В поле внимания вошли избранные материалы, относящиеся к следующим рубрикам: (1) автобиографические и биографические источники, (2) литературное наследие Рахманинова, (3) находки, связанные с его композиторским творчеством и (4) исполнительской деятельностью. Рассмотрим эти четыре области в обозначенном порядке.

Рахманинов не был литератором, не вёл, как предусмотрительный С. С. Прокофьев, подробного дневника, неохотно давал интервью. Поэтому корпус его изданных *автобиографических* документов, не вызывающих сомнений в подлинности, легко обозрим и доступен. Это, прежде всего, сохранившаяся в достаточно полном объёме переписка, собранная в трёх томах «Литературного наследия» [17; 18; 19]¹. Затем – фрагмент, озаглавленный «Воспоминания» [17, 51–61]², продиктованная композитором и заверенная его подписью небольшая заметка о С. И. Танееве [17, 68–69] и, наконец, вышедший на русском языке в парижской

газете «Последние новости» некролог Шалляпину [17, 137]. Всё остальное смело можно отнести к разряду «апокрифов» большей или меньшей степени достоверности. Сюда входят практически все интервью (основная часть которых впервые публиковалась на английском языке³) и даже «Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном» [23], дошедшие до русского читателя через процедуру *тройного* перевода⁴.

С интервьюерами у Рахманинова не раз возникали ситуации, требующие разрешения. Репортёры нередко путали, неудачно формулировали или по-своему интерпретировали сказанное. Например, Рахманинов в беседе с Норман Камерон⁵, при публикации, озаглавленной «Художник и грамзапись», упомянул, что Фриц Крейслер в студийной обстановке не любил делать дубли [см.: 17, 110]. В изложении журналистки это высказывание допускало превратное толкование как констатация нежелания артиста усердно работать. Рахманинов добился печатного опровержения этой невольной инсинуации [см.: 18, 525]. В другом интервью репортёр переврал фамилию талантливого юноши, которого Рахманинов заметил и направил на обучение к Гофману [см.: 17, 103]. В отечественном издании этого текста сохранили и оставили без комментариев странную фамилию, образовавшуюся в результате ошибки – *Чрекенский*. Обращение к письмам композитора позволило догадаться, что речь идёт о последствии известном пианисте Шуре Черкасском⁶. Стиль ряда интервью далеко не всегда отражает сдержанную манеру высказывания, присущую Рахманинову, а зачастую пестрит бойкими журналистскими фразами и «литературными красотами», изначально чуждыми композитору, – вроде часто цитируемого «*нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний*» [17, 131; курсив наш. – Б. Б.].

Порой материалы, публикуемые под фамилией композитора, могли попасть в печать без его ведома. Вероятно, так про-

изошло с заметкой «Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing», вышедшей в мартовском номере журнала «The Etude» за 1910 год [25]. Её перевод на русский язык, известный под названием «Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры» [19, 232–240], вызвал широкий резонанс в отечественных пианистических кругах⁷. Оживлённое обсуждение статьи проходило в сети под заголовком «„10 рахманиновских признаков“ – история одной подделки». Инициатор дискуссии Валентин Предлогов⁸ совершенно справедливо указывал на множество противоречий и нелепостей, содержащихся в этом тексте, на несвойственные Рахманинову «цветистые» выражения, добавленные, скорее всего, безвестным интервьюером. Критик высказал вполне обоснованное предположение о неучастии композитора в окончательной редакции текста и сделал вывод: «...принимать эту работу всерьёз, конечно, невозможно, но как документ времени и как источник отдельных ценных мыслей великого пианиста она, конечно, имеет ценность» [11]. В «Литературном наследии» заметка печаталась с купюрами. Поэтому в Приложении к данной статье вниманию читателей предлагается её новый и полный перевод.

Драматическая коллизия сопровождала появление «Воспоминаний, записанных Оскаром фон Риземаном». Они создавались на основе бесед с композитором во время летних прогулок в окрестностях Клерфонтена в 1930 году и, по свидетельству С. А. Сатиной, не могут считаться дословной записью речей Сергея Васильевича, так как собеседник «не имел даже карандаша в руке» [10, 79]. Сам Риземан в предисловии к книге признавался: «Никогда прежде я не испытывал такого сожаления оттого, что не владею русской стенографией: боюсь, что неизбежны потери, связанные с вынужденным переводом на английский язык, который мешал мне отдать должное пластичной ясности и спокойной силе вы-

сказывания, свойственной рассказчику» [16, 8]. Его опасения полностью оправдались. Многое, поданное как прямая речь Рахманинова, оказалось для него неприемлемым, и он потребовал снять своё имя с заглавия, в результате чего у Риземана случился сердечный приступ. С. А. Сатина повествует: «Боясь, что Риземан умрёт от волнений, и зная, что он очень ограничен в средствах и рассчитывал на книгу как на источник дохода, Сергей Васильевич на собственный счёт произвёл все изменения и сокращения в книге... ..Но, даже выкинув целую главу и изменив многие фразы, Сергей Васильевич не переставал возмущаться книгой» [10, 79]. Тем не менее, получившийся «авторизованный апокриф» остаётся важным источником биографической информации, который нельзя не учитывать, – естественно, принимая во внимание отмеченные выше обстоятельства.

По-видимому, с такой же осторожностью и оглядкой следует воспринимать свидетельства даже самых авторитетных мемуаристов. Рассказ разных людей об одном и том же событии будет существенно различаться в деталях, а иногда и по сути. В отличие от архивных документов, как правило, объективно фиксирующих конкретный факт (программу концерта, сумму счёта и т. д.), воспоминания невозможны без субъективного момента, так как память – это творческое преобразование действительности⁹.

Механизм возникновения «апокрифа» отчётливо прослеживается в истории появления гипотетической «новой личности в рахманиноведении» – Даль Елены Морисовны¹⁰. Внук композитора Александр Борисович Конюс-Рахманинов в одном из интервью обмолвился, что его бабушка Наталья Александровна на смертном одре якобы поведала ему семейную тайну о бурном романе Сергея Васильевича с некой родственницей врача Н. В. Даля, у которого он лечился от депрессии. Косвенным и весьма спорным доказательством подлинности

этой истории стала фортепианная пьеса *Morceau de Fantaisie* (SR 41.1), датированная 11 января 1899 года и снабжённая таинственной припиской – Delmo. Это слово было воспринято как криптограмма, содержащая буквы фамилии, имени и отчества гипотетического персонажа¹¹. Фантомная фигура, существование которой не имело никакого документального подтверждения, быстро «вводится в научный оборот» [см.: 15]. В сборнике под грифом Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки комментарии к обзору рахманиновских находок вдруг приобретают мелодраматическую экспрессию: «Между ним [Рахманиновым] и Еленой сразу вспыхнула любовь. Думается, она-то и помогла Рахманинову вернуться к творчеству» [14, 176]. В популярных изданиях безосновательная догадка становится непререкаемым фактом. В книге С. Р. Федякина, вышедшей в серии «Жизнь замечательных людей», трогательный сюжет завершается меланхолическим резюме: «Когда расстались Сергей Рахманинов и Елена Даль, так и осталось загадкой. Но встреча стала началом его первых попыток вернуть свой утраченный композиторский „голос“» [21, 80]. Литераторы и кинематографисты весьма охотно разрабатывают и домысливают любовные линии биографии композитора, щедро наполняя её «романическими апокрифами» – по-видимому, постоянство и размеренность его личной жизни представляется им качеством, почти несовместимым со статусом гения¹².

В последние десятилетия, и особенно в преддверии 150-летнего юбилея Рахманинова, в фундаментальном изучении его жизни и творчества достигнуты значительные успехи. Тщательно собранные и прокомментированные В. Б. Вальковой документальные материалы представлены в двух томах, охватывающих на данный момент весь дореволюционный период

биографии композитора [см.: 7; 8]. Русское Музыкальное Издательство с 2002 года осуществляет масштабный проект – Полное академическое собрание сочинений, задуманное с беспрецедентным размахом¹³. Намечено выпустить *пятьдесят* томов музыкальных произведений, куда войдут *все* на сегодняшний день известные редакции, варианты и эскизы завершённых и неоконченных опусов. Их дополняют *десять* томов литературного наследия и, предположительно, *двадцать пять* томов источниковедческих приложений, включающих воспоминания о Рахманинове, летопись его жизни и творчества, предметно-тематический указатель, собрание рецензий, библиографию, дискографию, иконографию, каталог концертных программ, юридические и официальные документы.

Научная разработка издания – результат подвижнической деятельности В. И. Антипова (1955–2019). Им найдены и опубликованы неизвестные ранее сочинения Рахманинова¹⁴, составлен Хронологический список его произведений (SR Index), отличающийся исчерпывающей полнотой. В этом документе скрупулёзно пронумеровано не только всё, сохранившееся в виде текста, но и то, что можно назвать «объектом нематериального наследия» – неосуществлённые замыслы, незаписанные импровизации и произведения, лишь упоминаемые в мемуаристике, и даже «музыка, звучавшая за несколько дней до кончины композитора в его творческом воображении» [3].

В процессе изучения автографов учёным было выявлено, что практически всё наследие Рахманинова «предстает в виде произведений в их различных вариантах или редакциях, что зачастую не даёт простого и однозначного ответа на вопрос об „основном“ тексте» [1, 179]. Оказывается, многие фортепианные опусы (пьесы соч. 3, 10, 16, прелюдии, вариационные циклы) изначально были рассчитаны на «двойственный исполнительский состав» [2, 120]¹⁵. Исследователь приходит к выводу

о «вариантности художественного мышления композитора», в результате чего «значительная часть творческого наследия С. В. Рахманинова остаётся вовсе неизвестной и неизученной» [2, 78]. Поэтому все, даже незафиксированные автором, но потенциально реконструируемые версии подлежат восстановлению и включаются в Полное собрание сочинений.

«Двойственный исполнительский состав» иногда представлен авторской рукописью в виде клавира-дирекциона, и в этом случае достоверность «аутентичной реконструкции» ансамблевого варианта довольно высока. Значительно проблематичнее воссоздание версий, не имеющих *прямых* письменных источников. Стремясь восстановить первоначальный замысел Этюд-картин соч. 33, задуманных как цикл из *девяти* пьес, но впоследствии сокращённых автором до *шести* номеров, учёный предложил «гипотетическую реконструкцию» изъятых композитором Этюда ля минор (№ 4 по новому изданию). Автограф этого номера утрачен. Как известно, его переработанный, но сохранивший исходную тональность вариант вошёл в Этюды-картины соч. 39 под № 6. Следовательно, было необходимо определить, в чём же заключались авторские коррективы. По аналогии с изменениями, произведёнными композитором в ходе редактуры Этюда ми-бемоль минор соч. 33 (а именно – добавлением краткого вступления), В. И. Антипов предположил, что такая же процедура была произведена и с Этюдом ля минор. Второе допущение заключалось в том, что фактурные варианты (*ossia*), имеющиеся в окончательной рукописи, могли принадлежать первоначальной версии. В предложенной реконструкции использован только материал Рахманинова, но его компоновка продиктована логикой рассуждений реставратора, что позволяет квалифицировать результат всё же как некую разновидность «апокрифа».

По замыслу В. И. Антипова, «Хронологический список произведений» должен

отражать весь процесс работы композитора над конкретным сочинением – от замысла до вариантов его воплощения. Поэтому 24 прелюдии, созданные в разное время и рассредоточенные автором по трём опусам (соч. 3, 23 и 33), объединены одним номером – SR 58; этюды-картины соч. 33 и 39 также получили общий индекс – SR 64. Дополнительные цифры, добавляемые через точку, указывают на расположение конкретной пьесы в цикле (например, SR 58.2 – это Прелюдия № 2 фа-диез минор соч. 23 № 1). При наличии второй редакции какого-либо из номеров к индексу опуса и пьесы прибавляется ещё одна соответствующая цифра (Мелодия соч. 3 № 3, 2 редакция – SR 25.32).

По отношению к Прелюдиям и Этюд-картинам такой интегрирующий подход вполне убедителен. Больше вопросов вызывает объединение сонат соч. 28 и 36 под единым индексом (SR 61) и (особенно!) присвоение им неавторского заголовка – *Сонатная диалогия «Фауст»*. Сам композитор лишь в частных разговорах и письмах упоминал о «руководящей идее» [17, 433] Первой сонаты, связанной, по позднему сообщению К. Н. Игумнова, с трагедией Гёте, но при публикации не посчитал нужным дать произведению программное название. Что же касается первой редакции Второй сонаты, то, полагаю, гипотеза о продолжении в ней фаустовской темы носит всё же субъективный характер. Так и в четырёх рахманиновских фортепианных концертах при желании можно усмотреть единую линию развития и объединить их в «сверхцикл» под каким-нибудь произвольным заголовком, – скажем, «Времена года», – тем более что совокупный образный строй произведений даёт к этому некоторые основания.

Название «Времена года» вспомнилось не случайно: оно уже присутствует в «Хронологическом списке» – так здесь поименована Вторая симфония соч. 27. Согласно комментариям, это «программная симфония по балетному либретто М. Петипа» [3]¹⁶.

Третьей симфонии также дан уточняющий подзаголовок – «Великая война». По предположению учёного, в ней нашли применение эскизы одноимённой симфонической поэмы, задуманной в 1914 году, но так и не осуществлённой¹⁷. Как известно, в письме к О. Респиги по поводу оркестровки пяти этюдов-картин, предпринятой этим итальянским композитором, Рахманинов дал им краткую образную характеристику [см.: 18, 270–271]. В пианистическом обиходе давно бытуют названия избранных этюдов-картин, имеющие источником слова композитора: «Ярмарка», «Море и чайки», «Красная Шапочка», «Восточный марш»¹⁸. Тем не менее, в новом издании упомянутые заголовки отсутствуют, и это вполне обоснованное решение. В истории музыки нередки случаи, когда то или иное произведение получало полуофициальное наименование, инспирированное высказыванием композитора, или негласно приобретало поэтический программный заголовок, совсем автору не принадлежащий (вспомним, например, сонаты Бетховена – «Лунную», «Бурю», «Аврору»). Но издание, претендующее на статус академического, должно неуклонно следовать воле композитора, сохранять только оригинальные названия, им самим предназначенные для печати. Все возможные пояснения и редакторские догадки, какими бы пронизательными они ни были, необходимо оставлять в примечаниях.

«Хронологический список», тщательно составленный В. И. Антиповым, – чрезвычайно полезный *рабочий* документ и он несомненно будет усовершенствован, подобно тому, как неоднократно редактировался и продолжает уточняться Указатель Кёхеля; поэтому, надеюсь, что все отмеченные выше спорные моменты со временем будут устранены.

Творчество Рахманинова любимо пианистами. Вполне понятно их стремление

к расширению рахманиновского репертуара – он обогащается за счёт включения в программы различных авторских вариантов и редакций, а также в результате практики создания исполнителями собственных фортепианных транскрипций, количество которых неуклонно возрастает. Своё крайнее выражение эта тенденция находит в появлении своего рода «сочинений-апокрифов».

В апреле 2006 года голландская фирма звукозаписи «Brilliant Classics» представила компакт-диск с интригующим заголовком: «Рахманинов: Фортепианный концерт „№ 5“»¹⁹. Это свободная обработка рахманиновской Второй симфонии, которую Александр Варенберг преобразил в фортепианный концерт. Для аранжировщика моделью формы и фактурных решений стал Третий концерт Рахманинова. Четыре части симфонии были редуцированы до трёх. При этом фрагмент скерцо аккуратно инкорпорирован в середину *Adagio* по аналогии со скерцозным эпизодом из *Интермеццо Третьего концерта*. Сокращения претерпели вступление к первой части (его материал вошёл в каденцию) и финал. Российская премьера «концерта-апокрифа» состоялась 2 февраля 2009 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении Дениса Мацуева и Национального филармонического оркестра России под управлением Владимира Спивакова. Новинка вызвала благожелательно-иронические отклики рецензентов²⁰.

В 2017 году московское издательство «Дека-ВС» выпустило в свет ещё один объёмный «апокриф» – цикл фортепианных транскрипций В. И. Ермакова под названием «24 прелюдии-романса», материалом которого стали романсы Рахманинова и хор «Ныне отпускаеши» из «Всенощного бдения» соч. 37. По сравнению с тональным планом прелюдий Рахманинова пьесы цикла расположены в зеркальном порядке (от Ре-бемоль мажора к до-диез минору). Их манера изложения, как комментирует

автор обработок, ориентирована на концертные транскрипции самого Рахманинова.

Вероятно, и в дальнейшем пианизм и музыка Рахманинова будут вдохновлять исполнителей на всё новые попытки представить его оркестровые, камерные и вокальные опусы в фортепианном обличье. Складывается впечатление, что отмеченная исследователем «вариантность художественного мышления композитора» каким-то непостижимым образом передаётся его интерпретаторам.

Фонографическое наследие Рахманинова также не обошлось без «апокрифов». Период его исполнительской активности совпал со временем бурного развития звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий. В интервью Норманн Кэмерон [17, 107–112] композитор на основании личного опыта вкратце охарактеризовал прогресс в этой сфере. Он критически оценил художественные результаты своего сотрудничества с фирмой Эдисона, его неудовлетворённость вызвали акустические качества первых записей на «His Master's Voice» (1920-е годы). И лишь про технический уровень 1930-х годов он сказал, «что современные грамзаписи фортепиано полностью отвечают требованиям пианиста». В конце интервью Рахманинов причислил граммофон «к самым значительным музыкальным изобретениям современности» [17, 112]. Лучшие по качеству воспроизведения рахманиновские записи сделаны на рубеже 1930–1940-х годов электромеханическим способом на студии RCA. Это наиболее достоверные свидетельства его высочайшего исполнительского мастерства. Однако все 1920-е годы, вплоть до появления и последующего совершенствования способа фиксации звука с помощью микрофона, он оказывал явное предпочтение механическому фортепиано. Эта технология имела очевидные преимущества перед

фонографом: отсутствие жёсткого временного лимита, грубых акустических искажений и шумов, доступность корректуры²¹.

Обосновавшись в США, Рахманинов подписал контракт с компанией Ampico (аббревиатура American Piano Company). Всего для механического фортепиано им зафиксировано 35 произведений (из них 12 своих) общей продолжительностью около двух часов. Рахманинов чрезвычайно ответственно относился к процессу записи и его результату, не допускал тиражирования рулонов, качество которых его не удовлетворяло. После сеанса записи проводилась тщательная редакция: вручную устранялись случайные ошибки, детализировалась динамика и педализация²². Имеется свидетельство, что однажды, после пробного проигрывания, Рахманинов обрадовал сотрудников Ampico, сказав: «Джентльмены, я только что услышал свою собственную игру» [24, 10]. Тем не менее, буквально все сохранившиеся записи для механического фортепиано не могут дать полного, неискажённого представления об артисте и в определённом смысле являются «апокрифами». Потенциальная неточность заложена в самой идее фиксации не звука как такового, а вызывающих его механических действий, – ведь запись и воспроизведение происходит на разных инструментах, обладающих непохожими акустическими параметрами, индивидуальной регулировкой всех механических компонентов.

Развитие цифровых технологий открыло не только новые методы реставрации архивных фонодокументов, но и выдвинуло дополнительные вопросы, связанные с репрезентативностью полученных результатов. Впечатляющим примером «фонографического апокрифа» стал проект Уэйна Станке (Wayne Stahnke) «A Window in Time – Rachmaninoff» (Telarc, 1998). Его суть заключалась в создании путём сканирования цифровой копии исходных рулонов и разработке математической модели действия пневматической систе-

мы механического фортепиано, а затем их применение к современному инструменту, управляемому при помощи соленоидов, для записи компакт-диска. Скорость воспроизведения определялась в сопоставлении с рахманиновскими акустическими версиями тех же сочинений, – 29 номеров из 35 имеют такие дубли. Запись производилась в концертном зале на специально подготовленном рояле Bösendorfer 290SE. И вновь здесь на новом уровне просматривается проблема совместимости: математическая модель функционирования пневматики, основанной на параметрах оригинальных инструментов 1920-х годов, применяется к динамическим характеристикам *современного* концертного рояля. Специалист по механическому инструментарию Д. Холл скептически оценил подлинность конечного результата: «Это тембр фортепиано, чуждый тому, что мы привыкли слышать от Рахманинова на его дисках с частотой вращения 78 оборотов в минуту» [22, 12; здесь и далее перевод наш. – Б. Б.].

Поиски фонографического наследия Рахманинова продолжаются, и в ряде случаев они увенчиваются успехом. В библиотеке Пенсильванского университета в архиве дирижёра Юджина Орманди найдена любительская запись, содержащая авторское исполнение последнего произведения Рахманинова – «Симфонических танцев», датированная 21 декабря 1940 года. Сенсационная находка была незамедлительно издана фирмой Marston Records вкупе с другими раритетами²³. К альбому прилагается буклет со статьёй Ричарда Тарускина, рецензией пианистки Иры Левин и комментариями продюсеров. Обстоятельства появления записи не до конца выяснены, но, судя по опубликованным материалам, есть большая вероятность утверждать, что она сделана в доме Орманди, когда композитор демонстрировал дирижёру новое сочинение перед премьерой, назначенной на 3 января 1941 года. Из писем Рахманинова известно, что он дважды приглашал

Орманди на прослушивание «Симфонических танцев» [см.: 18, 182–183], и намеченная встреча произошла в конце сентября в арендованном Рахманиновым доме в Хантингтоне, Лонг-Айленд. Вторая встреча состоялась незадолго до премьеры, тогда же была осуществлена аудиозапись. Исполнение поражает спонтанной энергией живого авторского показа, феноменальным мастерством передачи сложнейшей партитуры в фортепианном изложении. Композитор подпевает недостающие в клавире голоса, имитирует реплики ударных инструментов, делает краткие, но, к сожалению, неразборчивые замечания.

Запись, выложенная в Интернет, всколыхнула музыкальную общественность. И вот в отечественном научном журнале появляется статья А. А. Вершинина с краткой историей и анализом находки. Вероятно, автор не успел ознакомиться с материалами, представленными в буклете альбома, поэтому допустил в одном предложении сразу несколько неточностей. Приведу и прокомментирую цитату: «Бобины с магнитными лентами запечатлели рабочий момент – в 1940 г. Сергей Васильевич закончил своё последнее сочинение „Симфонические танцы“ и показал его другу и коллеге Орманди, который приехал к композитору на виллу в Лонг-Айленд со звукозаписывающей аппаратурой» [9, 5]. Во-первых, не было никаких «бобин с магнитными лентами», так как исходный носитель представлен двумя десятидюймовыми алюминиевыми дисками, покрытыми лаком из нитрата целлюлозы. Во-вторых, Рахманинов записывался только в студийных условиях и требовал, чтобы все пробные фонограммы незамедлительно уничтожались. В «золотой век радио»²⁴ он, в отличие от многих своих коллег, избегал даже трансляций с концерта. Подлинно неизвестно, где проводилась запись, но ясно, что не дома у Рахманинова – иначе её трудно было бы скрыть от композитора. О том, что она делалась без его согласия,

свидетельствуют купюры в фонограмме, связанные с перерывами, необходимыми для смены и переворота записывающихся дисков, а также особенности звучания, определяемые удалённостью *скрытого* микрофона. Очевидно также, что всё происходило не без ведома Орманди, так как диски остались в архиве дирижёра²⁵.

«Апокриф» – явление чрезвычайно живучее. При небрежном обращении с фактами он способен возникнуть даже на основе исключительно подлинного материала. Тому подтверждение комментарии к истории с авторской записью «Симфонических танцев». Но есть и другие примеры. В пространстве культуры существует особый, – к сожалению, редкий – вид «апокрифа», воспринимаемый без привычных негативных коннотаций. Таким масштабным «биографическим и архитектурно-ландшафтным апокрифом», имеющим непреходящее историко-культурное значение, является возрождённая усадьба композитора – его

любимая Ивановка, подобие которой он пытался воссоздать и в Швейцарии, и в США. Когда что-то бесконечно ценное и, казалось бы, навсегда утраченное воскрешается благодарной и (главное!) деятельной памятью, оно становится не только «объектом нематериального наследия», но обретает вполне реальный, земной облик. «Гений места» вновь охотно поселяется в восставших буквально из небытия стенах, и в его присутствии всё окружающее видится подлинным, перестаёт быть только апокрифом.

Даже среди апокрифов, относящихся к духовной литературе, далеко не все признаются еретическими, и, как утверждает христианский философ В. Н. Лосский, «отстранённые от канонической письменности апокрифы целиком не отбрасываются», и поэтому ими необходимо «пользоваться с рассуждением и сдержанностью» [12, 688]. Таким же образом следует относиться и к «апокрифам», связанным с Рахманиновым, – «с рассуждением и сдержанностью».

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДЕСЯТЬ СУЩЕСТВЕННЫХ ПРИЗНАКОВ ПРЕВОСХОДНОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

Специально для журнала «Этюд»²⁶ на основе интервью с С. В. РАХМАНИНОВЫМ, Главным инспектором Императорских консерваторий России.

[Примечание редактора.] Краткая биография господина Рахманинова опубликована в «Галерее знаменитых музыкантов» октябрьского номера журнала «Этюд». Господин Рахманинов недавно завершил весьма успешное турне по нашей стране, выступая как дирижёр и пианист. Его чрезвычайно популярная «Прелюдия до-диез минор» уже несколько лет является фаворитом концертных программ. В дополнение к своей композиторской славе господин Рахманинов только что был избран инспектором государственных консерваторий России и, таким образом, займёт, несомненно, самую важную должность в сфере музыкального образования царской империи²⁷. Многие критики считают господина Рахманинова самым выдающимся русским композитором со времён Чайковского. Правильное произношение фамилии композитора: Roch – mahŋ'- ee – noff.

1. Выстраивание надлежащей концепции произведения

Определить количество признаков действительно превосходной игры на фортепиано – задача, на первый взгляд, невыполнимая. Однако, выбрав десять важных характеристик и внимательно рассмотрев их по очереди, учащийся сможет узнать много нового, что даст ему пищу для размышлений. В конце концов, в печатном виде невозможно передать то, что может быть воспринято в живом общении с учителем.

Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно получить представление о произведении в целом. Необходимо постичь основной замысел композитора.

Естественно, существуют технические трудности, которые следует преодолевать шаг за шагом, но если ученик не способен составить определённое представление о произведении в более крупных масштабах, его последующее исполне-

ние будет напоминать своего рода музыкальное лоскутное одеяло.

В каждом сочинении скрыт архитектурный замысел композитора. Учащийся должен, прежде всего, попытаться обнаружить этот план и затем выстроить его так, как это считал необходимым автор.

Вы спросите меня, как же получить верное представление о произведении в целом? Несомненно, лучший способ – услышать его в исполнении пианиста, чей авторитет как интерпретатора не подлежит сомнению. Однако многие не располагают такой возможностью. Зачастую и педагог, занятый преподаванием с утра до вечера, не способен дать образец исполнения, абсолютно совершенный во всех деталях. Однако

II. Техническое мастерство

Само собой разумеется, что техническое мастерство должно быть одним из первых приобретений ученика, который желает стать прекрасным пианистом. Невозможно представить себе хорошую игру, не отмеченную чистой, беглой, отчётливой, пластичной техникой. Технические возможности исполнителя должны быть такими, чтобы их можно было бы сразу применить ко всем художественным требованиям интерпретируемой композиции. Конечно, могут быть отдельные пассажи, требующие некоторой специальной технической проработки, но, вообще говоря, техника ничего не стоит, если руки и ум игрока не натренированы настолько, чтобы они могли охватить основные трудности, встречающиеся в современных композициях.

В музыкальных школах России технике уделяется большое внимание. Возможно, это одна из причин, по которой некоторые российские пианисты были так благосклонно приняты в последние годы. Работа ведущих российских консерваторий почти полностью находится под наблюдением Императорского музыкального общества. Гибкость системы заключается в том, что, хотя все студенты обязаны проходить один и тот же курс, особое внимание уделяется индивидуальным случаям. Техника, однако, вначале становится вопросом первостепенной важности. Все учащиеся должны овладеть техническими навыками. Все, без исключения. Возможно, читателям «Этюда» будет интересно узнать кое-что об общем плане, которому следуют в Императорских музыкальных заведениях России. Курс обучения рассчитан на девять лет. В течение первых пяти лет студент получает большинство технических навыков на основе сборника упражнений Ганона, который широко используется в консерваториях. На самом деле, это практически единственный

кое-что можно перенять и у преподавателя, который, благодаря своему дару, поможет учащемуся познать художественные требования пьесы. Когда же ученик лишён привилегии внимать виртуозу или наставнику, ему не стоит отчаиваться, если он талантлив.

Талант! Ах, это самое замечательное во всей музыкальной деятельности. Его обладатель будет видеть глазами таланта – той чудесной силы, которая проникает во все художественные тайны и раскрывает истины так, как не может ничто иное. Тогда он, словно по наитию, улавливает намерения авторов, бывшие при написании произведения, и, как истинный интерпретатор, доносит эти мысли до слушателей в надлежащей форме.

сборник строго технических упражнений. Все экзерсисы выдержаны в тональности До мажор. Они включают гаммы, арпеджио и другие виды упражнений в рамках специальных технических формул. В конце пятого года обучения проводится экзамен. Этот экзамен состоит из двух частей. Ученика проверяют на владение техникой, а затем на артистизм исполнения – пьес, этюдов и т.д. Однако если он не сдаёт технический экзамен, его не допускают к последующему. Он настолько хорошо осваивает упражнения из сборника Ганона, что знает их по номерам, и экзаменатор может попросить его, например, сыграть упражнение 17, или 28, или 32 и т.д. Студент сразу же садится за клавиатуру и играет. Хотя все оригинальные упражнения написаны в До мажоре, его могут попросить сыграть их в каком-либо другом тоне. Они изучаются так досконально, что могут быть сыграны в любой желаемой тональности. Для проверки также применяется метроном. Учащийся знает, что от него ожидается исполнение упражнений в определённом темпе. Экзаменатор устанавливает темп и запускает метроном. Например, ученик должен сыграть Ми-бемоль-мажорную гамму с метрономом на 120, по восемь нот на каждую счётную долю. Если ему это удаётся, он получает соответствующую отметку, после чего проводятся другие испытания.

Лично я полагаю, что вопрос об основательной технической подготовке чрезвычайно важен. Простое умение сыграть несколько произведений не означает музыкального профессионализма. Это напоминает те музыкальные шкатулки, в которых содержится всего несколько мелодий. Технические навыки ученика должны быть всеобъемлющими. Позже ему даются более сложные технические упражнения, как у Таузига. Черни также пользуется заслуженной популярностью.

Однако об этюдах Гензельта, несмотря на его долгую службу в России, знают меньше. Этюды Ген-

зельта настолько прекрасны, что их скорее следует поставить в один ряд с этюдами Шопена.

III. Надлежащая фразировка

Художественная интерпретация невозможна, если ученик не знает законов, лежащих в основе очень важной области – фразировки. К сожалению, во многих изданиях прекрасной музыки отсутствуют надлежащие обозначения. Некоторые знаки фразировки применяются ошибочно. Следовательно, единственным надежным способом является специальное изучение этой важной сферы музыкального искусства. В старые времена редко пользовались обозначениями фразировки.

Бах применял их очень экономно. В те годы в этом не было необходимости, так как каждый, считавший себя музыкантом, сам определял фразировку в ходе своей игры. Но знание способов определения фраз в композиции отнюдь не является достаточным. Не менее важно умение исполнять фразы. Настоящее музыкальное чувство должно существовать в сознании музыканта, иначе все премудрости правильной фразировки, которыми он обладает, будут бесполезными.

IV. Определение темпа

Если тонкое музыкальное чувство или восприимчивость должны контролировать исполнение фраз, то определение темпа требует не менее взыскательного музыкального дара. Хотя в большинстве случаев темп той или иной композиции теперь указывается с помощью метрономических обозначений, зачастую необходимо учитывать мнение исполнителя. Он не может слепо следовать темповым указаниям, хотя обычно для него небезопасно отклоняться очень далеко от этих важнейших музыкальных ориентиров. Метрономом нельзя пользоваться «с закрытыми глаза-

ми», как принято говорить в России. Исполнитель должен действовать по своему усмотрению. Я не одобряю постоянных занятий с метрономом. Метроном предназначен для определения темпа, и если им не злоупотреблять, то это очень надёжный слуга. Однако его следует применять только для этой цели. Самая механическая игра, которую только можно себе представить, получается у тех, кто делает себя рабом этих маленьких музыкальных часов, которые никогда не предназначались быть повелителем каждой минуты ученических занятий.

V. Индивидуальность в исполнении

Слишком немногие ученики понимают, что в игре есть постоянная и удивительная возможность для контраста. Каждое произведение – это нечто уникальное. Поэтому оно должно иметь свою особую интерпретацию. Есть исполнители, чья игра может показаться одинаковой. Это напоминает блюда, подаваемые в некоторых отелях. Всё, что выставляется на стол, имеет один и тот же вкус. Конечно, успешный исполнитель должен обладать ярко выраженной индивидуальностью, и все его интерпретации будут носить её отпечаток, но в то же время он обязан постоянно стремиться к разнообразию. Баллада Шопена

требует совершенно иной интерпретации, чем каприччио Скарлатти. И действительно, между сонатой Бетховена и рапсодией Листа очень мало общего. Следовательно, ученик должен стремиться придать каждому произведению свой характер. Каждая пьеса должна выделяться как обладающая индивидуальной концепцией, и если исполнителю не удаётся донести это впечатление до своей аудитории, он немногим лучше какого-нибудь механического инструмента.

Иосиф Гофман умеет придать каждой композиции индивидуальный и характерный шарм, что всегда вызывает у меня восхищение.

VI. Значение педали

Педаль называют душой фортепиано. Я не осознавал, что это значит, пока не услышал Антона Рубинштейна, игра которого показалась мне настолько изумительной, что её невозможно охарактеризовать. Его мастерство владения педалью было просто феноменальным. В последней части си-бемоль-минорной сонаты Шопена он создавал педальные эффекты, которые не поддаются описанию, но для любого, кто их помнит, они навсегда сохранятся как величайшее из чудес музыки.

Педаль изучают всю жизнь. Это наиболее сложная область высшего фортепианного мастерства. Конечно, можно выработать правила её применения, и ученик должен тщательно их изучить. Но, в то же время, эти правила часто можно умело нарушать, чтобы получить некоторые чрезвычайно очаровательные эффекты.

Правила представляют собой несколько известных принципов, доступных нашему музыкальному разумению. Их можно сравнить с пла-

нетой, на которой мы живем и о которой так много знаем. Однако вне правил находится великая вселенная – небесная система, в которую может проникнуть только телескопический художе-

VII. Значение условностей

Несмотря на то, что необходимо почитать традиции прошлого, которые в большинстве своем для нас почти нематериальны, так как их можно найти только в книгах, мы, тем не менее, не должны сковывать себя условностями. Борьба с предрассудками – закон художественного прогресса. Все великие композиторы и исполнители строили на руинах условностей, которые сами же и разрушили. Несравнимо лучше создавать, чем подражать. Однако прежде чем творить, следует хорошенько изучить самое ценное, что нам предшествовало. Это относится не только к композиции, но и к игре

VIII. Подлинное понимание музыки

Мне рассказывали, что некоторые учителя придают большое значение необходимости изучения учеником источника вдохновения композитора. Это, конечно, интересно и может помочь стимулировать вялое воображение. Однако я убежден, что для ученика будет гораздо лучше, если он будет больше полагаться на своё подлинное музыкальное понимание. Ошибочно полагать, что знание того факта, что Шуберт был вдохновлён каким-либо стихотворением, или что Шопен сочинял под впечатлением от определённой легенды, может когда-либо восполнить

IX. Исполнение с целью просвещения публики

У виртуоза должен быть какой-то гораздо более важный мотив, чем игра ради выгоды. У него есть миссия, и она заключается в просвещении публики. Совершенно необходимо, чтобы чистосердечный ученик продолжал эту воспитательную работу и дома. По этой причине ему полезно направлять свои усилия на произведения, которые, по его мнению, будут иметь музыкально-образовательное значение для его друзей. При этом он должен проявлять рассудительность и не слишком усердствовать. С виртуозом всё обстоит несколько иначе. Он ожидает и даже требует от своей аудитории определённого уровня музыкального вкуса, определённой степени музыкального образования. В противном случае его труд будет напрасным. Если публика жела-

X. Живая искра

Во всякой стоящей фортепианной игре присутствует жизненная искра, которая, кажется, делает каждую интерпретацию шедевра – живым

ственный взгляд великого музыканта. Это сделали Рубинштейн и некоторые другие, представив нашему земному взору невообразимые красоты, которые могли видеть только они.

на фортепиано. Великие пианисты Рубинштейн и Лист были удивительно широки в своих познаниях. Они знали литературу для фортепиано во всех её возможных разновидностях. Они ознакомились со всеми возможными этапами развития музыки. В этом причина их колоссального музыкантского авторитета. Их величие не было пустой оболочкой приобретённой техники. ОНИ ЗНАЛИ. О, побольше бы в наши дни студентов с искренней жадной настоящих музыкальных знаний, а не просто с желанием устроить внешне эффектное представление за клавиатурой!

недостаток реальных основ, ведущих к хорошей игре на фортепиано. Учащийся должен видеть прежде всего главные моменты музыкальных взаимоотношений в композиции. Он обязан понимать, что именно придаёт произведению единство, гармоничность, силу или изящество, и знать, как выявить эти элементы. У некоторых преподавателей наблюдается тенденция превозносить важность вспомогательных предметов и преуменьшать значение основных. Этот курс ошибочен и неизбежно приведёт к заведомо плохим результатам.

ет наслаждаться величайшими достижениями искусства звуков, она должна слушать хорошую музыку, пока её красоты не станут очевидными. Для виртуоза было бы бесполезно пытаться провести концертное турне в самом сердце Африки. От виртуоза ожидается, что он отдаст все силы, и он не должен подвергаться критике со стороны аудитории, которая не обладает достаточными умственными способностями, чтобы оценить его работу²⁸. Виртуозы надеются, что студенты всего мира внесут свою лепту в воспитание широкой музыкальной аудитории. Не тратьте своё время на банальную и бездарную музыку. Жизнь слишком коротка, чтобы тратить её на блуждание в бесплодных Сахарах музыкального мусора.

существом. Она возникает только в данный момент и не поддаётся объяснению. Например, два пианиста с одинаковыми техническими возмож-

ностями могут играть одно и то же произведение. Игра одного из них скучна, безжизненна и бездушна, а в игре другого есть нечто неопределимо прекрасное. Кажется, что его игра прямо-таки трепещет от жизни. Она вызывает интерес и вдохновляет слушателей. Что же это за животворная искра, которая одухотворяет простые ноты?

В определённом смысле её можно назвать интенсивной художественной увлечённостью исполнителя. Это та удивительная вещь, которая известна как вдохновение. Во время создания произведения композитор, несомненно, был вдохновлён; когда исполнитель испытывает ту же радость, что и автор в момент создания композиции, в его игре появляется нечто новое и необычное. Он ощущает мощный подъём и вдохновение, что совершенно удивительно. Публика понимает это мгновенно и иногда прощает технические огрехи, если исполнение воодушевляет. Антон Рубинштейн был технически великолепен, но всё же он допускал оплошности. Тем не менее, на каждую возможную погрешность, которую он мог совершить, он давал взамен идеи и музыкальные образы, которые могли бы компенсировать миллион ошибок. Когда Рубинштейн бывал чересчур точен, его игра отчасти утрачивала своё чудесное очарование. Я помню, как однажды в одном концерте он играл «Исламея» Балакирева. Что-то отвлекло его внимание, и он, по-видимому, совсем забыл текст, но продолжал импровизировать в стиле произведения. Примерно через четыре минуты он вспомнил продолжение и правильно сыграл до конца. Это его весьма раздосадовало,

и он сыграл следующий номер программы с предельной точностью, но, как ни странно, при этом утратилось чудесное очарование интерпретации произведения, в котором его подвела память. Рубинштейн действительно был несравненным, более того, возможно, именно потому, что он был преисполнен творческого порыва, его игра оказывалась далека от механического совершенства.

Конечно, следует сыграть ноты, – все ноты, в той манере и в то время, которые предписаны композитором, но усилия учащегося ни в коем случае не должны ограничиваться нотами. Каждая отдельная нота в композиции является значимой, но есть нечто не менее важное, чем ноты, и это – душа. В конце концов, живая искра – это душа. Душа – это источник того наивысшего музыкального чувства, которое не может быть представлено в динамических обозначениях.

Душа интуитивно чувствует необходимость CRESCENDO и DIMINUENDOS. Продолжительность паузы после ноты зависит от их смысла, и душа исполнителя диктует ему, как долго должна длиться такая пауза. Если ученик будет следовать механическим правилам и полностью зависеть от них, его игра станет бездушной.

Превосходное исполнение требует глубоких размышлений за пределами клавиатуры. Учащийся не должен считать, что после того, как ноты сыграны, его задача выполнена. На самом деле, всё только начинается. Он должен сделать произведение частью себя. Каждая нота призвана пробудить в нём некое музыкальное сознание своей подлинной художественной миссии.

Перевод с английского Б. Б. Бородина

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Возможно, что в намечающейся публикации в объёме десяти томов литературного наследия Рахманинова в рамках Полного академического собрания сочинений эпистолярный корпус и объём аутентичных источников пополнятся за счёт новых находок.

² Согласно комментариям З. А. Апетян, составителя-редактора «Литературного наследия» Рахманинова, «Воспоминания» были продиктованы самим композитором С. А. Сатиной [17, 487]. Это 18 страниц машинописного текста, просмотренного Рахманиновым и содержащего его исправления. Документ хранится в Библиотеке Конгресса США (Вашингтон).

³ Среди вошедших в «Литературное наследие» лишь одно интервью (под заголовком «С. В. Рахманинов об Америке» [17, 66–67]) было дано русскому журналу «Музыкальный труженик». В письме к А. В. Грейнеру от 12 апреля 1932 года Рахманинов сетует на «подлое незнание английского языка» [19, 18], и это несмотря на то, что в США он к тому времени находился около полутора десятилетий.

⁴ «Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном» вышли в 1934 году почти одновременно в британском издательстве George Allen & Unwin и американском Macmillan. В обоих случаях указывалось, что перевод на английский язык с немецкого оригинала сделан Долли Рутерфорд (Dolly Rutherford). На русском языке «Воспоминания» впервые были изданы в 1992 году в переводе В. Н. Чемберджи [16].

⁵ Норман Камерон – псевдоним журналистки Норы Бар Камерон Адамс (Norah Barr Cameron Adams), неоднократно бравшей интервью у Рахманинова.

⁶ Справедливости ради следует отметить, что в *Указателе имён* находим следующее уточнение: «Черенский, см. предположительно Черкасский Ш.» [19, 542].

⁷ Заметка из журнала «The Etude» под названием «Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing» [25]. Перевод с английского Н. А. Середы впервые опубликован в журнале «Советская музыка» (1977. № 2. С. 80–84).

⁸ Валентин Предлогов – псевдоним Василия Вячеславовича Журкина (1962–2014), одарённого и хорошо информированного музыкального критика, известного по множеству полемических публикаций в интернете.

⁹ Сравните, например, повествование С. С. Прокофьева о своём визите в артистическую Рахманинова после концерта из произведений Скрябина с описанием этого же случая в воспоминаниях Л. Д. Ростовцевой [5, 36].

¹⁰ См.: [15].

¹¹ В монографии В. Н. Брянцевой надпись расшифровывается как Lelmo и связывается с именами двух соучеников Рахманинова по классу фортепиано у Н. С. Зверева – Лели Максимова и Моти Пресмана [см.: 6, 267]. Это предположение опровергнуто в результате графологической экспертизы [см.: 7, 243]. Следовательно, тайна надписи остаётся неразгаданной.

¹² Весьма показателен в этом плане литературный сценарий Ю. М. Нагибина (в содружестве с А. С. Кончаловским) «Белая сирень» и особенно предисловие к нему «От автора. К истории одной неудачи» [13]. Вольной фантазией «по мотивам» рахманиновской биографии стал фильм П. Лунгина «Ветка сирени» (2007).

¹³ В свою очередь к 150-летию композитора издательство «Музыка» совместно с Российским фондом культуры выпустило первый том будущего полного Собрания фортепианных сочинений С. В. Рахманинова в 13 томах.

¹⁴ Наиболее значимыми находками являются Фуга ре минор (SR 14.5) и фортепианный вариант Сюиты ре минор (SR 12). Эти произведения вошли в концертную программу «Неизвестный Рахманинов», исполняемую Д. Мацуевым.

¹⁵ Варианты фортепианных произведений, предназначенные для камерно-инструментальных или фортепианных ансамблей, не были зафиксированы автором в виде партитуры. По сообщению В. И. Антипова, они записаны «в виде клавира-дирекциона» [2, 122]. Для всех прелюдий предполагались версии для фортепиано в 4 руки; а для скрипки, виолончели и фортепиано предназначались № 2, 4, 5, 11, 13, 16, 22, 23.

¹⁶ В «Хронологическом списке» частям Второй симфонии предпосланы следующие заголовки: «1. Largo. Allegro moderato, e-moll. (Зима); 2. Allegro molto, a-moll. (Весна); 3. Adagio, A-dur. (Лето); 4. Allegro vivace, E-dur. (Осень. Сбор урожая. Вакханалия)» [3].

¹⁷ Это название имеет лишь один источник: упоминание в газетной хронике о том, что композитор начал работу над таким произведением [см.: 18, 402].

¹⁸ Ми-бемоль-мажорный соч. 33 – «Ярмарка», соч. 39 № 2 – «Море и чайки», № 6 – «Красная Шапочка и Волк», № 9 – «Восточный марш». Наиболее детально раскрыта программа Этюда-картины до минор соч. 39, № 7 [см.: 18, 270–271].

¹⁹ Rachmaninoff: Piano Concerto «No. 5» (Brilliant Classics. Cat. number 8900; EAN code 5029365890021). Исполнители: Вольфрам Шмит-Леонарди (Wolfram Schmitt-Leonardy) и Janáček Philharmonic Orchestra, дирижёр Теодор Кучар (Theodore Kuchar). Ноты изданы фирмой Boosay & Hawkes (Catalogue № M060126178). На портале YouTube имеется, по крайней мере, три варианта исполнения этого произведения.

²⁰ См.: Ходнев С. Наступили на Пятый: Рахманинова дополнили и исправили // Коммерсантъ. 2009. № 20, 5 февр. С. 15.

²¹ О специфике записи для механического фортепиано см.: [4].

²² Персональным редактором Рахманинова был пианист и композитор Милтон Зускинд (Milton Suskind; 1898–1975), известный также под псевдоним Эдгар Фэйрчайлд (Edgar Fairchild).

²³ Rachmaninoff Plays Symphonic Dances. Newly Discovered 1940 Recording. 53022–2 (3 CDs). Помимо «Симфонических танцев», здесь опубликованы чудом сохранившиеся фрагменты репетиции Рахманинова: конец Баллады Брамса, соч. 10 № 2 и начало Второй баллады Листа, записанные 5 декабря 1931 года лабораторией Bell Telephone Labs в Музыкальной академии Филадельфии.

²⁴ «Золотым веком радио» названы в США 1920–1950-е годы, когда в сетке вещания радиостанций большое место занимали прямые трансляции концертов выдающихся исполнителей.

²⁵ В коллекции Орманди были и другие ацетатные диски с аудиограммами радиопередач, которые он хотел сохранить. В буклете высказывается предположение, что к тайной записи причастен друг Рахманинова – Александр Грейнер, у которого был дисковый рекордер. Им сделаны две домашние записи: песня «Бублички», коллективно исполняемая на последнем дне рождения Сергея Васильевича, и «Итальянская полька», сыгранная Рахманиновым и его женой. Эти фонограммы вошли в рассматриваемый альбом.

²⁶ Американский ежемесячный музыкальный журнал, выходящий в 1883–1957 годах. Основан Теодором Прессером (Theodore Presser; 1848–1925). На протяжении всей своей истории выходил в музыкальном издательстве Theodore Presser Company (Филадельфия). Интервью с Рахманиновым было взято во время его трёхмесячных гастролей по США, начавшихся 4 ноября 1909 года. Публикация интервью вышла в марте 1910, когда композитор уже был в России.

²⁷ Редактор журнала «Этюд» здесь допускает неточность. Рахманинов был избран в члены дирекции Московского отделения Императорского русского музыкального общества. В апреле 1909 года он принял пост помощника по музыкальной части председателя Главной дирекции ИРМО, что, конечно же, не являлось «самой важной должностью в сфере музыкального образования» Российской империи. В его обязанности входило инспектирование консерваторий и всех музыкальных отделений Общества в России.

²⁸ Это и предшествующее предложение были купированы в переводе Н. А. Середы (по-видимому, из соображений «политкорректности»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов В. И. Введение // Рахманинов С. В. Полное академическое собрание сочинений. Сер. 5. Т. 18. Москва : Рус. муз. изд-во, 2005. С. 178–181.
2. Антипов В. И. Творческий архив С. В. Рахманинова : указ. произведений : сб. ст. Тамбов : Изд-во Першина Р. В., 2013. 135 с.
3. Антипов В. И. Указатель SR (SR Index). URL: <https://rmi.ru/rcw/sr-index/sr-index-list/> (дата обращения: 13.05.2023).
4. Бородин Б. Б. Пианола и её роль в музыкальной культуре прошлого и настоящего // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 47. С. 83–91.
5. Бородин Б. Б. С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов как современники // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 29. С. 35–44.
6. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва : Совет. композитор, 1976. 647 с.
7. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 1: 1873–1899. Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2020. 278 с.
8. Валькова В. Б. С. В. Рахманинов: летопись жизни и творчества. Ч. 2: 1900–1917. Тамбов : Музей-заповедник С. В. Рахманинова «Ивановка», 2022. 580 с.
9. Вершинин А. А. «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова: авторская интерпретация как стилиевой ориентир для исполнителей // Вестник музыкальной науки. 2018. № 4 (22). С. 5–13.
10. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1 / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Москва : Музыка, 1974. 480 с.
11. «Десять рахманиновских признаков» – история одной подделки. URL: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=5823.0> (дата обращения: 13.05.2023). Заглавие статьи на сайте: «10 рахманиновских признаков» – история одной подделки.
12. Лосский В. Н. Боговидение. Москва : АСТ, 2006. 759 с.
13. Нагибин Ю. М. Белая сирень. Москва : АСТ, 2005. 524 с.
14. Наумов А. А. В мире музыкальных рукописей Рахманинова. Новые поступления, поиски, находки // Новое о Рахманинове / ред.-сост. И. А. Медведева. Москва : Дека-ВС, 2006. С. 173–180.
15. Ноллан В. В. Новая личность в рахманиноведении // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : тез. IV Междунар. конф., 25 янв. 2008 г. / отв. ред. И. Н. Вановская; Тамбов. гос. муз.-пед. и-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2008. Ч. 1. С. 12–13.
16. Рахманинов С. В. Воспоминания, записанные О. фон Риземаном / пер. с англ. В. Н. Чемберджи. Москва : Радуга, 1992. 256 с.

17. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1 / сост. З. А. Апетян. Москва : Совет. композитор, 1978. 648 с.
18. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2 / сост. З. А. Апетян. Москва : Совет. композитор, 1980. 584 с.
19. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 3 / сост. З. А. Апетян. Москва : Совет. композитор, 1980. 574 с.
20. Словарь иностранных слов. 18-е изд., стер. Москва : Рус. яз., 1989. 622 с.
21. Федякин С. Р. С. В. Рахманинов. Москва : Молодая гвардия, 2014. 478 с.
22. Hall D. A Window in Time – a response // *Pianola Journal*. 1999. № 12. P. 10–12.
23. *Rachmaninoff's Recollections: Told to Oskar Von Rieseemann / Translated from the German manuscript by Dolly Rutherford*. London : George Allen & Unwin, 1934. 272 p.
24. Salter L. The Rachmaninov Legacy // *Pianola Journal*. 1987. № 1. P. 9–14.
25. Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing. Especially secured for The Etude from an interview with S. V. Rachmaninoff // *The Etude*. 1910. Vol. 28, № 3 (March). P. 153–154.

Boris B. Borodin

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: bbborodin@mail.ru.

ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

«APOCRYPHA» BY RACHMANINOFF

Abstract. The proposed publication is a detailed commentary on materials relating to the life and work of Sergei Rachmaninoff. In particular, special attention is paid to cases of arbitrary interpretation of the details of his biography and composer's ideas, as well as attempts to reconstruct his unfinished works. Selected sources related to the following headings are considered: (1) autobiographical and biographical information, (2) literary heritage of Rachmaninoff, (3) finds related to his composer's work, and (4) performing activities. The purpose of the review is to determine the degree of their representativeness. As an Appendix to the article, a new, uncut translation of an interview by Sergei Rachmaninoff for "The Etude" magazine, published under the heading "Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing", is published.

Keywords: Sergei Rachmaninoff; autobiographical and biographical sources; literary heritage; composer's work; reconstruction of unfinished works; performing activity

For citation: Borodin B. B. «Апокрифы» Рахманинова ["Apocrypha" by Rachmaninoff], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 34, pp. 24–40. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-24-40 (in Russ.).

REFERENCES

1. Antipov V. I. *Vvedenie* [Introduction], *Rakhmaninov S. V. Polnoe akademicheskoe sobranie sochineniy. Ser. 5. Vol. 18*, Moscow, Russkoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2005, pp. 178–181. (in Russ.).
2. Antipov V. I. *Tvorcheskiy arkhiv S. V. Rakhmaninova : ukaz. proizvedeniy : sb. st.* [Creative archive of S. V. Rachmaninoff: index of works: Collection of articles], Tambov, Izdatel'stvo Pershina R. V., 2013, 135 p. (in Russ.).
3. Antipov V. I. *Ukazatel' SR* [SR Index], available at: <https://rmi.ru/rcw/sr-index/sr-index-list/> (accessed May 13, 2023). (in Russ.).
4. Borodin B. B. Pianola and its role in the musical culture of the past and present, *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 2019, no. 47, pp. 83–91. (in Russ.).

5. Borodin B. B. Sergei Prokofiev and Sergei Rachmaninoff as contemporaries, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 35–44. (in Russ.).
6. Bryantseva V. N. S. V. *Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1976, 647 p. (in Russ.).
7. Valkova V. B. S. V. *Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva. Ch. 1: 1873–1899* [S. V. Rachmaninoff: a chronicle of life and work. Pt. 1: 1873–1899], Tambov, Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2020, 278 p. (in Russ.).
8. Valkova V. B. S. V. *Rakhmaninov: letopis' zhizni i tvorchestva. Ch. 2: 1900–1917* [S. V. Rachmaninoff: a chronicle of life and work. Pt. 2: 1900–1917], Tambov, Muzey-zapovednik S. V. Rakhmaninova «Ivanovka», 2022, 580 p. (in Russ.).
9. Vershinin A. A. “Symphonie Dances” by Sergei Rachmaninov: author’s interpretation as a style guide for performers, *Journal of Musical Science*, 2018, no. 4 (22), pp. 5–13. (in Russ.).
10. Apetyan Z. A. (comp., ed.) *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 t. T. 1* [Memories of Rachmaninoff. In 2 vols. Vol. 1], 4th ed., aygm., Moscow, Muzyka, 1974, 480 p. (in Russ.).
11. «Desyat' rakhmaninovskikh priznakov» – istoriya odnoy poddelki [“Ten Rachmaninoff signs” – the story of one fake], available at: <http://classicalforum.ru/index.php?topic=5823.0> (accessed May 13, 2023). (in Russ.).
12. Lossky V. N. *Bogovidenie* [Theophany], Moscow, ACT, 2006, 759 p. (in Russ.).
13. Nagibin Yu. M. *Belaya siren'* [White Lilac], Moscow, AST, 2005, 524 p. (in Russ.).
14. Naumov A. A. *V mire muzykal'nykh rukopisey Rakhmaninova. Novye postupleniya, poiski, nakhodki* [In the World of Rachmaninoff’s Musical Manuscripts. New Arrivals, Searches, Finds], I. A. Medvedeva, ed. -comp., *Novoe o Rakhmaninove*, Moscow, Deko-VS, 2006, pp. 173–180. (in Russ.).
15. Nollan V. V. *Novaya lichnost' v rakhmaninovedenii* [New Personality in Rachmaninology], I. N. Vanovskaya, resp. ed., *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: tez. IV Mezhdunar. konf., 25 yanv. 2008 g.*, Tambov, 2008, pt. 1, pp. 12–13. (in Russ.).
16. Rachmaninoff S. V. *Vospominaniya, zapisannye O. fon Rizemanom* [Memoirs recorded by O. von Rizemann], Moscow, Raduga, 1992, 256 p. (in Russ.).
17. Apetyan Z. A. (comp.) *Rakhmaninov S. V. Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 1* [Rachmaninoff S. V. Literary heritage, in 3 vols. Vol. 1], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1978, 648 p. (in Russ.).
18. Apetyan Z. A. (comp.) *Rakhmaninov S. V. Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2* [Rachmaninoff S. V. Literary heritage, in 3 vols. Vol. 2], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1980, 584 p. (in Russ.).
19. Apetyan Z. A. (comp.) *Rakhmaninov S. V. Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 3* [Rachmaninoff S. V. Literary heritage, in 3 vols. Vol. 3], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1980, 574 p. (in Russ.).
20. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of foreign words], 18th ed., ster., Moscow, Russkiy yazyk, 1989, 622 p. (in Russ.).
21. Fedyakin S. R. S. V. *Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff], Moscow, Molodaya gvardiya, 2014, 478 p. (in Russ.).
22. Hall D. A Window in Time – a response, *Pianola Journal*, 1999, no. 12, pp. 10–12.
23. *Rachmaninoff's Recollections: Told to Oskar Von Riesemann*, London, George Allen & Unwin, 1934, 272 p.
24. Salter L. The Rachmaninov Legacy, *Pianola Journal*, 1987, no. 1, pp. 9–14.
25. Ten Important Attributes of Beautiful Piano Playing. Especially secured for The Etude from an interview with S. V. Rachmaninoff, *The Etude*, 1910, vol. 28, no. 3 (March), pp. 153–154.

Александр Михайлович Меркулов

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия).

E-mail: am2929679@yandex.ru. SPIN-код: 9953-7660

**«РАЗРУШИТЕЛЬ УСТОЕВ, СПОСОБСТВУЮЩИХ РУТИНЕ»:
Л. А. МАКСИМОВ (1873–1904) КАК МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК**

В статье впервые исследуется критическое наследие одного из крупнейших российских пианистов последних десятилетий XIX – начала XX века Леонида Александровича Максимова (1873–1904) – малоизвестного современника Рахманинова, Скрябина, Метнера. В поле зрения автора статьи – свыше 50 избранных выступлений Максимова в печати, регулярно появлявшихся на протяжении полутора концертных сезонов (с сентября 1902-го по декабрь 1903 года) в газете «Русское слово», а также газетные публикации современных ему критиков. В рецензиях Максимова рассматривается творчество музыкантов разных специальностей – пианистов, скрипачей, виолончелистов, вокалистов, дирижёров, органистов, композиторов, в том числе Рахманинова, Скрябина, Метнера, Левина, Гофмана, Изаи, Кубелика, Сарасате, Неждановой, М. и Н. Фигнер, Видора, Никиша, Сафонова, Зилоти и др. Благодаря смелому, бескомпромиссному стилю критики Максимова читатель узнает много новых подробностей об искусстве его выдающихся современников. Серьёзные и обстоятельные разборы Максимова различных явлений искусства того времени, в которых он опирается и по-своему развивает традиции Чайковского, Танеева, А. Г. Рубинштейна, имеют не только историческое значение – они безусловно актуальны и в наши дни.

Ключевые слова: Леонид Александрович Максимов как музыкальный критик, музыкальная публицистика, исполнительское искусство, стили интерпретации, эстетические проблемы исполнительства, выдающиеся артисты конца XIX – начала XX века, исполнительские средства выразительности, концертная и музыкально-театральная жизнь Москвы рубежа столетий

Для цитирования: Меркулов А. М. «Разрушитель устоев, способствующих рутине»: Л. А. Максимов (1873–1904) как музыкальный критик. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-41-63 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 41–63.

В одном из недавних номеров «Научного вестника Уральской консерватории» [8, 50–71] мы подробно рассмотрели творческий путь и исполнительские принципы незаслуженно забытого выдающегося русского пианиста Леонида Александровича Максимова – ровесника Рахманинова, Скрябина, Метнера, ученика Зверева, Зилоти, Пабста, восторженного поклонника Антона Рубинштейна. Был представлен его исполнительский репертуар (сольный и ансамблевый), раскрыты особенности пианистического стиля, выявлена палитра используемых им выразительных средств

и компоненты его огромного и неотразимого воздействия на современников, относивших музыканта к числу крупнейших артистов 1890-х – начала 1900-х годов.

Неуёмная энергия, творческая одержимость и критический склад ума Л. А. Максимова сказались в том, что он ярко проявил себя не только как пианист и педагог, но и как рецензент московской газеты «Русское слово», в которой регулярно публиковал статьи в течение полутора лет (с осени 1902-го до конца 1903 года) – последних в своей трагически рано оборвавшейся жизни. Это весьма редкий случай, когда

действующий артист столь высокого ранга, искусство которого ценили Чайковский, Шаляпин, Собинов, Кусевицкий, Зилоти, Гольденвейзер и многие другие, постоянно выступал в роли музыкального критика¹. Данное обстоятельство даёт нам благоприятную возможность сквозь призму выступлений Максимова в качестве критика познакомиться с мыслями и соображениями замечательного музыканта об исполнительстве вообще и об исполнительском искусстве крупнейших артистов того времени в частности и, одновременно с этим, глубже рассмотреть примечательные явления концертной жизни тех лет.

Само по себе обращение Максимова к деятельности музыкального критика не было случайностью. С юных лет он имел репутацию заядлого спорщика, отличался живым умом и словоохотливостью, критическим взглядом на вещи, обострённым чувством справедливости (не случайно друзья дали ему прозвище «Дон-Кихот» [28, 28]²). Не боялся спорить и со старшими; вероятно, поэтому Чайковский называл маленького Леонида Максимова «нахал Лёля» [17, 341]. М. Букиник так отзывался о своём консерваторском сверстнике: «Лёнька Максимов, длинный, худой и очень общительный, всеми любимый товарищ» [15, 214]. Дискуссии с друзьями по самым разным поводам приводили подчас к охлаждению отношений. Со слов своего учителя, К. Н. Игумнова, Я. И. Мильштейн писал: «Максимов по натуре своей был куда более холодным и рассудительным, чем [крайне неуравновешенный и нервный] Буюкли. Игумнов знал его так же, как Рахманинова и Скрябина, ещё со времён занятий у Зверева. Порой он играл с ним в четыре руки или беседовал на исторические темы (оба увлекались историей, особенно древней). Иногда совершали увлекательные прогулки по московским окрестностям. Но близкими друг другу они так и не стали – слишком

различными были их душевные качества и художественные устремления» [9, 53].

Гастролируя по России, Максимов внимательно следил – уже как невольный потенциальный критик – за рецензиями на его концерты и не стеснялся ставить незадачливых авторов газетных откликов в неловкое положение. Однажды он – не без иронии – написал в газету: «М[илостивый] г[осударь] г-н редактор! В номере 5970 Вашей уважаемой газеты помещена рецензия о последнем симфоническом концерте И.Р.М.О. В виду того, что мы, артисты, видим в наших критиках своих учителей, то понятно, как мы стараемся исчерпать весь смысл слов г-д рецензентов, а в данной ситуации есть фраза, смысл которой я себе недостаточно уясняю. А потому я позволяю себе спросить, как мне понимать фразу, сказанную о моей игре: „О его виртуозной подчас игре мы не распространяемся“. Вот это слово „подчас“ я не совсем понимаю. Я надеюсь, что г. рецензент не откажет мне разъяснить смысл сего...» [57, 3]. Вдобавок Максимов язвительно указал критику, что одно из произведений, исполнение которого рецензент разбирал, значилось только в программе, а на концерте было заменено другим...

Критический талант Максимова (вместе с повышенным общественным темпераментом, бесстрашной честностью и доскональным знанием всякого рода организационно-бюрократических документов – в этом он не уступал своему учителю и другу С. И. Танееву) проявился и в его письмах, опубликованных в «Русской музыкальной газете», по поводу тех беспорядков, которые творились в Тифлисском музыкальном училище с конца 1890-х годов [54, 965–967] (об этом – в другой раз).

Всё отмеченное говорит о том, что в Максимове изначально жил дух критика, и как только представилась благоприятная возможность, эта ипостась его творческого «я» вырвалась в публичное пространство.

Укажем сразу: музыкально-критическое наследие Максимова практически неизвестно и совершенно не исследовано. (Получила определённую, несколько скандальную известность лишь одна его резко отрицательная рецензия на Вторую симфонию Скрябина.)

Максимов писал как о самой музыке, звучавшей в концертных залах и оперных театрах (большей частью о новых произведениях), так и о концертах выступавших в Москве исполнителей – скрипачей, виолончелистов, органистов, вокалистов, дирижёров и, конечно, пианистов. Около 20 его публикаций посвящены разбору прозвучавших композиторских опусов различных авторов – А. Н. Скрябина, А. С. Аренского, А. Н. Корещенко, А. К. Глазунова, В. А. Золотарёва, П. Ф. Юона, Р. М. Глиэра, Ю. С. Сахновского, С. Н. Василенко, Й. Брамса, Ш.-М. Видора, К. Сен-Санса, Г. Вольфа, Й. И. Раффа и других. Свыше 30 рецензий, изученных нами, отданы рассмотрению выступлений исполнителей, попавших в поле зрения Максимова-критика. Это, в частности, дирижёры А. Никиш, В. Кэс, В. И. Сафонов, А. И. Зилоти, скрипачи Э. Изай, Я. Кубелик, П. Сарасате, виолончелисты П. Беккер, А. А. Брандуков, И. И. Пресс, вокалисты А. В. Нежданова, М. И. и Н. Н. Фигнер, органист Ш.-М. Видор и другие. Концерты пианистов Максимов рецензировал не чаще, чем выступления других инструменталистов и вокалистов, да и выступали они не так много, как сегодня.

Именно исполнительская часть критического наследия Максимова интересует нас прежде всего. Но обойти молчанием тему нашумевшей «скрябинской» рецензии музыканта было бы неверно, несмотря на то, что обращение к ней (и музыкально-историческому контексту той эпохи) займёт у читателя некоторое время.

Касаясь максимовского отклика на первое в Москве исполнение Второй симфонии Скрябина 21 марта 1903 года, необходимо

учитывать, что в то время и сочинения Скрябина, и его исполнительская манера воспринимались далеко неоднозначно, и сосуществовали мнения как восторженных поклонников, так и непримиримых недоброжелателей его творчества.

Дирижировавший оркестром на петербургской премьере Второй симфонии 12 января 1902 года А. К. Лядов восклицал в письме: «Ну уж и симфония! Это чёрт знает, что такое!! Скрябин смело может пожать руку Рихарду Штраусу. Господи, да куда же делась музыка? Со всех щелей лезут декаденты. Помогите, святые угодники!! Караул!! Я избит, избит, как Дон-Кихот пастухами. А ещё остается III часть, IV, V – помогите!!! <...> Кажется, сейчас с ума сойду. Куда бежать от такой музыки? Караул!» [цит. по: 29, 132].

В. В. Ястребцов, говоря с Римским-Корсаковым о «необыкновенно диких гармониях» в симфонии Скрябина, указывал в дневнике: «В антракте говорили о том, что такую музыку нетрудно сочинять целыми пудами. Она настолько скучна и безжизненна, что к ней можно приурочить известный афоризм, сказанный (если я не ошибаюсь) Шопенгауэром по адресу многотомных, но бездарных творений большинства ремесленников учёных, а именно, что такие произведения писать было, вероятно, легче, чем их читать» [цит. по: 29, 133–134].

А. С. Аренский, как известно, писал С. И. Танееву по тому же поводу: «По-моему, в афише была грубая ошибка: вместо слова „симфония“ нужно было напечатать „какофония“, потому что в этом, с позволения сказать, „сочинении“ – консонансов, кажется, вовсе нет, а в течение 30–40 минут тишина нарушается нагроможденными без всякого смысла диссонансами. Не понимаю, как Лядов решился дирижировать таким вздором. Я пошёл послушать, чтобы посмеяться» [см.: 29, 133].

Необычайно показательно свидетельство С. Н. Василенко: «При первом исполнении [в Москве] второй симфонии [Скря-

бина] произошёл небывалый инцидент. Часть публики аплодировала, вызывая автора, а другая – бóльшая – яростно свистала. Автор на вызовы не вышел. Сафонов пришёл в бешенство. Он приказал вызвать наряд полиции, запереть ходы на балконы, откуда преимущественно доносились свистки, и арестовать... кого?.. С трудом его уgomонили» [16, 119].

Сразу после московской премьеры симфонии критик И. В. Липаев отмечал: «Г. Скрябину оказывается не везёт не только в Петербурге, но и в Москве. Его Вторую симфонию, исполненную г. Сафоновым с редкою тщательностью и любовью, одна часть публики настойчиво ошикала, другая – дружно приветствовала» [53, 413]. В рецензии Ю. Энгеля, в целом положительной, в разделе о чисто музыкальной стороне сочинения отмечалось: «Напряжённо-диссонансирующие и хроматические гармонии, нервный синкопированный ритм, порывистая, точно вскрикивавшая мелодика, грузная массивная оркестровка – вот излюбленный музыкальный язык г. Скрябина. Всем этим автор нередко злоупотребляет, особенно диссонансами и массивностью звучания (чем до некоторой степени и объясняется неприязненное отношение части публики к симфонии)» [67, 4]. В определённом однообразии упрекал композитора другой московский критик С. Кругликов: «Взбегающие быстро вверх ложно-драматические фразы – на каждом шагу и в каждой из пяти частей сочинения. Это – тот конёк, на котором особенно легко чувствует себя Скрябин. Но нервно прищипываемый конь носится по полю как-то необузданно, точно нет у всадника определённого плана. Скачет, скачет, – а куда, зачем, долго ли скакать будет, имеет вид, что сам автор не всегда знает» [47, 3].

Максимов относился к тем музыкантам, которые наиболее остро критиковали сочинение и смело вынес свои критические суждения в публичное пространство – ведь в кулуарах многими оно без обиня-

ков подвергалось уничтожающей критике. К процитированному можно добавить то, что Танеев, например, записал в дневнике 19 марта 1903 года: «Был на репетиции симфонического концерта – отдельные части 2-й симфонии Скрябина, очень мало мне понравившиеся» [27, 22].

Известны слова, высказанные Танеевым в лицо Скрябину: «...Я не только не выношу Вашей музыки, меня просто тошнит от неё» [цит. по: 11, 107–108]. По свидетельству современника, «Танеев говорил, что по прослушивании некоторых сочинений Скрябина у него такое ощущение, точно его побили» [цит. по: 19, 29]. Максимову, который в это время часто виделся с Танеевым, эти слова – особенно в связи со Второй симфонией молодого композитора – были, несомненно, очень близки. Можно даже с большой долей уверенности предположить, что и статья его была написана не без влияния (или даже одобрения) Танеева. Судите сами. 22 марта 1903 года, на следующий день после московской премьеры симфонии, Максимов был у Танеева на обеде, где речь не могла не зайти о произведении, прослушанном накануне. На встрече были также А. С. Аренский, не любивший Скрябина и его музыку, и А. И. Зилоти. Рецензия Максимова вышла через два дня – 24 марта³.

Так что упрекать в наши дни неизвестного Максимова в абсолютном непонимании, как легко делают некоторые современные авторы, едва ли правомерно – тогда надо порицать, что опаснее, и многих других, несравненно более знаменитых⁴. К тому же Максимов отнюдь не ограничился колкими эмоциональными репликами, но спокойно и профессионально разобрал причины композиторской неудачи. Он писал, в частности: «Симфония эта – произведение в высшей степени замысловатое. <...> В продолжение пяти частей, которые идут более часа, вы ничего более не слышите, как модуляционные переходы из тона в тон, причём смелость этих модуляций поразительная. Вторая цель автора была

успасти свои хитрые гармонии по возможности большим количеством всяких вспомогательных и проходящих нот. <...> Нет сил воспринимать эти гармонические резкости. Сперва слушаешь внимательно, интересуешься, как чем-то оригинальным, но затем это начинает раздражать и вам страстно хочется простого трезвучия, вы готовы всё отдать, чтобы услышать безыскусную фразу или гармонию⁵. <...> Несомненные достоинства симфонии – это очень интересная модуляция и не менее интересные подробности письма, и я, вероятно, пришел бы в восторг, если бы г. Скрябин демонстрировал своё произведение, как технический опыт: какие модуляции, каденции, задержания и диссонансы можно практиковать, т. е. представил бы её на суд как образец особой изобретательности употребления на основании гармонических законов всех нот сразу. Смотреть же на это произведение, как на искусство высшего творчества, немислимо. Скажут: это музыка будущего, мы не доросли ещё до неё, и только будущее поколение оценит и насладится ею. Меня это мало трогает, потому что это человечество, изменив свою художественную потребность в такую вычурную форму, само по себе, вероятно, будет иметь вид развинченных неврастеников, чего, конечно, я не могу ему желать. Во всяком случае, г. Скрябин имеет громадные заслуги в усидчивости своей головоломной, интересной по подробностям работе, на которую он потратил много сил физических и духовных» [35, 3]. (Кстати сказать, многие слова Максимова, сказанные в рецензии, актуальны и сегодня⁶ – они очень подходят к оценке многих «новаторских» сочинений современных нам авторов.)

Данный отклик Максимова, быть может, наиболее ярко демонстрирует стиль критических выступлений музыканта – открытый, прямой, лишённый какой бы то ни было дипломатической уклончивости и обтекаемости. И в похвале, и в порица-

нии (чего сто́ит, например, уже заголовок одной из его рецензий – «Пародия на „Гугеноты“»⁷) он высказывается эмоционально, сильно, живо, но и доказательно, трезво, обоснованно. Здесь нет таких грубостей, которые, как мы видели, позволяли себе некоторые другие, кто говорил о поздних скрябинских произведениях, в частности, Ц. А. Кюи, считавший, что «это карикатура, это пародия на музыку», «это негодный сор, чепуха», «это не музыка, а истерические звуки, не картина, а только фон, часто очень красивый... но всегда забросанный гармонической грязью» [цит. по: 12, 140, 142].

Статьи Максимова весьма пространны, если требуется детально разобрать сочинение или исполнение (как удачное, так и неудачное) и если критиком высказывается не общепринятое мнение. Его рецензии всегда на редкость искренни, его критические взгляды и оценки, даже если они субъективны, всегда аргументированы, его отзывы всегда смелы, поскольку он был человеком бескомпромиссным. Кроме того, огромные собственные достижения как исполнителя и доскональное знание «изнутри» исполнительских проблем резко выделяло его из собратьев по критическому цеху и, естественно, значительно прибавляло весомость и авторитетность высказанным им суждениям. Не будем забывать и уникальный слушательский опыт сравнительно молодого музыканта, который с юных лет и все консерваторские годы посещал в Москве концерты практически всех знаменитостей той поры и бывал на всех заслуживающих внимание оперных представлениях.

Максимов мог бы повторить слова Чайковского-критика: «Читатель должен знать, что если рецензент ошибается, то заблуждается честно» [цит. по: 10, 167]. Автор одного из некрологов не случайно указывал: «Максимов, где бы он ни был, *езде разрушал устои, способствующие рутине* (выделено мной и использовано в качестве заголовка к данной статье. – А. М.), и водво-

рлял живое отношение к музыке. В печати как критик, работавший под псевдонимом Диноэль [имя „Леонид“, прочитанное справа налево], он обратил *внимание свежестью пера и откровенностью* (выделено мною. – А. М.). Разумеется, все это создало Максиму не мало врагов, но и множество друзей, ценивших его талант» [52, 88–89].

Иногда критические замечания в рецензиях Максимова могут сегодня казаться чересчур смелыми по отношению к некоторым знаменитым ныне артистам, например, к А. В. Неждановой, но в то время она была только в начале своей певческой карьеры. «Г-жа Нежданова, – отмечает Максимов, – обладает прекрасным, красивым по звуку лирическим сопрано, очень лёгким и большим по диапазону. Её даже некоторые считают за колоратурное сопрано, что безусловно ошибочно, так как она не имеет детальной бисерности каждого звука. <...> В исполнении арии Моцарта и романсов хотелось бы более темперамента, а то приходится довольствоваться больше красотой самых звуков, а не внутренним содержанием исполняемого» [45, 3].

Замечания нелицеприятного свойства могли быть адресованы известному артисту и на излёте его творческого пути. Примечателен в этом смысле отклик на совместное выступление Медеи и Николая Фигнер: «С вокальной стороны г-жа Медея Фигнер, несмотря на то, что вещи русского жанра по-прежнему ей не удаются вследствие итальянской манеры затягивать высокие звуки, тем не менее, видимо, сделала громадные успехи как певица. Голос её свеж и звучит прекрасно. Не то приходится сказать о г. Фигнере, у которого безжалостное время оставило только одно смутное воспоминание о бывшем голосе; давать натуральные звуки он уже не в состоянии. Его пение – это или крик, или фальцет. Вообще артисту пора кончать свою карьеру концертного певца, так как на эстраде к нему не может прийти на выручку его прекрасная сценическая игра» [37, 3].

Разное отношение вызывали у Максимова-критика исполнители разных стилистических направлений.

К исполнителям классицистского типа Максимов – артист романтического, даже дионисийского склада по преимуществу – относился без особой симпатии, но с уважением, отдавая им должное. В этом плане примечательна его рецензия на выступление в Москве Макса Пауэра, известного немецкого пианиста и педагога, по отношению к которому реакция музыкантов была различной. А. Б. Гольденвейзер в печати однозначно приветствовал концерты артиста. Отклики отрицательного свойства фиксировали то, что «артист играет просто, понятно, уверенно и определённо, но в то же время несколько не увлекает слушателя», его исполнение отличает «профессорская законченность», но и «педагогическая сухость» (цит. по: 1, 166).

«Концерт Макса Пауэра, – указывает Максимов, – представлял большой музыкальный интерес, во-первых, по программе, составленной исключительно из произведений Бетховена, что у нас большая редкость, так и по достоинству самого концертанта как артиста. Г. Пауэр принадлежит к не старым пианистам, но он уже настолько сформировавшийся художник, что с его исполнением музыкальных произведений можно не соглашаться, но должно признать их как за строго обдуманное, в духе автора, и вполне установившееся. Я лично, слушавший его с большим удовольствием, не вполне согласен с его толкованием Бетховена, которого он трактует чересчур сухим и корректным с технической стороны и сентиментальным в лирических местах. Так, например, звучность и полнота всех *crescendo* и *forte* слишком мала для Бетховена, у которого эти знаки исполнения полностью имеются налицо, а звучность, представленная нам г. Пауэром, присуща более Гайдну или Моцарту» [39, 3].

Позиция критика по отношению к динамике при интерпретации бетховенских

произведений вполне убедительна и находится в русле принятых сегодня стилевых исполнительских установок.

«Затем, – продолжает Максимов, – как я говорил, его Бетховен или строго корректен, или сентиментален, а мне кажется, что именно в его-то произведениях и можно выразить все человеческие чувства – от безумного отчаяния до бесконечной радости включительно. Например, Рондо ор. 129 (потерянные гроши), имеющее такой беззаботный юмор, живость и лёгкость, было сыграно чересчур сухо и направлено исключительно на техническую сторону. Сонаты D-dur ор. 10, Es-dur ор. 31, A-dur ор. 101 тоже, по моему мнению, требовали бы большей яркости» [39, 3].

Это мнение критика тоже весьма обоснованно. О широте бетховенской эмоциональной палитры говорил на своих «Исторических концертах» А. Г. Рубинштейн, подчёркивавший, что именно Бетховен первым «вложил в музыку душу и драматизм» [23, 167]. Позднее об этом по-своему писали С. Е. Фейнберг и Г. Г. Нейгауз [см.: 20, 8–9].

В заключении своей статьи Максимов пишет: «Мне особенно понравились *Andante F-dur* и 32 вариации *c-moll*, звучавшие во всех отношениях прекрасно. Вообще должен оговориться, что моё несогласие с г. Пауэром чисто субъективное, тогда как в общем это пианист, с исполнением которого безусловно нужно знакомиться, потому что оно вполне ясно и художественно закончено, хотя, может быть, индивидуальность самого исполнителя чересчур устранена» [39, 29–30].

И в исполнении шумановских произведений Пауэр оказался для Максимова по-своему достаточно убедительным: «Здесь талантливый пианист остался тем же вдумчивым и тонким артистом, каким мы его уже знали по ряду предыдущих [бетховенских] дебютов в Москве» [56, 3].

Об исполнителях, отличавшихся добротным, но несколько корректным, ли-

шённым вдохновения исполнением, Максимов писал доброжелательно, но не более того, и довольно кратко. «Концерт Иосифа Сливинского не особенно заинтересовал нашу публику. Программа вечера, довольно разнообразно составленная, но не отличавшаяся оригинальностью, позволила артисту показать школу, красивое туше и достаточно хорошую технику. Принимали артиста сочувственно. Более удачное впечатление оставило первое отделение, где имелась соната Листа (*h-moll*)» [61, 3]. Критик «Русских ведомостей» оценил искусство известного польского пианиста в целом более высоко, но при этом отметил лишь «намёки на поэтичность» в Симфонических этюдах Шумана и «недостаток поэтического одухотворения» [30, 3] в исполнении сочинений Шопена – те качества игры, которые однозначно снизили впечатление Максимова.

Одно из краеугольных положений Максимова-критика и Максимова-исполнителя наиболее выпукло выражено им в одной из рецензий на выступление Яна Кубелика.

«Такого скрипача-техника, – отмечает рецензент, – думается, ещё не приходилось слышать. Техника кристально-безупречная, техника – не знающая предела и при всём этом смелый, широкий тон. Флажолеты, двойные терции и октавы играют легко, свободно, как будто это никогда и трудным не было. Слушая его, первый момент просто не верится, что всё это ему даётся так просто. Успех, конечно, колоссальный. Публика долго не унималась, несмотря на то, что им было сыграно три вещи на *bis*. Этот успех техники заставил забыть те недочёты, которые есть *пока* у г. Кубелика, – недочёты, заключающиеся в фигурировании техники на первом плане, в недостаточности понимания исполняемых вещей» [43, 3].

При чтении этих строк сразу вспоминается урок (о нём шла речь в первой нашей журнальной публикации, указанной в начале статьи), преподанный в консерватории ещё юному Максиму А. Г. Рубинштейном, когда молодой пианист сыграл

«Блуждающие огни» Листа и когда великий артист только и спросил: «А вы знаете, что значит „Feux follets“?». Рубинштейновский завет – ставить выше всего не технику саму по себе, а содержание, которое она выражает, – озарил всю дальнейшую творческую жизнь Максимова и как исполнителя, и как критика.

Далее автор газетного отклика поясняет свою мысль. «Этим я не хочу сказать: г. Кубелик не понимает того, что играет. Нет, просто хотелось бы при таком громадном материале видеть ещё более художника, чем техника, хотелось бы, чтобы исполняемые вещи были поняты глубже. У него ещё недостаточно темперамента, тонкости и того, что называется „шиком исполнения“» [43, 3].

И здесь опять возникает ощущение, что Максимов говорит в какой-то степени и о себе молодом, которого в начале творческого пути упрекали в излишнем порой увлечении стихией виртуозности.

В конце разбора игры скрипача критик конкретизирует свои мысли: «Таким образом, исполненные вещи надо разделить на две категории. Концерт Паганини D-dur, фуги Баха, Русский карнавал Венявского поражали нас и очаровывали технической стороной, а наряду с этим иггранные на bis Träumerei – Шумана, Nocturne – Шопена, ария Баха оставляли чувство чего-то недоконченного, непережитого. Но это всё ещё может прийти, ведь артисту ещё только 21 год, ведь он ещё только начинает, и если так начинает, то что же будет из него со временем? – спрашиваешь себя даже с некоторым ужасом. Во всяком случае, мы можем приветствовать его как новую восходящую звезду небывалой ещё яркости» [43, 3]⁸.

Мысли Максимова звучат и сегодня весьма современно, ведь как много пишется рецензий, в которых говорится о блестящей технике нынешних инструменталистов (Д. А. Башкиров в беседе с автором данной статьи утверждал даже, что иные молодые

пианисты *чисто технически* превосходят Гилельса!), но и о том, что в смысловом отношении их исполнение недостаточно глубоко (и в этом плане несопоставимо с гилельсовским)...

О требовательности и бескомпромиссности Максимова-рецензента свидетельствует и то, что в своей статье о Кубелике он высказал критические замечания в адрес оркестра, который также выступал на этом вечере и которым руководил дирижёр Сафонов.

Критик писал: «Оркестровые номера (Симфония C-dur Шуберта, Молдова – Сметаны и Увертюра к опере Майская ночь Римского-Корсакова) исполняются у нас не в первый раз, о них уже много говорено, а потому перехожу прямо к исполнению, которое было довольно странным. Во-первых, г. Сафонов не может пропустить ни одного весёлого светлого мотива, чтобы не придать ему танцевального характера. Так, почти вся 2-я и 3-я части Симфонии Шуберта и часть Молдовы велась темпом менуэта, да ещё менуэта старомодного с приседаниями. Отчего и почему – это никому не известно. Во-вторых: медные инструменты фигурируют во всех исполненных вещах на первом плане. Уж если вступили медные, все остальные инструменты идут насмарку! <...> А в-третьих: самый главный дефект исполнения, это – отсутствие цельности мысли произведения. Каждая вещь дробится на кусочки, и каждый кусочек в полной независимости от другого фразируется» [43, 3].

В тогдашней Москве никто не посмел бы делать Сафонову такие замечания. К тому же Максимов ими не ограничился. В конце статьи он как бы между прочим заметил следующее: «Не могу не указать на присутствие в программе симфонического оркестра такого номера, как „Русский карнавал“ Венявского. Г. Кубелик не виноват, что хотел, будучи в первый раз в России, сыграть русскую вещь, а виноват Сафонов, включивший такую вещь в программу ве-

чера. Не следовало бы забывать, что симфонические собрания имеют своё известное направление, а то ведь так мы, пожалуй, когда-нибудь и „Чижики“ услышим рядом с произведениями Бетховена» [43, 3].

Тон высказываний Максимова говорит о его редкой независимости⁹. И о том также, что он уже вполне был готов сам формировать программы концертов музыкальных обществ, а, возможно, и руководить оркестром (сказывался опыт руководства коллективами периферийных музыкальных училищ). Примечателен и ещё один укор Сафонову как организатору концертов. В одной из рецензий Максимов ненавязчиво отметил, касаясь программы концерта, составленной «Иваном Грозным музыкальной Москвы»: «Между прочим, [виолончелист] г. Пресс выступил почему-то не с целым концертом, а только с 1-ю частью концерта D-dur Давыдова. Обыкновенно с одной частью выпускают учащих и не на симфонических вечерах, а специально в ученических концертах» [45, 3].

Из дирижёров Максимов больше всех ценил Артура Никиша. Его эстетические подходы и исполнительские выразительные средства были критику наиболее близки.

О двух выступлениях дирижёра в апреле 1903 года Максимов писал: «Оба концерта прошли блестяще; г. Никиш бесподобен и как художник, и как дирижёр. Нам особенно приятно было слушать его теперь, когда он не замедлил взять реванш нашей публике за свои неудачные концерты в декабре прошлого года. Оркестр тогда состоял из учеников консерватории, по неопытности, а, главным образом, по неподготовленности не в состоянии был передать всю ту глубину исполняемых произведений, которую теперь с оркестром Императорских театров знаменитый маэстро так мастерски развёртывает перед зачарованными слушателями. Тогда осталось чувство удивления – зачем это понадобилось делать, и чувство

досады, – видеть г. Никиша дирижирующим, догадываться о его художественных намерениях и ничего не слышать, кроме чисто ученического исполнения. Тогда даже нельзя было и говорить „о Никише“. Его не было. Теперь он опять перед нами на подобающем ему месте, и благодарные слушатели приветствуют его восторженными овациями. Программа его концертов состояла из произведений, иггранных у нас неоднократно, но я не поставлю это в вину г. Никишу, потому что эти „старые произведения“ в таком „новом исполнении“ нам приходится слушать не часто. Главное достоинство г. Никиша как художника – это удивительная чуткость к замыслам и характерам композиторов самых разных направлений. Послушайте его исполнение Чайковского. Сколько родных, дорогих струнок затронет он у вас. Послушайте Вагнера, Бетховена и других... И вам будет казаться, все они не могли даже иначе мыслить и желать, как мыслит и желает за них г. Никиш. <...> Большое место в программе отведено было Вагнеру: Isolden's Liebestod [„Смерть Изольды“], Вступление к опере „Мейстерзингер“, „Waldweben“ [„Шелест леса“], „Смерть Зигфрида“. В этих четырёх произведениях самого разнообразного характера Вагнер предстал во всём величии своей духовной красоты, мощной настолько, что чувство силы и ширины не покидают его даже в самых нежных местах. Но в чём превзошёл себя г. Никиш – это в произведениях нашего родного композитора П. И. Чайковского. Не столько поразил он в Ромео и Джульетте, сколько во Франческе да Римини, которую он сыграл с таким подъёмом, с таким захватывающим темпераментом, что перед слушателем ярко вырисовался печальный рассказ Франчески... Данте, Чайковский и Никиш слились в одно целое и создали что-то безумно красивое, сильное и глубокое» [33, 3].

Мы не случайно привели эту достаточно длинную цитату. В ней ряд положений особенно примечательны, поскольку вы-

ношены собственным исполнительским опытом концертирующего пианиста. Единство инструментально-технической и музыкально-содержательной сторон в исполнении, к чему неустанно стремился сам Максимов, несомненно стало его основополагающим критерием в оценке любого исполнения. В данном случае уже в начале рецензии он говорит фактически об этом единстве, когда констатирует бесподобность Никиша и в качестве *художника*, и в качестве *дирижёра*. В рецензии Максимова, естественно, выразились и его мысли о необходимости учитывать исполнителем стилиевых особенностей музыки разного времени, что в те годы редко осуществлялось (и что стало общепринятым в наши дни). Вот почему он так подчёркивает мастерство Никиша в чуткой передаче разных индивидуальных почерков каждого из исполняемых им композиторов. Наконец, используемый Максимовым набор исполнительских качеств, раскрывающий уникальность искусства прославленного дирижёра, таких как «мощная духовная красота», «чувство силы и ширины», «самые нежные места», «захватывающий темперамент», необычайный «подъём», «что-то безумно красивое, сильное и глубокое», – все эти характеристики в той или иной форме высказывались рецензентами по отношению к выступлениям самого Максимова, и, несомненно, составляли желаемые ориентиры в его собственной игре.

В самом конце статьи Максимов описывает прочтение Никишем Четырнадцатой рапсодии Листа, «сыгранной удивительно тонко и изящно, причём бравурные места были полны огня и удали». Эти слова также очень напоминают строки из рецензий на исполнение Максимовым листовских сочинений, что лишний раз говорит о близости творческих установок двух музыкантов.

С тех же позиций Максимов оценивал игру Пабло Сарасате: «Несмотря на свой преклонный возраст, маститый скрипач всё так же, как и прежде, свеж, юн и увлекате-

лен своим темпераментом игры, делающим исполняемые им произведения одухотворёнными. Такого чарующего тона, такого лёгкого смычка, думается, нет ни у кого из современных виртуозов-скрипачей, да кроме того инструмент, на котором играет артист, действительно идеальный. Свои сочинения и транскрипции г. Сарасате играет бесподобно, вне конкурса. Его какое-то особенное изящество и грация исполнения имеют здесь самый благоприятный материал, хотя, надо сознаться, эти же качества вредят исполнению произведений классического характера. Так, в исполненных произведениях Баха не доставало той солидности и серьёзности, этих отличительных черт композитора. Бах – это колосс-титан – он силён своей могучей красотой, а не изяществом и утончённостью. Взятые темпы тоже чересчур быстры для него» [36, 3].

Воззрения Максимова на творчество И. С. Баха разительно отличались от распространённых в то время. Не желая молчаливо с ними соглашаться, критик в конце одной из своих рецензий заявил: «В заключение считаю своим долгом сказать несколько слов об одном удивительном мнении. Говоря по поводу 8-го симфонического собрания, в котором г. Изай играл два концерта Баха, критик одной местной газеты написал: „Бах устарел“⁴⁰. Вот это есть удивительное мнение. Мы, музыканты, только было начали радоваться, что Баха начинают понимать, а тут его вдруг похоронили, не дав даже расцвести. Не вернее ли, наоборот, что устарел не Бах, а до него не доросли высказывающие подобное мнение. Во всяком случае, это очень грустно потому, что у нас есть часть общества, принимающая печатные слова „на веру“ и тем более, мне кажется, не следует этим пользоваться» [34, 3].

Высочайшие творческие установки, завещанные великим Рубинштейном, Максимов предъявлял и к себе, и к рецензируемым им артистам. Он использовал даже такую всеобъемлющую характеристику,

как «первоклассный виртуоз-художник», с помощью которой оценил однажды сольное выступление известного виолончелиста Гуго Беккера¹¹. Впрочем, далеко не все и достигали таких высот. Даже знаменитый Иосиф Гофман не всегда, по мнению Максимова, дотягивал до этой планки.

После одного из концертов прославленного гастролёра Максимов писал: «Публика ставит г. Гофмана на очень большую высоту, сопоставляя его игру с игрой Антона Рубинштейна, и оставляет остальных пианистов за флагом. Признавая за г. Гофманом должное, я не могу не удивляться тому ореолу славы, которым окружили его, поставив на высоту совершенства. Попробуем же разобраться во всех его достоинствах и несовершенствах».

Нельзя предварительно не сказать, что не только рядовые слушатели, но и многие высокопрофессиональные музыканты сближали искусство Гофмана и Рубинштейна. Упомянувшийся ранее Корещенко видел в Гофмане «воскресший образ его великого учителя» [46, 3], а Гольденвейзер писал в феврале 1897 года в дневнике: «„Нет бога, кроме бога, а Магомет его пророк“ – гласит Коран. Я же говорю: Нет пианиста, кроме Антона Рубинштейна, а Гофман его пророк!» [13, 160]. Впрочем, были и такие крупные музыканты, как, например, М. А. Балакирев, А. И. Зилоти, Ф. М. Blumenfeld, которые не преувеличивали значение польского пианиста. Танеев после первоначального увлечения писал в дневнике: «На сей раз [январь 1896 г.] Гофман произвёл на меня не столь сильное впечатление. Я слишком часто во время игры вспоминал Антона Григорьевича. У Гофмана есть почти всё, что было у того, но в значительно уменьшенном размере: удар в forte сходный, но значительно слабее; удар нежный в pianissimo тоже не так красив, как у Антона, певучести меньше...» [25, 136]; «Раньше в исполнении Гофмана сказывалась чистая, детская душа, что при совершенстве игры производило необычайное впечатление.

Теперь [ноябрь 1899 г.] эта наивность исчезла» [26, 110].

Как же оценивает игру Гофмана Максимов?

«Главное несомненное достоинство Гофмана, – пишет он, – великолепный материал в смысле беглости, силы, лёгкости, чистоты и т. д.; недостатки – отсутствие темперамента и артистическому темпераменту присущих: страсти, титанизма, блеска и, вообще, искренних, непосредственных порывов. Всё очень умно и обдуманно, но не сильно и не захватывает. Благодаря этому, он удивительно однообразно субъективен. Прослушав целую программу, приходишь к заключению, что Шопен, Шуман, Лист, Бах, Бетховен и другие думали, любили, страдали совершенно одинаково, настолько сходно трактует их г. Гофман. О тех типичных физиономиях, которыми обладали композиции этих великих людей в исполнении А. Рубинштейна и др., и помину нет».

Далее в своей рецензии Максимов подробно разбирает необоснованные, с его точки зрения, интерпретации польским пианистом произведений названных композиторов. «В Сонате h-moll Шопена, – поясняет критик, – лучше всего было сыграно скерцо, основанное на технической лёгкости, чистоте и скорости. У Шумана отсутствовали его яркость красок, резкие широкие мазки, нервность, страстность – всё было неинтересно и бледно. Надо не знать ничего о Шумане, чтобы толковать его так. Мефисто-вальс Листа погиб в погоне за чистотой техники. <...> Заканчиваю разбор желанием, чтобы наша публика, отдавая „кесарю – кесареву“, оставив за г. Гофманом эпитет великолепного пианиста, не старалась бы его втащить на пьедестал Рубинштейнов. Ведь Антон Григорьевич ещё слишком недавно умер, чтобы впечатление от его игры могло так быстро изгладиться. Такой неблагодарности он не заслужил во всяком случае» [44, 3]¹².

Идеалом исполнителя в то время для Максимова – после Антона Рубинштейна – был Эжен Изаи. (Примечательно, что и Ц. А. Кюи, сопоставляя Гофмана и Изаи, отдавал предпочтение второму [18, 367].) Рецензируя его выступление с двумя концертами И. С. Баха, Максимов писал: «Редко исполняются эти произведения потому, что в них нет ни той безумной, сводящей с ума техники, ни тех эффектных фокусов и кунштюков, которыми так любят блистать у нас теперь современные виртуозы всех видов, а есть непосредственное художество, для которого мало выучить написанные ноты, но нужен дар Божий – талант, который, кроме того, должен находиться в руках артиста-художника, а не ремесленника, научившегося брать миллион нот в секунду. И в этом отношении, т. е. в художественном таланте, г. Изаи не обижен. Это просто какой-то гигант, который своим могучим, широким тоном с первой ноты покоряет вас и повелевает слушать всё то, чем жил великий Бах, а такого Баха мы не слышали со времён А. Рубинштейна, который один говорил за него языком художника и поэта, а не сухого классического немца, заботящегося о контрапунктических фокусах...» [31, 3].

В другой рецензии Максимов ещё более подробно показывает сущность искусства Изаи, которого, кстати говоря, именно Антон Рубинштейн, случайно услышав во время гастролей, вытащил из оркестра и заставил выступать с ним как солиста: «Изаи – это артист, который приехал не только пожинать лавры, но который ведёт искусство вперёд, показывая прямую дорогу к тому прекрасному, к которому стремится человечество. Стоит только взглянуть на программу исполненных вещей и станет ясно, что это так. Ни малейшего желания бить на эффект. Простота и художественная высота – вот девиз г. Изаи (и, кстати сказать, самого Максимова. – А. М.), но при этом какой удивительный по силе и широте тон, какая экспрессия, какая смелость и яркость

исполнения, какой захватывающий темперамент и всё это, воплощённое в рамки гениальной художественности. Вы чувствуете, как заставляет он слушателей жить и мыслить с ним заодно, вы слышите, как захватывает он аудиторию своим подъёмом на „crescendo“ и как затихает она, затаив дыхание, на „pp“, боясь проронить хотя бы один звук изумительного исполнения» [34, 5].

В заключении рецензии Максимов переходит от характеристики игры музыканта к некоторым общим вопросам тогдашней концертной жизни, имеющим отношение и к нашим сегодняшним проблемам. «В момент исполнения г. Изаи, – указывает критик, – вы не замечаете того, хорошо ли он играет, какой у него тон, какая техника – всё это забыто и вы поглощены и захвачены тою художественною мыслию, которую так властно проводит великий артист. И всё это просто, ясно и гениально. О его успехах и оvationях, ему устроенных публикой, мы уже не говорим. Нам даже не хотелось этих аплодисментов. Они вносили диссонанс в то чувство, которое художник заставил пережить всякого способного чувствовать прекрасное. В наше время, когда все кругом заняты изысканием способов без таланта, без права называться художником заставить говорить о себе во что бы то ни стало, наперекор всем принципам искусства¹³ – г. Изаи представляет собою одного из тех могикан, для которых на первом месте стоит не успех и известность, а искусство, которое так страдает теперь от артистов новейшей формации» [31, 3].

В приведённых выше строках Максимов, сам того не подозревая, невольно передал своими словами те заветы, которые, как оказалось, в своё время адресовал молодому скрипачу легендарный А. Г. Рубинштейн. «Имейте перед собой всегда одну лишь цель, – наставлял великий пианист; – она... не в том, чтобы нравиться. Искусство нравиться Вы уже обрели. Возможно скорее обожгитесь пламенем успеха, испейте

терпкий ликёр триумфа. Когда Вы почувствуете суетность всего этого, когда Вы узнаете, что истинная роль интерпретатора не в том, чтобы получать, а в том, чтобы давать, тогда Вам откроется жреческая роль Вашей миссии и, завоевав публику, Вы завоеуете самого себя» (цит. по: 1, 222).

Не удивительно, что один из известных московских критиков характеризовал Изаи как «Антон Рубинштейна скрипки» [51, 3]. Максимов, несомненно, подписался бы под этим мнением...

О российских пианистах – своих сверстниках – Максимов писал довольно кратко и обобщённо (да ведь и как-то неловко писать о своих знакомых и близких). В рецензии на вечер 13 декабря 1902 года, где оркестром дирижировал Никиш, критик упомянул, что «в концерте не без успеха выступил пианист Метнер, исполнивший b-moll'ный концерт Чайковского» [60, 3]. Односложный и несколько уклончивый отклик Максимова со ссылкой на реакцию публики (она практически всегда бывает хорошей) можно трактовать и так, что ему не во всем понравился солист (пианист другого исполнительского стиля), но он по каким-то причинам не стал вдаваться в подробности. Кстати, авторитетный критик «Русских ведомостей» Юлий Энгель отметил в своей рецензии то, что мог бы, скорее всего, сказать и Максимов: «Принимавший участие в концерте г. Метнер исполнил фортепианный B-moll'ный концерт Чайковского. Как ни симпатичны общие приёмы исполнения даровитого пианиста, – красивый тон, чувство меры, редкая музыкальность, – но общее впечатление от передачи превосходного сочинения Чайковского осталось всё-таки неполным: в нём не было того виртуозного натиска и размаха, какие здесь необходимы» [64, 3]¹⁴. Укажем попутно, что, по свидетельству Гольденвейзера, это было первое и последнее выступление Метнера с Концертом Чайковского.

Касаясь выступления Брандукова и Рахманинова в марте 1903 года, Максимов пи-

сал более подробно: «Седьмое симфоническое собрание филармонического общества, состоявшееся вчера [3 марта 1903 года], представило значительный интерес, благодаря участию таких двух музыкантов, какими являются виолончелист г. Брандуков и начинающий приобретать европейскую известность один из талантливейших представителей русской композиторской молодежи – пианист С. В. Рахманинов¹⁵. <...> Г. Рахманинов пользуется отличной репутацией и как пианист; вчера он исполнил пять новых прелюдий собственного сочинения, вызвавших в публике полное одобрение; на требование повторений он ответил ещё одной пьесой, также отлично сыгранной и горячо принятой публикой» [62, 3].

В оценке Иосифа Левина, которого Максимов знал с детства и даже выступал с ним в дуэте в студенческие годы, рецензент уклонился от прямой критики, опубликовав в газете перевод отклика из немецкой газеты с небольшой преамбулой: «Профессор Московской консерватории г. Левин, получивший несколько лет тому назад [в августе 1895 года] главную премию на берлинском рубинштейновском конкурсе, снова появился перед берлинской публикой. Приводим отзыв одной из наиболее осведомлённых газет. Г. Левин оставил в свой первый приезд в Берлин впечатление очень даровитого пианиста, на которого можно было возлагать огромные надежды. К сожалению, они не оправдались: артист сделался только старше, не приобретши „зрелости“. Примеров выдающихся технических способностей показал он и вчера не мало, но настоящая музыкальность была представлена много менее. Совершеннейшая техника состояла на службе у неинтересного интеллекта. От этого г. Левин и не мог своей игрой захватить публику» [58, 4].

Формально Максимов здесь как бы ни при чём: он не является автором напечатанного материала, но этот отзыв не мог бы быть опубликован без одобрения заве-

дующим музыкальным отделом газеты, то есть именно Максимовым (в одной из своих рецензий он обтекаемо назвал Левина «интересным виртуозом-пианистом»). К тому же направление мысли немецкого рецензента полностью совпадает с мнениями разных московских критиков [63, 5; 66, 3], как и с основополагающим музыкально-эстетическим постулатом самого Максимова¹⁶. Правоту Максимова позднее как бы подтвердил Д. А. Рабинович, писавший, что «интерпретации Левина были лишены подлинной глубины – скорее эффектны, чем значительны, техничность превращалась в средство самопоказа» [21, 195].

Не произвела впечатления на Максимова также Розина Левина (ей тогда было 22 года), и вот почему: «Концерт Гензельта, который она играла, требует громадной силы, которую она, видимо, не обладает, и вообще её исполнение отличалось каким-то однообразием и вялостью. Сам по себе концерт, как не интересное сочинение, давно изъят из репертуара пианистов, а потому, если принять во внимание, что он идет минут 30, то немудрено, что публика к концу его прямо-таки скучала» [41, 3].

Симпатии вызвал у Максимова Аренский в качестве исполнителя: «Наибольший успех выпал на долю солиста вечера, нашего известного композитора А. С. Аренского, исполнившего свой фортепианный квинтет. Несмотря на то, что он не пианист и у него есть некоторые технические недочёты, исполнение отличалось ясностью, полнотою и большим темпераментом» [32, 3].

Среди зарубежных пианистов помимо Гофмана Максимов выделял Альфреда Рейзенауэра, «превосходно исполнившего второй концерт Листа» [58, 3]. Столь хвалебный в устах строгого критика, хотя и краткий отклик на выступление одного из лучших учеников Листа, по-своему примечателен. Дело в том, что современники Максимова, в том числе Игумнов и Гольденвейзер,

именно этого немецкого пианиста считали, как это ни покажется парадоксальным, самым ярким последователем А. Г. Рубинштейна (вспомним, что и француза Изаи называли «Рубинштейном скрипки»). К.-А. Мартинсен характеризовал Рейзенауэра как «художника совершенно такого же типа, что и Рубинштейн» [5, 106]. Имея в виду данные свидетельства, понятна столь положительная реакция русского «рубинштейнианца».

Одновременно Максимов недоумевал по поводу приглашения ИРМО в Россию из-за рубежа ординарных пианистов и певцов. Так, он не без сарказма писал в связи с исполнением «Гибели Фауста» Берлиоза в симфоническом собрании Филармонического общества: «Привозные иностранные знаменитости оказались столь почтенных возрастов, что вместе взятые смело могли бы справить двойной берлиозовский юбилей. К тому же знаменитости без голосов вчера, как нарочно, были и не в голосе, о чём свидетельствовали печатные анонсы. Для „Гибели“ Фауста, впрочем, это было кстати» [59, 3].

«Пианистка г-жа Гольдшмидт, – без обиняков писал Максимов, – испортила своим исполнением ряд произведений Шуберта–Листа, Генделя, Брамса–Глюка и др., но сыгравши на бис 2-ю рапсодию Листа, она, конечно, удостоилась оваций не менее шумных, чем и г-н Сарасате [которому аккомпанировала пианистка]. Удивительная у нас публика» [36, 3].

И далее Максимов с иронией размышляет о вкусах публики, оставшихся во многом такими же и сегодня: «Наша публика в состоянии переслушать массу произведений великих артистов (я уверен, многие из сидящих слышали игру А. Рубинштейна) и всё-таки может относиться хладнокровно и даже поощрять аплодисментами, когда кто-либо из посредственных исполнителей коверкает эти же самые произведения и в заключение устраивает шумные овации только за то, что исполнитель удов-

летворит её вкусы исполнением избитой любителями композиции» [36, 3].

Весьма ценил Максимов концерты Меленбургского квартета. «За шесть лет со дня основания, – писал критик, – квартет так сыгрался, что действительно представляет собою нечто цельное, вполне законченное. Исполнение отличается удивительной стройностью, при этом всё очень смело, сильно и выпукло. Нюансировка точная и обдуманная. В особенное достоинство квартета можно поставить то, что исполнители стараются держаться исключительно указаний авторов» [32, 3].

Далее автор статьи продолжал уже с позиции музыкально-общественного деятеля: «Квартеты: Es-dur Бетховена и Глазунова (5 новинок) исполнены были великолепно... После такого вечера невольно зарождается вопрос – неужели у нас, в Москве, нет достаточно сил для основания своего „московского“ квартета? Или просто нет инициативы? Следовало бы подумать и позаботиться кому-нибудь об этом» [32, 3].

Ничто не ускользало от внимания Максимова – даже мелочи, мешавшие адекватному восприятию выступления солиста. «Инструмент, на котором играл г. Пауэр, – отмечал критик, – звучал сам по себе отвратительно, как будто он совершенно разбитый. Следовало позаботиться об устранении подобных дефектов, так как они расхолаживают впечатление исполнения» [32, 3].

...Хочется ещё и ещё раз цитировать Максимова и погружаться в его мысли и реалии тех дней. Уверен, что музыкально-критическое наследие замечательного музыканта будет опубликовано отдельной книгой. Это тем более важно, что почти все вопросы, которые осмысливал критик, остались животрепещущими по сей день. И, конечно же, при чтении его рецензий чаще всего важна не столько собственно оценка критиком выступления того или иного артиста (с ней иногда можно и не вполне соглашаться), сколько сама ар-

гументация, сама доказательная база для тех или иных его выводов.

В заключение попробуем подвести некоторые итоги нашего рассмотрения публицистической деятельности Максимова, имея в виду прежде всего задачу понять его основополагающие взгляды как критика и его индивидуальные музыкально-исполнительские принципы.

Максимов, как горячий поклонник и убеждённый сторонник А. Г. Рубинштейна, отстаивал и за письменным столом, и за роялем по большей части его исполнительские принципы и, шире, – художественно-нравственные заповеди. Глубокую образную содержательность игры он защищал с невиданной непримиримостью – и в случаях виртуозности ради виртуозности, и в случаях формально-корректной игры, и в случаях незаурядной виртуозности без должной содержательной наполненности. Даже таких выдающихся исполнителей, как Ян Кубелик, Пабло Сарасате и Иосиф Гофман, обладавших невиданной по тем временам техникой, критик упрекал порой в недостаточной художественно-смысловой насыщенности высказывания.

В этом своём непререкаемом требовании Максимов даже выходил за рамки *исполнительской* проблематики, рассматривая место и роль *композиторской* техники. Его критика Второй симфонии Скрябина имеет в своей основе убеждение, что применяемые на долгом протяжении однообразные изошрённые (можно сказать – по-своему виртуозные) композиторские приёмы оказываются во многом самоценными и не выражают значительного художественного содержания.

Говоря о содержательной стороне исполнения, Максимов едва ли не впервые столь серьёзно и постоянно затрагивал вопросы претворения артистом стиля интерпретируемых сочинений, духа произведения, воплощения замысла композитора. Так, он выступал против эмоционально усред-

нённого или сентиментального прочтения Бетховена, легковесно-изящной интерпретации Баха, лишённой драматической напряжённости трактовки ряда произведений Шопена...

Больше всего в своих критических статьях Максимов приветствовал служение высшим идеалам искусства, эмоциональную одухотворённость и поэтичность исполнения, простоту и ясность высказывания, искренность и страстную воодушевлённость, умение загипнотизировать, заморозить зал, способность произвести значительное, очищающее душу художественное впечатление, что более всего выделяло искусство Антона Рубинштейна и что, как отмечалось в печати, в немалой степени нередко удавалось самому Максиму. Очевидно, что указанные качества – одни из определяющих черт прежде всего романтического типа исполнения, которое К.-А. Мартинсен определял (кстати, на примере А. Г. Рубинштейна), как «экстатическая (романтическая) звукотворческая воля» [5, 102].

При этом Максимов отдавал должное и исполнителям классицистского направления – представителям «классической звукотворческой воли», пользуясь термином К.-А. Мартинсена [5, 95]. Так, он ценил по-своему убедительный в своей определённости и органичности талант Макса Пауэра, которого Максимов, тем не менее, рекомендовал послушать – в отличие от некоторых своих романтически настроенных коллег по критическому цеху. (Здесь вспоминается совет Николая Рубинштейна послушать сонаты Бетховена в исполнении хрестоматийного пианиста-«классициста» Ганса фон Бюлова.)

Как видим, Максимова отличала широкая взглядов и терпимость к чуждому ему, но всё же по-своему оправданному стилю игры, что определяло особое значение его критических выступлений. Если бы не публикации критика, мы бы знали гораздо меньше и имели нередко обеднённое, если не односторонне-искажённое представление о многих явлениях музыкальной жизни Москвы того времени.

Объективность во что бы то ни стало – следствие внутренней установки Максимова служить высшим интересам искусства. Отсюда и независимость по отношению к тем или иным лицам и организациям, включая Большой театр. Такой подход с позиции надпартийности, известной равноудалённости от руководителей конкурирующих концертных учреждений Москвы и близких к ним критикам был чрезвычайно важен для совершенствования всей концертно-музыкальной и музыкально-театральной деятельности в городе.

Из всего отмеченного становится очевидным, сколь тяжёлой утратой оказалась преждевременная смерть замечательного музыканта, жестоко оборвавшая и его блистательные концертные выступления, и его столь многообещающе начавшуюся деятельность в качестве критика.

Но даже работа Максимова в газете «Русское слово» только в течение полутора лет – необычайно энергичная, боевитая и непредвзятая – заметно встряхнула музыкальную Москву и, как отмечали его собратья по перу, способствовала заметному оживлению её художественной жизни.

Подытоживая, невольно хочется воскликнуть: как же нам сейчас не хватает деятелей такого таланта, такой разносторонности и такого масштаба!

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Можно вспомнить, пожалуй, только А. Н. Корещенко – концертирующего пианиста (ученика Зверева и Танеева), композитора и дирижёра, который в 1894–1896 годах систематически выступал в качестве критика в газете «Московские ведомости».

² Врождённое правдолюбие Леонида проявлялось с детских лет. Так, играя в свободные вечера в карты с товарищами и сестрой Зверева Анной Сергеевной, присматривавшей за воспитанниками, он постоянно ревностно следил за соблюдением правил. «Старушка всё пыталась смухлевать, – сообщает биограф, – и Лёля Максимов, бывало, вспыхивал» [28, 28].

³ О близости взглядов Максимова и Танеева свидетельствуют следующие танеевские строки (1910): «Для меня несомненно, что музыкальный язык портится. Вместо связности и целесообразности гармоний, которая чувствуется в сочинениях ещё сравнительно недавнего времени, мы встречаем совершенно произвольное сопоставление тонально отдалённых аккордов – та связь, которую сцепляют части музыкального сочинения на всём его протяжении и делают из него органически неразрывное целое, зачастую вовсе отсутствует» [цит. по: 2, 268].

⁴ Множество негативных откликов на скрябинские оркестровые опусы и вообще на сочинения Скрябина среднего и позднего периодов творчества собраны в следующих изданиях: [14; 24; 28]. При желании можно было бы выпустить интересную книгу с разными мнениями об авторе «Поэмы экстаза» в известной литературной серии «Русский путь: Pro et Contra».

⁵ Нечто аналогичное отмечал тогда же С. Н. Кругликов: «У Скрябина так бывает: главное – закрашенная гармоническими экстренностями и неожиданностями банальность... эпизодически – перво-классная красота. Своими блужданиями без ясно поддающегося анализу плана, своими один на другой навешанными диссонансами, однообразно-густой и крикливой оркестровкой Скрябин подчас так утомить может, что невольно радуешься, когда у него наступает что-либо с определённой резкостью ритмованное, вроде маршеобразного финала Второй симфонии» [50, 3].

⁶ Интересно, что и ныне Вторая симфония композитора не пользуется большим вниманием исполнителей. Она редко звучит в филармонических концертах, реже записывается: количество её звукозаписей в 3 раза меньше, чем записей «Поэмы экстаза». В своей последней книге Г. Н. Рождественский подверг оркестровку сочинения Скрябина суровой критике, предложив свыше 50(!) изменений текста произведения. «Я считаю первой „настоящей“ партитурой Скрябина „Прометей“, – указывал знаменитый дирижёр [22, 498].

⁷ Максимов в сердцах писал по этому поводу: «10-го [января] я случайно попал на „Гугеноты“ в Большом театре и был возмущён, как изуродовали эту несчастную оперу. Такое исполнение не скоро услышишь, потому что в самой глухой провинции не решились бы исполнить какую бы то ни было оперу с таким дирижёром, как г. Фельд, который и является главным уродователем...» [40, 3]. Другую свою статью, в которой Максимов столь же резко критикует дирижёра, он заканчивает словами короля Лира «Из ничего и выйдет ничего!» [38, 4].

⁸ Музыкантское развитие Кубелика пошло в дальнейшем необычным путём и не повторяло путь многих прирождённых виртуозов, в том числе Максимова. С годами игра прославленного скрипача становилась всё более холодной и формальной. Однако фантастические технические достижения позволяли артисту оставаться знаменитым и востребованным.

⁹ Независимость и свобода высказывания Максимова в данном и других случаях связана с чертами характера критика и стилем его рецензирования. Не следует думать, что Максимов искусственно напал на Сафонова, поскольку работал не под его началом в консерватории, а в конкурировавшем с ней Филармоническом училище и поскольку принадлежал к группе музыкантов, у которых были с Сафоновым сложные отношения (имеем в виду Зилоти, Рахманинова, Танеева, Брандукова и др.). Об объективности критика говорит то, что он столь же требовательно относился к руководителям и своим коллегам по Музыкально-драматическому училищу Московского филармонического общества – тому же Зилоти, дирижёру Кесу, критику Кругликову, а Сафонова нередко хвалил. К примеру, Максимов поддержал экстравагантный поступок Сафонова, который остановил оркестр в середине произведения из-за того, что публика разговаривала во время исполнения. «Сафонов был совершенно прав, давши публике маленький „урок“, – подытожил Максимов свою рецензию [42, 3].

¹⁰ Прочитанная Максимовым мысль, которой, кстати сказать, придерживались в то время многие, принадлежит известному московскому критику Семёну Кругликову, музыкальному обозревателю газеты «Новости дня» и высказана им также в связи с выступлениями Изаи. В полном виде рассуждения Кругликова выглядят следующим образом: «Скрипичные концерты И. С. Баха значительно устарели. Местами, не будем лицемерить, они попросту скучны. Специальное настроение этого великана XVIII века – глубина мысли, витающая под сводами готического храма; специальный язык его – контрапункт во всех его разветвлениях и видах. Но там, где Бах хотел быть автором музыки,

исключительно предназначенной для техники скрипача-виртуоза, он уже только исторически интересен и, в сущности, сух» [51, 3].

¹¹ В других случаях Беккер выступал в трио с Ф. Бузони и Э. Изаи, с Арт. Шнабелем и К. Флешом, что косвенно подтверждает его высокое реноме и мнение о нем Максимова.

¹² Другой критик также отмечал разные стороны в исполнении Гофмана: «Polonaise-fantaisie (ор. 61) и h-moll'ное Скерцо (ор. 20) доставили мне минуты неизъяснимого удовольствия. Что-то рафинированное было в этом наслаждении чувствовать, что композитор нашёл своего артиста. Что оба они говорят на одном языке. <...> А вот Соната (b-moll) меня несколько расхолила. Гофман дал нам ею много чудесного, но он её ещё только будет так играть, как Антон Рубинштейн, – её до сих пор никем незаглушенный, поразительный, незабвенный, ни с кем несравнимый исполнитель» [48, 3].

¹³ Об избытке пианистов, не имеющих право на серьёзную концертную эстраду, писал тогда не только Максимов. Примечательны написанные как будто сегодня констатации Кругликова: «Усиленное производство, почти перепроизводство музыкантов. Через сто шагов по композитору, на каждом шагу по пианисту. Все образованы, у всех техника. <...> Консерватории всех пронивелировали и, вместе с другими музыкальными училищами, которых тоже скоро будет по одному на любую улицу, изъяли из обихода дилетантское сочинительство, аматерское брэнчание. Теперь, чтобы удивить техникой, надо быть феноменом, одним на тысячу» [49, 2–3]. Об этом же другими словами писал Энгель в рецензии на выступление одной ординарной исполнительницы: «Это – тип средней пианистки, каких немало выпускают наши консерватории. У таких пианисток есть замечательная техника, нередко мягкий, красивый удар, иногда и музыкальное чутьё. <...> Нет только одного: способности к индивидуально-живому пониманию и воссозданию передаваемых произведений, к артистическому творчеству. А только такая способность и делает из пианиста истинного „художника“, только она и может дать ему артистическое право в течение целого вечера выступать в „собственном“ концерте» [68, 3].

¹⁴ Отличительные черты трактовки Максимова этого сочинения, отличающейся от метнеровского прочтения, особенно заметны при сравнении его интерпретации с трактовкой Осипа Габриловича, сделанном, кстати сказать, тем же самым рецензентом. «Если исполнение г. Габриловича особенно привлекало тонкостью и тщательностью отделки, – отмечал критик, – то г. Максимов брал зато шириной размаха, блеском, силой. Вообще в лице г. Максимова... мы имеем пианиста немалого калибра, не только с отличной техникой, что нынче не редкость, но и с настоящим виртуозным огоньком» [65, 3].

¹⁵ Действительно, Рахманинов к тому времени уже выступил в Лондоне (1899, апрель), Вене и Праге (1903, январь). Отклики на выступления в Вене и Праге рассмотрены в наших статьях: [6; 7]. Обстоятельствам концертной поездки Рахманинова в столицу Великобритании посвящена следующая статья: [3].

¹⁶ Любопытно, что сафоновский ученик Левин и его сторонники, недолюбливавшие Максимова, не могли смириться с такой публикацией и через месяц опубликовали в другой газете чрезвычайно хвалебный зарубежный отклик на выступление Левина [см.: 55, 3]. Рецензии на игру Левина – как аналогичные, так и противоположные «максимовским» – приведены в статье: [4]. По большей части аристократически-отстранённый пианизм Левина с явным акцентом на фантастическую виртуозность приводил к односторонности в интерпретации и, конечно, не мог приветствоваться Максимовым и большинством критиков.

ЛИТЕРАТУРА

Научные издания

1. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века. Т. 1. Москва : РАМ им. Гнесиных, 1995. 328 с.
2. Бернадт Г. Б. С. И. Танеев : моногр. / под ред. Н. Юденич. Москва : Музыка, 1983. 288 с.
3. Валькова В. Б. Письма в Лондон: новое о первом зарубежном выступлении Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 3. С. 204–218. DOI 10.33779/2587-6341.2020.3.204-218
4. Грохогов С. В. Иосиф Левин – пианист и педагог // Профессора исполнительских классов Московской консерватории / сост. А. М. Меркулов. Москва, 2000. Вып. 1. С. 26–47.
5. Мартинсен К.-А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис. Москва : Музыка, 1966. 220 с.

6. Меркулов А. М. Второй концерт С. Рахманинова: трудное начало исторической судьбы // Piano-Форум. 2022. № 2. С. 103–112.
7. Меркулов А. М. Композиторский и исполнительский дебют Рахманинова в Вене по материалам немецкоязычной прессы // Научный вестник Московской консерватории. 2022. Т. 13, вып. 3. С. 104–131. DOI 10.26176/moscons.v.2022.50.3.06
8. Меркулов А. М. «Первоклассный пианист в ряду самых выдающихся пианистов нашего времени»: о рахманиновском современнике Леониде Александровиче Максимове // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 50–71.
9. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471 с.
10. Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. Москва : Музыка, 1987. 198 с.
11. Сергей Иванович Танеев : Личность, творчество и документы его жизни : К 10-летию со дня его смерти 1915–1925. Москва ; Ленинград : Музсектор, 1925. 205 с. (Труды Гос. ин-та муз. науки. Ист. рус. музыки в исслед. и материалах / под ред. К. А. Кузнецов ; Т. 2).
12. Ступель А. Русская мысль о музыке. 1895–1917. Ленинград : Музыка, 1980. 256 с.

Источники

13. Александр Борисович Гольденвейзер : Статьи, материалы, воспоминания / сост. и общ. ред. Д. Д. Благого. Москва : Совет. композитор, 1969. 488 с.
14. Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск : Аркаим, 2004. 383 с. (Библиографические ландшафты).
15. Букиник М. Е. Молодой Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. А. Апетян. 4-е изд., доп. Москва : Музыка, 1974. Т. 1. С. 214.
16. Василенко С. Н. Страницы воспоминаний. Москва ; Ленинград : Изд-во и типолитограф. Музгиза, 1948. 188 с.
17. Крутов В. В., Швецова-Крутова Л. В. Мир Рахманинова : темы и вариации. Россия. Кн. 1. Серёжа. Москва : Юлис, 2004. 466 с.
18. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост. И. Л. Гусин. Ленинград : Музгиз, 1955. 754 с.
19. Мейчик М. А. Скрябин. Москва : Музгиз, 1935. 42 с.
20. Мысли о Бетховене. Российские пианисты об исполнении фортепианных сочинений Л. ван Бетховена / сост. Б. Б. Бородин, А. П. Лукьянов. Москва : Классика-XXI, 2010. 143 с.
21. Рабинович Д. А. Левин Иосиф Аркадьевич // Музыкальная энциклопедия. Москва, 1976. Т. 3. Стб. 195.
22. Рождественский Г. Н. Глоссы. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2022. 892 с.
23. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие : в 3 т. / сост. Л. А. Баренбойм. Москва, 1986. Т. 3. С. 167.
24. Скрябин в квадрате / сост. Е. Ключникова. Москва : Классика-XXI, 2008. 95 с.
25. Танеев С. И. Дневники. В 3 кн. Кн. 1. 1894–1898. Москва : Музыка, 1981. 333 с.
26. Танеев С. И. Дневники. В 3 кн. Кн. 2. 1899–1902. Москва : Музыка, 1982. 430 с.
27. Танеев С. И. Дневники. В 3 кн. Кн. 3. 1903–1909. Москва : Музыка, 1985. 559 с.
28. Федякин С. Рахманинов. Москва : Молодая гвардия, 2014. 478 с.
29. Федякин С. Скрябин. Москва : Молодая гвардия, 2004. 557 с.

Периодические издания

30. В. В. На концерте Иосифа Славинского // Русские ведомости. 1903. 6 марта. С. 3.
31. Диноэль [Максимов Л. А.]. Восьмое симфоническое собрание Филармонического общества // Русское слово. 1903. 8 марта. С. 3.
32. Диноэль [Максимов Л. А.]. Второе квартетное собрание Филармонического общества // Русское слово. 1903. 17 янв. С. 3.
33. Диноэль [Максимов Л. А.]. Два симфонических собрания под управлением Артура Никиша // Русское слово. 1903. 22 апр. С. 3.
34. Диноэль [Максимов Л. А.]. Девятое симфоническое собрание филармонического о-ва // Русское слово. 1903. 23 марта. С. 5.

35. Диноэль [Максимов Л. А.]. Десятое симфоническое собрание Императорского русского музыкального общества // Русское слово. 1903. 24 марта. С. 3.
36. Диноэль [Максимов Л. А.]. Концерт скрипача Пабло де-Сарасате и пианистки Берте Маркс-Гольдшмидт // Русское слово. 1903. 1 февр. С. 3.
37. Диноэль [Максимов Л. А.]. Концерты // Русское слово. 1903. 28 янв. С. 3.
38. Диноэль [Максимов Л. А.]. «Марта» // Русское слово. 1902. 31 дек. С. 4.
39. Диноэль [Максимов Л. А.]. Общедоступное утро фортепианных исполнений Макса Пауэра // Русское слово. 1903. 11 февр. С. 3.
40. Диноэль [Максимов Л. А.]. Пародия на «Гугеноты» // Русское слово. 1903. 12 янв. С. 3.
41. Диноэль [Максимов Л. А.]. Первый симфонический концерт под управлением Артура Никиша // Русское слово. 1902. 12 дек. С. 4.
42. Диноэль [Максимов Л. А.]. Пятое симфоническое собрание // Русское слово. 1902. 23 дек. С. 3.
43. Диноэль [Максимов Л. А.]. Четвертое симфоническое собрание // Русское слово. 1902. 9 дек. С. 3.
44. Диноэль [Максимов Л. А.]. Четвертый концерт Гофмана // Русское слово. 1902. 20 дек. С. 4.
45. Диноэль [Максимов Л. А.]. Шестое симфоническое собрание Императорского русского музыкального общества // Русское слово. 1903. 27 янв. С. 3.
46. Корещенко А. Н. Русское музыкальное общество. Концерт памяти А. Г. Рубинштейна // Московские ведомости. 1895. 27 нояб. С. 3.
47. Кругликов С. В концертах // Новости дня. 1903. 24 марта. С. 3.
48. Кругликов С. Видор, Гофман, Фигнер // Новости дня. 1903. 28 янв. С. 3.
49. Кругликов С. Концерт г-жи Парвовой // Новости дня. 1903. 12 апр. С. 2–3.
50. Кругликов С. Театр и Музыка // Новости дня. 1903. 3 апр. С. 3.
51. Кругликов С. Филармоническое общество // Новости дня. 1903. 19 марта. С. 3.
52. Липаев И. Москва. Московские письма. На могилу хорошего человека // Русская музыкальная газета. 1904. № 3. Стб. 88–89.
53. Липаев И. Московские письма // Русская музыкальная газета. 1903. № 14–15. Стб. 411–415.
54. Музыка в провинции. Имп. Русское Муз. Общ. в 1901–1902 академическом году. Тифлисское Отд. // Русская музыкальная газета. 1903. 12 окт. № 41. Стб. 965–967.
55. Нам пишут из Парижа... // Новости дня. 1903. 28 янв. С. 3.
56. Театр и музыка. Макс Пауэр // Русское слово. 1903. 6 марта. С. 3.
57. Театр и музыка // Новое обозрение. 1902. 18 февр. С. 3.
58. Театр и музыка // Русское слово. 1902. 31 дек. С. 4.
59. Театр и музыка // Русское слово. 1903. 17 дек. С. 3.
60. Театр и музыка. Второй симфонический концерт Артура Никиша // Русское слово. 1902. 14 дек. С. 3.
61. Театр и музыка. Концерт Иосифа Сливинского // Русское слово. 1903. 6 марта. С. 3.
62. Театр и музыка. Седьмое симфоническое собрание... // Русское слово. 1903. 4 марта. С. 3.
63. Театр и музыка. Симфоническое собрание // Московские ведомости. 1903. 9 марта. С. 5.
64. Ю. Э. [Энгель Ю.] Второй концерт Никиша // Русские ведомости. 1902. 18 дек. С. 3.
65. Ю. Э. [Энгель Ю.] Второй концерт филармонического общества // Русские ведомости. 1903. 10 нояб. С. 3.
66. Ю. Э. [Энгель Ю.] Девятое симфоническое собрание русского музыкального Общества // Русские ведомости. 1903. 10 марта. С. 3.
67. Ю. Э. [Энгель Ю.] Десятое симфоническое собрание русского музыкального Общества // Русские ведомости. 1903. 23 марта. С. 4.
68. Ю. Э. [Энгель Ю.] Концерт пианистки г-жи Парвовой // Русские ведомости. 1903. 11 апр. С. 3.

Alexander M. Merkulov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.

E-mail: am2929679@yandex.ru. SPIN-код: 9953–7660

“THE DESTROYER OF THE FOUNDATIONS THAT CONTRIBUTE TO ROUTINE”: L. A. MAKSIMOV (1873–1904) AS A MUSIC CRITIC

Abstract. The article for the first time examines the critical legacy of one of the greatest Russian pianists of the last decades of the XIX – early XX century Leonid Alexandrovich Maksimov (1873–1904) – a little-known contemporary of Rachmaninov, Scriabin, Medtner. The author of the article has in his field of view over 50 selected speeches by Maksimov in print, which regularly appeared during one and a half concert seasons (from September 1902 to December 1903) in the newspaper “Russian Word” [“Russkoe Slovo”], as well as newspaper publications of contemporary critics. Maksimov’s reviews consider the work of musicians of various specialties – pianists, violinists, cellists, vocalists, conductors, composers, including Rachmaninov, Scriabin, Medtner, Levin, Hoffman, Izai, Kubelik, Sarasate, Nejdanova, M. and N. Figner, Vidor, Nikish, Safonov, Ziloti, etc. Thanks to Maksimov’s bold, uncompromising style of criticism, the reader learns many new details about the art of his outstanding contemporaries. Maksimov’s serious and thorough analyses of various art phenomena of that time, in which he relies and develops the traditions of Tchaikovsky, Taneyev, A. G. Rubinstein in his own way, have not only historical significance, they are certainly relevant today.

Keywords: L. A. Maksimov as a music critic; music journalism; performing art; styles of interpretation; aesthetic problems of performance; outstanding artist of the late XIX – early XX century; performing means of expressiveness; concert and musical-theatrical life of Moscow of that time

For citation: Merkulov A. M. «Razrushitel ustoev, sposobstvuyushchikh rutine»: L. A. Maksimov (1873–1904) kak muzykalnyj kritik [“The destroyer of the foundations that contribute to routine”: L. A. Maksimov (1873–1904) as a music critic], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 41–63. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-41-63 (in Russ.).

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka. T. 1* [Musical and performing arts of the late XIX – first half of the XX century. Vol. 1], Moscow, RAM im. Gnesinykh, 1995, 328 p. (in Russ.).
2. Bernandt G. B. S. I. *Taneev: monogr.* [S. I. Taneev: monograph], Moscow, Muzyka, 1983, 288 p. (in Russ.).
3. Valkova V. B. Letters to London: New Material About Sergei Rachmaninoff’s First Performance Outside of Russia, *Music Scholarship*, 2020, no. 3, pp. 204–218. DOI 10.33779/2587-6341.2020.3.204-218 (in Russ.).
4. Grokhotov S. V. *Iosif Levin – pianist i pedagog* [Joseph Levin – pianist and teacher], A. M. Merkulov, comp., *Professora ispolnitel'skikh klassov Moskovskoy konservatorii*, Moscow, 2000, iss. 1, pp. 26–47. (in Russ.).
5. Martienssen C. A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [The individual piano technique based on the creative will to sound], Moscow, Muzyka, 1966, 220 p. (in Russ.).
6. Merkulov A. M. *Vtoroy kontsert S. Rakhmaninova: trudnoe nachalo istoricheskoy sud'by* [S. Rachmaninov’s Second Concert: a difficult beginning of historical destiny], *PianoForum*, 2022, no. 2, pp. 103–112. (in Russ.).
7. Merkulov A. M. Rachmaninov’s compositional and performing debut in Vienna based on the material of the german-language press, *Journal of Moscow Conservatory*, 2022, vol. 13, iss. 3, pp. 104–131. DOI 10.26176/mosconv.2022.50.3.06 (in Russ.).
8. Merkulov A. M. “A first-class pianist among the most outstanding pianists of our time”: About Rachmaninov’s contemporary Leonid Alexandrovich Maksimov, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 50–71. (in Russ.).
9. Milshteyn Ya. I. Konstantin Nikolaevich Igumnov [Konstantin Nikolaevich Igumnov], Moscow, Muzyka, 1975, 471 p. (in Russ.).

10. Ovchinnikov M. A. *Fortepiannoe ispolnitel'stvo i russkaya muzykal'naya kritika XIX veka* [Piano performance and Russian music criticism of the XIX century], Moscow, Muzyka, 1987, 198 p. (in Russ.).
11. Kuznetsov K. A. (ed.) *Sergey Ivanovich Taneev : Lichnost', tvorchestvo i dokumenty ego zhizni : K 10-letiyu so dnya ego smerti 1915–1925* [Sergey Ivanovich Taneyev: Personality, creativity and documents of his life: To the 10th anniversary of his death 1915–1925], Moscow, Leningrad, Muzsektor, 1925, 205 p. (in Russ.).
12. Stupel A. *Russkaya mysl' o muzyke. 1895–1917* [Russian thought about music. 1895–1917], Leningrad, Muzyka, 1980, 256 p. (in Russ.).
13. Blagoy D. D. (comp., ed.) *Aleksandr Borisovich Gol'denveyzer : Stat'i, materialy, vospominaniya* [Alexander Borisovich Goldenweiser : Articles, materials, memoirs], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1969, 488 p. (in Russ.).
14. Bandura A. I. *Aleksandr Skryabin* [Alexander Scriabin], Chelyabinsk, Arkaim, 2004, 383 p. (in Russ.).
15. Bukinik M. E. *Molodoy Rakhmaninov* [Young Rachmaninoff], Z. A. Apetyan, comp., *Vospominaniya o Rakhmaninove : v 2 t., 4th ed., augm.*, Moscow, Muzyka, 1974, vol. 1, pp. 214. (in Russ.).
16. Vasilenko S. N. *Stranitsy vospominaniy* [Pages of memories], Moscow, Leningrad, Muzgiz, 1948, 188 p. (in Russ.).
17. Krutov V. V., Shvetsova-Krutova L. V. *Mir Rakhmaninova : temy i variatsii. Rossiya. Kn. 1. Serezha* [Rachmaninoff's World: Themes and Variations. Russia. Book 1. Seryozha], Moscow, Yulis, 2004, 466 p. (in Russ.).
18. Cui C. A. *Izbrannye pis'ma* [Selected letters], Leningrad, Muzgiz, 1955, 754 p. (in Russ.).
19. Meychik M. A. *Skryabin* [Scriabin], Moscow, Muzgiz, 1935, 42 p. (in Russ.).
20. Borodin B. B., Lukyanov A. P. (comp.) *Mysli o Bethhovene. Rossiyskie pianisty ob ispolnenii fortepiannykh sochineniy L. van Bethhovena* [Thoughts about Beethoven. Russian pianists on the performance of piano works by L. van Beethoven], Moscow, Klassika-XXI, 2010, 143 p. (in Russ.).
21. Rabinovich D. A. *Levin Isosif Arkad'evich* [Levin Joseph Arkadievich], *Muzykal'naya entsiklopediya*, Moscow, 1976, vol. 3, col. 195. (in Russ.).
22. Rozhdestvensky G. N. *Glossy* [Glosses], Moscow, Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2022, 892 p. (in Russ.).
23. Rubinshteyn A. G. *Lektsii po istorii fortepiannoy literatury* [Lectures on the history of piano literature], L. A. Barenboym, comp., Rubinshteyn A. G. *Literaturnoe nasledie : v 3 t.*, Moscow, 1986, vol. 3, pp. 167. (in Russ.).
24. Klyuchnikova E. (comp.) *Skryabin v kvadrate* [Scriabin squared], Moscow, Klassika-XXI, 2008, 95 p. (in Russ.).
25. Taneev S. I. *Dnevnik. V 3 kn. Kn. 1. 1894–1898* [Diaries. In 3 b. B. 1. 1894–1898], Moscow, Muzyka, 1981, 333 p. (in Russ.).
26. Taneev S. I. *Dnevnik. V 3 kn. Kn. 2. 1899–1902* [Diaries. In 3 b. B. 2. 1899–1902], Moscow, Muzyka, 1982, 430 p. (in Russ.).
27. Taneev S. I. *Dnevnik. V 3 kn. Kn. 3. 1903–1909* [Diaries. In 3 b. B. 3. 1903–1909], Moscow, Muzyka, 1985, 559 p. (in Russ.).
28. Fedyakin S. *Rakhmaninov* [Rachmaninoff], Moscow, Molodaya gvardiya, 2014, 478 p. (in Russ.).
29. Fedyakin S. *Skryabin* [Scriabin], Moscow, Molodaya gvardiya, 2004, 557 p. (in Russ.).
30. V. V. *Na kontserte Isifa Slavinskogo* [At the concert of Joseph Slavinsky], *Russkie vedomosti*, 1903, March 6, p. 3. (in Russ.).
31. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Vos'moe simfonicheskoe sobranie Filarmonicheskogo obshchestva* [Eighth Symphony Meeting of the Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, March 8, p. 3. (in Russ.).
32. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Vtoroe kvartetnoe sobranie Filarmonicheskogo obshchestva* [The Second Quartet Meeting of the Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, January 17, p. 3. (in Russ.).
33. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Dva simfonicheskikh sobraniya pod upravleniem Artura Nikisha* [Two symphonic collections conducted by Artur Nikish], *Russkoe slovo*, 1903, April 22, p. 3. (in Russ.).
34. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Devyatoe simfonicheskoe sobranie filarmonicheskogo o-va* [Ninth Symphony Meeting of the Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, March 23, p. 5. (in Russ.).
35. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Desyatoe simfonicheskoe sobranie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Tenth Symphony Meeting of the Imperial Russian Musical Society], *Russkoe slovo*, 1903, March 24, p. 3. (in Russ.).
36. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Kontsert skripacha Pablo de-Sarasate i pianistki Berte Marks-Gol'dshmidt* [Concert of violinist Pablo de Sarasate and pianist Berthe Marx-Goldschmidt], *Russkoe slovo*, 1903, February 1, p. 3. (in Russ.).
37. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Kontserty* [Concerts], *Russkoe slovo*, 1903, January 28, p. 3. (in Russ.).
38. Dinoel [Maksimov L. A.]. «Marta» [“Marta”], *Russkoe slovo*, 1902, December 31, p. 4. (in Russ.).

39. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Obshchedostupnoe utro fortepiannykh ispolneniy Maksa Pauera* [Public Morning of Max Power's piano performances], *Russkoe slovo*, 1903, February 11, p. 3. (in Russ.).
40. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Parodiya na «Gugenoty»* [A parody of the "Huguenots"], *Russkoe slovo*, 1903, January 12, p. 3. (in Russ.).
41. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Pervyy simfonicheskiy kontsert pod upravleniem Artura Nikisha* [The first symphony concert conducted by Arthur Nikish], *Russkoe slovo*, 1902, December 12, p. 4. (in Russ.).
42. Dinoel [Maksimov A. L.]. *Pyatoe simfonicheskoe sobranie* [Fifth Symphony Collection], *Russkoe slovo*, 1902, December 23, p. 3. (in Russ.).
43. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Chetvertoe simfonicheskoe sobranie* [The Fourth Symphony Collection], *Russkoe slovo*, 1902, December 9, p. 3. (in Russ.).
44. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Chetvertyy kontsert Gofmana* [Hoffmann's Fourth Concert], *Russkoe slovo*, 1902, December 20, p. 4. (in Russ.).
45. Dinoel [Maksimov L. A.]. *Shestoe simfonicheskoe sobranie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Sixth Symphony Meeting of the Imperial Russian Musical Society], *Russkoe slovo*, 1903, January 27, p. 3. (in Russ.).
46. Koreshchenko A. N. *Russkoe muzykal'noe obshchestvo. Kontsert pamyati A. G. Rubinshteyna* [Russian Musical Society. Concert in memory of A. G. Rubinstein], *Moskovskie vedomosti*, 1895, November 27, p. 3. (in Russ.).
47. Kruglikov S. *V kontsertakh* [In concerts], *Novosti dnya*, 1903, March 24, p. 3. (in Russ.).
48. Kruglikov S. *Vidor, Gofman, Figner* [Vidor, Hoffman, Figner], *Novosti dnya*, 1903, January 28, p. 3. (in Russ.).
49. Kruglikov S. *Kontsert g-zhi Parvovoy* [Ms. Parvova's concert], *Novosti dnya*, 1903, April 12, pp. 2–3. (in Russ.).
50. Kruglikov S. *Teatr i Muzyka* [Theater and Music], *Novosti dnya*, 1903, April 3, p. 3. (in Russ.).
51. Kruglikov S. *Filarmonicheskoe obshchestvo* [Philharmonic Society], *Novosti dnya*, 1903, March 19, p. 3. (in Russ.).
52. Lipaev I. *Moskva. Moskovskie pis'ma. Na mogilu khoroshego cheloveka* [Moscow. Moscow letters. To the grave of a good man], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1904, no. 3, col. 88–89. (in Russ.).
53. Lipaev I. *Moskovskie pis'ma* [Moscow Letters], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1903, no. 14–15, col. 411–415. (in Russ.).
54. *Muzyka v provintsii. Imp. Russkoe Muz. Obshch. v 1901–1902 akademicheskoy godu. Tiflisskoye Otd.* [Music in the province. Imp. Russian Musical Community in the academic year 1901–1902. Tiflis Branch], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1903, October 12, no. 41, col. 965–967. (in Russ.).
55. *Nam pishut iz Parizha...* [They write to us from Paris...], *Novosti dnya*, 1903, January 28, p. 3. (in Russ.).
56. *Teatr i muzyka. Maks Pauer* [Theater and music. Max Power], *Russkoe slovo*, 1903, March 6, p. 3. (in Russ.).
57. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Novoe obozrenie*, 1902, February 18, p. 3. (in Russ.).
58. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Russkoe slovo*, 1902, December 31, p. 4. (in Russ.).
59. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Russkoe slovo*, 1903, December 17, p. 3. (in Russ.).
60. *Teatr i muzyka. Vtoroy simfonicheskiy kontsert Artura Nikisha* [Theater and music. Artur Nikish's Second Symphony Concert], *Russkoe slovo*, 1902, December 14, p. 3. (in Russ.).
61. *Teatr i muzyka. Kontsert Iosifa Slivinskogo* [Theater and music. Concert by Joseph Slivinsky], *Russkoe slovo*, 1903, March 6, p. 3. (in Russ.).
62. *Teatr i muzyka. Sed'moe simfonicheskoe sobranie...* [Theater and music. The Seventh Symphony Collection...], *Russkoe slovo*, 1903, March 4, p. 3. (in Russ.).
63. *Teatr i muzyka. Simfonicheskoe sobranie* [Theater and music. Symphonic Assembly], *Moskovskie vedomosti*, 1903, March 9, p. 5. (in Russ.).
64. Yu. E. [Engel' Yu.] *Vtoroy kontsert Nikisha* [Nikisha's second concert], *Russkie vedomosti*, 1902, December 18, p. 3. (in Russ.).
65. Yu. E. [Engel' Yu.] *Vtoroy kontsert filarmonicheskogo obshchestva* [The second concert of the Philharmonic Society], *Russkie vedomosti*, 1903, November 10, p. 3. (in Russ.).
66. Yu. E. [Engel' Yu.] *Devyatoe simfonicheskoe sobranie russkogo muzykal'nogo Obshchestva* [Ninth Symphony Meeting of the Russian Musical Society], *Russkie vedomosti*, 1903, March 10, p. 3. (in Russ.).
67. Yu. E. [Engel' Yu.] *Desyatoe simfonicheskoe sobranie russkogo muzykal'nogo Obshchestva* [Tenth Symphony Meeting of the Russian Musical Society], *Russkie vedomosti*, 1903, March 23, p. 4. (in Russ.).
68. Yu. E. [Engel' Yu.] *Kontsert pianistki g-zhi Parvovoy* [Concert of the pianist Ms. Parvova], *Russkie vedomosti*, 1903, April 11, p. 3. (in Russ.).

ИЗ ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА



УДК 78.071.2(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-64-69

Марина Михайловна Подгузова

Кандидат искусствоведения, редактор Отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (Москва, Россия). E-mail: marina.podguzova@gmail.com. SPIN-код: 4149-2646

ЗАБЫТЫЕ ИМЕНА.

ИДА ЦАБЕЛЬ-РАШАТ (1865–1913) – ПРОФЕССОР САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ПО КЛАССУ АРФЫ

Статья посвящена личности отечественной арфистки Иды Альбертовны Цабель-Рашат (1865–1913). До настоящего времени её имя упоминалось лишь в связи с деятельностью отца – выдающегося арфиста-виртуоза А. Г. Цабеля. Однако она являлась профессором Санкт-Петербургской консерватории, автором сочинений для арфы. Как представляется, место И. А. Цабель-Рашат в истории отечественного арфового искусства не достаточно верно определено вследствие того, что её биография и творчество никогда не становились предметом научного исследования. По сей день отечественное музыковедение, обращаясь к личности арфистки, обладало минимальными сведениями самого общего характера. Предлагаемая публикация впервые вводит в научный оборот архивные документы, связанные с деятельностью арфистки в Санкт-Петербургской консерватории, которые позволяют во многом детализировать ранее имевшуюся информацию. Также, надеюсь, статья будет способствовать привлечению внимания и восстановлению интереса к фигуре Иды Альбертовны среди современных арфистов.

Ключевые слова: И. А. Цабель-Рашат, А. Г. Цабель, Санкт-Петербургская консерватория, арфовое искусство, арфа

Для цитирования: Подгузова М. М. Забытые имена. Ида Цабель-Рашат (1865–1913) – профессор Санкт-Петербургской консерватории по классу арфы. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-64-69 // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 64–69.

Личность Иды-Софии Матильды Цабель-Рашат (1865–1913) – арфистки, профессора Санкт-Петербургской консерватории – в настоящее время находится на глубокой периферии отечественного музыковедения в области арфового искусства. Её имя чаще всего связывают с фигурой отца – выдающе-

го исполнителя-виртуоза, солиста оркестра Мариинского театра, первого профессора по классу арфы в России – Альберта Генриховича Цабеля¹, значение творческой деятельности которого для русского профессионального арфового исполнительства в последние годы всё более и более

возрастает в связи с введением в научный обиход вновь открывшихся архивных документов [4; 5].

Биографии Иды Альбертовны по сей день не была посвящена ни одна самостоятельная публикация, а её творчество не становилось объектом исследовательского изучения. В трудах, освещающих мировое и отечественное арфовое искусство [6; 7], имя Цабель-Рашат упоминается вскользь. Как представляется, настало время уделить должное внимание личности арфистки и яснее определить её место среди коллег «по цеху».

Поразительно, но о жизни и творческой деятельности Иды Альбертовны сохранились лишь крайне скудные сведения, пока не удалось найти даже её фотографии. Архивные материалы, впервые вводимые в научный оборот в предлагаемой публикации, позволяют во многом обогатить и детализировать имеющуюся мизерную информацию.

Отметим, что в печатных источниках и архивных документах наблюдается несоответствие версий фамилии арфистки. В Отчёте Санкт-Петербургского отделения Императорского русского музыкального общества [2] и других прижизненных отечественных² и зарубежных изданиях [10; 11], а также в книгах Н. Н. Покровской [6], И. Ф. Петровской [3], Д. Г. Ломтева [1] встречаются упоминания об арфистке Цабель-Рашат. Именно с этой фамилией на протяжении более ста лет связывают личность Иды Альбертовны.

Однако архивные материалы позволяют установить, что в замужестве она имела фамилию Рахат, заменившую девичью – Цабель, о чём указано в Свидетельстве о браке, интересном для нас с данной точки зрения.

«Выпись из списка сочетавшихся браком Евангелическо-Лютеранского прихода Св. Петра в Санкт-Петербурге.

Тысяча восемьсот восемьдесят седьмого года ноября двадцать второго сочетан брак: инженер Илья Рахат, холостой, и девица Ида-София Матильда Цабель...»³.

Необходимо отметить, что и в других документах фонда Петроградской консерватории, хранящегося в Центральном государственном историческом архиве⁴, значится упомянутая версия фамилии арфистки.

Чем было вызвано появление двойного варианта, достоверно установить невозможно. Предположу, что сама Ида Альбертовна была инициатором его возникновения с тем, чтобы имя авторитетнейшего в музыкальных кругах отца хоть сколько-нибудь способствовало её карьере. Отмечу и закрепившееся изменение в произношении и написании фамилии мужа: «Рахат» – «Рашат», причину образования которого также не представляется возможным выявить в настоящее время. Так или иначе, по всей вероятности, нужно принять во внимание пожелание самой арфистки носить фамилию Цабель-Рашат и далее отождествлять её личность именно с данным вариантом.

Итак, Ида Цабель-Рашат родилась 23 марта 1865 года. Известно, что игре на арфе она обучалась у своего отца вне программы Санкт-Петербургской консерватории. Уроки вокала брала у П. Виардо, и, что примечательно, свой путь в музыке начала именно певицей, «выступая преимущественно на заграничных сценах»⁵.

В России исполнительница предпринимала попытки расширить свою творческую деятельность и закрепиться на оперных подмостках, о чём свидетельствует письмо П. И. Чайковского И. А. Всеволожскому⁶, в то время директору Санкт-Петербургских и Московских императорских театров:

«Многоуважаемый, дорогой Иван Александрович!

Дочь арфиста Цабеля (фамилию её по мужу я позабыл) явится к Вам с просьбой принять её на императорскую сцену и просит предварительно замолвить о ней словечко. Я слышал её пение зимой в частной опере, в Москве, в роли королевы в „Гугенотах“. Она обладает хорошей колоратурой

при весьма небольшом росте и наружности...» [9, 38].

Письмо датировано 3 февраля 1892 года. Речь в нём, вероятно, шла о постановке оперы Дж. Мейербера «Гугеноты», которую П. И. Чайковский видел 29 октября 1891 года в «Театре XIX века» в антрепризе М. В. Лендовского⁷. К этому моменту композитор хорошо знал отца молодой певицы, с которым тесно сотрудничал при создании партий и каденций для арфы в балетах «Лебединое озеро» и «Спящая красавица», а позднее – и в балете «Щелкунчик». Пётр Ильич высоко ценил талант А. Г. Цабеля, о чём говорит факт признания им вариантов каденций арфиста в вышеназванных сочинениях.

Возвращаясь к письму, отметим, что П. И. Чайковский дал высокую оценку голосу Иды Альбертовны, что позволяет сделать вывод о действительном наличии вокального дарования у исполнительницы. При этом он достаточно сухо и неоднозначно охарактеризовал её внешние данные. В итоге, в целом положительная рекомендация маститого композитора не возымела желаемого действия. Просьба о зачислении в штат Санкт-Петербургских театров была отклонена. Что явилось причиной отказа, сейчас установить невозможно. Однако молодая женщина так никогда и не стала артисткой оперной императорской труппы.

Со временем Ида Альбертовна оставила мысли о вокальном поприще. Предположу, что помимо упомянутого эпизода и в остальном карьере певицы складывалась далеко не так, как того хотелось бы молодой исполнительнице. В связи с этим пришлось принимать решение о смене рода деятельности. О том, чтобы полностью оставить искусство речь не шла, так как Ида происходила из семьи выдающегося арфиста и с детства жила, погружённой в музыкальный мир. Поскольку, повторим, она обучалась игре на арфе, был сделан выбор в пользу данного инструмента. Можно смело утверждать, что именно А. Г. Цабель

предложил дочери посвятить себя любимому для него делу, стараясь, как любой родитель, помочь ребёнку найти своё место в жизни. Так для Иды Альбертовны начался новый творческий путь арфистки, который, однако, был не менее тернистым, чем прежний.

С этого момента И. А. Цабель-Рашат более не возвращалась к вокальному творчеству и целиком посвятила себя арфовому искусству. Исполнительницей она не стала – пока не найдено ни одного упоминания о её выступлениях – и целиком посвятила себя педагогической деятельности.

Карьера преподавателя давалась Иде Альбертовне с не меньшим трудом, чем вокальная. С 1895 года она являлась неофициальной ассистенткой отца в классе арфы петербургской консерватории. Только через шесть лет, 27 сентября 1901 года арфистка стала преподавателем данного учебного заведения.

«Ида-София Матильда Рахат, родившаяся 23 марта 1865 года,

Постановлением Дирекции СПб Отделения Русского Музыкального Общества от 27 сентября 1901 года определена сверхштатным преподавателем С.-Петербургской консерватории»⁸.

С чем был связан столь длительный срок неофициальной службы в стенах первого российского музыкального вуза, на настоящий момент не установлено, как и многие другие упомянутые выше детали биографии арфистки. Вероятно, одной из причин послужило отсутствие официального диплома о музыкальном образовании. Этим же объясняется и зачисление Иды Альбертовны в разряд сверхштатных преподавателей.

Поясним, что в те годы весь педагогический коллектив обеих столичных консерваторий «подразделялся на две большие категории, состав которых определяли как российские, так и иностранные музыкан-

ты» [8, 50]. Педагоги, получившие профессиональное образование за рубежом или вовсе его не имеющие, входили в группу «сверхштатных». Преподаватели и профессора, являющиеся обладателями русского диплома о музыкальном образовании, относились к категории «ординарных» и зачислялись в штат вуза.

Отметим, что лишь по истечении должного испытательного срока, составившего двенадцать лет педагогической работы, И. А. Цабель-Рашат была утверждена в должности преподавателя:

«Вследствие доклада Дирекции от 15 ноября 1907 года за № 161 утверждённого Августейшим Вице-Председателем Общества 24 ноября 1907 года, зачислена в действительную службу, испытательного срока преподавательской деятельности с сентября 1895 года»⁹.

Спустя три года, в 1910-м, решением Художественного Совета Санкт-Петербургской консерватории арфистка была назначена уже профессором II степени:

«Постановлением Художественного Совета СПб консерватории, утверждённым Председателем Русского Музыкального общества 21 ноября возведена в звание сверхштатного профессора 2-й степени.

21 ноября 1910 года»¹⁰.

Отметим, что педагогическая деятельность И. А. Цабель-Рашат не ограничивалась службой в Санкт-Петербургской консерватории. Она также вела классы арфы Василеостровской музыкальной школы¹¹ и Музыкально-драматических и оперных курсов Г. Я. Заславского¹².

За годы работы Ида Альбертовна воспитала выдающихся исполнителей. Среди них арфист Мариинского театра, профессор Петроградской консерватории И. П. Юрман¹³, окончивший вуз по классу арфы с малой золотой медалью, а также П. Д. Бирюлин¹⁴ и Н. Т. Шейнкман¹⁵.

По некоторым сведениям, подтвердить которые пока не удалось, И. А. Цабель-Рашат является и автором произведений для арфы.

Последние годы жизни арфистки были поистине драматичны. На протяжении нескольких лет она тяжело болела туберкулёзом, требовавшим серьёзного лечения. Финансовое положение после кончины отца, всегда являвшегося основным добытчиком в семье, стало бедственным. Зарботной платы Иды Альбертовны не хватало ни на «хлеб насущный», ни на поддержание здоровья в хоть сколько-нибудь стабильном состоянии. Всё это не раз вынуждало её обращаться за материальной поддержкой в Дирекцию императорских театров, многократно напоминая о заслугах отца и взывая о помощи в память выдающегося арфиста. Однако прошения оставались без ответа, состояние финансов – без изменений, а здоровье – без должной заботы.

С течением времени след И. А. Цабель-Рашат в истории отечественного арфового искусства становится всё менее заметным. Однако, как представляется, творчество арфистки заслуживает проявления значительно большего к нему интереса. Сведения о деятельности Иды Альбертовны отчаянно требуют пополнения и детализации, наследие – изучения, а личность – должного внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цабель Альберт Генрихович (1834–1910) – арфист-виртуоз, солист оркестра Мариинского театра, Почётный профессор Санкт-Петербургской консерватории. Автор сочинений для арфы. Редактор партий арфы и каденций в балетах П. И. Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик».

² См.: Российская музыкальная газета. 1913. 24 нояб., № 47. Стб. 1075.

³ ЦГИА. Ф. 361. Оп. 9. Ед. хр. 128. Личное дело Рахат И. А. Л. 4.

⁴ ЦГИА. Ф. 361. Оп. 9. Ед. хр. 128. Личное дело Рахат И. А.

⁵ Российская музыкальная газета. 1913. 24 нояб., № 47. Стб. 1075.

⁶ Всеволожский Иван Александрович (1835–1909) – русский театралльный и музейный деятель, сценарист, художник, тайный советник, обер-гофмейстер. В 1881–1899 годах – директор императорских театров. В 1899–1909 годах – директор императорского Эрмитажа.

⁷ Лентовский Михаил Валентинович (1843–1906) – русский артист драматического театра и оперетты, куплетист, режиссёр и антрепренёр.

⁸ ЦГИА. Ф. 361. Оп. 9. Ед. хр. 128. Личное дело Рахат И. А. Л. 1 об.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Василеостровская музыкальная школа В. Г. Пергамента существовала в 1907–1910 годах.

¹² Музыкально-драматические и оперные курсы Г. Я. Заславского были открыты в 1907 году, в 1914 – реорганизованы в Петроградское филармоническое училище под руководством Г. Я. Заславского. Просуществовали по 1917 год включительно.

¹³ Юрман Иосиф Петрович (1893– не ранее 1929) – арфист, пианист, педагог. Арфист оркестров Императорского Русского музыкального общества, Театра музыкальной драмы, Мариинского театра, Малого ленинградского государственного академического оперного театра (Михайловский театр). Профессор Ленинградской консерватории.

¹⁴ Бирюлин Павел Дмитриевич (годы жизни неизвестны) – арфист, окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу арфы в 1908 году. Арфист Государственного оркестра Наркомпроса РСФСР (позже – Ленинградская государственная филармония), Шанхайского оркестра.

¹⁵ Шейнкман Н. Т. (годы жизни неизвестны) – арфист. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1910 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ломтев Д. Г. Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. Москва : Прест, 1999. 208 с.

2. Отчёт Санкт-Петербургского отделения Императорского русского музыкального общества и консерватории за 1902–1903 годы. Санкт-Петербург : Т-во Р. Голике и А. Вильборг. 1903. 257 с.

3. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917 : энцикл. Санкт-Петербург : Петровский фонд, 1999. 367 с.

4. Подгузова М. М. Альберт Цабель – первый профессор по классу арфы в России // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10, № 1. С. 133–145. DOI 10.31862/2309-1428-2022-10-1-133-145

5. Подгузова М. М. Альберт Генрихович Цабель – арфист императорских театров // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2022. № 4 (43). С. 117–124. DOI 10.56620/2227-9997-2022-4-43-91-103

6. Покровская Н. Н. История исполнительства на арфе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 1994. 352 с.

7. Тугай А. Д. Арфа в России. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 152 с.

8. Фёдорова М. А. История класса арфы Московской консерватории (по архивным материалам) : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2018. 241 с.

9. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: литературные произведения и переписка Т. 16-Б. Письма 1892 г. / общ. ред. Б. В. Асафьева ; подгот. Е. В. Котомин. Москва : Музгиз, 1979. 279 с.

10. Bekker L. J. de. Encyclopedia of music and musicians. Vol. 2. New York : Frederick A. Stokes Company, 1908. 413 p.

11. Elson L. Ch. University musical encyclopedia 1848–1920. New York : The Univ. society, 1912. 414 p.

Marina M. Podguzova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: marina.podguzova@gmail.com. SPIN-код: 4149-2646

FORGOTTEN NAMES. IDA ZABEL-RASHAT (1865–1913) – PROFESSOR OF THE ST. PETERSBURG CONSERVATORY IN THE CLASS OF THE HARP

Abstract. The article is devoted to the personality of the Russian harpist Ida Albertovna Zabel-Rashat (1865–1913). Until now, her name has been mentioned only in connection with the activities of her father, the outstanding virtuoso harpist A. G. Zabel. However, she was a professor at the St. Petersburg Conservatory, the author of compositions for harp. It seems that the place of I. A. Zabel-Rashat in the history of Russian harp art has not been sufficiently correctly determined to this day, due to the fact that her biography and work have never become the subject of scientific research. To this day, domestic musicology, referring to the personality of the harpist, has had minimal information of the most general nature. The proposed publication for the first time introduces into scientific circulation archival documents related to the activities of the harpist at the St. Petersburg Conservatory, which allow in many ways to detail previously available information, to make a more accurate judgment about the significance of I. A. Zabel-Rashat in domestic harp art. Also, I hope, the article will help to attract attention and restore interest in the personality of Ida Albertovna among modern harpists.

Keywords: I. A. Zabel-Rashat; A. G. Zabel; St. Petersburg Conservatory; harp art; harp

For citation: Podguzova M. M. *Zabytye imena. Ida Tsabel'-Rashat (1865–1913) – professor Sankt-Peterburgskoy konservatorii po klassu arfy* [Forgotten Names. Ida Zabel-Rashat (1865–1913) – Professor of the St. Petersburg Conservatory in the Class of the Harp], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 64–69. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-64-69 (in Russ.).

REFERENCES

1. Lomtev D. G. *Nemetskie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkikh konservatoriy* [German musicians in Russia: on the history of the formation of Russian conservatories], Moscow, Prest, 1999, 208 p. (in Russ.).
2. *Otchet Sankt-Peterburgskogo otdeleniya Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva i konservatorii za 1902–1903 gody* [Report of the St. Petersburg branch of the Imperial Russian Musical Society and the Conservatory for 1902–1903], St.-Petersburg, Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg, 1903, 257 p. (in Russ.).
3. Petrovskaya I. F. *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye obshchestvennye organizatsii v Peterburge 1801–1917: entsikl.* [Musical education and musical public organizations in St. Petersburg 1801–1917: Encyclopedia], St.-Petersburg, Petrovskiy fond, 1999, 367 p. (in Russ.).
4. Podguzova M. M. Albert Zabel is the First Harp Professor in Russia, *Musical Art and Education*, 2022, vol. 10, no. 1, pp. 133–145. DOI 10.31862/2309-1428-2022-10-1-133-145 (in Russ.).
5. Podguzova M. M. Albert Genrikhovich Zabel – harpist of the imperial theaters, *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2022, no. 4 (43), pp. 117–124. DOI 10.56620/2227-9997-2022-4-43-91-103 (in Russ.).
6. Pokrovskaya H. H. *Istoriya ispolnitel'stva na arfe* [History of Harp Playing], Novosibirsk, Izdatel'stvo Novosibirskoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. I. Glinki, 1994, 352 p. (in Russ.).
7. Tugay A. D. *Arfa v Rossii* [Harp in Russia], St.-Petersburg, Kompozitor, 2007, 152 p. (in Russ.).
8. Fedorova M. A. *Istoriya klassa arfy Moskovskoy konservatorii (po arkhivnym materialam) : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Moscow Conservatory Harp Class History (on archives materials) : dissertation], Moscow, 2018, 241 p. (in Russ.).
9. Tchaikovsky P. I. *Polnoe sobranie sochineniy: literaturnye proizvedeniya i perepiska T. 16-B. Pis'ma 1892 g.* [Tchaikovsky P. I. Complete Works: Literary Works and Correspondence. Vol. 16-B. Letters of 1892], Moscow, Muzgiz, 1979, 279 c. (in Russ.).
10. Bekker L. J. de. *Encyclopedia of music and musicians. Vol. 2*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1908, 413 p.
11. Elson L. Ch. *University musical encyclopedia 1848–1920*, New York, The Univ. society, 1912, 414 p.

МУЗЫКА XX ВЕКА ДЛЯ ДЕТЕЙ



УДК 786.24:398.2(44)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-70-77

Юлия Леонидовна Фиденко

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки
Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток, Россия).
E-mail: jufid@mail.ru. ORCID: 0000-0003-1380-158X. SPIN-код: 9497-0091

ОБРАЗЫ ФРАНЦУЗСКИХ СКАЗОК В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ МОРИСА РАВЕЛЯ «МОЯ МАТУШКА-ГУСЫНЯ»

Статья посвящена фортепианному циклу Мориса Равеля «Моя Матушка-Гусыня». Этот цикл представляет собой яркий пример сочинения для детей и позволяет выявить особенности авторского «переложения» на язык музыки знаменитых сказочных образов французских писателей – Ш. Перро, баронессы д'Ольнуа и Ж.-М. Лепренс де Бомон. В связи с заявленной темой в работе затрагиваются некоторые аспекты программности «поэзии детства» в цикле. Возникновению экстрамузыкальных ассоциаций у слушателя и исполнителя способствует активное использование композитором не только словесных характеристик (имена персонажей сказок в названии пьес, литературные предисловия), но и богатой жанрово-стилистической палитры, а также звукоизобразительных эффектов. Автор статьи обращает внимание на то, что при создании пьес композитор ориентировался на детские пианистические возможности, что потребовало простоты мелодии, фактуры, общей композиции. Вместе с тем, цикл «Моя Матушка-Гусыня» перерастает рамки детской дидактической литературы. Предназначенные в первую очередь для юных музыкантов, пьесы цикла содержат композиционные и исполнительские находки, интересные и взрослым.

Ключевые слова: М. Равель, «Моя Матушка-Гусыня», фортепианный цикл, музыка для детей, сказка в музыке

Для цитирования: Фиденко Ю. Л. Образы французских сказок в фортепианном цикле Мориса Равеля «Моя Матушка-Гусыня». DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-70-77 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 70–77.

Детская музыка исключительно дифференцирована и богата с точки зрения жанрового и тематического многообразия. Но есть в ней определённая доминанта – это сказка. Психолог Л. Ф. Обухова подчёркивает, что «помимо игры и изобразительной деятельности, в дошкольном возрасте деятельностью становится также восприятие сказки – это наиболее любимый ребёнком литературный жанр» [1]. Сказочная сфера является

органичной, привычной приметой детского мира и детского мышления, она стала одной из ведущих и в музыке для детей.

«Знаковыми» сочинениями для истории фортепианной детской музыки стали циклы Р. Шумана «Детские сцены» (1838) и «Альбом для юношества» (1848), в которых, среди прочего, нашли отражение и сказочные образы (пьесы «Дед Мороз», «Шехерезада» и др.). К сказочной темати-

ке обращался М. Мусоргский в вокальном цикле «Детская» (1868–1872): «С няней», «На сон грядущий». Ярko воплотился мир волшебства в пьесах «Нянина сказка» и «Баба-Яга» из «Детского альбома» для фортепиано (1878) П. Чайковского.

В XIX–XX веках композиторы проявляли большой интерес к известным сказочным текстам и героям. Особое место здесь занимает творчество Шарля Перро (1628–1703). На сюжеты его знаменитых сказок созданы оперы «Золушка» Дж. Россини и Ж. Массне, «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока, опера-буфф (оперетта) «Синяя Борода» Ж. Оффенбаха, оперы для детей «Красная Шапочка» и «Кот в сапогах» Ц. Кюи, балеты «Спящая красавица» П. И. Чайковского, «Золушка» С. С. Прокофьева и другие.

В области музыки для детского исполнения страницы волшебных сказок из сборников Ш. Перро и других французских писателей «озвучил» М. Равель в цикле пяти детских пьес для фортепиано в 4 руки «Моя Матушка-Гусыня»* (1908). Этот цикл и станет основным предметом рассмотрения в данной статье, цель которой – выявить специфику воплощения литературных сказочных прообразов в сочинении М. Равеля, ориентированном на детское восприятие и исполнение.

Исследование вопросов отображения сказочного литературного первоисточника в детской музыке потребовало решения следующих задач:

- уточнить «адресата» фортепианного цикла, обратившись к истории создания опуса;
- определить влияние сказочных прототипов на программные заголовки и литературные предисловия цикла;
- осуществить анализ музыкально-выразительных и конструктивных свойств цикла Равеля «Моя Матушка-Гусыня»

с точки зрения художественного замысла и дидактических задач.

Названный фортепианный цикл неоднократно становился предметом рассмотрения музыковедов, в первую очередь в монографических исследованиях о М. Равеле В. Б. Жарковой [4], И. И. Мартынова [10], В. В. Смирнова [13], Г. М. Цыпина [16]. С другой стороны, существует немало трудов, посвящённых собственно теме детства в искусстве. Проблематика подобных работ, по мнению А. А. Ермакова, свидетельствует «о заметном росте внимания исследователей к разным сторонам рассматриваемого явления» [3, 80]. Методологически значимыми для нас стали труды А. М. Лесовиченко [7; 8] и Е. А. Сорокиной [14] о «субкультуре детства» в музыке. Отметим, что анализ цикла «Моя Матушка-Гусыня» в ракурсе «перевода» сказочных литературных сюжетов в мир детской музыки до сих пор не осуществлялся.

Обратимся к истории создания произведения. К написанию цикла «Моя Матушка-Гусыня» Морис Равель приступил в Вальвене, пригороде Парижа, где временно проживал в загородном доме друзей Иды и Сипа Гудебских. В сентябре 1908 года приятели уехали в Испанию, а композитор остался вместе с их детьми и приглядывал за ними. Он, как пишет И. И. Мартынов, «отлично чувствовал себя в этом обществе, умел разделить с ними их радости и огорчения» [10, 96]. Композитор с обычной своей мягкой иронией сообщает Гудебским, как он рассказывал Мими и Жану различные истории, «не слишком грустные по вечерам во избежание кошмаров и мрачные по утрам для возбуждения аппетита» [цит. по: 4, 85]. Возможно, из желания «озвучить» эти сказки, перевести их на язык музыки и родился замысел «Матушки-Гусыни».

Премьера состоялась на концерте в честь открытия «Независимого общества» в Па-

* Такое правописание названия цикла М. Равеля «Ma mère l'Oye» принято в русскоязычной литературе. Как известно, в 1911 году композитор создал оркестровую версию сюиты, которая впоследствии легла в основу его балета «Сон Флорины».

риже 20 апреля 1910 года. Первыми исполнителями «Моей Матушки-Гусыни» выступили ученицы известной французской пианистки Маргариты Лонг: Женеви́ева Дюрони (14 лет) и Жанна Лёвё (11 лет). Последняя вспоминала впоследствии: «Я нашла этого великого мастера таким простым, и я была также удивлена, что он требовал от нас такой же простоты! Без поисков выразительности каждой ноты!» [цит. по: 9, 92]. На следующий день после премьеры М. Равель отправил ей письмо следующего содержания: «Мадемуазель! Когда Вы будете знаменитой пианисткой, а я – глубоким стариком, достигшим вершин славы или, может быть, всеми забытым, Вам приятно будет вспомнить о том, что Вы доставили композитору столь редкую радость услышать исполнение довольно трудного произведения в точном соответствии с его замыслом. Тысячу раз спасибо за Ваше детское умное исполнение „Матушки Гусыни“» [17, 69]. Маргарита Лонг писала об образности цикла: «...необычайная нежность, очарованный принц, зеленеющие райские кущи; чёрная магия и прелестная феерия, противостоящие, но не противоречивые, пронизаны мечтой» [9, 103].

Название сюиты связано с персонажем французского фольклора – сказочницей, изображавшейся с гусиными лапками. Популяризировал этот образ Шарль Перро, который ввёл его во французскую литературу. Сборник «Сказки матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями» был издан в 1697 году во Франции и Голландии и имел огромный успех. Особенно популярными сказками сборника стали «Красная шапочка», «Мальчик-с-пальчик», «Кот в сапогах», «Золушка», «Синяя борода». Благодаря книге Шарля Перро жанр сказки перестал считаться «низким» и получил допуск в светские литературные салоны [см. подробнее: 1].

Морис Равель высоко ценил свою отечественную культуру XVII–XVIII веков.

По всей вероятности, на создание фортепианного цикла «Моя Матушка-Гусыня» его вдохновил не только Шарль Перро, но и другие французские писатели-сказочники тех времён – мадам д’Ольнуа и мадам Лепренс де Бомон, чьи произведения были хорошо известны детям Годабских.

Равель подчёркивал, что в «Матушке-Гусыне» стремился «воссоздать поэзию детства» [12, 228]. Однако он адресовал своё сочинение – шире – всем тем, кто имеет юность ума и живость воображения независимо от возраста. Добро и зло, чувство сострадания и сочувствия, победа добродетели – вот те нравственные категории, которые воспел композитор в данном цикле. «Равель далёк от аллегорий в прочтении сказки, затемняющих её мораль, – считает В. В. Смирнов, – для Равеля ясность мира детских образов была твёрдой моральной опорой; свет этих образов противостоял „демонам ночи“» [13, 86].

Фортепианный цикл «Моя Матушка-Гусыня» – это страна фантазии, детских мечтаний и грёз. В этом цикле Равеля все пьесы имеют названия, связанные с персонажами французских волшебных сказок. По мнению Е. А. Сорокиной, «программные заголовки помогают не только настроить на содержание произведения – в детских сборниках названия создают определённый зрительный ряд, по своей функции напоминающий роль картинок в книгах для детей» [14, 24]. Пьесы сюиты названы именами персонажей и рожают зрительные ассоциации, по словам Альфреда Корто, с «прелестными эпизодами» французской сказочной поэзии: «здесь нежные аккорды Паваны, под звуки которой заснула Спящая красавица; простодушно изысканное движение мелким шагом робких терций – волнения и неудачи Мальчика-с-пальчик, высмеянного птицами; хрупкий, нереальный перезвон вымышленных музыкальных инструментов Азии, сопровождающий сложный обряд омовений „Дурнушки – императрицы пагод“; лукавая выразительность

бесед Красавицы и Чудовища, рисующая столь обворожительную красавицу и столь парадоксально утонченное и сообразительное Чудовище, затем трогательная красота „Волшебного сада“, насыщенного ароматами звучаний Форэ» [6, 169].

Яркие названия конкретизируют образы, а также призваны вызвать у ребёнка-исполнителя (и слушателя, конечно) экстрамузыкальные ассоциации: живописные, литературные, поэтические. Программность пьес раскрывается не только в подзаголовках, но и в литературных предисловиях, ведь помимо зрительных ассоциаций для детей существенны словесно-ассоциативные характеристики.

Первая и последняя пьесы – «Павана Спящей красавицы» и «Волшебный сад» – навеяны сценами известной сказки Ш. Перро, обрамляющей таким образом весь цикл. Фрагмент сказки французского писателя использован и во второй пьесе, «Мальчик-с-пальчик». Сюжет третьей пьесы «Дурнушка – императрица пагод» почерпнут из сказки «Изумрудный змей» сборника «Сказки фей» современницы Шарля Перро баронессы д'Ольнуа. Эпиграф четвертой пьесы сюиты «Беседы Чудовища и Красавицы» был взят Равелем у писательницы XVIII века Жанны-Мари Лепренс де Бомон, которая вошла в историю прежде всего благодаря четырёхтомнику «Моральных сказок» для чтения в семейном кругу.

Поскольку фортепианная сюита изначально предназначалась юным исполнителям, композитор ориентировался, как подчёркивает Н. В. Степанова, «на детские, весьма ограниченные пианистические возможности, а также стремился к ясности и поиску высокой простоты музыкального языка, доступного детскому восприятию» [15, 46]. В цикле Равель делает акцент не столько на звуковом колорите, фони́зме (как, например, в «Отражениях» или «Ночном Гаспаре»), сколько на мелодии. Поэтому музыкальный материал «Матушки-Гусыни» насыщен чётко и ясно сформули-

рованным мелодизмом, что также связано с главным «адресатом» опуса.

Так, основная тема пьесы «Павана Спящей красавицы» отличается особой лирической простотой: она изящна, напевна, полна эмоциональной теплоты и лёгкой грусти. Тема изложена в среднем регистре, близком голосу человека. Мелодия оплетена тонкой вуалью подголосков, что придаёт гармонизации особую изысканность. В «Паване» композитор явно дал реминисценцию старинной музыки – диатоничной, без украшений, основанной на строгом двух- и трёхголосии.

Благодаря линейности письма и пластичности ритмического рисунка «Паваны Спящей красавицы» создаётся эффект звукового колебания. Это вполне соотносится с образом танцующей в своих грёзах принцессы, которая будто скользит по мраморным плитам волшебного замка. Чтобы передать картину сна и пробуждения, Равель, даже с некой наглядностью, применяет инверсионное преобразование темы. Доминантовый органнй пункт словно символизирует долгие годы сна принцессы.

В пьесе «Мальчик-с-пальчик» до некоторой степени сохраняется настроение начальной миниатюры с её спокойным размеренным движением – как бы во сне. В непрерывном перемещении мелодического рисунка вниз и вверх воссоздан музыкальный образ блуждающего по извилистым лесным тропинкам героя сказки Ш. Перро.

В «Дурнушке – императрице пагод» китайский портрет «нарисован» Равелем с помощью звучания пентатоники, с которой в первую очередь ассоциируется восточная музыка. Пентатоника, отмечает И. И. Мартынов, «вполне логично появляется в детской сказке, где действие происходит в мире статуэток, колокольчиков, игрушечных музыкальных инструментов, столь дорогих сердцу Равеля» [10, 93]. Мелодия первой части пьесы звучит исключительно в верхнем регистре, порхая и переливаясь

в вышине, зачаровывая своей волшебной экзотичностью. В среднем разделе композитор рисует музыкальный образ выползающего Изумрудного змея, чему способствуют «изгибы» бесконечного канона. Движение здесь нарочито замедлено, восьмые уступают место четвертям. В репризе пьесы сочетаются темы среднего раздела и первой темы-пентатоники, что связано с задачей отображения музыкально-художественного образа.

В четвёртой пьесе широко развернутая изящная мелодия Красавицы противопоставлена тяжеловесному звучанию в низком регистре (образ Чудовища). В заключительном разделе темы героев сказки соединяются в выразительном дуэте. Светлый, дифирамбический характер коды воспринимается словно гимн самой сказке, в которой добро и красота всегда побеждают зло и тьму. Эта пьеса для многих полнится многочисленными аллюзиями на сказочные музыкальные образы. Целый ряд примеров перечисляет Мартынов: «Вюйермоз видит здесь влияние Форе, В. Жанкилевич находит сходство с фанфарами из „Салтана“, возгласами „чудо-чудное, диво-дивное“ из „Садко“ говорит об образе Царевны-лебедь. Вспоминаются и светлые лирические страницы „Спящей красавицы“ Чайковского. За всеми этими сравнениями остаётся своеобразие музыки Равеля, очарование её чистого мелодизма и диатонической гармонии» [10, 94].

В музыке «Волшебного сада» восходящее движение аккордов постепенно захватывает верхние регистры и заканчивается *glissando* и «колокольными» перезвонами, славящими героев сказки и их добродетели. Исследователь В. Б. Жаркова пишет о финале цикла: «Будто „вглядываясь“ в просвечивающую через сказочные образы ту часть жизни человека, которая называется детством, слушатель остается в финале наедине с самим собой в пространстве, возникающем из глубины его собственного сознания» [4, 332].

Равель, ориентируясь на детское восприятие, явно стремился достичь такого повествования, которое отличалось бы простотой и безыскусностью, но одновременно – и яркой образностью. Композитор уделяет особое внимание звукоизобразительным эффектам, помогающим погружению детей в сказочный мир. Так, сопровождение мелодии «Паваны» напоминает переборы лютни с её тихим и мягким звучанием. В пьесе «Беседы Чудовища и Красавицы» слышны вздохи влюблённого Чудовища, а момент превращения его в прекрасного принца отмечен яркой гармонической роскошью. В «Мальчике-с-пальчике» несколько раз на фоне непрерывного движения появляются форшлаги в высоком регистре, иллюстрирующие щебет птиц, склевавших хлебные крошки, которыми ребёнок отмечал пройденный путь.

Равель отказывается в сюите от обильной виртуозности, отмечая, что «намерение воспроизвести в этих пьесах поэзию детства, естественно, привело меня к упрощению моего стиля и очищению моего почерка» [цит. по: 16, 46]. Это усиливает особенности выразительности, которые тонко подметил Корто: «...хрупкая нотная запись содержит редчайшие находки, а её нежная грация обладает большею тонкостью воздействия и оправданностью экспрессии, нежели многие претенциозные и грузные звуковые сооружения» [6, 170].

В этих пьесах нет блестящих виртуозных пассажей, сложных аккордовых наложений, поражающих воображение регистровых бросков. Фактура пьес сюиты поразительно прозрачна. Но в этой мнимой простоте таятся гармонические сложности и ритмические изыски [см. об этом подробнее: 5].

Структура всех пьес сюиты очень чёткая, ясная. Чаще всего Равель обращается к трёхчастности, в том числе в лаконичных масштабах. Самая маленькая пьеса цикла – это «Павана», которая состоит из двадцати тактов. Но и она написана в трёхчастной фор-

ме – простой, с точной репризой. Крайние части состоят в ней всего из четырёх тактов. Сообразно симметричности формы, динамика «Паваны» варьируется от *pp* к *p* и обратно. Так в музыкальных сказках Равеля складываются простейшие «рамочные конструкции», связанные с особенностями «реципиента».

Анализ пьес цикла «Моя Матушка-Гусыня» показал, что отражение жанра литературной сказки в музыкальной поэтике произведения М. Равеля связано с особым воплощением выбранных сюжетов Ш. Перро, формирующих «вечные» ценностные ориентации у ребёнка. Нарратив, типичный для сказочного жанра, в музыкальной реализации французского композитора проявляется прежде всего в сохранении сюжетной канвы сказки, нередко – в звуковой иллюстрации её основных этапов. Юным музыкантам всегда близки и понятны программные пьесы на хорошо известные сказочные сюжеты. Все элементы музыкальной ткани фортепианного цикла Равеля «рисуют» знакомый им сказочный мир, вызывая живой отклик у юных любителей музыки.

Вместе с тем, Равель придерживался собственной «стратегии сказочности», которая определила музыкально-выразительные и конструктивные свойства цикла. В сочинении композитор создаёт пластичные и выразительные музыкальные образы, отмеченные «маркирующими признаками», характерными для детской исполнительской деятельности [см. подробнее: 2]. Но программные названия и яркая изобразительность музыки далеко не исчерпывают содержания пьес цикла, автор не замыкается в рамках чистой иллюстративности. За простотой применяемых музыкально-выразительных средств и детской тематикой скрывается серьёзный художественный замысел. Маргарита Лонг писала об образах пьес цикла: «Первая соответствует лишь страданиям зрелого человека, но вторая, в которой сверкают юные взоры, не отказывает усталым людям в свежести своих волшебных садов» [9, 103].

«Моя Матушка-Гусыня», на первый взгляд наиболее приближенная к детскому восприятию, рассчитана, конечно, на разновозрастную музыкальную аудиторию. В. Б. Жаркова утверждает, что в цикле «акцент на „детском“ становится приёмом, останавливающим нечуткого слушателя у той черты, „вдоль“ которой начинается бесконечное скольжение в глубину текста» [4, 332]. Не случайно Равель обращается к многокрасочной жанрово-стилистической палитре, в которой первый «красочный слой» реализуется в понятных маленькому слушателю и исполнителю экзотическом марше («Дурнушка – императрица пагод») и вальсе («Беседа Чудовища и Красавицы»). Жанровый колорит, рассчитанный на более продвинутого знатока музыки, проявляется в старинных танцах. Композитор прикасается к таинственному миру сказок XVII–XVIII столетий, апеллируя к музыкально-выразительным средствам того времени: ритмике паваны и сарабанды («Волшебный сад»), строгому контрапункту и диатонической ладовости.

Поэтический мир французской сказки воплощается через калейдоскоп миниатюр, каждая из которых демонстрирует отдельный жанр или определённую ситуацию, конкретных персонажей или красочный пейзаж. В своих «сказках» Равель создал целый волшебный мир, в котором живут забываемые по непосредственности и задушевной искренности персонажи. Цикл стал своеобразной аудиокнигой интересных для детей звуковых сказок-картин о волшебных героях. Музыкальное озвучивание Равелем французских сказок раздвинуло «границы обыденного в бесконечность» [8, 54].

«Моя Матушка-Гусыня», безусловно, перерастает рамки чисто обучающей литературы. Предназначенные в первую очередь для юных музыкантов, пьесы цикла содержат композиционные и исполнительские находки, интересные и взрослым. К дидактическим задачам цикла относятся развитие художественно-творческих способностей

детей, звуковой культуры, формирование коммуникативных навыков через ансамблевую игру в четыре руки и пр. Эта музыка создана для младшего поколения, она по-детски непосредственна и говорит на их языке. Хотя, вероятно, только взрослые смогут по достоинству оценить всю «детскость» этой прекрасной музыки Мориса Равеля.

ЛИТЕРАТУРА

1. 320 лет «Сказкам моей матушки Гусыни» Шарля Перро. URL: <https://olden.rsl.ru/ru/s7/s381/2017/charlesperault> (дата обращения: 14.10.2022).
2. Базилевич М. В. «Музыка для исполнения» и «музыка для слушания» в инструментальных сочинениях В. Г. Трапезникова для детей // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2019. Вып. 18. С. 105–111.
3. Ермаков А. А. Отражение мира детства в произведениях С. С. Прокофьева (на примере цикла для ф-но «Детская музыка» ор. 65) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 80–87.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.
5. Кеберлинская Э. Р. Особенности музыкального языка в фортепианных сочинениях Мориса Равеля // Инновационная траектория развития современной науки: становление, проблемы, прогнозы : сб. ст. II Междунар. науч.-практ. конф. Петрозаводск, 2021. С. 56–61.
6. Корто А. О фортепианном искусстве / сост. К. Аджемов. Москва : Музыка, 1965. 363 с.
7. Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д. Детская музыкальная литература : учеб. пособие. Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. обл. науч. б-ки, 2003. 136 с.
8. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен : LAP, 2012. 296 с.
9. Лонг М. За роялем с Габриелем Форте; За роялем с Клодом Дебюсси; За роялем с Морисом Равелем : фрагменты // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1981. Вып. 9. С. 9–108.
10. Мартынов И. И. Морис Равель. Москва : Музыка, 1979. 335 с.
11. Обухова Л. Ф. Детская психология. Теории, факты, проблемы. Москва : Тривола, 1995. 413 с. URL: <http://psylib.org.ua/books/obuhlo1/index.htm> (дата обращения: 12.10.2022).
12. Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар и Р. Шалю. Ленинград : Музыка, 1988. 211 с.
13. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество. Ленинград : Музыка, 1981. 224 с.
14. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.
15. Степанова Н. В. Некоторые аспекты музыкально-исполнительского анализа сюиты для фортепиано в четыре руки М. Равеля «Сказки Матушки Гусыни» // Искусствознание: теория, история, практика. 2019. № 1 (24). С. 44–48.
16. Цыпин Г. М. Морис Равель. Москва : Госмузиздат, 1959. 135 с.
17. Шнейерсон Г. М. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1970. 576 с.

Yulia L. Fidenko

Far East State Institute of Arts, Vladivostok, Russia. E-mail: jufid@mail.ru.

ORCID: 0000-0003-1380-158X. SPIN-код: 9497-0091

IMAGES OF FAIRY TALES IN THE M. RAVEL'S PIANO CYCLE "MA MÈRE L'OYE"

Abstract. The article is devoted to the organization's specifics of the children's music's fairy tale world in M. Ravel's piano cycle "Ma mère l'Oye". This collection is a vivid example of a composition for children and allows us to identify the features of the author's translation into the music language of French writers' fairy tale images – Sh. Perrault, Baroness d'Aulnoy and J.-M. Leprince de Beaumont. The paper highlights

some aspects of the “poetry of childhood” programming in the cycle. Among them are the names of fairy tale characters in the title of plays and literary prefaces to them. For extra-musical associations between the listener and the performer, Ravel actively uses not only verbal characteristics, but also a genre palette and sound-imaginative effects. The author draws attention to the fact that when creating the pieces, the composer focused on children’s piano capabilities, it required simplicity of melody, texture and shaping. At the same time, “Ma mère l’Oye” outgrows the framework of children’s didactic literature. M. Ravel’s piano cycle is also designed for a more advanced connoisseur, since it includes allusions to ancient genres and fabulous musical images in the works of other composers.

Keywords: M. Ravel; “Ma mère l’Oye”; piano cycle; children’s music; fairy tale in music

For citation: Fidenko Yu. L. *Obrazy frantsuzskikh skazok v fortepiannom tsikle Morisa Ravelya «Moya Matushka-Gusynya»* [Images of fairy tales in the M. Ravel’s piano cycle “Ma mère l’Oye”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 70–77. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-70–77 (in Russ.).

REFERENCES

1. 320 let «Skazkam moyey matushki Gusyni» Sharlya Perro [320 years of “Ma mère l’Oye” by Charles Perrault], available at: <https://olden.rsl.ru/ru/s7/s381/2017/charlesperrault> (accessed October 14, 2022). (in Russ.).
2. Bazilevich M. V. “Music for Performing” and “music for listening” in the instrumental compositions for children of V. G. Trapeznikov, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2019, no. 18, pp. 105–111. (in Russ.).
3. Ermakov A. A. The Reflection of the World of Childhood in the Works of S. S. Prokofiev (on the Example of the “Music for Children” op. 65), *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 80–87. (in Russ.).
4. Zharkova V. B. *Progulki v muzykal’nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)* [Walks in Maurice Ravel’s Musical World (in Search of the Meaning of the Master’s Message)], Kyiv, Avtograf, 2009, 528 p. (in Russ.).
5. Kabirlinskaya E. R. *Osobennosti muzykal’nogo yazyka v fortepiannykh sochineniyakh Morisa Ravelya* [Features of the musical language in the piano pieces of Maurice Ravel], *Innovatsionnaya traektoriya razvitiya sovremennoy nauki: stanovlenie, problemy, prognozy: sb. st. II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, Petrozavodsk, 2021, pp. 56–61. (in Russ.).
6. Cortot A. *O fortepiannom iskusstve* [About piano art], Moscow, Muzyka, 1965, 363 p. (in Russ.).
7. Lesovichenko A. M., Fal E. D. *Detskaya muzykal’naya literatura: ucheb. posobie* [Children’s Music Literature], Novosibirsk, Izdatel’stvo Novosibirskoy gosudarstvennoy oblastnoy nauchnoy biblioteki, 2003, 136 p. (in Russ.).
8. Lesovichenko A. M. *Detskaya muzyka kak oblast’ kompozitorskogo tvorchestva* [Children’s Music as a Field of Composer’s Creativity], Saarbrücken, LAP, 2012, 296 p. (in Russ.).
9. Long M. *Za royalem s Gabrielem Fore; Za royalem s Klodom Debyussi; Za royalem s Morisom Ravelem: fragmenty* [At the piano with Gabriel Fauré; At the piano with Claude Debussy; At the piano with Maurice Ravel: fragments], *Ispolnitel’skoe iskusstvo zarubezhnykh stran*, Moscow, Muzyka, 1981, iss. 9, pp. 9–108. (in Russ.).
10. Martynov I. I. *Moris Ravel’* [Maurice Ravel], Moscow, Muzyka, 1979, 335 p. (in Russ.).
11. Obukhova L. F. *Detskaya psikhologiya. Teorii, fakty, problem* [Child psychology. Theories, facts, problems], Moscow, Trivola, 1995, 413 p., available at: <http://psylib.org.ua/books/obuhlo1/index.htm> (accessed October 12, 2022). (in Russ.).
12. Gerar M., Chalupt R. (comp.) *Ravel’ v zerkale svoikh pisem* [Ravel in the mirror of his letters], Leningrad, Muzyka, 1988, 211 p. (in Russ.).
13. Smirnov V. V. *Moris Ravel’ i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his work], Leningrad, Muzyka, 1981, 224 p. (in Russ.).
14. Sorokina E. A. *Mir detstva v russkoy muzyke XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The world of childhood in Russian music of the 19th century: abstr. of diss.], Saratov, 2006, 26 p. (in Russ.).
15. Stepanova N. V. Some aspects of musical-performance analysis of suites for piano in the four hands of M. Ravel “Matter-Musky-Gusyni’s Tales”, *Art studies: Theory, history, practice*, 2019, no. 1 (24), pp. 44–48. (in Russ.).
16. Tsylin G. M. *Moris Ravel’* [Maurice Ravel], Moscow, Gosmuzizdat, 1959, 135 p. (in Russ.).
17. Shneerson G. M. *Frantsuzskaya muzyka XX veka* [French music of the 20th century], Moscow, Muzyka, 1970, 576 p. (in Russ.).

Марина Викторовна Городилова

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

Александр Александрович Ермаков

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: theoreticural@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 6894-7651

«ДЕТСКИЙ РАЙ» АРТУРА ЛУРЬЕ: ОПУСЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ КОМПОЗИТОРА-АВАНГАРДИСТА

Сочинения для детей Артура Лурье рассматриваются в статье в контексте общих эстетико-технологических тенденций времени, а также с точки зрения авторских звуковых открытий, применяемых в русле обосновываемой композитором поэтики «детского рая». Выявляются различного рода пересечения в культуре модерна раннего русского музыкального авангарда и литературного символизма и футуризма. Поисковая направленность композиторского мышления Лурье вписывается в картину его отношения к детству и детскости, которой одной, по его мнению, доступно особое пространство тайны искусства.

Ключевые слова: авангард, А. Лурье, музыка для детей, «Рояль в детской»

Для цитирования: Городилова М. В., Ермаков А. А. «Детский рай» Артура Лурье: опусы для детей композитора-авангардиста. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-78-86 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 78–86.

Отечественная музыкальная культура начала XX века – особый феномен в общеевропейском художественном пространстве, уже на протяжении нескольких десятилетий с разной степенью интенсивности осмысливаемый наукой. Именно в это время русская музыка выступает своеобразным «законодателем моды» в процессе обновления мировой музыкальной культуры как в области средств искусства, так и в понимании границ и возможностей музыки в целом. Личности, формировавшие духовную атмосферу эпохи «перемен», борьбы и пересечения «старого» и «нового», до сих пор вызывают яркие споры, дискуссии в научной и творческой среде. Вместе с тем обращение к данной теме сегодня,

с учётом заметной временной дистанцированности, вовлечения в исследовательский обиход всё большего круга явлений способствуют целостному, дефрагментированному восприятию тенденций самого рассматриваемого периода и осознанию значения отдельных его представителей¹. К числу последних, безусловно, относится Артур (Оскар-Винцент-Перси-Биши-Хосе-Мари) Лурье (1891–1966)² – композитор, пианист, критик-эссеист. Приехав в Петербург в 1913 году, он активно заявляет о себе на всех отмеченных поприщах, а вскоре (фактически за год!) становится едва ли не самым известным деятелем в авангардистской среде, и, что особенно важно, получает признание коллег-футуристов в смеж-

ных видах искусства (прежде всего, художников и поэтов)³. Идеи о новой звуковой реальности, включающие её дальнейшее расширение, «преодоление линейности путём внутренней перспективы», опору на так называемые синтез-примитивы, Лурье регулярно провозглашает в своих манифестационных выступлениях и статьях и творчески воплощает в двух наиболее «знаковых» фортепианных опусах – «Синтезы» (1914) и «Формы в воздухе» (1915).

Однако в пору расцвета своих авангардных устремлений, в 1917 году (незадолго до известных революционных событий) композитор проявляет интерес к сфере, казалось бы, заметно отдалённой и совершенно не подверженной влияниям разного рода эстетического и технико-языкового радикализма, – обращается к детской музыке. Он создаёт фортепианный цикл «Рояль в детской» и «Азбуку» (две песенки на слова Л. Толстого). Оба произведения посвящены совсем ещё юной дочери музыканта – двухлетней Анночке, как он сам её называет. Появление на свет собственного ребёнка, безусловно, стало важнейшим фактором, приблизившим фокус композиторского внимания к данной области творчества, но, как представляется, сам комплекс причин, обусловивших подобную увлечённость, заметно шире. Несмотря на ясно обозначенный в посвящениях «адресат», эти опусы целесообразнее рассматривать в контексте более широкого явления «музыки о детях»⁴, подразумевая здесь и коннотации, связывающие с самим феноменом детства. Отсюда вполне объясним тот факт, что спустя десятилетия, уже находясь в эмиграции в Нью-Йорке, композитор подготовил «Рояль в детской» к переизданию, полностью сохранив нотный текст, но изменив название – «Восемь сцен из русского детства», – тем самым словно актуализируя более тонкие и глубокие семантические связи.

Кроме того, интерес композитора к подобной тематике, очевидно, был обусловлен

мировоззренческими тенденциями эпохи, обозначившимися прежде всего в рамках искусства символизма, к которому непосредственно примыкает и стиль модерн.

Как известно, само по себе детство в его различных проявлениях стало одной из определяющих мировоззренческих констант Серебряного века. Оно осмысливалось в философии и творчески воплощалось почти во всех видах искусства. При этом в сфере внимания художников находились и детская проблематика в целом (как сущностного этапа бытия человека в контексте идей преобразования мироустройства), и отдельная личность ребёнка (как наделённого особыми дарованиями, которые отсутствуют у взрослого человека, способного постигать истину). Такой поэтический образ «причастного тайнам ребёнка» запечатлевает А. Блок в заключительной строфе стихотворения «Девушка пела в церковном хоре».

Как справедливо отмечает И. Немировская, именно «детское» в искусстве «стало для русского символизма мерилom многих жизненных явлений» [6, 236]. Впрочем, не только для символизма. К примеру, футуристическая направленность эстетических устремлений В. Хлебникова, сколь ни парадоксально это на первый взгляд, не мешает ощутить в его «инженерной» поэзии и «зауми» определённые интенции, указывающие на детскость мироощущения: и в содержательном отношении (наполненность бескорыстным стремлением к добру, справедливости, внутренней свободе), и с точки зрения структуры (известно, что в его поэтическом наследии немало коротких стихов, которые, как подчёркивается в многочисленных исследованиях, легко утатся).

Именно это качество личности и творчества поэта особо отметил А. Лурье в своём философском эссе «Детский рай»⁵: «В писаниях Хлебникова, как и в нём самом, на первом плане находится детскость и подлинная, высокая чистота. Он был важный

и торжественный, как бы творивший обряд жизни и поэзии. Было что-то и от языческого идола в нём, при всей его естественности и простоте. Хлебников пишет или произносит слова так, как если бы они произносились вообще в первый раз. Стихи его не имеют начала и не имеют конца. Это вообще не стихи, а обломки чего-то, обрывки фраз, осколки случайно столкнувшихся слов. Они соединяются между собой как попало, их согласованию не придается значения. Здесь отсутствует мера и мастерство, но всегда дышит свежесть, чистота и детскость» [4, 276].

Несмотря на то, что эта поздняя работа Лурье была издана в 1960-е годы, как бы подытоживая уже сформировавшиеся его эстетические взгляды, в ней автор, по существу, рассуждает в парадигме тех идей, которые во многом определяли умонастроения философов Серебряного века. В частности, ценной представляется мысль Лурье о рае как особом пространстве тайны искусства, доступном лишь детям: «Но рай, ведь он открыт одним детям; взрослым он и не доступен, и не нужен. Взрослым в раю скучно; они угрюмы, пресыщены, и первобытная свежесть и непосредственность рая кажется им пресной» [4, 273]. В числе взрослых поэтов с «ноуменальным ощущением» детского рая композитор как раз выделял фигуру В. Хлебникова.

В свете сказанного, вполне вероятно, что и название цикла «Рояль в детской» передаёт более тонкие смысловые оттенки, когда слово «детская» вызывает не только сугубо «интерьерные» ассоциации, но запечатлевает в себе и символически отражённое место того самого рая. В духовном ощущении и постижении этого рая Лурье опирается на ставшую во многом определяющей для эпохи идею синтеза искусств и не случайно снабжает издание рисунками П. В. Митурича. Но их роль в данном случае не ограничивается иллюстративностью. Здесь можно наблюдать те тенденции стиля модерн, о которых писала И. Скворцова,

когда «один вид искусства словно перенимает и примеряет на себя стилевые черты другого вида: поэзия – музыку, музыка – живопись, живопись – музыку и т. п.» [8, 85].

Внедрение принципов одного искусства в другое стало важной художественно-эстетической константой и в теоретической концепции Лурье, его взглядах на искусство будущего: в частности, упомянутая выше тенденция к «преодолению линейности путём внутренней перспективы». В музыке это связано со стремлением к трансформации традиционных принципов и правил архитектоники. Тематическим значением наделяются такие параметры, как тембр, ритм, а также само регистрово-пространственное развёртывание⁶, основывающееся на движении от уплотнённости к разреженности, от неустойчивости к успокоению и т. п. На смену «старых» законов музыки приходит предлагаемая Лурье свободная последовательность меняющихся (то есть не развивающихся в традиционном смысле) блоков, именуемых автором «синтез-примитивы». В структурировании, наряду с векторностью, также большую роль играют «нелинейные» факторы – такие, как концентричность или принцип волны.

В числе важнейших достижений А. Лурье в области звуковысотной организации стоит отметить «освобождение от оков темперации», раскрепощение 12-тоновой звуковой массы. «Именно в погружении вглубь звукового пространства композитор видит пути реформирования музыкального искусства... Музыкальная материя у Лурье вбирает в себя красочно-колористические эффекты и эмоциональное воздействие живописи, чёткость линейных движений, геометрическую дробность структурированной графики», – отмечает Ю. Молочкова [5, 82].

Подобные авангардные тенденции не прошли мимо детских опусов композитора, написанных немногим позднее

его фортепианных экспериментальных сочинений 1914–1915 годов. Их влияние прослеживается, прежде всего, в рельефности и пластичности ритмических структур, фактуры, сонорной трактовки звуковых комплексов, расширении самого звукового диапазона через использование крайних регистров, наконец, – в применении техники «синтез-примитива» на разных уровнях. В то же время художественный процесс создания пространственно-временной концепции музыкального «детского рая» у Лурье не подчинён основной в искусстве кубофутуризма идее развоплощения, освобождения от предметной сущности. В «Рояле в детской» отмеченные новации органично соединяются с образной и жанровой конкретикой пьес, смысловой и стилевой ассоциативностью. А это, в свою очередь, способствует «возвращению» традиционных форм организации звуковой материи, в первую очередь, в области звуковысотности (модальности, диатоники, в том числе в её чистом, «белоклавишном» варианте).

Произведение представляет собой цикл из восьми небольших пьес, расположенных в особом концентрическом порядке, определяемом, прежде всего, смысловыми арками и образно-жанровыми истоками. Сами круги возникают как на основе внутримузыкальных, так и имманентно музыкальных факторов. К первым из них можно отнести, например, само «звучание» названий: находящиеся в центре четвёртый и пятый номера названы «Бяка»-«Бука», третий и шестой – «Пай»-«Бай». Ко вторым, в частности, – род интервальной конструкции. Это, в конечном счёте, и определяет композиционное единство «Рояля».

Все его пьесы отличаются подчёркнутой графичностью линий, широким использованием орнаментики и, в целом, вниманием к деталям, что вполне отвечает эстетике и художественной практике модерна. Возникающие при этом необходимые контрасты образуются за счёт «саунда» номеров (чередование плотности и разреженности звучания), а также используемого типа звуковысотной организации (см. схему):

Смысловые арки в последовании номеров	Названия пьес	Саунд (уровень / разреженности звучания)	Тип звуковысотной системы (модальность/тональность)	Интервальный род (диатоника/хроматика)
1	Фарфоровое пастбище	разреженность	Модальность (fis), фригийский-эолийский	Диатоника
	Треначек	плотность	Диссонантная тональность (d), структуры «сиптез-примитива»	Хроматика
2	Пай	плотность-разреженность-плотность	Модальность (D), миксолидийский	Диатоника
	Бяка	плотность-разреженность	Полнзвучорядный принцип: Миксолидийский (As) Дорийский (d)	Хроматика (составной характер)
3	Бука	плотность	Диссонантная тональность (c-es) структуры «сиптез-примитива»	Хроматика
	Бай	разреженность	Модальность (a), эолийский	Диатоника («белоклавишная»)
4	Грибной дождик	плотность-разреженность	Модальность (G), миксолидийский, с переходом к A (через gis)	Хроматика (составной характер на базе диатоники)
	Wlaz kotek na plotek	разреженность	Модальность (A), переменность устоя	Диатоника

Строение цикла «Рояль в детской»: звуковысотный и композиционный аспекты

Как отмечалось, в сфере музыкального языка наблюдается определённое упрощение, вполне объяснимое задачами произведения, ориентированного на «пространство детской». При этом некоторые авангардные находки обнаруживаются и здесь. Так, в пьесах «Трепачек»⁷ и «Бука» в качестве основных элементов гармонии используются структуры, интервальный состав которых обусловлен типичным для «синтез-примитива» тритоновно-квартовым объединением прометеевских шестизвучий. «Лурье, по видимому, уловил в подобном синтезировании имманентные возможности для введения расщеплённых тонов, что оказалось – прежде всего, на уровне нотографии – наглядным отражением его поисков в сфере микрохроматики. Отсюда и предпочтения в его нотной записи хроматических полутонов над диатоническими, и распространение энгармонически равных ступеней» [2, 62]. Подобные «расщепления» как раз и определяют нотографический облик упомянутых пьес (см. примеры 1–3). Поэтому они визуально (и по звучанию) выделяются среди других преимущественно диатонических номеров цикла.

Созданные в это же время две песенки для детей на слова фрагментов «Азбуки» Л. Толстого, казалось бы, заметно отличаются ясностью и простотой своего сугубо «белоклавишного» звучания. При этом здесь также сфокусировано представлен модерн в «первобытной свежести и непосредственности» детского рая [4, 273]⁸. Первая песенка по существу – словесно-музыкальная звукопись, составленная из минимальных смыслообразующих единиц языка – вербально-фонических элементов: слогов, озвученных простейшими интервальными попевками, которые октавно

дублируются в партии фортепиано. Отсюда и двустрочная нотация, и взятое арпеджиато до-мажорное трезвучие в качестве некоей синтаксической и высотной опоры (пример 4).

Вторая песенка, написанная уже в трёхстрочной фактуре, содержит аккордовые вертикали терцовой структуры (септаккорды), но по типу звуковысотной организации также относится к диатонической модальности, где в пределах общего звукоряда стабильно выдерживается различие устоев в соотношении голоса и фортепиано – е-фригийский и F-лидийский соответственно (пример 5).

Реализация технико-эстетических установок композитора в рассмотренных опусах имеет и важное дидактическое значение, которое заключается в возможности погружения юных исполнителей и слушателей в музыку разной жанрово-стилевой направленности, в том числе использующую «современные» авангардные звучания. Тем самым у ребёнка формируется комплементарный слуховой опыт, а процесс ознакомления в условиях сюжетно-образной конкретики художественного материала происходит наиболее органично и увлекательно.

Лурье по праву считают одним из «столпов» раннего русского музыкального авангарда. При этом, рассматривая разные грани его творческой деятельности, можно убедиться, что мироощущению музыканта не свойственны чрезмерная радикализация и, как следствие, ограниченность творческого метода. Напротив, именно детские опусы автора демонстрируют возможность сочетания инвенторства и традиционных форм художественного выражения. А это, в свою очередь, свидетельствует о цельности композиторского мышления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По справедливому замечанию Л. Серебряковой и Л. Кордюковой, эпоха отечественного авангардного искусства начала прошлого века до сих пор «содержит в себе немало нераскрытого». В то же время, как подчёркивают исследователи, «на Западе уже довольно давно изменён взгляд на историю развития

европейской музыкальной культуры начала XX столетия и роль русской школы в этом процессе, и отечественный музыкальный авангард 1910-х годов „по своему значению для судеб современной музыки приравняется к нововенской школе“» [7, 7].

² В ряде источников, в том числе размещённых на популярных интернет-ресурсах, приводится неверная дата рождения композитора (1892). Введённые в научный оборот архивные документы позволяют убедиться, что Наум Израилевич Лурье (его настоящее имя) родился в мае 1891 года. Псевдонимы Артур-Оскар-Винцент-Перси-Биши-Хосе-Мари были взяты им позднее в честь известных философов и поэтов: соответственно, А. Шопенгауэра (по другим данным – А. Рембо), О. Уальда, В. Ван Гога, П. Б. Шелли [см. об этом: 5, 17].

³ Об этом, в частности, в своих мемуарах пишет известный поэт-акмеист Г. Адамович [1, 256].

⁴ К изучению проблематики детской музыки среди отечественных музыковедов впервые в середине прошлого века обратился Б. Асафьев. При этом, определяя собственно критерии детских произведений, учёный исходил из необходимости учёта лишь специфики восприятия ребёнка, и на этом основании дифференцировал «музыку о детях» и «музыку для детей» [см. об этом: 3, 84–85]. Вместе с тем, очевидно, что отмеченный критерий восприятия не может быть единственным и тем более универсальным (зачастую необходимо принимать во внимание, например, исполнительские возможности юного «адресата» и т. д.). Отсюда сама проблематика типологии детской музыки сегодня во многом является одной из наиболее дискуссионных. И в этом смысле рассмотрение «Рояля в детской» в контексте «музыки о детях» не исключает того, что образный строй произведения вполне понятен и соответствует мироощущению ребёнка.

⁵ Увлечение философией было одним из важных творческих приоритетов Лурье на протяжении всей жизни. В юности он в статусе вольнослушателя обучался на философском факультете Петербургского университета.

⁶ Переосмысление пространственно-временной концепции, в свою очередь, обусловило появление графической нотации.

⁷ Здесь и далее название пьесы приводится по оригинальному изданию цикла «Рояль в детской» (1920 год).

⁸ Использованные Лурье тексты «Азбуки» Л. Толстого являются в большей степени дидактически ориентированными и сами по себе никакого отношения к художественным тенденциям эпохи не имеют и не могут иметь. Но, озвучивая отдельные слоги (Первая песенка) или немудрёный рассказ про «глупого слепого» (Вторая песенка), композитор словно включает их в современную ему поэзию – дадаистского или футуристического толка. Звуковысотность и ритмика, само пространство музыкальной ткани этих сочинений способствуют движению от безыскусности к «деланности», от утилитарности к художественности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воспоминания о серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. Москва : Республика, 1993. С. 254–259.
2. Городилова М. В. «Визуальность» и её проявления в гармонии А. Лурье и Н. Рославца (14-15 годы XX века) // Приношение музыке XX века : сб. ст. / сост. и ред. А. Г. Коробова, М. В. Городилова ; Урал. гос. консерватория. Екатеринбург, 2003. С. 57–82.
3. Ермаков А. А. Отражение мира детства в произведениях С. С. Прокофьева (на примере цикла для ф-но «Детская музыка» ор. 65) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 80–87.
4. Лурье А. Детский рай // Воспоминания о серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. Москва : Республика, 1993. С. 273–280.
5. Молочкова Ю. В. Звуковысотная организация в музыке Артура Лурье : диплом. работа / науч. рук. Городилова М. В. Екатеринбург, 1999. 93 с.
6. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков : дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 499 с.
7. Серебрякова Л. А., Кордюкова Л. В. С. Прокофьев и русский авангард 1910-х годов. Халдейское заклинание «Семеро их» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 21. С. 6–21.
8. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. Москва : Композитор, 2009. 354 с.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Трепачек
(начало)

Очень бойко

The musical score for 'Трепачек (начало)' is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melody with eighth notes and slurs, while the left hand plays a bass line with eighth notes and slurs. The second system continues the melody and bass line. Dynamics include *mf* and *p*. The tempo marking is 'Очень бойко'.

Пример 2

Трепачек
(окончание)

The musical score for 'Трепачек (окончание)' is written for piano in 2/4 time. It consists of a single system of staves with a grand staff. The right hand has a final chord marked *sf* and a fermata. The left hand has a final chord marked *sec.* and a fermata. The tempo marking is 'Очень бойко'.

Пример 3

Бука

Медлительно и глухо

The musical score for 'Бука' is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The tempo is 'Медлительно и глухо' (Ad libitum and muffled). Dynamics include *pp*, *p*, and *sf*. The second system also has two staves: the upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Dynamics include *f*, *mp*, and *sf*. There are fermatas and a *sf* marking in the lower staff of the second system.

Пример 4

По слогам на распев

Ба Ма Па Но До Ну Бу Ту Ты Мы Тн Ни Мя Ци Тя Са Тю Но Лю

The musical score for 'По слогам на распев' is written for voice and piano in 4/4 time. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: 'Ба Ма Па Но До Ну Бу Ту Ты Мы Тн Ни Мя Ци Тя Са Тю Но Лю'. The lower staff is in bass clef and contains the piano accompaniment. The score ends with a fermata.

Пример 5

Про слепого
(окончание)

А нужно свет е - му для то - го, чтоб зря - чий не сбл е - го с ног до - лой.

The musical score for 'Про слепого (окончание)' is written for voice and piano in 3/4 time. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: 'А нужно свет е - му для то - го, чтоб зря - чий не сбл е - го с ног до - лой.' The lower staff is in bass clef and contains the piano accompaniment. Dynamics include *pp* and *ppp*.

Marina V. Gorodilova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru.
ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

Alexander A. Ermakov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: theoreticural@mail.ru.
ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 6894-7651

**“CHILDREN’S PARADISE” BY ARTHUR LURIE:
OPUSES FOR CHILDREN OF THE AVANT-GARDE COMPOSER**

Abstract. This article discusses compositions for children by Arthur Lurie in the context of general aesthetic and technological trends in the development of musical art at the beginning of the 20th century, as well as from the point of view of the author’s sound discoveries used in line with the poetics of the “children’s paradise” substantiated by the composer. Various kinds of intersections in the modern culture of the early Russian musical avant-garde and literary symbolism and futurism are revealed. The search orientation of Lurie’s composer’s thinking fits into the system of his ideas about childhood and “childness”. It is “childness”, according to the composer, that a special space of the mystery of art is available.

Keywords: avant-garde; A. Lurie; music for children; “Piano in the nursery”

For citation: Gorodilova M. V., Ermakov A. A. «Detskiy ray» Artura Lur’e: opusy dlya detey kompozitora avangardista [“Children’s Paradise” by Arthur Lurie: opuses for children of the avant-garde composer], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 78–86. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-78-86 (in Russ.).

REFERENCES

1. Adamovich G. *Moi vstrechi s Annoy Akhmatovoy* [My meetings with Anna Akhmatova], *V. Kreyd, comp., Vospominaniya o serebryanom veke*, Moscow, Respublika, 1993, pp. 254–259. (in Russ.).
2. Gorodilova M. V. «Vizual’nost’» i ee proyavleniya v harmonii A. Lur’e i N. Roslavtsa (14-15 gody XX veka) [“Visuality” and its manifestations in harmony by A. Lurie and N. Roslavets (14-15 years of the XX century)], *A. G. Korobova, M. V. Gorodilova, comp., eds., Prinoshenie muzyke XX veka : sb. st.*, Yekaterinburg, 2003, pp. 57–82. (in Russ.).
3. Ermakov A. A. Te Reflection of the World of Childhood in the Works of S. S. Prokofiev (on the Example of the “Music for Children” op. 65), *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 80–87. (in Russ.).
4. Lurie A. *Detskiy ray* [Children’s paradise], *V. Kreyd, comp., Vospominaniya o serebryanom veke*, Moscow, Respublika, 1993, pp. 273–280. (in Russ.).
5. Molochkova Yu. V. *Zvukovysotnaya organizatsiya v muzyke Artura Lur’e : diplom. rabota* [Pitch organization in the music of Arthur Lurie : graduate work], Yekaterinburg, 1999, 93 p. (in Russ.).
6. Nemirovskaya I. A. *Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX vekov : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Childhood in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th centuries : dissertation], Magnitogorsk, 2011, 499 p. (in Russ.).
7. Serebryakova L. A., Kordyukova L. V. *S. Prokof’ev i russkiy avangard 1910-kh godov. Khaldeyskoe zaklinanie «Semero ikh»* [Prokofiev and The Russian Avant-garde of The 1910^s Chaldean Spell “Seven, They are Seven”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2020, iss. 21, pp. 6–21. (in Russ.).
8. Skvortsova I. A. *Stil’ modern v russkom muzykal’nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [Modern style in Russian musical art at the turn of the XIX–XX centuries], Moscow, Kompozitor, 2009, 354 p. (in Russ.).

МУЗЫКА КИНО



УДК 78::791.43(73)

DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-87-102

Михаил Львович Зырянов

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: mlzito@mail.ru.
ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 5680-7958

ГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ОРИГИНАЛЬНЫХ САУНДТРЕКОВ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ С ПАРТИТУРОЙ К ФИЛЬМУ «ЗВЁЗДНЫЕ ВОЙНЫ: ЭПИЗОД I»

В статье рассматриваются потенциальные возможности графической схемы вертикального монтажа, разработанной С. Эйзенштейном, в области музыкальных исследований жанровой сферы музыки к фильмам, и в особенности оригинального саундтрека как наиболее актуального из современных кинематографических музыкальных жанров. В качестве примера приведён графический анализ саундтрека Джона Уильямса «Duel of the Fates» к полнометражному фантастическому фильму «Звездные войны: Эпизод I», в процессе которого фрагменты избранной сцены фильма были соотнесены с партитурой саундтрека, изданной с целью адаптировать его к концертному исполнению. В результате работы было обнаружено несоответствие музыки, звучащей в фильме, с нотным текстом партитуры, что доказало разницу между жанровыми разновидностями «саундтрек-партитура» и «оригинальный саундтрек». Наряду с этим выявлено множество способов связи музыкального материала с видеорядом в единый медиатекст, а также доказано влияние средств музыкального языка и музыкальной формы на компоновку кадров и, как следствие, развитие отдельных элементов сюжета фильма. Музыкаведческое исследование по методу графического сопоставления раскадровок с нотным текстом партитуры было проведено впервые.

Ключевые слова: Сергей Эйзенштейн, Джон Уильямс, раскадровка фильма, оригинальный саундтрек, вертикальный монтаж

Для цитирования: Зырянов М. Л. Графический метод исследования оригинальных саундтреков на примере работы с партитурой к фильму «Звёздные войны: Эпизод I». DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-87-102 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 34. – С. 87–102.

В настоящее время музыка к фильмам прочно заняла место в мировом музыкальном искусстве. Жанровых признаков в данной сфере музыкальной деятельности появилось достаточно для того, чтобы можно было говорить о двух основных разновидностях – оригинальном саундтреке и собственно ки-

номузыке. Сочинение саундтреков – одна из самых актуальных и, без сомнения, самая прибыльная на сегодняшний день форма композиторской деятельности. В последние годы перспективы данной сферы также были осознаны музыковедами различных исследовательских направлений, что,

в частности, нашло отражение в следующих работах: «Поэтика киномузыки Т. Ньюмана» А. Тавризяна [3], «Музыка в современном коммерческом кинематографе США» К. Рычкова [2], «Музыка в структуре медиатекста» Т. Шак [5]. В 2022 году была защищена диссертация О. И. Кускашёва «Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века» [1], в которой автор, помимо прочего, предпринял попытку оригинально систематизировать разновидности саундтреков. Другая, и возможно, более актуальная систематика приведена в работах американского звукорежиссёра-исследователя Дж. Бьюлера [7; 8]; среди прочего он выделяет «интегрированный саундтрек», т.е. сторонний музыкальный материал, внедрённый в фильм и приспособленный под сюжет. Частично этот приём используется и в саундтреке к «Звёздным войнам», ставший предметом рассмотрения в данной статье.

Но, несмотря на всё возрастающий интерес музыковедов к музыке для фильмов, задача разработки действенного метода в отношении исследования саундтрека не ставится в их работах как специальная. Чаще при анализе киномузыки используются различные музыковедческие подходы – историко-стилистический анализ, топологический анализ, методы анализа музыкальной поэтики, теории аффектов и др. Ценной в методологическом плане стала высказанная Т. Шак идея о необходимости рассматривать саундтрек в объединении с другими составляющими фильма – актёрской игрой, репликами и диалогами, видеорядом, костюмами, спецэффектами – как медиатекст, или же «звуковое содержание фильма» [5, 8]. Но в большей степени методы исследования оказываются не вполне эффективными, по крайней мере, по отношению к оригинальному саундтреку (киномузыка советского образца более автономна и приближена к академическим жанрам). Все авторы, обращающиеся к подобной теме с позиций традиционной методологии, указывают на то, что саундтреки

не являются самостоятельными партитурами и потому не могут атрибутироваться как музыкальные произведения. Например, К. Рычков объясняет данный факт тем, что способ работы композитора (в голливудской киноиндустрии) отличается от академической композиции: автор музыки создаёт лишь эскизную, незавершённую партитуру, в которой заявлены главные темы будущего фильма, а окончательную работу над ней проделывают аранжировщики, оркестровщики и звукорежиссёры. Однако дальше он пишет: «...в фильме... музыка носит прикладной характер, в саундтреке „расправляет плечи“, в концертных обработках она способна обрести – насколько это возможно – самостоятельность» [2, 8].

Исходя из слов Рычкова, очевидно, что его исследование с помощью методики сравнения «музыкальных киноклише» с барочными аффектами приводит к несколько противоречивым выводам, таким как отрицание у саундтрека статуса музыкального произведения и восприятие его основного жанрового качества – связи с медиатекстом – как недостатка. Однако при сравнительном прослушивании саундтрека в медиатексте и в отрыве от него легко заметить, что *оригинальный саундтрек может полностью проявить свои содержательные и выразительные возможности только в контексте фильма, но никак не на концертной эстраде* – без предварительного изменения. Концертные выступления или аудиозаписи саундтреков могут раскрыть своё содержание только тем слушателям концерта, которые уже смотрели данный фильм ранее.

Так или иначе, сегодня уже существует метод, который может стать в области изучения оригинальных саундтреков максимально информативным для музыковедения. Он был предложен задолго до полного формирования саундтрека как жанра. Речь идёт о схематическом сопоставлении кадров фильма с нотным текстом партитуры, изобретённом великим режиссёром С. Эйзенштейном для работ по вертикаль-

ному монтажу звукового кино. На основе своего опыта работы с С. Прокофьевым над фильмом «Александр Невский» Эйзенштейн создал фундаментальный труд «Вер-

тикальный монтаж» [6], в котором и привёл самый первый пример совместного графического анализа видеоряда и музыки (см. рисунок 1).

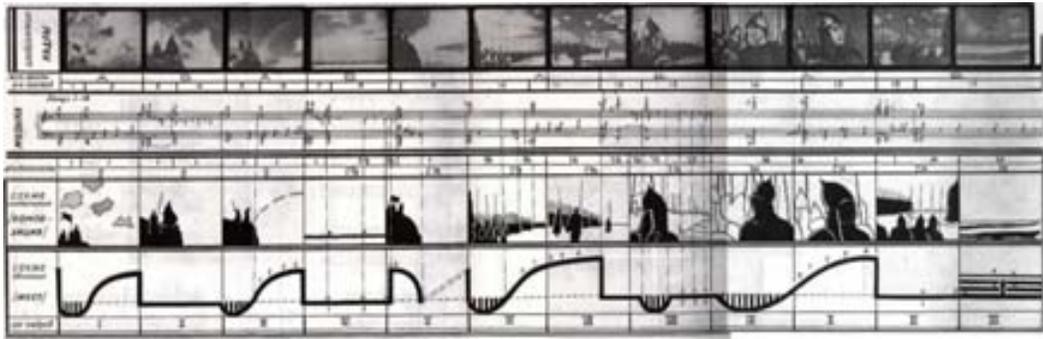


Рис. 1. Часть схемы С. Эйзенштейна из монографии «Вертикальный монтаж» [6, 244]

Графический метод Эйзенштейна представляет собою рисованную схему соединения раскадровки фильма с музыкальной партитурой, на которой легко заметить детальную связь музыки и изображения: так Эйзенштейн объясняет действие изобретённого им звукозрительного контрапункта, возникающего при наложении мелодических линий музыки на соответствующие им по графическим линиям кадры фильма. Именно эта связь с практикой создания фильма и делает данный метод столь ценным для науки. А современные технологии цифрового графического дизайна чрезвычайно облегчают исследователям применение данного метода. Конечно, для его использования необходимы хотя бы минимальные навыки рисунка, однако в современной ситуации можно также воспользоваться простыми скриншотами стоп-кадров.

Сегодня основной формой работы со звуком и музыкальным сопровождением фильма является *звуковое оформление* сцен фильма, или *sound design* (термин звукоорежиссёра У. Мёрча¹). Согласно этому звуко-техническому способу, каждая сцена имеет собственный, замкнутый или соединённый с соседними фрагментами простейшими связками оригинальный саундтрек. При этом чаще всего изображение и музыка

в процессе работы приспособляются друг под друга не в деталях, как у Эйзенштейна, а в общности содержания и временных рамках. Каждый короткий фрагмент сцены фильма соответствует определённому музыкальному построению, например, одному такту партитуры. Данная технология напоминает изоритмическую мотетную технику с возможностью увеличения/уменьшения фрагментов *talea* и *color* по отношению к другим голосам – поскольку частота смены кадров в фильме может меняться по отношению к количеству сопровождающего их музыкального материала даже на протяжении одной сцены. Это позволяет говорить уже не о звукозрительном, а о *темпоральном контрапункте* в рамках медиатекста.

В качестве примера указанного метода в статье будет представлен анализ саундтрека «*Duel of the Fates*» («Дуэль судеб») Джона Уильямса к фильму «Звёздные войны: Скрытая угроза». Данный выбор объясняется просто: эскизные рабочие партитуры оригинальных саундтреков голливудских фильмов получить для исследования практически невозможно, а партитуры российских фильмов либо написаны в жанре киномузыки (и потому не нуждаются в новых методиках анализа), либо также недо-

ступны. Однако партитуры к оригинальной трилогии и трилогии-приквелу «Звёздных войн» (а также к нескольким другим крупным голливудским фильмам) были изданы в печати и сегодня довольно широко используются в музыкальной практике, в том числе и концертной.

Для исследования партитуры саундтрека был избран упрощённый вариант схемы С. Эйзенштейна. Если великий режиссёр в своей работе выделяет на схеме четыре линии: кадры, мелодия, графическая раскадровка и линейный график, указывающий на движение звукозрительного контрапункта, то в нашем случае были использованы только раскадровка и отрывки партитуры с представлением основных звучащих групп оркестра. Партитура выстроена таким образом, что в tutti партии постоянно дублируют друг друга, образуя смешанные тембры, и это облегчает задачу при сопоставлении, поскольку состав оркестра у Джона Уильямса расширен даже по сравнению с большим симфоническим составом, особенно в области духовых и ударных; помимо того, в саундтреке используется смешанный хор.

Графический анализ был произведён по следующему плану:

1. В фильме выделяется сцена, на протяжении которой звучит саундтрек из партитуры; затем в процессе аудиального сравнения выявляется соответствие и/или несоответствие звучащей музыки нотному тексту. На основе первого прослушивания формулируется вывод о видах звукоорежиссёрской работы над партитурой и способах её приспособления к сценам фильма.

2. Выделенная сцена фрагментируется на основе сопоставления нотного текста и смен кадров в видеоряде; каждый фрагмент просматривается отдельно для формирования примерного плана графической схемы, например «видеофрагмент/кадр – такт» или «фрагмент – два такта (1/5 такта, 0,5 такта)» – в зависимости от скорости течения сюжета. Скорость эта даже на протяжении одного фрагмента сцены несколько

раз изменяется; некоторые отдельные кадры мелькают быстро, другие – наоборот, растягиваются, особенно если в них присутствуют реплики персонажей.

3. Для каждого фрагмента партитуры, согласно выстроенной схеме, избирается отдельный, наиболее показательный кадр фильма для последующей раскадровки. Большинство фрагментов данной сцены довольно статичны, и проблем с выбором кадров не возникло. Однако в динамичных фрагментах (ведение боя, бег, полёт), появлялась необходимость избрать тот момент фильма, что соответствовал наиболее яркой мелодической фигуре или тембровому сопоставлению в музыкальном фрагменте. Каждый фрагмент при этом длится не более 1 секунды времени медиатекста.

4. После избрания наиболее удачных кадров для раскадровки каждый из них фиксируется скриншотом. Данный манёвр проводится столько раз, сколько кадров необходимо поставить для раскадровки избранной сцены.

5. Кадры сопоставляются с фрагментами партитуры в графическом редакторе Adobe Photoshop® с помощью инструментов наложения слоёв, кадрирования и масштабирования. На выходе получаются схемы, подобные схеме Эйзенштейна, хотя вместо зарисовок тушью в них включены скриншоты необходимых кадров фильма; они приведены на рисунках 2–11.

Создание полной схемы в данном случае не представлялось возможным ввиду недостаточной звукозрительной синхронности, которая могла бы проявиться на линейном графике.

Саундтрек «Duel of the Fates» сопровождает сцену поединка, и в этой сцене почти нет диалогов: выражение эмоционального содержания отдано музыке. Сцена начинается на 110 минуте фильма. Партитура основана на трёх мотивах:

- Хоровой/медно-духовой «мотив судьбы»: четыре inferнальных хоровых возгласа на санскрите; от проведения к проведению

возгласы изменяются, но связный текст так и не выстраивается. Первое проведение в фильме отдано группе медных, тогда как в партитуре существует авторское указание использовать медные инструменты лишь в том случае, если нет возможности собрать хор;

– Динамичное «боевое остинато» в объёме кварты у струнных: секунда вверх от III ступени к кварте – трихорд вниз к тонике; этот мотив является постоянным фоном, который то проходит исподволь у контрабасов и виолончелей, то разрастается до tutti;

– Наиболее мелодичный из всех – «мотив отчаянного наступления»² в простой двухчастной форме у кларнета и затем у валторны: восходящий минорный тетрахорд, скачок вниз на септиму, возвращение и отступление к тонике, повтор фразы, изменённый повтор на доминантовой гармонии, и реприза с синтезом обеих гармоний (D разрешается в Т). Существует также разомкнутый вариант мотива, где финальная напряжённая доминанта переходит в мотив судьбы.

Существует как минимум две версии данной партитуры. Первая версия является полноценной симфонической пьесой. Вторая версия – рабочая, изменённая в процессе звукового монтажа для приспособле-

ния к видеоряду фильма. Данная адаптация проявлена в следующем:

– нотный текст частично купирован, вырезанные части заменены либо свободным материалом на основе мотивов, представленных в партитуре, либо вставками мотивов из других саундтреков фильма;

– тональность в адаптированном саундтреке постоянно меняется между g-moll и e-moll, хотя изданная партитура удерживает g-moll как основную.

Саундтрек «Duel of the Fates» проводится в фильме в полном соответствии с партитурой только в финальных титрах, без привязки к видеоряду.

Первые четыре такта представляют мотив судьбы у медных духовых. Это вступление в открытый бой главного антагониста фильма по имени Дарт Мол. Первые два кадра – демонстрация противников издали, вторые два – почти что глаза в глаза. В саундтреке первые два возгласа ведут партии в терцию, вторые же два расширяются до квартсекстаккорда, создавая аналогичный эффект усиления и приближения. Выход антагониста сопровождается звукоэффектом открывающейся двери: в симбиозе с «роковым» характером саундтрека он также оказывает дополнительное «устрашающее» воздействие.

The image shows a musical score for the 'Horns' and 'Transpet' (Trumpet) sections. The score is written for four parts (1, 2, 3, 4) and includes dynamics markings like 'ff'. Below the score is a video still showing a scene from Star Wars: The Force Awakens, featuring the First Order soldiers and Rey.

Рис. 2. Вступительные такты сцены

Следующий фрагмент, продолжающийся от ремарки *Allegro deciso* до 11 цифры по партитуре, занимает 6 тактов и 3 секунды экранного времени: участники будущей дуэли снимают плащи. Звучит смешанный тембр кларнета и виолончели, с педалью бас-кларнета. Данная сцена является переходной и открывает три параллельно развивающиеся линии сюжета – собственно дуэль, бой повстанцев во дворце и полёт на истребителе. В сцене используется приём видеомузыкального ускорения: если во вступлении четыре статических кадра соответствуют четырём тактам мотива судьбы, то здесь один полустатический кадр (т. е. движения актёров медлительны) – соответствует полутора тактам мотива боя, и темп

музыкального сопровождения ускоряется за счёт видеоряда, не ускоряясь физически. Последний кадр с роботом наиболее интересен: он должен соответствовать последним полутора тактам до 11 цифры, но вместо этого музыка обрывается посреди кадра и переходит к купированной части; при этом, как видно на раскадровке (рис. 3), граница музыкального такта приходится на середину пилястры в кадре. Таким образом, персонаж, появляющийся в кадре на пару секунд, отвлекает зрителя от перемены музыкального материала, ещё более сглаживая разрыв. Данная музыкальная купюра не заметна, если не следить по партитуре, и органично вплетена в оригинальный саундтрек.



Рис. 3. Подготовка к дуэли

Материал партитуры возвращается с цифры 33. Частота смены кадров в данной сцене по отношению к музыкальному материалу меняется: переходный кадр – пять тактов остинато (максимальное усиление видеомузыкальной динамики перед началом дуэли), затем один последний такт мотива – Мол зажигает световой меч. Затем вступает мотив судьбы – впервые у хора, со словами «*Korah! Mahtah! Korah! Rahtamah!*», и на первый возглас враг зажигает второй клинок меча. На премьере фильма сочетание этого спецэффекта наряду с внешностью антагониста и вступлением «роковой» хоровой партии было призвано напугать зрителя. Далее на возглас «*Mahtah!*» зажигаются мечи джедаев, на вторую «*Korah!*» Оби-Ван (несдержанный ученик) совершает прыжок, и на последнюю «*Rahtamah!*» вов-

сю идёт напряжённый бой, где уже нельзя выделить какой-либо особенный характеризующий кадр или действие. Партитура чуть изменена: хор поёт не те реплики, которые заявлены в 37 такте, а те, что в начале (в подстроенной версии заменённые медными). В партитуре фрагмент начала дуэли проходит до 45 цифры.

Следующая купюра сопровождает несколько полётных и боевых сцен, которые не влияют ни на саундтрек, ни на исход дуэли. Материал партитуры возвращается только с цифры 100, и продолжающаяся дуэль сопровождается оригинальным саундтреком до такта 123. Это самый долгий неизменный фрагмент партитуры; в нём нет ни одного диалога, и он сосредоточен на взаимодействии музыки и движений дуэлянтов. Данный фрагмент сцены содержит

музыкальную репризу по отношению к рассмотренным ранее вступительным кадрам, и строится по следующей схеме:

– фрагмент 1 – уменьшенный вчетверо мотив судьбы у струнных и духовых (бой в большом зале) – 4 такта; важно отметить, что на приведённой схеме (рис. 5) второй кадр фрагмента 1 относится не ко всему двутакту, а к самой последней его интонации – прыжок антагониста сопровождается мелодическим акцентом;

– фрагмент 2 – вступление хора в двойном увеличении (первый возглас – Мол демонстрирует владение Силой, второй – Оби-Ван нападает, третий – Оби-Вана отбрасывают назад, четвертый – Квай-Гон перехватывает инициативу и отесняет Мола) – 8 тактов;

– фрагмент 3 – хор продолжает партию в четверном уменьшении (напряжённый бой на подмостках). Необходимо отметить, что на каждый четвёртый возглас уменьшённого мотива происходит определённое движение антагониста, выбивающееся из равномерного течения схватки, как и в первом фрагменте;

– фрагмент 4 – последний долгий возглас в двойном увеличении и 2 такта «боевого остинато», приходящего к наиболее яркой своей форме при звучании *tutti* (это предыкт перед репризой-кульминацией: бой на некоторое время прерывается у края бездны) – 4 такта. Между фрагментами 3 и 4 (рис. 6) наблюдается визуальный контраст, соответствующий смене музыкального материала: 4 такта хорового мотива фрагмента 3 соответствуют кадрам с бойцами, показанными вблизи; резкая остановка хоровой партии на протяжённой длительности и продолжение мотива боя на **p** во фрагменте 4 – панорамный кадр с дуэлью, показанной издали. Прерывание хоровой партии призвано усилить впечатление от нового кадра с тонкими серыми мостиками над чёр-

ной бездной – темного и подавляющего видения.

– фрагмент 5 – кульминация всей сцены: возвращение мотива судьбы в наиболее развёрнутой фактуре: голоса хора разделяются на восемь партий, также возвращается изначальный ритм медиатекста «кадр-такт», и указывается темп *Maestoso as half as fast*, то есть ход времени сцены замедляется вдвое без реального двойного увеличения.

Для последнего фрагмента сцены важнее, однако, то, что реприза проходит также и в видеоряде, причём более глобальная, для всей сцены: снова возвращаются статические портретные кадры, как в самом начале, и в движения дуэлянтов вновь воспроизводятся в первоначальном порядке (Мол – джедаи – прыжок Мола – прыжок джедаев). В этот раз при демонстрации противников показано три портретных кадра, и на двух адептов Светлой стороны вместе отведено столько же экранно-музыкального времени, сколько и на одного антагониста. Из-за этого портретный кадр Мола длится, как и прежде, на протяжении одного хорового возгласа, а кадры джедаев поделены поровну во время звучания второго возгласа: так музыкальный ритм переносится на смену кадров фильма, поскольку сам возглас на длительности не делится. С визуально-музыкальной точки зрения это самая эффектная часть всей дуэли.

Чем дальше продолжается поединок, тем сильнее сгущаются тёмные краски в визуальном оформлении, а на моменте репризы-кульминации фон совсем размывается, и внимание сосредотачивается исключительно на лицах персонажей – как раз в это время музыкальный темп на несколько мгновений замедляется. Также реприза обеспечивается замедлением времени до первоначального хода во вступительных кадрах, в противоположность его ускорению в начале сцены.

Саундтрек фильма возвращается к тексту партитуры, но в кадре некоторое время продолжается предыдущая сцена (Знакин в истребителе). Затем кадр внезапно сменяется

Переходный кадр

Рис 4. Начало дуэли с переходным кадром

фрагмент 1

фрагмент 2

Рис 5. Центральный эпизод дуэли. Фрагменты 1–2

Рис. 7. Центральный эпизод дуэли. Фрагмент 5

Рис. 8. Финальный эпизод дуэли. Фрагмент 1

Третья купюра вновь отстраняет зрителя от дуэли, показывая напряжённые бои в других частях дворца, в поле и в космосе. Склейка различных звуковых дорожек хорошо заметна на слух: резко меняется тональность с соль-минор на ми-минор, а затем обратно.

Финальный эпизод дуэли – когда всей музыкальной композиции сцены, совпадающая с завершением первого этапа поединка. В ней снова проводится хоровой мотив без сопровождения, точно так же, как и в конце предыдущего фрагмента – но на этот раз в самом начале (см. рис. 7 и 8). Помимо необходимого эмоционального эффекта, такое сопоставление обеспечивает музыкально-драматургическую связь между разделёнными фрагментами сце-

ны, поскольку в видеоряде параллельных кадров больше нет. Также дважды меняется тональность: адаптированный саундтрек перескакивает по партитуре от т. 1–2 (те же самые возгласы, что и в начале дуэли) к т. 122, продолжается до т. 133, переходит сразу к т. 138 и следует далее до самого конца партитуры. Во время звучания «мотива судьбы» также идёт разделение действия: на первых двух возгласах показаны крупномасштабные кадры, на третьем и четвёртом – поражение Оби-Вана (его сбрасывают в пропасть). Он спасается, и три раза на протяжении коды показаны панорамные кадры, на которых видны отдалённые друг от друга расстоянием учитель и ученик. В этой сцене ритмическое сопоставление «кадр-такт» сильно нарушается: показа-

но три фрагмента боя (падение, прыжок и взгляд отставшего персонажа издали) в довольно хаотичном сопоставлении «2–2 – 5 тактов». Более того, в этом месте сбивается ритм остинато: если ранее оно проводилось дважды на один такт, теперь оно начинается со слабой второй доли и продолжается соответственно, несколько раз прерываясь, и в разрывах внедряется ритм барабанов. Но самое главное – в этом фрагменте, начиная с т. 138, с помощью звукоэффекта, недостижимого в концертном исполнении, проявляется *связь саундтрека с сюжетом*: заново вступивший хор приглушается, когда поединок продолжается вдаль от зрителя, взгляд которого теперь находится на позиции отставшего персонажа, и усиливается, когда камера вновь переходит к сражающимся. В концертной партитуре этот эффект проявлен как чередование *p*, *mf* и *f*; но в киноленте эффект отдаления отдан в работу звукооператору, а не оркестрантам. Ближе к финалу хор также начинает поддерживаться звучанием фортепиано, ритм стабилизируется.

Затем, после недолгого боя в коридоре, во время которого звучит хор в четверном уменьшении, дуэль прерывается: внезапно противники оказываются отделёнными друг от друга, никто не победил и не проиграл. В музыкальном материале это решено с помощью быстрого, на протяжении всего двух тактов, всеобщего затухания: такой эффект соответствует состоянию персонажей (и зрителя), которые ещё находятся «на взводе» и не сразу осознают, что больше ничего нельзя поделать. Партитура «Duel of the Fates» на этом заканчивается, хотя в самом фильме развязка ещё впереди.

Проведённый анализ на основе графического объединения кадров фильма и тактов партитуры позволил выявить множество деталей в медиатексте фильма, которые связывают отдельные интонации саундтрека с движениями актёров

и спецэффектами в кадре, а также констатировать влияние музыкального ритма на смену отдельных кадров; эта *микроуровневая связь* образует подробное *симбиотическое медиатекстовое содержание*, в наличии которого большинство исследователей оригинальному саундтреку отказывают. Каждая сцена, представленная на них одним репрезентирующим кадром, подстроена под определённое количество тактов партитуры, причём это количество изменяется вместе с переключениями между разными сюжетными линиями или для усиления напряжённости действия. Графический метод Эйзенштейна, использованный для музыкального анализа, способствовал обнаружению стройной архитектоники и широких содержательных возможностей даже в рамках весьма простого саундтрека, состоящего всего лишь из трёх разнохарактерных мотивов. Работа с данной партитурой в совокупности с фильмом позволила выявить особенности процесса создания звукозрительного симбиоза в медиатексте фильма и доказать жанровые различия между концертным саундтреком-партитурой и оригинальным саундтреком фильма.

Таким образом, графический метод Эйзенштейна является инструментом, который может раскрыть потенциал жанра саундтрека даже без знания сюжета фильма: нужно лишь внимательнее присмотреться хотя бы к одной его сцене. Раскадровка – это давно используемый в киноиндустрии способ фиксации сцен фильма ещё до его выхода, и её не нужно изобретать заново. Исходя из всего этого, напрашивается уверенный вывод: музыкально-графический анализ может послужить весьма эффективным методом исследования музыки к фильму, и в особенности – оригинальных саундтреков. В данной статье этот метод использован впервые и теперь предлагается к работе всем, кто изучает или будет изучать эту интереснейшую сферу музыкального творчества.

The image displays a musical score for a film scene, organized into three systems. The first system on the left is marked 'A Tempo (♩ = 160)'. The score includes parts for Piano (P), Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Bs), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), Drums (Drum), and Cymbals (Cym). The second system on the right features a Piano Solo and a Clarinet Solo. The score is annotated with performance directions such as 'Med. High Drum (Cymbal Roll)', 'Deep Drum', 'Piano Solo', and 'Clarinet Solo'. A large white arrow points from the musical notation to a vertical strip of three film stills on the right. The top still shows a close-up of a character's face, the middle still shows a character in a futuristic setting, and the bottom still shows a character in a dark environment.

Рис. 9. Финальный эпизод дуэли. Фрагмент 2 (Стрелка обозначает движение панорамного кадра, растянутого на 5 тактов музыкального материала)

The image displays a complex musical score for a film scene, oriented vertically. The score is written on multiple staves, with various instruments and vocal parts indicated by abbreviations such as 'Kor. 1-2', 'Dobr. 1-2', 'Dobr. 3', 'Dobr. 4', 'Dobr. 5', 'Dobr. 6', 'Dobr. 7', 'Dobr. 8', 'Dobr. 9', 'Dobr. 10', 'Dobr. 11', 'Dobr. 12', 'Dobr. 13', 'Dobr. 14', 'Dobr. 15', 'Dobr. 16', 'Dobr. 17', 'Dobr. 18', 'Dobr. 19', 'Dobr. 20', 'Dobr. 21', 'Dobr. 22', 'Dobr. 23', 'Dobr. 24', 'Dobr. 25', 'Dobr. 26', 'Dobr. 27', 'Dobr. 28', 'Dobr. 29', 'Dobr. 30', 'Dobr. 31', 'Dobr. 32', 'Dobr. 33', 'Dobr. 34', 'Dobr. 35', 'Dobr. 36', 'Dobr. 37', 'Dobr. 38', 'Dobr. 39', 'Dobr. 40', 'Dobr. 41', 'Dobr. 42', 'Dobr. 43', 'Dobr. 44', 'Dobr. 45', 'Dobr. 46', 'Dobr. 47', 'Dobr. 48', 'Dobr. 49', 'Dobr. 50', 'Dobr. 51', 'Dobr. 52', 'Dobr. 53', 'Dobr. 54', 'Dobr. 55', 'Dobr. 56', 'Dobr. 57', 'Dobr. 58', 'Dobr. 59', 'Dobr. 60', 'Dobr. 61', 'Dobr. 62', 'Dobr. 63', 'Dobr. 64', 'Dobr. 65', 'Dobr. 66', 'Dobr. 67', 'Dobr. 68', 'Dobr. 69', 'Dobr. 70', 'Dobr. 71', 'Dobr. 72', 'Dobr. 73', 'Dobr. 74', 'Dobr. 75', 'Dobr. 76', 'Dobr. 77', 'Dobr. 78', 'Dobr. 79', 'Dobr. 80', 'Dobr. 81', 'Dobr. 82', 'Dobr. 83', 'Dobr. 84', 'Dobr. 85', 'Dobr. 86', 'Dobr. 87', 'Dobr. 88', 'Dobr. 89', 'Dobr. 90', 'Dobr. 91', 'Dobr. 92', 'Dobr. 93', 'Dobr. 94', 'Dobr. 95', 'Dobr. 96', 'Dobr. 97', 'Dobr. 98', 'Dobr. 99', 'Dobr. 100'. The score includes dynamic markings like 'p', 'mf', 'f', 'cresc.', and 'dim.'. Three film stills are integrated into the score: the first still (top right) shows a character in a dark environment with a blue light source; the second still (middle right) shows a character in a dark environment with a blue light source; the third still (bottom right) shows a character in a dark environment with a blue light source. The score is divided into measures, with measure numbers 138, 141, 144, 146, 149, and 152 visible.

Рис. 10. Финальный эпизод дуэли. Фрагмент 3

The image is a vertical composition. On the left side, there is a musical score for a film. It consists of several staves of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be for a complex piece of music. On the right side, there is a vertical strip of film stills. These stills show a lightsaber duel in a dark, industrial setting. The lightsabers are glowing green and red, and the scene is filled with dramatic lighting and shadows. The film stills are arranged in a vertical sequence, corresponding to the musical score on the left.

Рис. 11. Финальный эпизод дуэли. Заключительный фрагмент

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Информация приведена по статье Р. Тома «Кино для звука» [4, 49].

² Данные названия являются допущением автора статьи, а не авторской формулировкой Джона Уильямса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кускашёв О. И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2022. 163 с.
2. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 375 с.
3. Тавризян А. В. Поэтика киномузыки Томаса Ньюмана : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 277 с.
4. Том Р. Кино для звука // Техника и технологии кино. 2005. № 1. С. 48–52.
5. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино : дис. ... д-ра искусствоведения. Краснодар, 2010. 461 с.
6. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные труды. Москва : Искусство, 1964. Т. 2. С. 189–268.
7. Buhler J, Lewis H. Voicing the Cinema: Film Music and the Integrated Soundtrack. Chicago : Univ. of Illinois Press, 2020. 352 p.
8. Buhler J. Theories of the Soundtrack. New York : Oxford Univ. Press, 2019. 336 p.

Mikhail L. Zyryanov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: mlzito@mail.ru.
ORCID: 0000-0003-4536-8696. SPIN-код: 5680-7958

GRAPHICAL ANALYSIS OF THE ORIGINAL SOUNDTRACKS ON THE EXAMPLE OF RESEARCH ON FILM SCORE FOR STAR WARS™. EPISODE ONE

Abstract. The article presents the potential possibilities of the vertical montage graphic scheme developed by S. Eisenstein in the field of musical research of the genres of film music, in particular genre of the original soundtrack as the most relevant of modern cinematic musical masterpieces. As an example, a graphical analysis of the soundtrack by John Williams “Duel of the Fates” to the full-length space opera “Star Wars™. Episode I”, during which fragments of a selected scene of the film were correlated with the score of the soundtrack, published in order to adapt it to a concert performance. As a result of the work, the discrepancy between the music playing in the film and the musical text of the score was discovered, which proved the difference between the genre varieties “film score” and “original soundtrack”. Moreover, the research is revealed many ways of connecting musical material with the video sequence into a single media text, and also proved the influence of the means of musical language and musical form on the development of the plot the movie. Musicological research on the method of graphic comparison of storyboards with the musical text of the score was conducted for the first time.

Keywords: Sergej Eisenstein; John Williams; storyboard; original soundtrack; vertical montage

For citation: Zyryanov M. L. *Graficheskiy metod issledovaniya original'nykh saundtrekov na primere raboty s partituroy k fil'mu «Zvezdnye voyny: Epizod I»* [Graphical analysis of the original soundtracks on the example of research on film score for STAR WARS™. Episode One], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 87–102. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-87-102 (in Russ.).

REFERENCES

1. Kuskashev O. I. *Genesis orkestrvoy muzyki v kinematografii XX veka : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Genesis of orchestral music in 20th Century's cinematic industry: dissertation], Moscow, 2022, 163 p. (in Russ.).
2. Rychkov K. N. *Muzyka v sovremennom kommercheskom kinematografe SShA: problemy istorii i teorii : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music in contemporary commercial filmmaking of USA: problems of history and theory: dissertation], Moscow, 2013, 375 p. (in Russ.).
3. Tavrizyan A. V. *Poetika kinomuzyki Tomasa N'yumana : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Poetic of Thomas Newman's film music. Dissertation], Moscow, 2019, 277 p. (in Russ.).
4. Tom R. *Kino dlya zvuka* [Cinema for the Sound], *Cinema Equipment and Technologies*, 2005, no. 1, pp. 48–52. (in Russ.).
5. Shak T. F. *Muzyka v strukture mediateksta: na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Music in a mediatext's structure: at the materials of roleplay and animated movies: dissertation], Krasnodar, 2010, 461 p. (in Russ.).
6. Eisenstein S. M. *Vertikal'nyy montazh* [Vertical montage], Eyzenshteyn S. M. *Izbrannye Trudy*, Moscow, Iskusstvo, 1964, vol. 2, pp. 189–268. (in Russ.).
7. Buhler J, Lewis H. *Voicing the Cinema: Film Music and the Integrated Soundtrack*, Chicago, Univ. of Illinois Press, 2020, 352 p.
8. Buhler J. *Theories of the Soundtrack*, New York, Oxford Univ. Press, 2019, 336 p.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 34

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского



Цена свободная

Редактор-корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.09.2023 г. Дата выхода в свет 09.10.2023 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya, Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,38. Уч.-изд. л. 9,35
Тираж 100 экз. Заказ № 17702

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru

НАУЧНЫЙ

ВЕСТИНИК

УРАЛЬСКОЙ

КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 34
2023