

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 36
2024



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 36

12+

Екатеринбург
2024

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 36

Екатеринбург 2024

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 Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРОБОВА**, 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 36

Yekaterinburg 2024

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



СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА

- 6 *Лысенко С. Ю.* К проблеме композиторской режиссуры: музыкальная партитура и визуально-сценическое решение оперного спектакля

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 16 *Ионайтис О. Б. А. Н.* Радищев: музыка и поэзия в век Просвещения
- 27 *Кадочников В. П. Й.* Гайдн «Семь слов Спасителя на кресте»: три версии – три жанра
- 34 *Денисова Г. А.* Orchestergesang в творчестве Макса Регера: к вопросу о модели жанра
- 43 *Петухова С. А.* «Огненный ангел»: премьеры и отклики (1928–1966)
- 67 *Клочкова Е. В.* Творчество Алемдара Караманова в отечественных исследованиях второй половины XX – начала XXI веков

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 77 *Меркулов А. М. Л. А.* Максимов как пианист-педагог в музыкальных классах и училищах ИРМО

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 96 *Глушкова О. Р.* К вопросу включения предметов духовного содержания в современную образовательную программу подготовки музыкантов (на примере Московской консерватории РМО)

CONTENTS



MODERN PROBLEMS OF ART

- 6 *Svetlana Lysenko.* On the problem of composer stage direction: musical score and visual stage design of an opera performance

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 16 *Olga Ionaitis.* A. N. Radishchev: music and poetry in the age of Enlightenment
- 27 *Viktor Kadochnikov.* J. Haydn «The Seven Words of Saviour on the Cross»: three versions – three genres
- 34 *Galina Denisova.* Orchestergesang in the work of Max Reger: on the question of the genre model
- 43 *Svetlana Petukhova.* “The Fiery Angel”: Premieres and Responses (1928–1966)
- 67 *Elena Klochkova.* Creativity of Alemdar Karamanov in domestic studies of the second half of the XX and beginning of the XXI centuries

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 77 *Alexander Merkulov.* L. A. Maksimov as a pianist-teacher in Music classes and colleges of IRMO

MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 96 *Olga Glushkova.* On the issue of the inclusion of spiritual subjects in the modern educational program for the training of musicians (on the example of the Moscow Conservatory RMS)

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА



УДК 782.1:7.071.2

DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-6-15

Светлана Юрьевна Лысенко

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры (Хабаровск, Россия). E-mail: Lsy773@mail.ru

К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОЙ РЕЖИССУРЫ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАРТИТУРА И ВИЗУАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ОПЕРНОГО СПЕКТАКЛЯ

В статье рассматривается способность некоторых оперных композиторов ещё на этапе сочинения музыкальной партитуры программировать сценический облик своего произведения (сценическое поведение певцов-актёров, «прорисовка» живого, жизненного характера персонажа, пространственное решение сцены и др.), что позволяет ряду исследователей говорить о проявлении режиссёрской направленности их музыкального мышления и вводить термины «композитор-режиссёр» (М. Сабинина), «композиторская режиссура» (Т. Курышева). Актуальность обращения к данной проблеме сегодня обусловлена сложностью и противоречивостью современной музыкально-театральной практики, необходимостью осмыслить художественный результат диалога композитора и постановщиков, характер взаимодействия композиторских визуально-сценических намерений (представлений) и творческой воли режиссёров-постановщиков. В статье предпринят сравнительный анализ понятий «композиторская драматургия» и «композиторская режиссура». Впервые проблема композиторской режиссуры решается в аспекте программирования синтеза сенсорных модальностей, реализуемого автором в музыкальной партитуре и обуславливающего последующее восприятие и воплощение визуально-сценического решения оперы.

Ключевые слова: опера, композитор-драматург, композиторская режиссура, сценическое воплощение музыкальной партитуры, психология восприятия оперного синтеза, синтез сенсорных модальностей

Для цитирования: Лысенко С. Ю. К проблеме композиторской режиссуры: музыкальная партитура и визуально-сценическое решение оперного спектакля. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-6-15 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 6–15.

Осмысление постановочно-режиссёрских прочтений оперной классики в современном музыкальном театре в последние годы вышло за рамки музыкальной критики и стало предметом серьёзных музыковедческих исследований. Множественность

и противоречивость художественных результатов таких прочтений театральными режиссёрами, которые зачастую выстраивают свои постановочные концепции в опоре лишь на один из компонентов сложного художественного синтеза в оперном жан-

ре – на текст литературного первоисточника, демонстрируют (в своих крайних формах) отсутствие доверия к композиторской интерпретации литературного текста, уже совершённой и скрупулёзно зафиксированной автором оперы в музыкальной партитуре. При сочинении оперы композитор в сотрудничестве с либреттистом (а порой и самостоятельно) вдумчиво выстраивает сюжет, план событий, рельефно «прописывает» характеры персонажей через их поступки и действия, тем самым реализуя, по сути, функцию театрального драматурга, бережно «ведущего» своё произведение на театральные подмостки. Средствами музыкальной драматургии композитор-интерпретатор актуализирует в поэтическом первоисточнике те смысловые уровни, которые важны для него самого, фиксирует в партитуре своё понимание смысловой структуры литературного текста и индивидуальный результат осуществленного им художественного синтеза слова и музыки, имеющий перспективу последующего сценического воплощения.

Для одних композиторов стремление донести до исполнителей своё представление о сценическом «облике» оперы становится толчком для непосредственного участия автора в постановочном процессе, разучивания с актёрами-певцами их ролей-партий (Д. Россини, В. Беллини, Р. Вагнер, Д. Верди, М. Глинка, А. Верстовский). Другие своё авторское видение пространственного решения сцены, зрительных образов, рождённых в неразрывном единстве с музыкальными, а также описание предполагаемых декораций и костюмов фиксируют на страницах либретто, клавиров, в эпистолярном наследии, в виде заметок, эскизов и т. д. Однако в аспекте сценического бытия оперы основным способом передачи композитором его авторской воли потенциальным интерпретаторам остается музыкально-нотная партитура. Именно партитура объединяет в себе и вербальные формы организации постановочной части спек-

такля (общие структурно-композиционные закономерности, мизансценические и сценические ремарки и др.), и имманентно-музыкальные средства (исполнительские нюансы, все средства музыкальной выразительности, участвующие в «лепке» как внешнего действия, так и обуславливающего его внутреннего).

Изучение опыта выдающихся оперных режиссёров (К. Станиславского, Б. Покровского, Л. Михайлова, В. Фельзенштейна и др.) также показывает, что визуальный ряд оперного спектакля должен определяться музыкальной драматургией оперы. Очевидное для музыкантов, в практической деятельности современных режиссёров данное положение реализуется далеко не всегда. Вышеизложенное указывает на необходимость осмысления современной постановочной практики в аспекте взаимодействия композиторского музыкально-сценического замысла и его режиссёрско-сценической интерпретации, и, в свою очередь, актуализирует обращение исследователей к проблеме программирования композитором в партитуре оперы своих намерений относительно её театрально-сценического облика, что и определяет основную задачу данной статьи.

Уже на этапе сочинения некоторые композиторы, обладающие способностью «видеть» внутренним взором все детали визуально-сценического решения своей музыкально-драматургической концепции, стремятся максимально выпукло (рельефно) обозначить в оперной партитуре мельчайшие нюансы сценического поведения актёров, изобразительные и выразительные подробности действия, пространственное и колористическое решение сцены и пр., что позволяет ряду исследователей говорить о проявлении *режиссёрской направленности* их музыкального мышления. Термины «*композитор-режиссёр*» (М. Сабина) и «*композиторская режиссура*» (Т. Курышева) стали следствием обобщения данного феномена [12; 8; 11]¹. В насто-

ящее время, несмотря на большой интерес к данной проблеме и её актуальность, она остаётся в числе малоизученных, в первую очередь, в силу её сложности и междисциплинарности. Одним из препятствий в её решении является отсутствие чёткого разграничения понятий «композиторская драматургия» и «композиторская режиссура». Даром драматурга обладают все оперные композиторы. Но всех ли их можно отнести к композиторам-режиссёрам? Прежде, чем ответить на этот вопрос, рассмотрим само понятие «композиторская режиссура».

Проблема режиссёрского мышления как особого склада дарования композитора в отечественном музыкознании впервые была поставлена М. Сабининой в исследовании, посвящённом оперной драматургии С. Прокофьева [12]. Отмечая особенности его творческой личности, музыковед обращает внимание на режиссёрскую направленность его оперных партитур, где малейшие подробности сценической жизни персонажей очерчены предельно выпукло. К режиссёрским приёмам композиторского метода исследователь относит разветвлённую систему сценических ремарок, внимание к деталям актёрского исполнения, усиление их образно-выразительной функции. В композиторских ремарках нашли отражение эмоциональное состояние персонажей, их местоположение на сцене, детали поведения и даже жесты. Как замечает исследователь, «зрительно-моторное ощущение сцены» Прокофьева способствовало детальному отбору музыкальных средств, что влекло со стороны композитора требование точного соответствия актёрского поведения музыке – вплоть до совпадения жеста с пассажем (так как он «при написании пассажа видел этот жест»), до воспроизведения актёром женственно-робкого, склоняющегося движения, программируемого автором в нисходящей музыкальной фразе (реплика Софи «А с тем досвиданьчика» в опере «Семён Котко»). Отсюда такое внимание к выразительно-изобразитель-

ной функции деталей, ставших важным средством показа «сложного комплекса внешних и внутренних, социальных и индивидуальных, физических и нравственных моментов» [12, 268].

Позднее, в другой своей работе, М. Сабинина несколько расширит понятие композиторской режиссуры, рассмотрев её в аспекте музыкально-языковой семантики. Тогда «режиссирующими посылками» обладают «темы, ритмоинтонации, темброинтонации, обороты вокальных партий и черты оркестровой фактуры, несущие в себе некие конкретно сценические импульсы как эмоционального, так и живописно-изобразительного порядка, которые могут „обрисовывать“ (картины природы, вещи-символы, внешний облик, повадку и жесты персонажа) и „выражать“ оттенки, смены и переломы внутренних состояний героев оперы, их взаимоотношения, манеру говорить и т. д.» [11, 302].

Т. Курышева, рассматривая композиторскую драматургию и композиторскую режиссуру в сравнительном аспекте, отмечает их тесную взаимосвязь, обусловленную опорой на немзыкальные ассоциации и генетически родственным театральным происхождением. Фиксируя различие двух понятий, исследователь вместе с тем подчёркивает, что композитор-драматург опирается на такой принцип построения целого, который предполагает процесс развёртывания образов в их причинно-следственной зависимости и целенаправленности. Иными словами, он воплощает тот или иной принцип подачи образов во временном развёртывании произведения. Основная же задача композитора-режиссёра заключается в программировании *вариантов реализации* этого принципа, в случае с оперой – возможностей сценического воплощения данного драматургического решения [8, 190].

Позволим себе продолжить данную мысль и обратим внимание на стремление композитора-драматурга ёмко и выпук-

ло воплотить театрально-драматическое действие средствами музыки, через отбор определенных музыкально-выразительных средств ярко и психологически точно отразить основные драматургические составляющие драмы в их взаимодействии. В свою очередь, режиссёрская направленность композиторского мышления ориентирована на последующую сценическую реализацию музыкально-драматургического замысла в актёрской пластике, мизансценировании, пространственном решении сцены, световой партитуре спектакля и т. д. – посредством конкретных музыкально-выразительных деталей, изобразительных приёмов, максимальной индивидуализации музыкальных характеристик персонажей. Другими словами, режиссёрские намерения композитора – лишь «частный случай» реализации композиторской драматургии². В этом же ключе размышляет и Р. Берченко. Касаясь вопроса о соотношении понятий «режиссура» и «драматургия» в оперном произведении, он определяет режиссуру (вариант) как конкретное и индивидуальное воплощение драматургии (инвариант) и обращает внимание на размыкание семантического двуединства музыкального и вербального (оперная драматургия) и вовлечение в композиторскую режиссуру третьего элемента – конкретного мизансценического видения [3, 8].

Итак, основные отличия между оперной драматургией и композиторской режиссурой определяются результатом реализации драматургических принципов композитора, наличием в музыкальной партитуре конкретных приёмов и способов объективации намерений композитора (Р. Берченко: «материальных знаков»), связанных со сценическим и сценографическим аспектом воплощения авторского замысла. К таковым относят: 1) специфические режиссёрские указания композитора, сохранившиеся в письмах, заметках, мемуарах современников, рукописях и т. д., ка-

сающиеся планов сценического действия, видения тех или иных сцен, описание предполагаемых костюмов и декораций, и нашедших наиболее полное отражение в системе авторских ремарок; 2) авторские указания, связанные с членением оперной формы (деление по действиям, картинам, сценам, система буквенных указаний, купюры и вставки, система двойных тактовых черт); 3) все средства музыкальной выразительности (неспецифическая группа приёмов композиторской режиссуры) – «в тех случаях, когда композитор наделяет их явными театральными функциями» [3, 14]³. Именно эта группа приёмов обладает, пожалуй, наиболее «размытой» режиссёрской направленностью⁴.

Положение меняется, если перевести данную проблему в область психологии и рассмотреть механизм воплощения композитором в оперном тексте своих режиссёрских намерений, учитывая аспект последующего его *восприятия* постановщиками и слушателями. Одной из первых работ в отечественном музыкознании, где проблема оперного синтеза рассматривается в плоскости психологии восприятия, стала статья Л. Березовчук [2]. Нам представляется важным остановиться на тех выводах, к которым приходит исследователь, и которые мы предлагаем осмыслить в аспекте композиторской режиссуры.

Рассматривая понятие оперной драматургии, учёный предлагает уйти от трактовки сценического действия как фабулы (сюжетно-фабульное развертывание конфликта). Если *действие* понимать как отражение поступков героя, в которых персонаж проявляет себя через движение, мысли, чувства, тогда в оперном действии персонаж-человек воспринимается как целостный образ: видимый (в процессе восприятия участвует зрительная модальность), слышимый (слуховая модальность) и воспринимаемый кинестетически (через артикулирование в речи). Объединяющим механизмом для всех названных модаль-

ностей, вовлекаемых в процесс восприятия оперного действия, Л. Березовчук определяет движение – как кинетическое (моторно-телесное), так и речевое (артикуляционное).

Оперный композитор с помощью средств музыкальной выразительности способен вовлекать в процесс последующего восприятия и слух, и зрение, и речь, и свойства движения человека, через которые «проступают» поведение и характер персонажа-героя. При таком подходе вовлечённые в оперный синтез сенсорные модальности становятся каналами передачи авторского замысла, который композитор в «свёрнутом» (партитурном) виде адресует не только слушателям, но и постановщикам. Так в оперный синтез вовлекаются качества слуховой модальности (высота, тембр, речь в своей интонационно-просодической форме), информация для зрения (яркость, контрастность, размер, цвет, движение), все виды движения на основе визуального восприятия (позы, осанка, походка, выразительные движения лица, тела, семантические и рабочие движения, выразительная артикуляция и др.).

Следовательно, для анализа оперного действия необходимо выйти за пределы письменного текста (нотная партитура) и углубиться в изучение его звуковой формы, связанной с процессом восприятия, при котором произведение в момент исполнения-постановки выступает как целостный сенсорный образ, данный в ощущениях. Тогда основная задача оперного композитора – программирование в музыкальной партитуре не синтеза искусств, а *синтеза сенсорных модальностей*. Следует отметить, что межчувственные взаимодействия в художественном восприятии и мышлении рассматриваются современной наукой в рамках *синестетического* подхода – исследовании межчувственных связей в психике (синестезий), на основе которых формируется образный строй различных видов искусства, а синестетичность

рассматривается как системное свойство невербального мышления, образующегося на пересечении различных чувственных модальностей (слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической) [4; 6]. Не привлекая понятия синестетики, Березовчук, вместе с тем, оперирует близкими понятиями и акцентирует внимание на способности оперного композитора программировать интермодальные синтезы⁵.

Исследователь приходит к выводу, что при восприятии оперного действия на основе движения, проникающего в той или иной форме во все сенсорные модальности, возникают различные интермодальные синтезы. Наиболее значимыми для оперного жанра являются зрительный и речеслуховой тип синтеза. В первом случае объединяющим фактором для восприятия вербального (оперный речитатив – для кинестетического анализатора через внутреннее проговаривание речи) и вокально-музыкального (вокальный тип мелодики – для слуховой модальности) компонентов оперного спектакля становится *зрительный* компонент синтеза. Второй, *речеслуховой* тип интермодального синтеза, перерабатывая слуховые, кинетические и другие сигналы, кодируемые в языке, осуществляет в опере синтез слова и музыки. Ведущими компонентами музыкального действия при таком типе синтеза становятся тоновый, тембровый и артикуляционный, а формой их проявления – вокальная и оркестровая партии, детально проработанные как темброво, так и артикуляционно. *Зрительный* синтез проявляется в «статике движений» (одномоментный показ всех деталей ситуации и поведения героя, например, в арии). Тогда вокал (слуховой анализатор) начинает преобладать над речитативом (анализатор, связанный с речевой деятельностью, обусловленной в свою очередь кинестетическими усилиями проговаривания текста во внутренней речи), ослабляется двигательный компонент синтеза, что вызывает необходимость подключения зрительно-

го анализатора для воссоздания полноты человеческих проявлений. *Речеслуховой* синтез проявляется во внешних и поведенческих характеристиках персонажей. Он ориентирован на показ «конкретных» человеческих характеров.

Зрительный синтез необходим для передачи аффектов, воплощает драматургическое развитие; восприятие такого синтеза требует постоянного переключения с речевого анализатора на слуховой (речитатив – ария), со слухового – на зрительный (ария – танцевальный дивертисмент), что и позволяет трактовать оперный жанр как преимущественно театральный, а сценическое действие – как смену происходящих событий, как развёртывание музыкально-театральными средствами драматургического конфликта. Выскажем предположение, что такой тип синтеза характерен для творческого метода *композитора-драматурга*.

Речеслуховой синтез помогает осознать пропетое слово не как элемент языка, а как речевую характеристику конкретного персонажа, как принцип его музыкальной характеристики. Осмысленная таким образом мелодия *оправдана* характером персонажа, проявленным через речь. Поскольку при переводе речи в пение частично утрачивается (нивелируется) индивидуальность речевой артикуляции, композитор передаёт большинство артикуляционных характеристик внешней и внутренней речи в оркестр. В операх с речеслуховым типом синтеза вместо показа аффекта слушатель воспринимает показ *движений*, вызванных данным эмоциональным состоянием. Так, в частности, во многом программируется сценический ряд спектакля, связанный с поведением актёров. В точной фиксации средствами музыкальной выразительности живого, жизненно реального человеческого характера, способного получить правдивое сценическое воплощение, и заключается, на наш взгляд, *режиссёрская направленность* композиторского мышления.

Приведём несколько примеров. Одним из композиторов-режиссёров, обладающих конкретным мизансценическим видением и программирующих визуально-сценический облик своих опер в партитуре, является М. Мусоргский. Режиссёрская направленность его художественного мышления, отмеченного активными переходами между сенсорными модальностями (визуальной, аудиальной, тактильной и др.), и особенности его художественного восприятия (комплексная фиксация зрительных, слуховых, двигательных, живописных, пластичных, эмоциональных представлений) обуславливают необыкновенную подвижность ассоциативного механизма его мышления. Данное качество находит отражение в яркой метафоричности музыкального языка, особой зримости музыкальных образов, динамике зрительно-моторных ощущений, жестовости его музыкальной интонации. Важнейшей творческой задачей Мусоргского становится сохранение этого полифонического комплекса зрительных и слуховых, живописных и пластических представлений в партитуре, поиск адекватных приёмов музыкальной выразительности – по сути, указаний для постановщиков и исполнителей, для последующего воплощения в визуально-сценическом решении оперы-спектакля.

В частности, для привлечения внимания к конкретной речевой интонации персонажа, для акцентировки отдельных слов композитор по-новому работает с тембро-интонационным параметром звучания, чутко подмечая способность тембровой речевой интонации отражать эмоциональное состояние говорящего⁶. Поскольку точное воспроизведение тембровой речевой интонации в вокальной партии персонажа осложнено значительной ограниченностью певца в управлении своим темброобразующим аппаратом, композитор поручает это оркестру. К важнейшим режиссёрским приёмам Мусоргского можно отнести и тембро-интонационное эмоциональ-

ное движение (гибкие тембровые изменения и тембровые акценты внутри фразы), и тембро-интонационное состояние (относительно устойчивая тембровая характеристика на протяжении длительного высказывания)⁷. Теснейшая связь музыки и действия в его операх позволяет постановщикам трактовать тембро-интонационное эмоциональное движение как жест, а тембро-интонационное состояние – как позу, застывшее мышечное напряжение или расслабление.

Другой пример интермодального синтеза при переводе музыкально-звукового кода композиторской партитуры в пластику актёрского поведения позаимствуем из постановки А. Тарковского оперы «Борис Годунов»⁸. Рассмотрим окончание II действия оперы⁹. Глубочайший психологизм партии Бориса в сцене галлюцинаций порождает условное, а потому во многом символическое пластическое решение роли, где царь в попытке укрыться от кошмарных видений буквально закутывается в расстеленную на сцене карту-ковёр России¹⁰. Отметим, что данное экспрессивное пластическое решение роли находит своё обоснование в оперной партитуре, где имманентно-музыкальными средствами Мусоргский реализует собственные режиссёрские указания. Эмоциональная кульминация роли – сцена галлюцинации – не только подчеркнута ритмической прерывистостью вокальной партии, активностью затакта, но и тщательно проартикулирована средствами оркестра. Включение тембра медных духовых (валторны), штриховые и динамические акценты, участвующие в формировании просодики экспрессивной речи Бориса, отражают технику расстановки психологических акцентов, «подхваченную» постановщиками в сценическом ряду спектакля.

Указанный пластический приём сценического поведения может стать объектом синестетического анализа. Смысловой мотив вины царя-преступника в сцене галлюцинации воплощён в музыке оперы

целым комплексом синестетически окрашенных выразительных средств, позволяющих актёру-интерпретатору найти точное пластическое решение роли, передающее желание сжаться, свернуться, спрятаться от надвигающегося наваждения. Важнейшей предпосылкой вовлечения кинестетической модальности в процесс постановочной интерпретации представляется гармоническая организация указанного фрагмента оперной партитуры. Её особенностью является приём наложения линейной логики увеличенного лада, представленного развёртыванием увеличенного трезвучия, на функциональную логику тональной организации. Противоречивое единство тонально-функциональных центростремительных связей и центробежных («размагничивающих») тенденций увеличенного лада подчёркивается Мусоргским единой точкой опоры – звуком *es*, стягивающим в единый устой и «распахнутость», «развёрнутость» увеличенного трезвучия (центрального конструктивного элемента указанного симметричного лада), и функциональную логику доминантового предикта ожидаемого *as-moll*, выявляющую неустойчивую напряжённость, сжатую в местном устое *es*.

Целый ряд синестетических характеристик указанного тоникального *es* (звучащего в большой октаве), значимость которого композитор подчёркивает артикуляционно-динамическими средствами (множественной градацией динамики звукоизвлечения данной ноты у тубы в авторской партитуре), выявляет весомость глубинной координаты трёхмерного звукового пространства эпизода. Тёмное, густое звучание тубы, значительный динамический, тембровый и регистровый разрыв фактурных пластов, «сила тяжести» ладового центра вовлекают восприятие в «гравитационную воронку» глубинного погружения. Такое музыкальное решение осмысливается нами как воплощение в музыкальном коде подспудного желания Бориса найти

внутреннюю точку опоры в ирреальном мире, когда сознание теряет привычные рационально-логические координаты. Представляется, что синестетическая перекодировка выявленного глубинного смысла музыкальной партитуры в сценическом ряду оперной постановки А. Тарковского происходит с привлечением архаического движения сжатия, для которого, по словам Г. Абрамова, характерно «стягивание тела к центру, утонувшему где-то глубоко внутри него», «состояние бесконечного погружения в тёмные глубины тела» [1, 312]. Такой подход позволяет корректировать процесс считывания режиссёрских интенций композитора средствами актёрской пластики.

Таким образом, предпринятый анализ интермодальных синтезов в оперном жанре

позволяет нам выявить один из ключевых признаков режиссёрского дарования у тех композиторов, которые наделены «совершенным чутьём сцены». Их способность кодировать в музыкальной партитуре комплекс зрительных, пластических, жестовых, пространственных компонентов визуально-сценического облика своих опер апеллирует к межчувственным ассоциативным процессам, интермодальным синтезам, возникающим при восприятии такой музыки в мышлении постановщиков и певцов-актёров. В изучении психологических предпосылок композиторской режиссуры мы видим большую научную перспективу, а в привлечении синестетического подхода в анализе постановочной визуально-сценической реализации режиссёрских намерений композитора – значительный потенциал.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Впервые интерес к проблеме композиторской режиссуры у автора данной статьи возник при написании дипломной работы «„Борис Годунов“ М. П. Мусоргского: к проблеме постановочной интерпретации» (Новосибирская государственная консерватория, 1991), где в опоре на исследования М. Сабининой и Т. Курышевой, а также изучение опыта ведущих оперных режиссёров XX века рассматривалась проблема композиторской режиссуры М. Мусоргского. Впоследствии данная проблема получила развитие в диссертационном исследовании автора [10].

² Иную точку зрения мы находим в работе М. Земляничной, в которой композиторской режиссуре отводится роль «концепционного оформления первоначального замысла произведения», а музыкальная драматургия определяется как конкретное воплощение (реализация) композиторской режиссуры «в звуках», то есть в партитуре. «Именно музыкальная драматургия является основным свидетельством и „дешифратором“ режиссёрских установок композитора» [5, 15].

³ В данной классификации мы опираемся на исследование Р. Берченко [3, 12–14].

⁴ Следует отметить, что Берченко своей работе не углубляется в изучение музыкально-выразительной составляющей композиторской режиссуры, фокусируя внимание на изучении внемузыкальных компонентов. Один из вариантов решения указанной проблемы содержится в работе Земляничной [5].

⁵ Изложенные положения работы Л. Березовчук получили свое развитие в синестетическом аспекте в исследовании автора данной статьи, где рассмотрены психологические предпосылки композиторской режиссуры М. Мусоргского и осмыслены сценические формы её воплощения в различных музыкально-театральных постановках [10]. Синестетический подход в этом исследовании привлекается для обнаружения глубинных смыслопорождающих кодов оперы как текста, реализуемых (или не реализуемых) постановщиками.

⁶ Анализ тембро-интонационных приёмов, реализованных композитором в вокально-речевом синтезе, является результатом обобщения некоторых положений работы В. Костарева, рассмотренных нами в ракурсе театрально-сценических интерпретаций [7].

⁷ Термины «тембро-интонационное эмоциональное движение» и «тембро-интонационное состояние» были предложены в работе В. Костарева [7, 46].

⁸ Единственная оперная постановка А. Тарковского, осуществленная в 1983 году в Лондонском театре Ковент-Гарден и перенесённая на сцену Кировского театра оперы и балета в 1990 году (режиссёры С. Лоулесс и И. Браун, художник Н. Двигубский).

⁹ Данный пример уже становился объектом анализа в работе автора [9], однако в аспекте композиторской режиссуры будет рассмотрен нами впервые.

¹⁰ Упоминание о географической карте в декорационном оформлении сцены «В царском тереме» содержит композиторская ремарка ко II действию («Книга большого чертежа», изучаемая будущим русским царём Феоодором Годуновым). Однако смысловой потенциал указанной композитором детали сценического реквизита в постановочном решении оперы значительно расширен: огромная карта-ковёр, развёрнутая в центре сценического пандуса, обретает обобщённое, метафорически-смысловое значение, выступая как символ России, благополучие которой является целью и главной заботой государя. Именно на ней царевич Феоодор постигает уроки географии, на ней царь-отец с любовью и гордостью за сына обозревает его будущие владения, границы которого значительно расширились усилиями мудрого правления Годунова, с неё сталкивает Шуйского во время наставлений царевичу. Потому сворачивание, «сжимание» карты-ковра Борисом, ищущим оправдания своим преступным деяниям в кульминационный момент наивысшего эмоционального напряжения сцены («Не я твой лиходей!... Народ... Воля народа...»), порождает новую грань смысла – предчувствие трагической судьбы России, отданной на разграбление правителям-временщикам после смерти царя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Г. Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства : сб. науч. тр. / общ. ред., сост. З. Е. Журавлёвой и др. Москва : Прогресс-Традиция, 2000. С. 310–314.
2. Березовчук Л. Н. Опера как синтетический жанр // Музыкальный театр : сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. А. Л. Порфирьева. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 1991. С. 36–91.
3. Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 224 с.
4. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве). Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 263 с.
5. Земляницына М. В. Композиторская режиссура в опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2020. 182 с.
6. Коляденко Н. П. Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 119–129. DOI 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128
7. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: Вокальные формы речевого генезиса. Екатеринбург : Изд. Урал. гос. консерватории им. М. П. Мусоргского, 1993. 196 с.
8. Курышева Т. А. Театральность и музыка. Москва : Совет. композитор, 1984. 200 с.
9. Лысенко С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского – А. Тарковского) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. № 1(39), ч. 1. С. 139–143.
10. Лысенко С. Ю. Опера М. Мусоргского «Борис Годунов» как синтетический художественный текст. Хабаровск : Хабар. гос. ин-т искусств и культуры, 2012. 228 с.
11. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. Москва : Композитор, 2003. 328 с.
12. Сабина М. Д. «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва : Совет. композитор, 1963. 292 с.

Svetlana Yu. Lysenko

Khabarovsk State Institute of Culture, Khabarovsk, Russia. E-mail: Lsy773@mail.ru

ON THE PROBLEM OF COMPOSER STAGE DIRECTION: MUSICAL SCORE AND VISUAL STAGE DESIGN OF AN OPERA PERFORMANCE

Abstract. The article analyzed the ability of some opera composers genres to program the stage appearance of their work even at the stage of composing a musical score (stage behavior of singers-actors, “drawing” of the living, vital character of the hero, spatial design of the scene, etc.), which allows a number of re-

searchers talk about the manifestation of the director's orientation of their musical thinking and introduce the terms "composer-stage director" (M. Sabinina, T. Kuryшева). The relevance of addressing this problem today is due to the complexity and inconsistency of modern musical theater practice, the need to comprehend the artistic result of the dialogue between the composer and the directors, the nature of the interaction of the composer's visual and scenic intentions (performances) and the creative will of the stage directors. The article undertakes a comparative analysis of the concepts of "composer dramaturgy" and "composer direction". For the first time, the problem of composer direction is solved in the aspect of programming the synthesis of sensory modalities, implemented by the author in the musical score and determining the subsequent perception and implementation of the visual-stage solution of the opera.

Keywords: opera; composer-playwright; composer's direction; stage embodiment of the musical score; psychology of perception of opera synthesis; synthesis of sensory modalities

For citation: Lysenko S. Yu. *K probleme kompozitorskoy rezhissury: muzykal'naya partitura i vizual'no-stsenicheskoe reshenie opernogo spektaklya* [On the problem of composer stage direction: musical score and visual stage design of an opera performance], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 6–15. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-6-15 (in Russ.).

REFERENCES

1. Abramov G. *Arkhaicheskiy yazyk tela* [Archaic body language], *Z. E. Zhuravlevoy i dr. (reds., comp.), Yazyki nauki – yazyki iskusstva*, Moscow, Progress-Traditsiya, 2000, pp. 310–314. (in Russ.).
2. Berezovchuk L. N. *Opera kak sinteticheskiy zhanr* [Opera as a synthetic genre], *A. L. Porfirieva (resp. red.), Muzykal'nyy teatr: sb. nauch. tr.*, St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 1991, pp. 36–91. (in Russ.).
3. Berchenko R. E. *Kompozitorskaya rezhissura M. P. Musorgskogo* [Composer stage direction M. P. Mussorgsky], Moscow, Editorial URSS, 2003, 224 p. (in Russ.).
4. Galeev B. M. *Chelovek, iskusstvo, tekhnika: (Problema sinestezii v iskusstve)* [Man, art, technology: (The problem of synesthesia in art)], Kazan, Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 1987, 263 p. (in Russ.).
5. Zemlyanitsyna M. V. *Kompozitorskaya rezhissura v opere D. D. Shostakovicha «Ledi Makbet Mtsenskogo uezda»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Composer's stage direction in D. D. Shostakovich's opera "Lady Macbeth of Mtsensk": dissertation], St. Petersburg, 2020, 182 p. (in Russ.).
6. Kolyadenko N. P. *Khudozhestvennaya sinesteziya i ee osmyslenie v zarubezhnoy i otechestvennoy nauke* [Artistic synesthesia and its interpretation in foreign and domestic science], *Vestnik muzykal'noy nauki*, 2021, vol. 9, no. 1, pp. 119–129. DOI 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128 (in Russ.).
7. Kostarev V. P. *Rubikon Musorgskogo: Vokal'nye formy rechevogo genezisa* [Mussorgsky's Rubicon: Vocal forms of speech genesis], Yekaterinburg, Izdanie Ural'skoy gosudarstvennoy konservatorii im. M. P. Musorgskogo, 1993, 196 p. (in Russ.).
8. Kuryшева T. A. *Teatral'nost' i muzyka* [Theatrics and music], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1984, 200 p. (in Russ.).
9. Lysenko S. Yu. *Vzaimodeystvie muzykal'nogo i stsenicheskogo ryadov v opere-spektakle (na primere «Borisa Godunova» M. Musorgskogo – A. Tarkovskogo)* [Interaction of musical and stage sequences in an opera-play (using the example of "Boris Godunov" by M. Mussorgsky – A. Tarkovsky)], *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*, 2014, no. 1(39), pt. 1, pp. 139–143. (in Russ.).
10. Lysenko S. Yu. *Opera M. Musorgskogo «Boris Godunov» kak sinteticheskiy khudozhestvennyy tekst* [Opera by M. Mussorgsky "Boris Godunov" as a synthetic art text], Khabarovsk, Khabarovskiy gosudarstvennyy institut iskusstv i kul'tury, 2012, 228 p. (in Russ.).
11. Sabinina M. D. *Vzaimodeystvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke* [Interaction of musical and dramatic theaters in the XX century], Moscow, Kompozitor, 2003, 328 p. (in Russ.).
12. Sabinina M. D. *«Semen Kotko» i problemy opernoy dramaturgii Prokof'eva* ["Semion Kotko" and problems of Prokofiev's operatic dramaturgy], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1963, 292 p. (in Russ.).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 7.01(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-16-26

Ольга Борисовна Ионайтис

Доктор философских наук, профессор, профессор кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург, Россия).
E-mail: ionaitis@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3505-3562

А. Н. РАДИЩЕВ: МУЗЫКА И ПОЭЗИЯ В ВЕК ПРОСВЕЩЕНИЯ

В статье рассматривается понимание эстетических воззрений А. Н. Радищева на искусство, поэзию и музыку. Показано как в теоретических работах и художественных сочинениях русский мыслитель XVIII века, поэт понимал сущность творчества, законы искусства, взаимосвязь и взаимовлияние музыки и поэзии. В статье утверждается, что А. Н. Радищев совершает важнейший поворот в эстетике России XVIII века: направляет внимание на народное искусство, на возможности использования в современном искусстве фольклора и национальных традиций. При этом впервые обращает внимание не только на форму народного творчества, но призывает увидеть основные содержательные парадигмы народного творчества, не копировать, а развивать в поэзии и музыке национальные черты творчества.

Ключевые слова: эпоха Просвещения, сентиментализм, XVIII век, русская поэзия и музыка, А. Н. Радищев

Для цитирования: Ионайтис О. Б. А. Н. Радищев: музыка и поэзия в век Просвещения. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-16-26 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 16–26.

По достоинству оценить современность можно только на фоне веков.

Д. С. Лихачёв^а

Д. С. Лихачёв, чьи слова мы взяли эпиграфом, безусловно, прав. Сегодня мы можем, отбросив ставшие уже шаблоном идеологические установки в оценках русских мыслителей прошлого, подходить к рассмотрению истории отечественной эстетики, художественной критики, философии искусства в формате свободной дискуссии.

Мифологизация Радищева, начавшаяся уже достаточно давно, к сожалению, скрывает за пеленой идеологем оригинального и самобытного мыслителя и поэта, отразившего свою эпоху перемен и своеобразия собственной личности в самом образе своей жизни, в философских трактатах, поэтических сочинениях [5, 254–269]. Но без обращения к его наследию нам трудно понять переход, например, от эстетики классицизма к эстетике романтизма, суть сентиментализма в России, и главное – понять, чем

^а Лихачёв Д. С. Будущее литературы как предмет изучения // Новый мир. 1969. № 9. С. 183.

же была эпоха Просвещения XVIII столетия для России [7].

А. Н. Радищев всегда хотел, чтобы современники воспринимали его не чиновником, не государственным деятелем, а литератором [3]. Во время суда, отвечая на вопрос о характере своей деятельности, Радищев утверждал, что он стремился к славе остроумного литератора. А. С. Пушкин в своей статье «Александр Радищев» так же подчёркивает, что «в обществе он был уважаем как сочинитель» [6, VII, 241]. Но А. Н. Радищев был не только экспериментатором в литературе: он оставил целый ряд интереснейших теоретических работ, посвящённых искусству поэзии, музыки, живописи. В своих сочинениях он одновременно отразил и эстетические искания века Просвещения, и поставил вопрос о национальном в искусстве.

Поэт и драматург XVIII столетия П. А. Плавильщиков писал, что музыка и словесность «суть две сестры родные», идущие навстречу друг другу. Путь этого движения навстречу друг другу был не прост. Классицизм и сентиментализм (каждый по-своему) представляли встречу двух важнейших линий культурного развития – музыкального и литературного творчества. Если обратиться ко второй половине XVIII века, особенно последней его четверти, то можно увидеть следующую тенденцию: «...активное сближение музыкального искусства с русской поэзией, драматургией и публицистикой. Включение музыки в сферу влияния просветительской литературы способствовало её самоопределению» [15, 82]. А. Н. Радищев тонко ощущал своё время, и «примеры из поэзии Радищева дают, однако, почувствовать его многосторонние возможности как поэта, близкого к музыке» [4, 72]. Его поэтические сочинения и теоретические работы демонстрируют движение от классицизма к сентиментализму.

В конце 1760-х годов в культуре России наблюдается тенденция утраты классицизмом своих лидирующих позиций (как стилем

жизни и направлением в искусстве). Основные требования классического стиля уходят в прошлое. В сочинениях Д. И. Фонвизина, Н. И. Новикова, М. Д. Чулкова раскрываются образы простых людей, крестьян, которые отнюдь не демонстрируют античных поз и не объясняются рифмами Гомера. Постепенно всё чаще в литературе описываются родные пейзажи, колорит жизни России. Но реалистические черты русской литературы этого времени – ещё не реализм XIX века. Между ними был период увлечения идеалами сентиментализма, что проявилось в творчестве многих авторов, А. Н. Радищев – не исключение. Увлечение сентиментализмом приводит к популяризации таких жанров в литературе, как автобиографическая повесть, исповедь, путевые заметки, путешествие и т. п. И в этой связи одно из ранних сочинений А. Н. Радищева весьма показательно – «Дневник одной недели».

Для Радищева сентиментализм – это возможность освобождения писателя от норм, навязанных извне, от предвзятых ограничений индивидуальности в его творчестве. «Произведение возникает, с точки зрения Радищева, лишь как проявление единичного характера, и как продукт неповторимого индивидуального момента данной личной творческой энергии оно и интересно... Природа и личная гениальность творит великих людей и великие произведения, а вовсе не выучка, не холодное размышление или следование образцам» [2, 163]. Руководствуясь подобными тезисами, Радищев постоянно экспериментирует со словом, то обращаясь к наследию классической Греции, то к русскому фольклору.

Устремлённость к сентиментализму с его сосредоточенностью на личном, на переживаниях автора и на его мировоззрении сказывается и в том, что на какую бы тему ни писал Радищев, это всегда его личная позиция, его личный рассказ, его личные чувства и мысли. Поэма «Бова» по своей форме не предполагала, как казалось бы, никакого личного авторского «я».

Но нет, это монолог автора, с чётко демонстрируемой мировоззренческой позицией. Поэма «Песни Древние» является проповедью концепции автора, а не описанием исторических реалий. В оде «Вольность» звучат личные слова автора, идущие от сердца поэта к сердцу читателя. Творчество Радищева в этом отношении вписывается в общую направленность своего времени. Как точно отметил Ю. М. Лотман, это был «век богатырей»: «Люди последней трети XVIII века, при всём неизбежном разнообразии натур, отмечены были одной общей чертой – устремлённостью к особому индивидуальному пути, специфическому личному поведению... Для человека конца XVIII века, если можно позволить себе такое обобщение, характерны попытки найти *свою* судьбу, выйти из строя, реализовать свою собственную личность» [5, 254]. Для Радищева своим путём стал путь литератора, зовущего современников увидеть мир своей страны и своими силами преобразовать его к лучшему. Эту мысль прочувствовал и А. Григорьев, который писал: «Радищев... прямо приступил к ним (жизнь, общество. – О. И.) с самым крайним и строгим идеалом цивилизации», который строится самим человеком [1, 186]. Задача же литератора – указать путь. В этом направлении путь русской культуры, по мнению А. Григорьева, ведёт от Н. А. Радищева к Н. М. Карамзину с его историей русского государства, народа и культуры.

Почему сентиментализм привлек внимание русских мыслителей? Ответить можно следующим: «...сентиментализм проникновенно выразил одну из сторон русской лирики, её интимность... углубление в душу человека. При этом гражданский пафос русской поэзии, о котором заявил ещё Кантемир, вовсе не был забыт этим направлением...» [18, 64]. В своём творчестве А. Н. Радищев расширяет возможности сентиментализма, активно обращаясь к фольклору. Это проявляется в речи героев, в описании пейзажа. В оценках тех или

иных ситуаций автор для эффективности выражения мысли часто прибегает к народным пословицам и поговоркам. Радищев в своём творчестве, особенно в поздний период, стремился широко использовать обороты народного языка, красоту и живость народной речи, её певучесть, музыкальность.

В творчестве А. Н. Радищева нашла отражение традиционная для сентиментализма идея: человек есть существо сочувствующее. Из этого качества, как далее развивает мысль Радищев, формируется следующее: человек есть существо подражательное. Эти способности человек проявляются как в творческом процессе, когда человек создает произведение искусства, так и когда он выступает в роли зрителя художественного произведения. Обращаясь к читателю, Радищев в своём философском трактате «О человеке, о его смертности и бессмертии», пишет: «Скажи, не жмёт ли и тебя змий, когда ты видишь изваяние Лаокоона? Не увядает ли твоё сердце, когда смотришь на Маврикия, занёсшего ногу во гроб? Скажи, что чувствуешь, видя произведение Корреджия или Альбана, и что возбуждает в тебе кисть Авгелики Кауфман? Исследовал ли ты всё, что в тебе происходит, когда на позорище видишь бессмертные произведения Вольтера, Расина, Шекспира, Метастазия, Мольера и многих других, не исключая и нашего Сумарокова? – Не тебе ли Меропа, вознесши руку, вонзить хочет в грудь кинжал? Не ты ли Зопир, когда иступлённый Сеид, вооружённый сталию, на злодеяние несётся? Не трепещет ли дух в тебе, когда встревоженный сновидением Ричард требует лошади? „Нет у тебя детей!“ – размышляет во мрачном тихом мщении Макбет; что мыслишь, когда он сие произносит? О, чувствительность, о, сладкое и колющее души свойство! тобою я блаженен, тобою стражду!» [14, 55].

Искусство, по мнению Радищева, не только призвано развлекать, услаждать взор или слух человека, украшать жилища, занимать свободное время. Это не главное.

Главное то, что оно должно воспитывать человека. Но воспитывать можно по-разному. Для Радищева это, в первую очередь, воспитание чувств, сердца. Созерцание искусства не только услаждает чувства человека, но и формирует его мировоззрение, воспитывает лучшие качества души: «...представьте себе и очарованное око театральным украшением, и ухо, отсылающее дрожание в состав нервов и фибр, возбуждённое благогласием; представьте себе игру, природе совершенно подражающую, и слово, сладости несравненного исполненного; представьте всё сие себе, и кто сказать может, что человек не превыше всего на земле поставлен? Увеселение юных дней моих! к которому сердце моё столь было прилеплено, в коем никогда не почерпал развратности, от коего отходил всегда паче и паче удобренный, будь утешением чад моих! Да прилепятся они к тебе более других утех! Будь им истинным упражнением, а не тратой драгоценного времени!» [14, 55].

Как рождается творчество? Что влечёт человека к занятиям искусством? Этим вопросом задаётся А. Н. Радищев в «Слове о Ломоносове», которым завершает «Путешествие из Петербурга в Москву». От начального обучения у М. В. Ломоносова сформировалась любовь к чтению. Но было и большее, как неоднократно подчёркивает Радищев, – от природы Ломоносову было свойственно любопытство. Именно эта природная склонность вызвала в душе Ломоносова бурю, которая неизбежно влекла его к творчеству и науке, к познанию мира и к поэтическому отражению души учёного-поэта: «Алчное любопытство, вселённое тобою в души наши, стремится к познанию вещей; а кипящее сердце славолюбием не может терпеть пут, его стесняющих. Ревёт оно, клокочет, стонет и, махом прорывая узы, летит стремглав (нет преткновения) к предлогу своему. Забыто всё, один предлог в уме; им дышим, им живём» [13, 381]. Таковым предлогом является жажда знания и выражения это-

го знания в поэтическом творчестве. Человек, который испытал подобные чувства, неизбежно станет поэтом. Пример тому, как указывает Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву», является научное и поэтическое творчество Ломоносова.

Радищев, исследуя природу творчества, размышляет глубже многих своих современников и пишет о том, что искусства основываются на качествах, которые выделяют человека из природного мира. Музыкальный слух, например, свойственен только человеку, так как музыкальный слух имеет дело не просто со звуком (как слух птиц), а «со звуком с мыслью сопряженным». Слух животных и птиц служит только решению утилитарных задач: предупреждает об опасности и т. п. Слух человека же обращается к сердцу с его страстями и чувствами. В звуке человек слышит голос Бога. Восприятие звука человеком – это синтез мысли и чувств, присущих только человеку. Поэтому изначально музыка и поэзия, по мнению Радищева, выводят человека из природного мира, поднимают над ним, указывая на его особенное положение, являясь движущей силой развития культуры.

Музыка и поэзия – это поиск гармонии. Но что есть гармония? – задаётся вопросом Радищев. И отвечает: это единство части и целого, чувства и мысли. Причём гармония – это сочетание разнообразных частей, феноменов, но сочетание, выстроенное разумом. Именно в сочетании разнообразия кроется красота и гармония. «Могло бы родиться благогласие, если бы каждый звук не оставлял по себе впечатления?» [14, 104]. Оценить звук и сравнить его с другим звуком может лишь душа человека, в которой мысль подобное действие осуществляет. А. Н. Радищев пишет: «...благогласие и соразмерность суть принадлежности мысли, понятия отвлечённые и без мысли бытия не были бы причастны» [14, 105]. В искусстве мы видим красоту, изящность, добродетель, понятия о которых существуют уже в нашем разуме. Таково мнение Радищева.

Искусство воспитывает человека, его душу и разум. Так, в «Путешествии из Петербурга в Москву» читаем слова отца, обращаясь к детям: «Я вас научил музыке, дабы дрожащая струна согласно вашим нервам, возбуждала дремлющее сердце; ибо музыка, приводя внутренность в движение, делает мягкосердие в нас привычкою» [13, 288]. Радищев неоднократно подчёркивает воспитательную функцию искусства, которое порой исправляет в человеке то зло, которое сформировало неправильно устроенное вокруг человека общество, его собственные заблуждения и суеверия. Без искусства, без его знания и понимания, без личного творчества человек никогда не сможет улучшить себя, общество, мир.

В «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев дополняет свои эстетические воззрения тезисом, что «чувствование предваряет рассудок», при этом подчёркивает, что «чувствование» человека отличается от присущих и животным чувств: человек не просто различает чувства, но способен их сравнивать в своём опыте, осмысливать и оценивать. В основе эстетического восприятия находится именно способность «сравнения разных чувствований». Эстетическое восприятие, пишет Радищев, есть стремление человека, как существа от природы свободного, одарённого разумом, через разнообразные «чувствования» осмыслить окружающую «естественность», которая составляет предмет искусства, и прийти к познанию целого, гармонии мира. В познании «естественности» значительная роль принадлежит воображению. Развивая воображение, человек может познать то, что скрыто от эмпирии, и выразить познанное в искусстве.

Творчество, подчёркивает А. Н. Радищев, объединяет в себе все высшие способности человека, но только человека свободного, наделённого не только умом, но и свободной волей. Именно свободный человек способен «стремиться всегда к прекрасному, величественному, высокому»

[9, 215]. В рассуждениях о творчестве, целях и идеалах искусства Радищев отражает основные положения своей социальной философии, подчёркивая принципиальное различие между пониманием красоты народом и «боярынек Московских и Петербургских». Народная песня есть выражение души народа и отражает его скорбь и страдания, говорит о необходимости изменений в жизни страны, а также о том, что только «на сем музыкальном расположении народного уха, умеи учреждать бразды правления» [13, 230]. Правитель страны должен слышать эту песню, понимать и соучаствовать народным чаяниям, выраженным и в словах, и в музыке народа.

Народная песня концентрирует в себе духовные искания, идейный мир, а не просто вкусы народа. В первую очередь, она говорит об устремлённости к правде и истине, справедливости общественного устройства и сочувствию к простому человеку. При этом речь идёт не о «маленьком человеке», а о народе, в котором живёт и развивается огромная сила духа и самоуважения. Об этом пишет А. Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» в главе «Клин». Мы видим описание нищего певца. Он стар, сед, беден. Слушают его дети и юноши. Но как слушают? Затаив дыхание стоят они вокруг него, а он поёт им «с нежностью». Слушали его внимательно, и у всех он вызывал глубокое переживание чувства скорби, осознание жизни, которое обновляло сердца слушателей, оживляя их. Песня вызывала сочувствие, соучастие, она освещала глаза слушающих чувством любви и милосердия. Читая строки А. Н. Радищева можно вспомнить рисунки его современника И. Ерменева. Например, «Поющие слепцы». Мы видим в работе художника изображение не просто острого чувства скорби, но и мудрости, и одновременно с тем ощущаем внутреннюю силу и способность к действию и крестьян, и поющих слепцов. Что это будет за действие? Ода «Вольность» Радищева с её строками о пра-

ве борьбы с несправедливостью является лучшим комментарием к изображению. Ни у Радищева, ни у Ерменева мы не видим того, чтобы скорбь рождала беспомощность. Наоборот, понимание жизни в её не приукрашенной реальности порождает силу воли и гордость человека, осознающего, что он может изменить существующий порядок вещей. Может и должен, ибо он Человек.

Радищев пишет о том, что в голосе русской народной песни есть не только скорбь, но и «образование души русского народа» во всей её многогранности и величии. Радищев призывает услышать эту душу и понять её. Идеи Радищева, несмотря на цензурные запреты его сочинений, оказали влияние на последующие поколения поэтов и музыкантов: «...в XIX в. оценка фольклора как „образования души“ русского народа стала основой эстетики композиторской школы от Глинки до Римского-Корсакова, а сама народная песня – одним из источников форсирования национального музыкального мышления» [15, 28]. Русская живопись, поэзия, музыка XIX столетия были вдохновлены русской песней.

В своём творчестве Радищев часто обращался к русской народной музыке, стремился передать её звучание в поэтической форме. Значима в поэтическом наследии А. Н. Радищева поэма «Бова. Повесть богатырская стихами», которая была написана уже после возвращения из ссылки приблизительно в 1798–1799 годах. В основу радищевской поэмы положены сюжеты из весьма популярной и распространённой в XVIII веке сказки о Бове-королевиче. В духе народных сказаний и былин начинается свое повествование Радищев:

Из среды туманов серых
Времен бывших и протекших,
Из среды времен волшебных,
Где предметы все и лица,
Чародейной мглой прикрыты,
Окружены нам казались
Блеском славы и сияньем;

Где являются все вещи
Исполины и Иройски,
Как то в камере обскуре;
Я из сих времен желал бы
Рассказать старину повесть,
И представить бы картину
Мнений, нравов, обычаев
Лет тех рыцарских преславных... [10, 28]

В строках Радищева мы слышим музыку народных сказаний в её певучести, музыкальности и в её смысловом содержании. Сочинение А. Н. Радищева «Песни петье на состязаниях...» может быть оценено как попытка реконструкции древней национальной поэзии, отражающей мировоззрение, быт славянских племён в дохристианский период. И что особенно важно: Радищев пытается уловить древнюю гармонию слова и музыкального звука и передать её современными ему средствами. Это поэзия, которую нужно петь, и только так возможно прочувствовать силу слова.

Л. А. Рапицкая пишет о том, что в 60–70 гг. XVIII века в России наблюдается небывалый ранее интерес к фольклору. Несмотря на то, что «отношение к песне как к ценному памятнику народной истории и культуры в то время ещё не созрело»: «Никто из собирателей и не стремился бережно донести до потомков „шероховатости“ мелодий и текстов в первозданном и неизменном виде. Скорее наоборот, авторы песенных сборников старались отредактировать песню, сделать её удобной для любительского пения под аккомпанемент музыкальных инструментов. Рассматривалась народная песня как жанр литературный, а не музыкальный. Поэтому первые собрания музыкального фольклора содержали лишь тексты песен без нот» [15, 75–76]. Да, действительно, в екатерининское время начинается интерес к фольклору, выходит, например, в четырех книгах «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (1770–1774), которые, добавив еще две книги, переиздает в 1780–1781 годах Н. И. Но-

виков. Но Радищев не просто развлекает читателей «стариной», он пытается понять её идейный стержень. Такое внимательное и углублённое, прочувствованное восприятие русской песни мы и видим в строках «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Лошади меня мчат; извозчик мой затянул песню, по обыкновению заунывную. Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную обозначающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умеи учреждать бразды правлений. В них найдешь образование души нашего народа» [13, 229–230]. Но что хочется отметить: Радищев пишет о силе духа русского народа, его мятежности и одновременно с тем – мягкости песен. «До Радищева никто из русских просветителей не раскрыл столь тонко и образно глубинную связь духовной культуры народа с обликом „мягких“ (то есть минорных) протяжных песен» [15, 76–77]. И это так. Радищев подчёркивает одновременно силу и нежность русских напевов, как и русской народной души.

Рассматривая содержание и поэтическую составляющую текста А. Н. Радищева «Песни петье на состязаниях...», мы можем сказать, что он во многом вписывается в общее направление развития русской и европейской литературы XVIII века. «Русская национальная литература XVIII в. создавалась европейски образованными писателями. Достаточно назвать имена Феофана Прокоповича, Ломоносова, Тредиаковского, Сумарокова, Радищева. И это не может быть случайным. Именно такое широкое образование позволило этим выдающимся деятелям осмысленно подойти к построению литературы нового времени, опираясь на многовековую русскую литературную традицию и учитывая опыт западноевропейской художественной культуры» [8, 233]. Текст Радищева отражает и современные историософские изыскания Г. Ф. Миллера, М. В. Ломоносова. Но главное даже не это.

Радищев хочет воссоздать древний славянский эпос по примеру Гомера и «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, используя так же опыты в данном направлении М. И. Попова и В. А. Левшина, посвящённые славянскому «баснословию». Поэма Радищева представляет интерес в ритмическом отношении: композиционно-тематические переходы ярко подчёркиваются разными размерами стиха. Главное для Радищева – это не внешняя форма, а внутренне содержание, стремление показать в тексте национальное лицо народа через гармонию звука. Радищев формирует традицию, которая даст в следующем веке великих русских поэтов и музыкантов. И нельзя не согласиться, что от творческих опытов Радищева идёт прямой путь к творчеству М. И. Глинки, который, «подобно своему предшественнику А. Н. Радищеву, услышал в народных напевах не только приятные слуху мелодии, но и воплощение внутреннего „я“ нации» [15, 151].

Идейной задаче «Песен петье на состязаниях...» соответствует и поэтическая форма. Словесный состав текста свидетельствует об интересе и хорошем знании фольклора. Так, слова, имеющие непосредственное отношение к признакам стихии, фольклорно маркированы и решают задачу усиления трагической напряжённости воссоздаваемых образов. Например, «облако», «туча», «камень» в фольклорной традиции являются знаками надвигающейся беды и именно так они описываются в тексте Радищева. Близость стихотворения Радищева к фольклору проявляется не только в лексическом составе, но и в самом зачине. Обращение к ветру, буре (важнейшим элементам стихии) свойственно для поэтики древнерусских причитаний (плача). В целом, мы можем согласиться с мнением исследователя, что «художественные искания Радищева, стремившегося в последние годы жизни, опираясь на белый стих, развить уже в стилизованной форме фольклорные традиции» знаменуют во многом дви-

жение русской поэзии к эстетике XIX века [15, 239].

Следует подчеркнуть тот факт, что в любом стихотворении – будь то «Сафические строки», «Вольность», «Идиллия», «Журав-

ли» или «Песни петые на состязаниях...» – везде автором формулируется главная тема философских исканий и главная тема для искусства: человек, его место в мире и его судьба [16]:

О человек, творение чудесно!
Творенье бренное, о царь земли!
Ты слаб, ты червь, ты мал,
Пылинка ты в сравнении всего;
Но силен, но велик умом.
Ты мыслию божествен,
Зиждатель и творец! [12, 60]

XVIII век – век потрясений, которые изменили ход всей мировой истории, в том числе русской. А. Н. Радищев – один из самых типичных и одновременно с тем нетипичных представителей своей эпо-

хи – писал в стихотворении «Восемнадцатое столетие» о времени, в котором жил, о времени научных открытий и революций, о времени, когда столь большие надежды возлагались на человека:

...столетье безумно и мудро,
...Мрачные тени создади, впреди их солнце;
Блеск лучезарный его твердой скалой отражен.
Там многотысячнолетны растаяли льды заблужденья,
Но зри, стоит еще там лдяной хребет, теремьясь...
О, незабвенно столетие! радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек;—
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погibli тобой, как раздробленный корабль:
Царства ты зиждешь; они расцветут и низринутся паки;...
Смело счастливой рукою завесу творенья возвеяв,
Скрыту природу сглядев в дальном таилище дел,
Из океана возникли новы народы и земли, ...
Ты исчисляешь светила, как пастырь играющих Агнцов;
Нитью вождения вспять ты призываешь комет;
Луч рассечен тобой света... [11, 127–128]

И в этой череде великих открытий и преобразований века есть место и России:
Выше и выше лети ко солнцу, орел ты российский,
Свет ты на землю снеси, молнии смертельны оставь.
Мир, суд правды, истина, вольность лиются от трона,
Екатериной, Петром воздвигнут, чтоб счастлив был Росс... [11, 128]

Невозможно не согласиться со следующим: «...радищевский пафос по своему унаследовали и Глинка, и Бородин, и, в особенности, Мусоргский... Радищевское начало, как воплощение прогрессивнейших для своего времени идей, как отношение к народу, ко-

нечно, жило во всей русской музыкальной классике, которая стремилась понять и передать духовный склад народа и возбудить песней сердце слушателя» [4, 73]. Возбудить сердце к идеалу, к истине. Лотман абсолютно прав, когда пишет, что «для западного просветителя основной

задачей было сформулировать истину, для русского – найти пути её осуществления», а для этого «необходим „зритель без очков“ (так называл Радищева А. Воронцов), то есть тот, что смотрит на мир свежим взором философа. Свобода начинается словом философа. Услышав его, люди осознают неестественность своего положения» и начинают преобразовывать мир [5, 261]. Сам же Радищев к своему слову философа прибавляет, и укрепляет это слово –

одновременно с тем, слово народной песни, зовущей к свободе и милосердию. В этом синтезе мы видим основную черту эстетики Радищева.

В чём оригинальность эстетики просвещения XVIII столетия и идей А. Н. Радищева? В том, что был поставлен вопрос о народности музыки и поэзии, искусства в целом [17]. Именно эта линия понимания задач искусства станет магистральной для поэтов и музыкантов последующих столетий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев А. Эстетика и критика. Москва : Искусство, 1980. 496 с.
2. Гуковский Г. Радищев как писатель // А. Н. Радищев: Материалы и исследования. Москва; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР, 1936. С. 141–192.
3. Ионайтис О. Б. Поэтическая философия А. Н. Радищева // Известия Уральского федерального университета. Серия 3. Общественные науки. 2012. № 4 (109). С. 138–157.
4. Ливанова Т. Радищев и русская музыкальная культура // Советская музыка. 1950. Вып. 2 (№ 135). С. 69–73.
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). Санкт-Петербург : Искусство, 1994. 399 с.
6. Пушкин А. С. Александр Радищев // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. Москва ; Ленинград : Гос. изд-во худож. лит., 1962. Т. 7. 462 с.
7. Каменский З. А. Московский кружок Любимудров. Москва : Наука, 1980. 326 с.
8. Моисеева Г. Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. Ленинград : Наука, 1980. 264 с.
9. Радищев А. Н. Беседа о том, что есть сын отечества // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. С. 213–223.
10. Радищев А. Н. Бова. Повесть богатырская стихами // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. С. 22–53.
11. Радищев А. Н. Оснадцатое столетие // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. С. 127–129.
12. Радищев А. Н. Песни петье на состязаниях в честь древним божествам // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. С. 54–73.
13. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1. С. 225–392.
14. Радищев А. Н. О человеке, о его смертности и бессмертии // Радищев А. Н. Полное собрание сочинений. Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1941. Т. 2. С. 37–141.
15. Рапицкая Л. А. История русской музыки : от Древней Руси до Серебряного века. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыка, 2015. 480 с.
16. Свиясов Е. В. Опыт атрибуции «Строф сафического размера» А. Н. Радищеву // XVIII век : сб. статей / отв. ред. Н. Д. Кочеткова. Санкт-Петербург : Наука, 1996. Сб. 20. С. 231–240.
17. Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Москва : Ленанд, 2018. 376 с.
18. Шушаков В. И. Социальная обусловленность русских эстетических концепций XVIII века // Проблема социальной природы искусства в истории русской эстетики : сб. науч. ст. / отв. ред. М. Ф. Овсянников. Москва : Ин-т философии АН СССР, 1982. С. 45–66.

Olga B. Ionaitis

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: ionaitis@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3505-3562

A. N. RADISHCHEV: MUSIC AND POETRY IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Abstract. The article examines the understanding of A. N. Radishchev's aesthetic views on art, poetry and music. It is shown how in theoretical works and artistic compositions the Russian thinker of the XVIII century, the poet understood the essence of creativity, the laws of art, the relationship and mutual influence of music and poetry. The article states that A. N. Radishchev makes a major turn in the aesthetics of Russia of the XVIII century: he directs attention to folk art, to the possibility of using folklore and national traditions in modern art. At the same time, for the first time, he draws attention not only to the form of folk art, but also calls to see the main content paradigms of folk art, not to copy, but to develop national features of creativity in poetry and music.

Keywords: Enlightenment; sentimentalism; XVIII century; Russian poetry and music; A. N. Radishchev

For citation: Ionaitis O. B. A. N. Radishchev: muzyka i poeziya v vek Prosveshcheniya [A. N. Radishchev: music and poetry in the age of Enlightenment], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 16–26. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-16-26 (in Russ.).

REFERENCES

1. Grigoriev A. *Estetika i kritika* [Aesthetics and criticism], Moscow, Iskusstvo, 1980, 496 p. (in Russ.).
2. Gukovsky G. *Radishchev kak pisatel'* [Радищев как писатель], A. N. Radishchev: *Materialy i issledovaniya*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1936, pp. 141–192. (in Russ.).
3. Ionaitis O. B. *Poeticheskaya filosofiya A. N. Radishcheva* [The poetical philosophy of A. N. Radishchev], *Izvestia Ural Federal University Journal. Series 3. Social and Political Sciences*, 2012, no. 4 (109), pp. 138–157. (in Russ.).
4. Livanova T. *Radishchev i russkaya muzykal'naya kul'tura* [Radishchev and Russian musical culture], *Sovetskaya muzyka*, 1950, iss. 2 (no. 135), pp. 69–73. (in Russ.).
5. Lotman Yu. M. *Besedy o russkoy kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian culture. The life and traditions of the Russian nobility (XVIII – early XIX century)], St. Petersburg, Iskusstvo, 1994, 399 p. (in Russ.).
6. Pushkin A. S. *Aleksandr Radishchev* [Alexander Radishchev], *Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochineniy: v 10 t.*, Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1962, vol. 7, 462 p. (in Russ.).
7. Kamenskiy Z. A. *Moskovskiy kruzhok lyubomudrov* [Moscow circle of lovers], Moscow, Nauka, 1980, 326 p. (in Russ.).
8. Moiseeva G. N. *Drevnerusskaya literatura v khudozhestvennom soznanii i istoricheskoy mysli Rossii XVIII veka* [Ancient Russian literature in the artistic consciousness and historical thought of Russia of the XVIII century], Leningrad, Nauka, 1980, 264 p. (in Russ.).
9. Radishchev A. N. *Beseda o tom, chto est' syn otechestva* [A conversation about the fact that there is a son of the fatherland], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1938, vol. 1, pp. 213–223. (in Russ.).
10. Radishchev A. N. *Bova. Povest' bogatyrskaya stikhami* [Bova. The story is heroic in verse], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1938, vol. 1, pp. 22–53. (in Russ.).
11. Radishchev A. N. *Osmnadsatoe stoletie* [The eighteenth century], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1938, vol. 1, pp. 127–129. (in Russ.).
12. Radishchev A. N. *Pesni petye na sostyazaniyakh v chest' drevnim bozhestvam* [Songs sung at competitions in honor of ancient deities], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1938, vol. 1, pp. 54–73. (in Russ.).

13. Radishchev A. N. *Puteshestvie iz Peterburga v Moskvu* [Journey from St. Petersburg to Moscow], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1938, vol. 1, pp. 225–392. (in Russ.).
14. Radishchev A. N. *O cheloveke, o ego smertnosti i bessmertii* [About man, about his mortality and immortality], *Radishchev A. N. Polnoe sobranie sochineniy*, Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1941, vol. 2, pp. 37–141. (in Russ.).
15. Rapitskaya L. A. *Istoriya russkoy muzyki: ot Drevney Rusi do Serebryanogo veka* [History of Russian music: from Ancient Russia to the Silver Age], St. Petersburg, Lan', Planeta muzyka, 2015, 480 p. (in Russ.).
16. Sviyasov E. V. *Opyt atributsii «Strofasaficheskogo razmera» A. N. Radishchevu* [Experience of attribution of "Stanzas of safic size" to A. N. Radishchev], *N. D. Kochetkova (resp. red.), XVIII vek: sb. statey*, St. Petersburg, Nauka, 1996, coll. 20, pp. 231–240. (in Russ.).
17. Shestakov V. P. *Istoriya muzykal'noy estetiki ot Antichnosti do XVIII veka* [History of musical aesthetics from Antiquity to the XVIII century], Moscow, Lenand, 2018, 376 p. (in Russ.).
18. Shushakov V. I. *Sotsial'naya obuslovlennost' russkikh esteticheskikh kontseptsiy XVIII veka* [Social conditionality of the Russian aesthetic concepts of the XVIII century], *M. F. Ovsyannikov (resp. red.), Problema sotsial'noy prirody iskusstva v istorii russkoy estetiki: sb. nauch. st.*, Moscow, Institut filosofii AN SSSR, 1982, pp. 45–66. (in Russ.).

Виктор Павлович Кадочников

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
SPIN-код: 7648-4845

**Й. ГАЙДН «СЕМЬ СЛОВ СПАСИТЕЛЯ НА КРЕСТЕ»:
ТРИ ВЕРСИИ – ТРИ ЖАНРА**

В статье рассматривается жанровая принадлежность трёх версий гайдновских «Семи слов Спасителя на кресте». Приведены возражения господствующим мнениям, согласно которым эти версии являются произведениями одного или двух жанров. Аргументируется «развлекательная» роль второй версии и богослужбная первой версии. Для расширения представлений о богослужбном назначении начального варианта «Семи слов», в научный оборот музыкознания впервые вводится книга Алонсо Мессии «Молитвенное служение трёх часов агонии Христа, нашего Искупителя». В предлагаемой нами статье говорится также о соотношении музыки и слова в трёх версиях гайдновских «Семи слов». В заключение статьи вкратце показаны некоторые дальнейшие перспективы утраты музыкальными произведениями их первоначальной жанровой сущности, продемонстрированные в творчестве более поздних композиторов.

Ключевые слова: Гайдн, жанр, церковная служба часов, концертная жизнь Вены, оратория

Для цитирования: Кадочников В. П. Йозеф Гайдн «Семь последних слов нашего Спасителя на кресте»: три версии – три жанра. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-27-33 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 27–33.

Сочинения Йозефа Гайдна, называемые «Семь слов Спасителя на кресте», хорошо известны, они исполняются и о них пишут. Обычно их рассматривают как три аранжировки одного композиторского замысла. Упоминают и четвёртую – переложение для клавишных инструментов. Однако нет уверенности в том, что она выполнена самим Гайдном, поэтому рассматривать её в данной статье мы не будем.

При всей известности этих сочинений, их жанровая природа остаётся на периферии внимания исследователей, в том числе именитых, таких как Карл Фердинанд Поль [15], Карл Гейрингер [10], Ховард Чендлер Роббинс Лэндон [13] и других. В литературе можно встретить объединение всех трёх версий гайдновских «Семи слов» в качестве единого жанра. Валентина Михайловна Гилярова пишет об этом так: «Проведённое

исследование позволяет определить „Семь слов“ как „свободный“ жанр» [2, 9].

Но чаще первые две версии рассматриваются как один и тот же созданный для разных составов сонатно-симфонический цикл, с заголовками частей в духе нарождавшейся программной романтической симфонии. При таком рассмотрении третья версия «Семи слов» оказывается примером перерождения симфонии в ораторию. В связи с этим Лада Юрьевна Аристархова отмечает: «...в данном случае можно говорить как о двух принципиально различных авторских редакциях, так и о двух самостоятельных произведениях» [1, 124]. Такого же мнения придерживается Ирина Николаевна Горная [см.: 3, 56–57]. Для этих авторов оркестровая и квартетная версии – одно сочинение, а наделённая словесным текстом оратория – другое.

Такие «объединяющие» точки зрения приемлемы, если исследователь ориентируется на жизнь «Семи слов» только на современной концертной эстраде. То есть если он абстрагируется от целей, для которых композитор предназначил каждую из версий и, следовательно, абстрагируется и от того, какой жанр каждая версия представляет. Напомню, что понятие «жанр» формулируют не только как «устойчивый тип» музыкального сочинения, но и как то, что обусловлено социальной практикой [6, 94; 7, 22–23; 5, 143]. Гайдн создавал три варианта «Семи слов» для разных условий исполнения. И в каждом из вариантов роль словесного текста была тоже разной, в соответствии с целью, с которой версия создавалась.

Попробуем уточнить жанровую природу гайдновских вариантов «Семи слов Спасителя на кресте», учитывая особенности музыкальной практики XVIII века. А также уточним в каждой из этих версий соотношение слов и музыки – один из признаков того или иного жанра.

И конечно, особое внимание уделим начальному варианту, ставшему основой для двух других. На его жанровую сущность указывает воспоминание композитора, записанное Георгом Августом Гринингером. Приведём этот краткий текст полностью: «Примерно в 1785 году некий каноник из Кадиса настойчиво предлагал Гайдну приготовить инструментальную музыку к семи словам Иисуса на кресте, которая бы соответствовала торжеству, ежегодно устраивавшемуся в период поста в главной церкви Кадиса. В определённый день стены, окна и колонны церкви затягивали чёрным сукном, и только в середине большая люстра озаряла священную темноту. В определённый час все двери закрывались, и начиналась музыка. После необходимой прелюдии, епископ поднимался на кафедру, произносил одно из семи слов и добавлял размышление об этом. Когда оно оканчивалось, он спускался с кафедры

и падал на колени перед алтарём. Музыка заполняла эту паузу. Епископ вступал на кафедру во второй раз, в третий и т. д., и каждый раз по окончании речи вступал оркестр» [11, 32].

«Определённый день» описанной церемонии – Страстная Пятница. В такой день подобные обрядовые действия свершаются и в наше время, с той разницей, что тёмной материей ныне завешивают только распятие. Да и кафедра теперь располагается возле алтаря, поэтому священнослужителю уже не надо спускаться с неё по ступеням, идти какое-то продолжительное время, чтобы встать на колени пред алтарём и ещё столько же времени идти назад.

Заметим теперь, что заказ Гайдну не случайно поступил из Кадиса. Описанная церемония возникла в американских владениях Испании. Кадис был тем портовым городом, через который осуществлялась связь метрополии со всей Испанской Америкой. Потому именно через Кадис служение *Трёх часов агонии Христа* или, иначе, *Семи слов Спасителя на кресте* проникло на наш континент и распространилось по Европе.

В Америке инициатором особого почитания последних слов Иисуса был Алонсо Мессия Бедойа (пишется также: Альфонсо Месиа), профессор теологии в университете города Лимы. Он «систематизировал и распространил проповеди на Семь слов» [17, 24], и он написал книгу «Молитвенное служение трёх часов агонии Христа, нашего Искупителя и порядок, по которому оно практиковалось... Обществом Иисуса в Лиме и во всей провинции Перу» [14]. Иезуиты распространили это служение в испанских владениях и в Европе.

Нет точных данных о том, когда книга А. Мессии была напечатана впервые. Интернет-портал Ордена Иисуса ссылается на раннее издание 1737 года [9], но возможно и оно – не первое. А к середине XVIII века книга была напечатана уже в нескольких городах Испании.

В этой книге предписывается проводить всё служение на испанском языке [14]. Но в 1789 году Ватикан утвердил для Италии *Три часа агонии Христа* в качестве службы часов, на время от полудня до 15.00. Затем появились издания книги на итальянском и английском языках [18, 7]. Поклонение *Трёх часам агонии Иисуса* было принято и протестантскими церквями – лютеранской, англиканской, методистской.

Трудно сказать, насколько подробно Гайдн знал эту традицию. Судя по хронике церковной музыки в книге Фридриха Вильгельма Риделя [16], композиторы в Вене, не сочиняли музыку для церемоний *Семи слов Спасителя на кресте*. Но в резиденции князей Эстерхази, как известно, интересовались всем новым на Апеннинском полуострове. Выяснить возможность знакомства их капельмейстера с порядком служения *Трёх часов агонии Иисуса*, видимо, можно только в дальнейшем, проведя поиски в австрийских и венгерских архивах.

Обратим внимание на соотношение музыки и слова в обряде, для которого предназначалась первая версия сочинения Гайдна. Значительную часть церемонии *Семи слов Спасителя* на кресте составляли речь и действия епископа. Они требовали времени, превосходящего продолжительность звучания музыки Гайдна. А главное – для верующих в храме они важнее, чем музыка. Музыкальный текст в этом случае подчинён словесному.

Возможно возражение: Гайдн не слышал «размышлений» испанского епископа дона Хосе Эскальсо, не мог ими вдохновляться и потому ориентировался только на евангельские цитаты как на заголовки частей. Но это не совсем так. По свидетельству К. А. Гризингера, «Гайдн был очень религиозен и верен той вере, в которой воспитан» [11, 70]. Он, несомненно, был знаком с комментариями к главам Евангелия, в которых сохранены последние слова Иисуса. Такие комментарии звучали и звучат каждый год в проповедях в Страстную Пятницу.

Их воздействие на музыку гайдновского произведения вполне вероятно.

Сказанное можно резюмировать так: Йозеф Гайдн создал оркестровое произведение «Семь слов Спасителя на кресте» (Н XX:1) как прикладное богослужбное. Диспозиция частей этого опуса подчинена последовательности обряда *Трёх часов агонии Христа*. Каждая часть сочинения, очевидно, должна восприниматься как своеобразный инструментальный *conductus*, сопровождающий шествие предстоятеля и поддерживающий молитвенный настрой прихожан в паузе вербального высказывания.

С другой стороны, музыкальный текст Гайдна имеет свои конструктивные особенности. Такие как сонатная форма каждой части. Или как общий тональный план (a–B–cC–E–f–A–gG–Es–c), несущий признаки зеркального строения. В нём часть, написанная в тональности f-moll, выступает в роли центрального элемента, вокруг которого выстраиваются пары «сонат», демонстрирующих кварто-квинтовые соотношения: E–A, cC–gG, B–Es. И конечно, сочинение Йозефа Гайдна обладает чертами собственной выразительности, дополнявшими речь епископа. Иными словами, музыкальный текст первой версии «Семи слов» до некоторой степени независим от вербального текста. Подробное рассмотрение его особенностей увлекательно, но выходит за рамки данной статьи.

После завершения сочинение «Семь слов» претерпело перерождение, утратив былой жанровый модус – в 1787 году Гайдн напечатал переложение его для струнного квартета (Н XX:2). В конце XVIII и в XIX веке переложения оркестровых опусов для ансамбля часто исполняли такую роль, какую сегодня играет *Klavierauszug*. Создавались они для домашнего или полуконцертного салонного музицирования. Как заметила Александра Алексеевна Шакирьянова, «в Вене вплоть до 1830 года не существовало специализированных кон-

цертных залов» [8, 193]. И далее: «...многие формы музицирования бытовали в русле культуры досуга... При этом под увеселениями подразумевалось не состояние легкой-мысленной бездеятельности, но занятие – с надлежащим усердием и увлечением – некими „приятными“ предметами, в том числе музыкой» [8, 198–199]. Посетивший Вену Николаус фон Цинцендорф писал, что «у графа Адама Ауерсперга... 26 марта 1787 года слушал вероятно первое исполнение гайдновских „Семи слов Христа на кресте“, тогда ещё только в инструментальной форме» [цит. по: 15, 160].

Весь словесный текст квартетной версии минимален. Он состоит из названия «Семи слов Спасителя на кресте» и из последних высказываний Иисуса, подписанных по-латыни под нотной строкой в партии первого скрипача. Напротив, музыкальное изложение сохранилось во всей своей полноте, хотя и в более скромной инструментовке. Эту версию сочинения Гайдна правомерно считать программной инструментальной музыкой. А церковная тематика приближает её к таким фантазиям-воспоминаниям о богослужении как «Via crucis» Ференца Листа или даже как лаконичная последняя пьеса в «Детском альбоме» Петра Ильича Чайковского.

В 1792 году, в один из дней Великого поста, в городе Пассау Йозеф Фриберт исполнил свою переделку гайдновских «Семи слов» в виде оратории. Теперь былая оркестровая версия Гайдна расширила тембровую палитру звучанием хора и приобрела развёрнутый словесный текст. Роль вербального начала снова возросла. Фриберт использовал сентименталистское по тону популярное либретто Карла Вильгельма Рамлера «Смерть Иисуса» [4]. Ингеборг Кёниг насчитала более десяти авторов, писавших оратории на эти стихи [12].

В 1796 году Гайдн переработал партитуру Фриберта, устранив повторы, со-
вершенствуя вокальные партии, излагая

слова Иисуса в речитативах хора, добавив к четвёртой части инструментальную интродукцию. Как видим, роль музыкального текста в этом варианте (Н ХХ:4) несколько возросла в сравнении с редакцией Фриберта. Заметим также, что словесный текст стал более удобным для пения под пером Готфрида ван Свитена.

Итак, сочинение Гайдна «Семи слов Спасителя на кресте» имело уникальную для XVIII века историю. Оно было создано как прикладное богослужбное. С одной стороны, его своеобразие определялось традицией католического обряда «Три часа агонии Христа», с другой стороны, особенности этого сочинения отразили своеобразие музыкального мышления, свойственного Гайдну в 80-е годы XVIII века. После завершения сочинение претерпело два жанровых перерождения. **Первое из них** превратило его в салонную, хотя и серьёзную музыку. Цитаты из Библии играли теперь роль заголовков. Этот вариант «Семи слов» можно называть программным сонатным циклом. **Второе превращение** свершалось при участии не только Гайдна. Для трансформации произведения в ораторию Фриберт и ван Свитен создали либретто на основе поэмы К. В. Рамлера. Ради соответствия этому либретто, композитор в очередной раз изменил свою партитуру. Говоря о её жанре, напомним, что в Австрии и Италии в XVIII веке оратория мыслилась как духовная, но внелитургическая музыка. Так был продолжен процесс секуляризации первоначального прикладного богослужбного произведения.

Как видим, музыка Й. Гайдна к церемонии поклонений агонии Христа пережила серьёзные жанровые трансформации. В этом гайдновские «Семи слов» отразили особенность конкретного этапа в общей истории музыкальных жанров, когда, по выражению Арнольда Наумовича Сохора, теряли свой прикладной характер некоторые старые жанры [8, 20]. С такой точки зрения произведение Гайдна видится от-

крывающим путь к поздним сочинениям Ференца Листа, демонстрировавшего под-
обные жанровые модуляции, к секвенции *Dies irae* в шумановских «Сценах из Фауста»,
к разделу *Missa ordinarium* в опере «Пена
дней» Эдисона Васильевича Денисова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристархова Л. Ю. Австрийская ораториальная традиция XVIII века и оратории Йозефа Гайд-
на : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2006. 221 с.
2. Гилярова В. М. Евангельская тема «Семь слов спасителя на кресте» в христианской культуре: канон, традиции : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1995. 15 с.
3. Горная И. Пассионные жанры в венском классицизме // Эволюционные процессы музыкального мышления : сб. науч. тр. / отв. ред. А. Л. Порфирьева. Ленинград : Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1986. С. 55–68.
4. Кадочников В. Кантата Карла Вильгельма Рамлера «Der Tod Jesu» с точки зрения либреттологии // XVIII век: смех и слёзы в литературе и искусстве Эпохи Просвещения : коллективная монография / под ред. Н. Т. Пахсарьян. Санкт-Петербург : Алетейя, 2018. С. 111–117.
5. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. 172 с.
6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
8. Шакирьянова А. А. К вопросу об особенностях концертной жизни Вены во второй половине XVIII века // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2018. Вып. 14. С. 191–203.
9. Alonso Messia Bedoya, S. J. // JHS Jesuitas Perú. Oficia de Archivo y Patrimonio. URL: <https://archivo.jesuitas.pe/alonso-messia-bedoya-sj> (дата обращения: 16.11.2023).
10. Geiringer K. Haydn. A Creative Life in Music. Berkeley ; Los Angeles : Univ. of California Press, 1974. 434 p.
11. Griesinger G. A. Biographische Notizen über Joseph Haydn. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., 1975. 77 S.
12. König I. Studien zum Libretto des «Tod Jesu» von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun // Schriften zur Musik. B. 21. München : Musikverlag Emil Katzschichler, 1972. 163 S.
13. Landon H. C. R., Jones D. W. Haydn. Vita e opera. Milano : Rusconi, 1988. 691 p.
14. Mesia A. Devocion a las tres horas de la agonía de Cristo nuestro Redentor. Y metodo con que se practica en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañía de Jesus de Lima, e el toda la Provincia de Perú. Extendida despues a otras Provincias de la misma Compañía. Dispuesta por el p. Alonso Mesia de la Compañía de Jesus. Cordova : Colegio de la Assumpcion, por Francisco Villalón. 1758. 84 p. URL: <https://archive.org/details/A187011/mode/2up> (дата обращения: 16.11.2023).
15. Pohl C. F. Joseph Haydn. B. 1–3. Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1978. 440 S.
16. Riedel F. W. Kirchenmusik am Hofe Karls VI. München ; Salzburg : Musikverlag Emil Katzschichler, 1977. 338 S.
17. Rodríguez E., S. J. Siete Palabras para Tito Otero // Jesuitas del Perú. Anuario 2010. Lima : Compañía de Jesus – Provincia del Perú, 2010. P. 22–25.
18. Thurston H. Historical Introduction // The Devotion of the Three Hours' Agony on Good Friday / Translated from the Spanish Original of Father Alonso Mesia S.J. with an Historical Introduction by Father Herbert Thurston S.J. London : Sands & Co., 1899. P. 7–39.

Viktor P. Kadochnikov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. SPIN-код: 7648-4845

**J. HAYDN «THE SEVEN WORDS OF SAVIOUR ON THE CROSS»:
THREE VERSIONS – THREE GENRES**

Abstract. The article discusses the genre affiliation of three versions of Haydn's "Seven Words of the Savior on the Cross". Objections are made to the prevailing opinions according to which these versions are works of one or two genres. The "entertaining" role of the second version and the liturgical role of the first version are argued. In order to expand the understanding of the liturgical purpose of the initial version of the "Seven Words", Alonso Messia's book "Devotion to the three hours of the agony of Christ our Redeemer". Is introduced into the scientific circulation of musicology for the first time. The article we propose also talks about the relationship between music and words in three versions of Haydn's "Seven Words". In conclusion, the article briefly shows some further prospects for the loss of musical works of their original genre essence, demonstrated in the works of later composers.

Keywords: Haydn; genre; church service of hours; concert life of Vienna; oratorio

For citation: Kadochnikov V. P. *Yozef Gaydn «Sem» poslednikh slov nashego Spasitelya na kreste»: tri versii – tri zhanra* [J. Haydn "The Seven Words of Saviour on the Cross": three versions – three genres], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 27–33. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-27-33 (in Russ.).

REFERENCES

1. Aristarkhova L. Yu. *Avstriyskaya oratorial'naya traditsiya XVIII veka i oratorii Yozefa Gaydna: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Austrian oratorio tradition of the 18th century and the oratorios of Joseph Haydn: dissertation], Moscow, 2006, 221 p. (in Russ.).
2. Gilyarova V. M. *Evangel'skaya tema «Sem» slov spasitelya na kreste» v khristianskoy kul'ture: kanon, traditsii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Gospel theme "Seven words of the Savior on the cross" in Christian culture: canon, traditions: abstr. of diss.], Moscow, 1995, 15 p. (in Russ.).
3. Gornaya I. *Passionnye zhanry v venskom klassitsizme* [Passionate genres in Viennese classicism], A. L. Porfirieva (resp. red.), *Evolutsionnye protsessy muzykal'nogo myshleniya: sb. nauch. tr.*, Leningrad, Leningradskiy gosudarstvennyy institut teatra, muzyki i kinematografii im. N. K. Cherkasova, 1986, pp. 55–68. (in Russ.).
4. Kadochnikov V. *Kantata Karla Vil'gel'ma Ramlera «Der Tod Jesu» s točki zreniya librettologii* [Carl Wilhelm Ramler's cantata "Der Tod Jesu" from a librettological point of view], N. T. Pakhsaryan (red.), *XVIII vek: smekh i slezy v literature i iskusstve Epokhi Prosveshcheniya: kollektivnaya monografiya*, St. Petersburg, Aleteyya, 2018, pp. 111–117. (in Russ.).
5. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke* [Theory of genres in music science], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Чайковского, 2007, 172 p. (in Russ.).
6. Nazaykinsky E. V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], Moscow, Vados, 2003, 248 p. (in Russ.).
7. Sokhor A. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The aesthetic nature of genre in music], Moscow, Muzyka, 1968, 103 p. (in Russ.).
8. Shakiryana A. A. *K voprosu ob osobennostyakh kontsertnoy zhizni Veny vo vtoroy polovine XVIII veka* [On the question of the peculiarities of concert life in Vienna in the second half of the 18th century], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2018, iss. 14, pp. 191–203. (in Russ.).
9. Alonso Messia Bedoya, S. J., *JHS Jesuitas Perú. Oficia de Archivo y Patrimonio*, available at: <https://archivo.jesuitas.pe/alonso-messia-bedoya-sj> (accessed November 16, 2023). (in Spanish).
10. Geiringer K. *Haydn. A Creative Life in Music*, Berkeley, Los Angeles, Univ. of California Press, 1974, 434 p.
11. Griesinger G. A. *Biographische Notizen über Joseph Haydn* [Biographical notes about Joseph Haydn], Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1975, 77 S. (in German).

12. König I. *Studien zum Libretto des «Tod Jesu» von Karl Wilhelm Ramler und Karl Heinrich Graun* [Studies on the libretto of “Death of Jesus” by Karl Wilhelm Ramler and Karl Heinrich Graun], *Schriften zur Musik*, vol. 21, München, Musikverlag Emil Katzschler, 1972, 163 p. (in German).

13. Landon H. C. R., Jones D. W. *Haydn. Vita e opera* [Haydn. Life and work], Milano, Rusconi, 1988, 691 p. (in Italian).

14. Mesia A. *Devocion a las tres horas de la agonía de Cristo nuestro Redentor. Y metodo con que se practica en el Colegio Maximo de San Pablo de la Compañía de Jesus de Lima, e el toda la Provincia de Perú. Extendida despues a otras Provincias de la misma Compañía. Dispuesta por el p. Alonso Mesia de la Compañía de Jesus. Cordova: Colegio de la Assumpcion, por Francisco Villalón* [Devotion to the three hours of the agony of Christ our Redeemer. And the method with which it is practiced in the Colegio Maximo de San Pablo of the Society of Jesus in Lima, and throughout the Province of Peru. It was later extinguished to other Provinces of the same Company. Arranged by Fr. Alonso Mesia of the Society of Jesus. Cordova: Colegio de la Assumpcion, by Francisco Villalón], 1758, 84 p., available at: <https://archive.org/details/A187011/mode/2up> (accessed November 16, 2023). (in Spanish).

15. Pohl C. F. *Joseph Haydn. B. 1–3* [Joseph Haydn, in 3 vols.], Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1978, 440 p. (in German).

16. Riedel F. W. *Kirchenmusik am Hofe Karls VI* [Church music at the court of Charles VI], München, Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler, 1977, 338 p. (in German).

17. Rodríguez E., S. J. *Siete Palabras para Tito Otero* [Seven Words for Tito Otero], *Jesuitas del Perú. Anuario 2010*, Lima, Compañía de Jesus – Provincia del Perú, 2010, pp. 22–25. (in Spanish).

18. Thurston H. Historical Introduction, *The Devotion of the Three Hours' Agony on Good Friday* (Translated from the Spanish Original of Father Alonso Mesia S. J. with an Historical Introduction by Father Herbert Thurston S. J.), London, Sands & Co., 1899, pp. 7–39.

Галина Александровна Денисова

Кандидат искусствоведения, проректор по научной и проектной работе
Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

**ORCHESTERGESANG В ТВОРЧЕСТВЕ МАКСА РЕГЕРА:
К ВОПРОСУ О МОДЕЛИ ЖАНРА**

Статья посвящена вокально-симфоническим сочинениям в жанре Orchestergesang (op. 124 и 136) немецкого композитора Макса Регера. Оба опуса были написаны после 1910 года, когда Orchestergesang при всей своей многоликости окончательно сформировался как оригинальный вокально-симфонический жанр. Автор статьи выдвигает гипотезу об определённом сходстве композиторских приёмов Регера и Штрауса, и рассматривает оркестровые песни Регера в проекции на *штраусовскую модель* жанра Orchestergesang по заданным параметрам: литературная основа, оркестровка, вокальная партия, взаимодействие голоса и оркестра, разработка интонационного материала. Анализ оркестровых песен Регера показал, что близость к *штраусовской модели*, в первую очередь, обусловлена выбором поэзии гимнически-возвышенного содержания, которая неизбежно апеллирует к монументальной трактовке оркестра, декламационной направленности вокальной мелодики, особому взаимодействию певческого голоса и оркестра в *едином звуковом пространстве*.

Ключевые слова: Orchestergesang, оркестровая песня, Orchesterlied, orchestral song, М. Регер, Г. Малер, Р. Штраус

Для цитирования: Денисова Г. А. Orchestergesang в творчестве Макса Регера: к вопросу о модели жанра. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-34-42 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 34–42.

Orchestergesang, представляющий собой оригинальный вокально-симфонический жанр периода *fin de siècle* (фр. «конец века»), но привычно именуемый в отечественном музыкознании обобщённым термином «оркестровая песня»¹, в творчестве Макса Регера (1973–1916) занимает скромное место. Он представлен двумя крупными сочинениями позднего периода – «К надежде» op. 124 («An die Hoffnung», 1912) для альты или меццо-сопрано и «Гимн любви» op. 136 («Hymnus der Liebe», 1914) для баритона или альты.

Как зрелый оркестровый композитор Регер проявил себя только после 1907 года². Написанию первого сочинения в жанре *Orchestergesang* предшествовала кропотливая работа над «Симфоническим прологом

к трагедии» op. 108 («Symphonischer Prolog zu einer Tragödie», 1908) и «Комической увертюрой» op. 120 («Eine Lustspielouvertüre», 1911). Второй опус появился уже после создания «Романтической сюиты» op. 125 («Eine romantische Suite», 1912) и «Четырёх симфонических поэм по Бёклину» op. 128 («Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin», 1913), которые, по словам Ю. Крейниной, «убедительно доказывают, что Регер свободно и уверенно владел богатейшими оркестровыми средствами своего времени, времени магов и волшебников оркестра – Малера, Штрауса, Дебюсси...» [4, 80].

К песенному жанру композитор обращался на протяжении всей жизни: им написано более 300 песен для голоса с фортепиано. Однако стойкий интерес

Регера к оркестровому сопровождению певческого голоса проявился лишь в 1910-е годы. К этому времени относится его работа над созданием четырёхручных переложений сцен из опер Р. Вагнера (к примеру, «Прощание Вотана и заклинание огня» из «Валькирии», Вступление и Смерть Изольды из «Тристана»), но главное – оркестровка собственных песен и песен Шуберта, Брамса, Вольфа, Грига и Шумана. Примечательна цитата Регера из письма в издательство «Зимрок» (Simrock) от 22 ноября 1914 года, в котором он предлагает к публикации оркестрованные им песни Брамса: «для моего уха просто оскорбление – слушать в огромном зале после оркестра певицу, исполняющую песни под „тощий“ фортепианный аккомпанемент» [9, 162; здесь и далее, если не указано иначе, перевод наш. – Г. Д.]. Практика оркестровки клавирных песен объясняется получением в 1911 году должности дирижёра Майнингенской придворной капеллы, возможностью ежедневной работы с оркестром, а также комплектованием концертов симфонической музыки.

Тем не менее, было бы заблуждением считать, что оркестровые песни Регера «произросли» из оркестровок клавирных песен и явились «естественным» следствием его композиторского поиска. По масштабу замысла, особенностям оркестрового языка оба опуса Регера близки симфонической поэме и крупным оперным монологам, что говорит об их несомненной принадлежности к жанру оригинальной оркестровой песни – *Orchestergesang*. Вместе тем встречаются терминологические разночтения. Так, Р. Бюльтман (Bültmann), обзорно рассматривая развитие оркестровой песни после «Шести оркестровых песен» ор. 8 («Sechs Orchesterlieder», 1903–1905) А. Шёнберга, именует их общим понятием *Orchesterlied*, не углубляясь в детали жанра [6, 133–135], а Г. Данузер (Danuser), напротив, определяет оба опуса Регера как *Orchestergesang*³, разрывая связи с *Lied* [7, 451].

К *Orchestergesang* Регер обратился в тот момент, когда жанр окончательно сформировался как явление эпохи. Уже были написаны такие сочинения, как «Гимн» ор. 33 № 3 («Hymnus», 1896–1897), «Ноктюрн» и «Ночное шествие» ор. 44 («Notturmo» и «Nächtlicher Gang», 1899) Р. Штрауса, «Песни об умерших детях» («Kindertotenlieder», 1901–1904) и «Песни на стихи Рюккерт» («Rückert-Lieder», 1901) Г. Малера, положившие начало двум противоположным по трактовке жанра *Orchestergesang* моделям – *монументальной* и *камерной*, и послужившие впоследствии неким ориентиром для композиторов Мюнхенской и Нововенской школ. В отличие от модели *Orchestergesang* Малера с её поэтическими текстами лирического содержания и камерной трактовкой оркестра как очень большой группы солистов, штраусовская модель *Orchestergesang* предполагала использование балладно-драматических, гимнически-возвышенных текстов, большого и своеобразного состава оркестра в опоре на лейтмотивную технику вагнеровского типа, а также качественно новое взаимодействие голоса и оркестра, где голос выступает либо как автономная вокальная линия декламационного характера (в отличие от песенности Малера), либо как инструмент оркестра при смешении тембров (см. табл. 1).

Документального подтверждения, что при создании оркестровых песен Регер опирался на штраусовскую модель *Orchestergesang*, нет, однако анализ его сочинений по *параметрам модели* показывает определённое сходство. Учитывая также факт пребывания Регера в Мюнхене в течение шести лет (с 1901 по 1907 годы), где тон музыкальной жизни города задавала Мюнхенская школа⁴ во главе с Л. Тюе, М. фон Шиллингсом и Р. Штраусом, можно сделать вывод о правомерности подобного наблюдения.

Для подтверждения данной гипотезы рассмотрим оркестровые песни Регера в проекции на штраусовскую модель *Orche-*

stergesang по следующим параметрам: литературная основа, оркестровка, вокальная партия, взаимодействие голоса и оркестра, разработка интонационного материала.

Таблица 1

ПАРАМЕТРЫ МОДЕЛИ	МОДЕЛЬ Р. ШТРАУСА	МОДЕЛЬ Г. МАЛЕРА
Литературная основа	Тексты балладно-драматического и возвышенно-гимнического содержания	Тексты лирического содержания
Оркестр	Большие и своеобразные оркестровые составы	Полный состав как большая группа солистов, сокращенный состав
Вокальная партия	<i>Характер мелодики</i>	
	декламационность	песенность
Взаимодействие голоса и оркестра	<i>Функции</i>	
	Голос – автономная вокальная линия декламационного характера, производящаяся из гармонии; инструмент оркестра при смешении тембров	Голос – автономная мелодическая линия и при этом равноправный участник процесса полифонического развития всей музыкальной ткани произведения
	<i>Разработка интонационного материала</i>	
	Лейтмотивная работа	Вариантное развитие мелодических линий

В качестве **литературной основы** своих оркестровых песен Регер, подобно Штраусу, избирает поэзию гимнически-возвышенного содержания: для ор. 124 – оду Ф. Гёльдерлина⁵ «К надежде»: «О надежда! Благоклонная! Благодворящая!» («O Hoffnung! Holde, gütig geschäftige!»), в которой «мифологизация достигает своей вершины, почти полностью растворяя личностное начало» [1], а для «Гимна любви» ор. 136 – текст Л. Якобовского «Услышь меня, вечный все-милостивый Бог» («Höre mich, Ewiger Allerbarmer») из поэмы «От рода Прометея» («Vom Geschlecht der Promethiden»).

Оркестровые песни Регера объединяет общая тематика – обращение (мольба) человека к высшим силам. Приведём первые строфы обоих сочинений (см. табл. 2). Так, в песне ор. 124 главный герой с первых строк взывает к *Надежде*⁶, дочери Эфира, заступнице скорбящих, а в песне ор. 136 – к *Вечному, Всемилостивому* [Богу].

Оркестровое сопровождение у Регера представлено двойным составом с добав-

лением арфы в «Гимне любви». Присущая штраусовской модели монументальность звучания оркестра явно прослеживается и в сочинениях жанра *Orchestergesang* Регера. За счёт плотности полифонизированной фактуры, изобретательного голосоведения и органности оркестр трактуется монументально, где, как пишет Ю. Крейна о творчестве Регера в этот период, «каждая партия живёт столь присущей вагнеровскому оркестру интенсивнейшей мелодической жизнью» [4, 113]. Воздействие традиций Вагнера на музыкальный стиль Регера было ограниченным и более всего коснулось гармонии и оркестровки. По этой причине суждение Пфицнера о том, что «Регер, практически единственный в своём поколении, кто оставался незатронутым влиянием Вагнера», верно лишь отчасти [цит. по: 10].

Отметим также, что несомненным образцом для Регера, как и для Малера, оставался Бах. «Органность» фактуры проступает у него не только в фортепианной музыке, но и в оркестровой: «...органная

музыка Баха была и осталась для Регера основной основой» [4, 19]. Ярким примером органного письма являются последние десять тактов песни «К надежде», где в партии

контрабасов выписан нисходящий хроматический звукоряд (риторическая фигура *passus duriusculus*), завершающийся органной педалью.

Таблица 2

«AN DIE HOFFNUNG» OP. 124	
<p>O Hoffnung! holde! gütig geschäftige! Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst, Und gerne dienend, Edle, zwischen Sterblichen waltest und Himmelmächten!</p>	<p>О надежда! Благосклонная! Благотворящая! Ты, не отвергающая пристанища скорбящих, Ты, кто служит возвышенным целям, царствуешь между смертными этой земли и небесными силами!⁷</p>
«HYMNUS DER LIEBE» OP. 136	
<p>Höre mich, Ewiger, höre mich, Ewiger, Allerbarmer, der du vom Dunkel der Tiefe emporwächst in des Äthers leuchtender Sphäre, Ewiger, der du mit deiner Alliebe die ganze wogende Menschheitsflut umarmst, wo ist die Liebe, die Menschenliebe?</p>	<p>Услышь меня, Вечный, услышь меня, Вечный, Всемиловитый [Бог], Ты, пробуждающийся из мрака бездны в светящейся сфере эфира, Вечный, который Своей все-любовью объемлет весь бурлящий поток человечества, где любовь, человеколюбие?⁸</p>

Оркестровая песня «К надежде» была очень горячо принята критикой. Ф. Штейн (Stein) назвал её «романтико-импрессионистской магией настроения», а Р. Луис, от нападков которого композитор страдал в годы пребывания в Мюнхене, писал с восторгом, что песня «впечатляет благодаря великолепному владению оркестром» [цит. по: 8, 350].

Что касается **вокальной партии**, то по характеру звучания оркестровые песни Регера напоминают развёрнутые оперные монологи, органично синтезирующие кантилену и декламацию (см. примеры 1, 2), что в определённой мере сближает их с сочинениями Штрауса («Одинокий» ор. 51 № 2 и «Ноктюрн» ор. 44 № 1 – см. пример 3). Подобная тенденция также обусловлена длительным пребыванием Регера в мюнхенской культурной среде. Как пишет Крейвитт, «контакт с представителями местной композиторской школы ускорил изменения его (Регера. – Г. Д.) стиля к более декламационному» [8, 22]. Чуткое отношение композитора не только к смыслу поэтического текста, но и звучанию самих

слов – производит колоссальное впечатление на слушателя.

Не была чужда Регеру и песенность, о чём свидетельствует второй ре мажорный раздел *Allegretto* песни «К надежде» (см. пример 4), который возникает как островок отдохновения в противопоставление первому ре минорному разделу *Grave* (см. пример 1). Однако последующая смена настроений (*Andante*, *Adagio*, *Grave*) и появление первоначальных интонаций мольбы вновь возвращает характер оперного монолога (пример 5).

Будучи продуктом эпохи, жанр *Orchestergesang* сформировал **новое отношение к голосу и оркестру**. Следовательно, анализируя оркестровые песни Регера, нельзя не обратиться к парадигме немецкого музыковеда Х.-Й. Брахта (Bracht) «*Der seelenvollste Gesamtklang des Orchesters*», интерпретируемой нами как «единое звуковое пространство голоса и оркестра» [5, 49]. Брахт поднимает вопросы, связанные именно с философской проблематикой оркестровой песни, и рассматривает явление *Daseinsform* (филос. – форма

бытия) как феномен существования субъекта оркестровой песни здесь и сейчас, в противопоставлении к *Äußerungsform* как *форме высказывания* лирического героя в клавирной песне. В свою очередь понятие *Daseinsform* неразрывно связано с единым

звуковым пространством, в котором «поющий» субъект возникает как свободно парящий в звучании оркестра: его высказывание, по Брахту, есть только краткий миг всеобъемлющего экзистенциального звучания.

Пример 1. М. Рeger. «К надежде» ор. 124

Grave *espress.*

O Hoff - nung! hol - de! hol - de! gü - tig ge - schäf - ti - ge! die du das Haus der Trau -
 5 - ern - den nicht ver - schmäht, O Hoff - nung! O Hoff - nung!

Пример 2. М. Рeger. «Гимн любви» ор. 136

Adagio *sempre espress.*

Hö - re mich, E - wi - ger hö - re mich, E - wi - ger, All - er -
 bar - mer, der du vom Dun - kel der Tie - fe em - por - wächst in des Ä - thers leuch -
 - ten - de Sphä - re,

Пример 3. Р. Штраус. «Ноктюрн» ор. 44 № 1

Sehr langsam.

Hoch hing der Mond, das Schnee - ge - feld lag bleich und ö - de um uns her,
 wie mei - ne See - le bleich und leer.

Добиваясь *единого звукового пространства голоса и оркестра* в своих оркестро-

вых песнях, Рeger смешивает певческий голос с отдельными инструментами ор-

ционном строении ядра довольно свободно обращается с ритмом («Ноктюрн» ор. 44 № 1). В оркестровых песнях Регера лейтмотивная техника как таковая отсутствует: тематизм, который мог бы претендовать на статус лейтмотива, интонационно и ритмически изменяется до неузнаваемости, оставляя за собой только внутри-текстовые связи. Так, например, главный

мотив опуса 124, условно обозначенный нами как *мотив надежды* зарождается в оркестре (т. 2–3), затем звучит у певца (т. 27–30). И если в первом разделе *Grave* он появляется несколько раз, то после смены настроения (раздел *Allegretto*) начинает видоизменяться, и впоследствии сохраняет лишь вопросительную интонацию и размытые очертания (см. пример 7 (a-d)).

Пример 7. М. Регер. «К надежде» ор. 124

a) Fl., Cl.  b) 
 c)  d) 

Подведём итог. Анализ оркестровых песен Регера по заданным параметрам в проекции на штраусовскую модель *Orchestergesang* показал определённое сходство композиторских подходов к жанру. Главным образом, это определяется выбором поэзии гимнически-возвышенного содержания, музыкальное воплощение которой влечёт за собой целый комплекс приёмов, связанных с оркестровкой, типом вокальной мелодики и взаимодействием голоса и оркестра.

За рамками настоящей статьи остались вопросы формообразования⁹, тексто-музыкальной семантики, специфики обращения композиторов к барочной риторике в жанре *Orchestergesang*, где также можно обнаружить сходство, но отнюдь не копирование композиторского подхода к созданию сочинений. Многоликость *Orchestergesang* в его конкретном композиторском воплощении – это доказательство жизнеспособности и жизнестойкости жанра, прорастающего в XX век в самых разнообразных трансформациях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Orchestergesang* – «явление, возникшее после 1890 года хотя и на пересечении различных жанровых истоков (Lied, ария, речитатив, симфония, симфоническая поэма. – Г. Д.), но обладающее, тем не менее, стилиевой автономностью» [2, 107].

² Творчество композитора было направлено в сторону камерных жанров, что не способствовало быстрому успеху его сочинений. В начале своей карьеры в Мюнхене Регер не имел поддержки в музыкальных кругах, в отличие от Штрауса, которого связывала тесная дружба с М. фон Шиллингом (Schillings), Х. Пфицнером (Pfitzner), Л. Тюе (Thuille), с музыкальным критиком журнала «Münchener Neueste Nachrichten» Р. Луисом (Louis). Центром оппозиции музыке Регера стал журнал «Kunstwart» под редакцией Р. Батке (Batka). Успех приходит к композитору в середине 1900-х годов.

³ В монографии Ю. Крейниной опус 136 назван кантатой [4, 93].

⁴ Представители Мюнхенской школы: Рихард Штраус, Людвиг Тюе, Макс фон Шиллингс, Ханс Пфицнер, Фридрих Клозе, Зигмунд фон Хаузеггер, Вальтер Курвуазье и другие.

⁵ Отметим, что стихи Гёльдерлина легли и в основу «Трёх гимнов» ор. 71 («Drei Hymnen») Штрауса, написанных в 1921 году.

⁶ В древнеримской мифологии богиня надежды – Спес (Spes); отождествлялась с древнегреческой богиней Элпис (Elpis). Спес традиционно называют «последней богиней» («Надежда умирает последней»).

⁷ Перевод Ю. Агишевой [1].

⁸ Перевод автора статьи.

⁹ Как у Штрауса, так и у Регера это одночастные формы по типу симфонической поэмы, в основе которых лежит принцип сквозного развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агишева Ю. И. Гёльдерлин в интерпретации Макса Регера (на примере песни «К надежде»). URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Agisheva-.pdf> (дата обращения: 02.02.2024).

2. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи fin de siècle: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.

3. Карс А. История оркестровки / под ред. М. В. Иванова-Борецкого и Н. С. Корндорфа ; пер. с англ. Е. П. Ленивцева и др. Москва : Музыка, 1989. 304 с.

4. Крейнина Ю. В. Макс Регер: Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1991. 203 с.

5. Bracht H.-J. Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg. Kassel [u. a.] : Bärenreiter, 1993. 265 S.

6. Bültmann R. Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende. Universität Osnabrück, 2005. 148 S.

7. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze // Die Musikforschung. 30. Jg. Heft 4. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

8. Kravitt E. F. Das Lied – Spiegel der Spätromantik. Hildesheim ; Zürich ; New York : Georg Olms Verlag, 2004. 389 S.

9. Reger M. Briefe an den Verlag N. Simrock / hrsg. von Susanne Popp. Stuttgart : Carus-Verlag, 2005. 376 S. (Schriftenreihe des MRI; Bd. 18).

10. Williamson J. Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2001. URL: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (дата обращения: 02.02.2024).

Galina A. Denisova

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: gadenisova@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-0128-1356. SPIN-код: 1394-5534

ORCHESTERGESANG IN THE WORK OF MAX REGER: ON THE QUESTION OF THE GENRE MODEL

Abstract. The article is devoted to vocal and symphonic works in the Orchestergesang genre (op. 124 and 136) by the German composer Max Reger. Both opuses were written after 1910, when Orchestergesang, with all its diversity, finally formed as an original vocal-symphonic genre. The author of the article makes a hypothesis about a certain similarity in the compositional techniques of Reger and Strauss, and considers Reger's orchestral songs in projection onto the Straussian model of the Orchestergesang genre according to given parameters: literary basis, orchestration, vocal part, interaction of voice and orchestra, development of intonation material. An analysis of Reger's orchestral songs showed that, first of all, the closeness to the Straussian model is due to the choice of poetry with hymnal-sublime content, which inevitably appeals to the monumental interpretation of the orchestra, the declamatory orientation of the vocal melody, and the special interaction of the singing voice and the orchestra in a single sound space.

Keywords: Orchestergesang; Orchesterlied; orchestral song; M. Reger; G. Mahler; R. Strauss

For citation: Denisova G. A. *Orchestergesang v tvorchestve Maksa Regera: k voprosu o modeli zhanra* [Orchestergesang in the work of Max Reger: on the question of the genre model], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 34–42. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-34-42 (in Russ.).

REFERENCES

1. Agisheva Yu. I. *Gel'derlin v interpretatsii Maksa Regera (na primere pesni «K nadezhde»)* [Hölderlin in the interpretation of Max Reger (using the example of the song “To Hope”)], available at: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/03/Agisheva-.pdf> (accessed February 02, 2024). (in Russ.).
2. Denisova G. A. *Orkestrrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovoy i terminologicheskoy spetsifike* [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology], *Music Scholarship*, 2015, no. 2 (19), pp. 106–113. (in Russ.).
3. Carse A. *Istoriya orkestrrovki* [The History of Orchestration], Moscow, Muzyka, 1989, 304 p. (in Russ.).
4. Kreynina Yu. V. *Maks Reger: Zhizn' i tvorchestvo* [Max Reger: Life and creativity], Moscow, Muzyka, 1991, 203 p. (in Russ.).
5. Bracht H.-J. *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied: Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg* [Nietzsche's theory of poetry and the orchestral song: Aesthetic and analytical studies on orchestral songs by Richard Strauss, Gustav Mahler and Arnold Schönberg], Kassel [u. a.], Bärenreiter, 1993, 265 p. (in German).
6. Bültmann R. *Schönbergs Orchesterlieder im Gattungskontext der Jahrhundertwende* [Schönberg's orchestral songs in the genre context of the turn of the century], Universität Osnabrück, 2005, 148 p. (in German).
7. Danuser H. *Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze* [The orchestral song of the fin de siècle. A historical and aesthetic sketch], *Die Musikforschung*, 30, pt. 4, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977, pp. 425–452. (in German).
8. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [The Lied. Mirror of late Romanticism], Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2004, 389 p. (in German).
9. Reger M. *Briefe an den Verlag N. Simrock* [Letters to the publisher N. Simrock], Stuttgart, Carus-Verlag, 2005, 376 p. (Schriftenreihe des MRI; Bd. 18). (in German).
10. Williamson J. Reger, (Johann Baptist Joseph) Max(imilian), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, available at: <http://intoclassics.net/news/2016-01-14-31751> (accessed February 02, 2024).

Светлана Анатольевна Петухова

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва, Россия). E-mail: saretuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963

«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»: ПРЕМЬЕРЫ И ОТКЛИКИ (1928–1966)

Статья посвящена уточнению обстоятельств первых исполнений оперы «Огненный Ангел» в разные времена, а также анализу газетно-журнальных рецензий на эти исполнения, ныне известных специалистам лишь в небольшой части. Среди сочинений Прокофьева, мировые премьеры которых состоялись за границами России, эта опера привлекает наибольший интерес как произведение «мистическое», на родине автора на протяжении десятилетий почти не упоминаемое и поставленное в СССР впервые целиком только в 1984 году (в Перми и Ташкенте). Внимание исследователя сосредоточено на следующих западных премьерах: в 1928 году в Париже (разделы II акта под управлением Сергея Кусевицкого), в 1954-м там же (концертное исполнение целиком под управлением Шарля Брюка), в 1955-м в Венеции (спектакль в режиссуре Джорджо Стрелера, дирижёр Нино Сандзоньо), в 1963-м в Брно (режиссёр Милош Вассербауэр, дирижёр Франтишек Йилек) и (кратко) в 1966-м в Риме, за восемь месяцев до концертного представления III акта в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Геннадия Рождественского. Отдельное направление исследования состоит в прояснении сведений о тех специалистах, что в разные годы оставили свои отклики о премьерах «Огненного Ангела». Утверждение его места в истории оперного жанра, его значимости как сочинения уникального, почти что не имевшего предшественников, закономерно возрастало от представления к представлению. Количество премьерных отзывов и статус их авторов являются неотъемлемыми составляющими этого процесса.

Ключевые слова: Прокофьев, «Огненный Ангел», премьеры, Париж, рецензенты, сложности, мистика, Венеция, Брно

Для цитирования: Петухова С. А. «Огненный Ангел»: премьеры и отклики (1928–1966). DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-43-66 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 43–66.

Из девяти (включая раннюю «Унди́ну») завершённых опер Прокофьева четыре впервые поставлены не на родине композитора: «Любовь к трём апельсинам» (1921, чикагский *Auditorium Theatre*), «Игрок» (1929, брюссельский *Théâtre de la Monnaie*, вторая редакция), «Война и мир» (1948, пражский *Národní divadlo*, первая редакция; 1953, флорентийский *Teatro Comunale*, вторая редакция, одновечерний вариант), «Огненный Ангел»¹ (1955, венецианский *Teatro La Fenice*). Вторая редакция «Маддалены», инструментовка которой частично осуществлена Эдвардом Даунсом, также впервые показана за пределами России – в оперном театре

Граца (Австрия) в 1981 году. Итого пять сочинений – чуть более половины, что совершенно не удивительно для наследия композитора, чьё творчество в сопоставимой степени принадлежит России, Западной Европе и Северной Америке.

Из этого списка «Огненный Ангел» в наибольшей степени будоражит исследовательский интерес – прежде всего потому, что между завершением второй редакции оперы и её премьерой прошло почти 28 лет (1927–1955); но и потому также, что значительное внимание мировой общественности почти за год до появления спектакля привлекло концертное исполнение

этой оперы в Париже 25 ноября 1954-го. Однако и данное событие, в свою очередь, не начинается, а продолжает исполнительскую историю сочинения. При жизни Прокофьева музыка «Ангела» прозвучала со сцены единственный раз: 14 июня 1928 года в парижском зале Плейель под управлением Сергея Кусевицкого были сыграны разделы II акта.

Современная наука, пытаясь уловить нюансы публичного восприятия шедевров прошлого, прежде всего ориентируется на историографические (газетно-журнальные статьи и рецензии), мемуарные и эпистолярные источники. Идеальная ситуация – когда отклики из двух последних групп принадлежат просвещённым зрителям,

не связанным с авторами сочинения родственными, дружескими и тем более профессиональными узами. В данном случае произошло обратное: «Огненный Ангел» на протяжении длительного времени оставался известным целиком лишь специалистам из окружения композитора, вдобавок вынужденным иметь дело не со звучащим, а с напечатанным текстом.

Резонанс же первого парижского концерта давно уже сделал его легендарным, отчасти загадочным: ведь автор тогда лично инициировал купирование наиболее эффектных (и страшных) сцен – с Глоком и «со стуками». Поиски ответа на вопрос, почему так произошло, продолжаются и ныне.

«Может быть, он [Прокофьев] опасался, что концентрация в этом эпизоде сверхинтенсивных средств выражения, беспрецедентных звучаний окажется „не по зубам“ парижской публике, как незадолго до этого произошло со Второй симфонией?» – в частности, предполагает Наталия Савкина [8, 61–62].

О том, что организаторы концерта адекватно и без иллюзий оценивали уровень возможной реакции аудитории, косвенным образом может свидетельствовать краткое

содержание оперы, составленное на четырёх языках, по-видимому, именно для данной премьеры.

Действие I

Картина первая

Девушку по имени Рената с детства преследует дух «Огненного ангела», который является к ней в разных образах; в последний раз этот дух перевоплотился в графа Генриха. В сельской корчме Рената рассказывает гуманисту и скептику, воину и путешественнику Рупрехту о своём горе, ибо граф Генрих бросил её. Рупрехт обещает Ренате помочь. Гадалка предсказывает, что их обоих ждёт плохой конец.

Действие II

Картина вторая

Рената и Рупрехт разыскивают Генриха в Кёльне. Рената обращается к чёрной магии.

Картина третья

Рупрехт обращается за помощью к учёному Агриппе из Ноттенгейма (правильно – Неттесгейма. – С. П.). Философ отмечает его наивную веру в чёрную магию и подчёркивает силу познания, опирающуюся на разум.

Действие III

Картина четвёртая

Рената и Рупрехт, наконец, находят графа Генриха. Рупрехт вызывает его на дуэль. В душе Ренаты вспыхивают жестокие сомнения: любовь к Генриху борется с ненавистью к нему.

Картина пятая

В поединке с Генрихом Рупрехт получает тяжёлую рану.

Действие IV

Картина шестая

Рупрехт пытается убедить Ренату принять решение, как жить дальше. Но девушка отвергает его любовь. Она решает по-другому – уйти в монастырь.

Действие V

Картина седьмая

Рената стала послушницей. Но и в монастыре она не находит покоя, и здесь её продолжают преследовать мучительные галлюцинации. Аббатиса приглашает инквизитора, но его появление усугубляет душевное состояние, которое выливается в открытый кризис. Две послушницы впадают в истерию. Безумие ширится по монастырю. Рената обвиняет инквизитора, что он – дьявол, и её приговаривают к сожжению².

Даже по сравнению с наиболее поздним вариантом содержания оперы, составленным скорее всего не Прокофьевым и во многом заставляющим забыть о его авторском стиле³, этот – достаточно ранний, «прижизненный» – поражает не столько своей сглаженностью, сколько явственным обытованием буквально всех фундаментальных вопросов и проблем, поставленных в произведении. Купирование в описании «мефистофельского» присутствия, использование выражений «в последний раз этот дух перевоплотился», «ждёт плохой конец», «любовь борется с ненавистью», «принять решение, как жить дальше», «выливается в открытый кризис», не говоря уже о последней строке, из которой можно сделать вывод, что Ренату приговорили за оскорбление инквизитора, – всё это, по-видимому, заставляло воспринимать сочинение как повествование на достаточно банальный, «жизненный» сюжет.

Данный эпизод истории «Ангела» в очередной раз даёт повод задуматься над тем, насколько «в музыке слышат то, что о ней можно прочесть» (Карл Дальхауз). Такая постановка вопроса приводит к размышлениям о степенях влияния словесного оперного текста на музыкальный, о необходимости

знания сюжета публикой и о тех смыслах, которые несёт музыка как таковая. Исполнение 1928 года, скорее всего, не оказалось настолько значительным для просвещённых меломанов и любителей театра, чтобы вдохновить их на приватные отклики; мемуарные и эпистолярные свидетельства, связанные с этой премьерой, до сих пор не обнаружены.

В такой ситуации не удивляет содержание пяти отысканных июньских рецензий. Самые краткие из них точнее назвать «отпайсками». Укрывшись за рассуждениями о серии выступлений Кусевицкого в целом, об их русской атмосфере, а также о достаточно известных произведениях, исполненных в начале и завершении именно этого концерта⁴, два французских корреспондента оставили об «Ангеле» каждый по две строки отзыва. Маститый критик Эмиль Вюйермоз отметил (в придаточном предложении) разделы II акта как «...очень интересное, но очень шумное и напряжённое инструментальное сочинение музыки для театра» [36], а его коллега подчеркнул, что «...эта музыка сильная, мощная и энергичная, с широким и искусно нарастающим движением» [19]⁵.

Почти во всех откликах уделено внимание максимальной насыщенности оркестровой ткани.

«Оркестр, в исполненном акте оперы, бушует (не по вине дирижёра, но по замыслу автора) так, что исполнителям трудно выдерживать эту борьбу, – писал Владимир Польш. – Опытные, хорошие исполнители... испытали целое сражение с оркестром и полной победительницей из этой неравной борьбы вышла Нина Кошиц, которая проделывала поистине музыкальные чудеса, доводя до музыкального сознания публики все трудные зигзаги вокальной партии Ренаты» [6].

В процессе просмотра некоторых материалов затруднительно было поверить, что их авторами были, в общем, специалисты тех же изданий, которые почти год назад писали о премьере «Стального скока» – подробно, заинтересованно, не избегая тонких стилевых характеристик [напр.: 37]. Конечно, свою роль сыграла здесь и конкурентная ситуация, сложившаяся в музыкальной жизни июньского Парижа 1928 года, и разность отношения публики к сценическому и концертному воплощению театральных сочинений.

Единственное исполнение разделов «Ангела» состоялось на фоне представлений дягилевского «Русского балета» в театре Сары Бернар⁶, гастролей московского Театра Вахтангова в Одеоне (14 июня там шла «Принцесса Турандот») и Еврейского

театра (ГОСЕТ) в театре Порт Сен-Мартен (пьеса Шолом-Алейхема «200 000»), репетиций цикла моцартовских опер в театре Елисейских полей (а вечером 14 числа там шёл вагнеровский «Зигфрид») и, наконец, в качестве изящной «розочки на торте», – костюмированного концертного вечера Фелии Литвин с учениками в зале «Мажестик».

Возможно, поэтому публики в зале Плейель собралось немного; единственное свидетельство об этом принадлежит разочарованному Доминику Сорде⁷, который хотел пройти, но не попал на концерт: «свободные места насчитывались сотнями» [30]. Принимая в расчёт немалые размеры недавно отремонтированного зала Плейель (2546 мест, ныне менее 2000), думается, можно поверить очевидцу, несмотря на его раздражение.

«...Меня вызывали трижды (для автора симфонической вещи довольно много). У ложи страшная толкотня. Все поздравляют чрезвычайно горячо. В общем, настоящий успех», – записал в Дневнике виновник торжества тем же вечером [7, 634].

И это свидетельство также не вызывает сомнений, ибо относится прежде всего к реакции профессионалов: композиторов Русселя и Пуленка, посетивших генеральную репетицию, а также артистов и дирижёров, пришедших на премьеру.

Утром 16 июня, на вторые сутки после события, Прокофьев «купил все газеты... интересно прочесть, как хвалят. Но ни в одной» [7, 635]. Первый отклик (Вюйермоза) появился только 18 числа, а наиболее взве-

шенные оценки принадлежат трём критикам, которые замыкают ряд рецензий. Это Борис Шлёцер, Андре Шеффнер⁸ и, наконец, Леонид Сабанев, чья статья вышла в *The Musical Times* уже осенью.

Среди них более всех удивил французский рецензент, не убоившийся сложностей общения с прокофьевской музыкой и посвятивший ей примерно половину пронизательного отзыва об этом концерте:

«Второй акт „Огненного Ангела“ представляет театр Прокофьева, далёкий от симфонической музыки или даже двух балетов этого композитора⁹. Сила мелодической изобретательности, которая даже в сочинении второго плана, таком как „Стальной скок“, присутствует в избытке, здесь намеренно смягчается, чтобы уступить место достаточно непрерывному речитативному стилю, всегда очень напряжённому драматически и поддерживаемому силой оркестра... В отличие от тех, кто в настоящее время эксплуатирует музыкальную драму, Прокофьев, далёкий от возвращения к итальянским формам старинной оперы, приближается к вагнеровской драме, но с неким дополнением к общепринятому, которое содержит „большая опера“ и за которое несёт ответственность сюжет» [28, 283]¹⁰.

Упомянутый здесь контекст вагнеровских находок в рецензии Шлёцера, скорее всего, не случайно сменился апелляцией к моцартовскому оперному стилю. Поскольку из этой рецензии обычно цитируется лишь несколько (преимущественно хвалебных) строк, имеет смысл привести более обширный раздел:

«С. Прокофьев работает уже давно над своей оперой на сюжет известного романа Брюсова, сюжет чрезвычайно благодарный для музыканта, богатый сценическими эффектами и драматическими конфликтами, но и опасный вместе с тем, так как он может увлечь композитора на путь музыки декоративной, описательной и дешёвой оперной патетики. „Огненный Ангел“ просится, так сказать, на сцену, но потому-то от либреттиста требуется в данном случае сугубая осторожность, ибо слишком большая драматическая насыщенность часто вредит музыке, не давая ей достаточно простора, подчиняя её сценическому движению.

По одному действию „Огненного Ангела“ (текст которого принадлежит самому композитору, точно так же, как и либретто „Трёх Апельсинов“) трудно, конечно, составить себе точное представление об общем стиле произведения. Но мне показалось, судя по первому впечатлению, что в исполненном отрывке автор, намеренно или нет, поддался искушению театральности: музыка этого второго действия чрезвычайно эффектна; в ней много страсти, но страсти декоративной, упрощённой, чтобы быть сценически действенной. Конечно, С. Прокофьев слишком большой музыкант, чтобы пожертвовать всецело музыкой ради драматического эффекта: моментами кажется, что звук вот-вот вырвется из-под гнёта театрального динамизма и заговорит самостоятельно; намечаются даже в оркестре зачатки симфонического развития; голосовые партии приобретают свободный лирический характер. Но всё это длится недолго, и автор впадает в речитативный стиль, весьма выразительный, но музыкально бедный и незначительный. К этому нужно прибавить, что оркестровка густая и красочная заглушает голоса, которых в финале почти вовсе не слышно было.

Конечно, идеальной оперной формулы не существует, и всякий оперный композитор, приступая к делу, должен заранее знать, что он берётся за разрешение квадратуры круга, пытаюсь соединить несоединимое. Но вот Моцарт... Сейчас, когда мы насыщены Моцартом, когда мы только что слышали в идеальном исполнении Бруно Вальтера „Дон Жуана“, „Волшебную флейту“, кажется, что нет и не может быть в оперном искусстве иного компромиссного пути, чем тот, который указал нам Зальцбургский мастер.

Как бы то ни было, исполненный отрывок „Огненного Ангела“... имел очень большой успех...» [9].

Сабанеев оставил наиболее пространственный и эмоциональный отзыв, несомненно продиктованный личным отношением, которое не позволило критику удержаться от характеристик Прокофьева как композитора «непрерывного „скерцо“», воспринимаемого в качестве «буйного и необузданного музыкального „варвара“». Естественно, что от столь яркого тезиса нетрудно было перейти к ожидаемому утверждению о том, что высказанное заключение, «...к счастью, никоим образом не определяет всего Прокофьева»:

«В нём есть – и иногда в очень сильном выражении – как глубина, так и искренность чувства, и особая нежность, которая, возможно, из-за редкости и робости её появления, кажется особенно дорогой и драгоценной» [27, 89].

Вызванные «Огненным Ангелом» ощущения Сабанеев определил как исключительно сильные, а стиль оперы – как в высшей степени индивидуальный:

«В нынешние дни мне редко удаётся получать удовольствие (не говоря уже о доле энтузиазма) от прослушивания современной музыки, но я обязан заявить – и делаю это со всей искренностью, – что мои впечатления по этому поводу могут сравниться только с самыми сильными, которые я испытал в моей музыкальной жизни, – с первым прослушиванием симфоний Скрябина и „Петрушки“ Стравинского. Это подлинная, новая и в то же время хорошая музыка.

Прокофьев не следует за эпохой и её изменяющейся модой. Он верен себе и собственному стилю с тех пор, как однажды нашёл его. Но когда по тем или иным причинам он... не желает казаться поверхностным и смешным или насмехаться над собой, я убеждён, что [он] может создать вещи, достойные считаться гениальными произведениями. „Огненный ангел“ – одна из сравнительно немногих серьёзных композиций Прокофьева, серьёзных не в обычном смысле слова, а в более глубоком и интимном. В этой работе он позволяет себе выражать свои настоящие чувства по отношению к миру и музыке; исчезает мефистофельская насмешка над собой и лучшими свойствами его внутреннего эго. И его творческая работа моментально озаряется светом беспримерной силы.

Фантазия „Огненного ангела“ является циклопической и монументальной (*cyclopean and monumental*). Она отражает дух, а не звуки беспокойного Средневековья. И оркестровый колорит серый, сильный, мрачный, как цвет древних руин» [27, 891–892]¹¹.

Сабанеев, возможно, был единственным из рецензентов, кто не только посетил концерт, но и ознакомился с изданным не позднее октября 1927-го фортепианным переложением оперы. В статье, появившейся спустя четыре месяца после исполнения, автор, не скованный рамками жанра «концертной рецензии», представил широкую перспективу сюжетных и стилевых генетических связей: от моцартовского «Дон Жуана», «внешне сурового» и «внутренне чувствительного» Бетховена – через «Фауста» Гуно, вагнеровскую драму, «фантастические всплески» (*fantastic outbursts*) Мусоргского, психологизм Достоевского – к последним откровениям Скрябина и даже сравнениям поэтики Прокофьева и Есенина.

Тем не менее избегать традиционного рецензентского приёма – противопоставления трудностей композиторской партитуры и выдающегося мастерства и отваги солистов-певцов – Сабанеев не стал. «Слушательскую досаду» из-за протяжённости сложного текста и подолгу

открытых ртов вокалистов критик объяснил неудачным распределением музыкального материала.

Вероятно, его насыщенность и полифоничность скорее, чем «демонический» сюжет (своей остротой достаточно привлекательный для театральных импресарио), стали причиной того, что партитура «Ангела» столь долго оставалась забытой. Её извлечение из легендарных подвалов Русского музыкального издательства (в 1947 году купленного английской нотопечательской фирмой *Boosey & Hawkes* [10, 483]) привело к концертному исполнению оперы целиком 25 ноября 1954-го в 20.00 в театре Елисейских Полей под управлением Шарля Брюка.

Премьера, прошедшая при переполненном зале, была повторена 13 января 1955-го в открытом концерте Французского радио; таким образом слушательская аудитория оказалась обширной. Резонанс от этой премьеры по числу и объёму откликов на неё можно сравнить с отголосками больших театральных зрелищ.

В июне 1928-го Прокофьев тщетно ожидал положительных рецензий спустя сутки-двое после события. В ноябре 1954-го подробный анонс опубликовала еженедельная газета, вышедшая до или в день премьеры [17], в целом же пока обнаружено восемь развёрнутых статей, написанных достаточно известными тогда специали-

стами: Рене Дюменилем, Марселем Шнейдером¹², Клодом Ростаном¹³, Элен Журдан-Моранж¹⁴ (две), Анри-Луи де ла Гранжем¹⁵, Антуаном Голеа¹⁶, Жаком Лоншаном¹⁷.

Почти все они единодушно отметили в первых абзацах, что оперу, созданную в 1920-х годах, отказались ставить все театры, которым она была предложена автором:

«...Театральные директора испугались нездорового сюжета романа Брюсова, вдохновлённого старинной легендой баварского Средневековья, того фантастического Средневековья, где страсть и эротика переплетались с религией» [17].

«Сегодня, оглядываясь назад, ясно, что в этом [сюжете] нет ничего ужасного и что была сделана большая ошибка» [26].

Однако степень соответствия разработанной Прокофьевым истории ожиданиям

и потребностям слушателей и в 1954 году продолжала беспокоить прессу:

«Неизвестно, одержима героиня Богом или демоном, и такого рода неопределённостью решительно недовольна публика музыкального театра, которая любит, чтобы ей всё разжевали. Злоупотребление характерными эпизодическими персонажами свойственно всем операм Прокофьева, но здесь оно особенно чувствуется. Гротескный элемент, привнесённый Фаустом и Мефистофелем, который на сцене поедает мальчика из корчмы, полностью неуместен» [18].

Обычные для парижской критики диктат краснословия, едкость и скептицизм, впрочем, не смогли затмить того сильнее-шего впечатления, которое по-разному от-

ражено в текстах. Наиболее яркие эмоции ожидаемо вызвали у рецензентов inferнальные разделы и образы.

«Средства, используемые для создания драматического напряжения, кои есть назойливые *остинато* и мелодические фрагменты, повторяющиеся до пресыщения, могут быть не самыми тонкими, но они полностью достигают своей цели. Насколько я мог судить по одному прослушиванию, моменты лиризма и чистых эмоций удались меньше. Только намного позже, в „Войне и мире“, Прокофьев будет петь любовь голосом таким же убедительным, каким он сможет воспеть патриотизм. В „Огненном ангеле“ он [автор] кажется прежде всего озабоченным эффектом, и самыми необычными моментами партитуры являются те, в которых драматическая ситуация позволяет ему увлечь слушателя с помощью странных звуков, упрямых ритмов и всегда обновляемой гармонической изобретательности» [18].

«Этот сюжет (ещё более невозможный в переводе на французский язык), однако, представил Прокофьеву устрашающие ситуации, которые „разорвали оковы“ его дарований драматурга и оркестратора. Какие порывы лирики! Какой динамизм! И какие оркестровые краски! (как в лейтмотиве дьявольских блуждающих огней [*idée fixe* Ренаты] – сонорная находка)! Контрасты земного, небесного, даже буффонного одухотворяют произведение необыкновенной жизни. Вершина сочинения для меня – это второй акт, в котором

последний дуэт между „рыцарем Дамы и Чародеем“ достигает эпического величия, поддерживаемого напряжённым оркестром, где некоторые акценты взрываются, словно человеческие крики» [16].

Большинство критиков отметило безусловное доминирование образа героини, которому посвящено в целом подавляющее число разнонаправленных эпитетов и который, несмотря на свою (возможно, раздражавшую не только «обычную» публику) двойственность и загадочность, вызвал единодушное сочувствие.

«...Любовь Ренаты к огненному ангелу, любовь рыцаря Рупрехта к Ренате выражены страницами жгучего лиризма, которые являются самыми красивыми среди написанных Прокофьевым на этот сюжет. В них есть величие, благородство и панический разгул по-настоящему великих страстей... Пятый акт показывает женский монастырь во власти коллективного безумия, в мистической истерии: монахини бросаются на инквизитора, который пришёл как экзорцист, появляется Мефистофель... Дело великого художника – избежать опасностей наивности, грубости, дешёвой иллюстративности и дать сцену, которая достойно завершает оперу и придаёт ей гуманистическую и религиозную значимость, красоту, эмоцию и ощущение истины» [29].

«Таков „Огненный ангел“ и его уникальный персонаж, одержимая женщина, постоянно находящаяся в трансе, словно Пифия с её треножником, женщина слабая, жалкая, пленённая демонами. <...> Роман Брюсова позволил Прокофьеву создать мощную и красочную фреску, необычайную по сценической силе... но оформление драмы вторично, и слишком ясно, что лишь один персонаж интересует, гипнотизирует композитора, это Рената; прочие – статисты, которые существуют только в зависимости от неё. Именно она является опорой произведения, она и вся эта путаная жизнь, которая трепещет в музыке Прокофьева, изобилующей призраками и демонами ещё больше, чем сцена, реальное „место“, где происходит действие, неосознаваемая сфера, в которой разыгрывается судьба Ренаты, потому что то, что мы видим на сцене, ничто для Ренаты, лишь фон для её невроза, её сумасшествия, и она не придаёт этому никакого значения, потому что воспринимает внешний мир через мистический туман. Но музыка, напротив, „существует“: именно там находится обиталище спорящих злых духов, откуда прорастает другой значимый персонаж драмы, огненный ангел, граф Генрих или, возможно, Дьявол, который на сцене не говорит ни слова» [20, 71].

Представление этого необычного сочинения традиционно провоцировало критические сравнения с другими произведениями более или менее подобного содержания. Были названы «Роберт-Дьявол» Мейербера, «Фауст» Гуно и «Женщина без тени» Рихарда Штрауса; использование лейтмотивов ожидаемо приводило к размышлениям к вагнеровской драме и решениям Дебюсси; эффекты инструментовки однажды напомнили колористические находки Мусоргского и Римского-Корсакова. Однако данные констатации (за исключением, пожалуй, оркестровки) производят впечатление формальных и необязательных и просто теряются на фоне разнообразных попыток описать огромное, *запредельное для мысли* пространство прокофьевского шедевра. В этих текстах поиски адекватных выражений, обилие и виртуозность сочетания неожиданных, контрастных определений иллюстрируют стремление авторов привести систему отображений в стилевое соответствие с объектом рассмотрения.

«Прокофьев позволил всему своему гению неистовствовать в этом произведении: нет ни одного неважного слова, ни одного такта, который не привязан без всякой пощады к истерии Ренаты и не ведёт её к развязке; ещё беспощадней перевод этого на язык „безжалостного правосудия вооружённого света“⁴⁸, язык пылающий, строгий, который не демонстрирует снисходительности к жертве, но который тем более мучителен оттого, что от него требуется „достоверность“ (и никогда малейший сарказм не достигает Ренаты, в то время как музыка разоблачает Агриппу, волшебника-лжеца, и Фауста с Мефистофелем...). Декламация так же жестока, так же „экспрессионистична“, как у Мусоргского; леденящие или захлёстывающие ритмы дьявольского изобретения; изобильная оркестровка с врождённым ощущением цвета, присущим русским музыкантам, между тем отнюдь не расточительная в духе Римского[-Корсакова], но жёсткая и сухая – главные черты, которые роднят „Огненного ангела“ с великими суровыми и мощными гравюрами немецких средневековых мастеров» [20, 71].

«„Огненный ангел“ – это дух: небесный или демонический, остаётся неведомым до самого конца. Так же, как не станет известным, отправится ли влюблённая в него женщина, сожжённая заживо за колдовство, в Ад или в Рай. Сюжет, плотный, патетический, богатый контрастами живописных, забавных и ужасающих сцен, не рассказывает об этом; но он чудесно отражает двусмысленность наших знаний, ненадёжность нашей земной судьбы и загробной жизни. Мы окружены загадками, и мы загадки для самих себя» [29].

Замыкает ряд рецензий отзыв вдохновителя и участника премьеры – дирижёра Шарля Брюка. Его характеристики музыкального высказывания Прокофьева, в особенности инструментовки, некогда вызвавшей недоумение слушателей, пред-

ставляют особенную ценность. Здесь отчётливо ощущается, как сильно за прошедшие двадцать семь лет изменились представления профессионалов о простоте и сложности музыкального мышления.

«Музыкальный язык оперы контрапунктичен, усложнённые гармонии содержат некоторые элементы политонализма. Далеко позади осталась „Скифская сюита“, точно сложенная из гранитных глыб. Всё стало более текучим, более зыбким. Даже в тех эпизодах, где снова появляются лапидарные, жёсткие ритмы (например, в пятом акте), музыка не утрачивает выразительной силы. С другой стороны, ничто ещё не определилось до конца, многие построения слишком затянуты (например, первый рассказ Ренаты, продолжающийся более восьми минут), контрапункт отмечен усложнённостью, которая впоследствии преодолевается С. Прокофьевым.

Инструментовка „Огненного ангела“ в общем не представляет ничего экстраординарного. Обычный состав оркестра с утроенными деревянными; сопровождение вокальных партий выписано бережно. Но один эпизод заслуживает особого упоминания – это сцена „стучащих духов“ во втором акте. С. Прокофьев, видимо, задумал применить здесь новые оркестровые краски. Он вводит *divisi* струнных (по три в каждой группе), которые, чередуясь, исполняют в быстром темпе цепь фигураций шестнадцатыми. Всё это вращается не в пределах данной тональности, а вокруг изменчивого центрального ядра, воспроизводя рисунок, присущий древнегреческим ладам» [1, 128–129].

Этот материал опубликован спустя примерно восемь месяцев после концертного исполнения «Ангела» и за полтора

месяца до его сценической премьеры, которая состоялась 14 сентября 1955 года на XVIII Международном фестивале совре-

менной музыки в Венеции, в *Teatro La Fenice*.
Статью Брюка можно рассматривать и в ка-

честве предварительных замечаний к этому
спектаклю:

«Трудно сказать, будет ли иметь большой успех театральная постановка оперы. Пока можно лишь надеяться, что эта премьера состоится. Тогда и будем судить о результатах...» [1, 130].

Отзывы о данном представлении до 2018 года в литературе о Прокофьеве не фигурировали. В России единственным специалистом, написавшим о премьере «Ангела» в Венеции, является Елена Петрушанская – автор двух статей и главы на

эту тему («Круги и взлёты Огненного ангела») в монографии более общего характера [см.: 3; 4, 241–269; 5]. В трёх работах в почти неизменном виде присутствует констатация (здесь приведённая в хронологически самом позднем варианте):

«Пресса упивалась яркой фантазией сценографа и постановщика, певцами, костюмами, магией сценического действия, великолепной музыкальной интерпретацией, певцами-актёрами...» [4, 261].

В монографии к ней добавлено уточнение:

«Подробный анализ обильной прессы был проведён и опубликован в нашей упомянутой работе „Вокруг сценической премьеры Огненного ангела“ (2016)» [4, 261, сноска 40].

Однако никакого «анализа обильной прессы» ни в одном из указанных текстов нет¹⁹. Краткий обзор данных публикаций (в рамках избранной темы) содержит соответствующий раздел книги английского исследователя Харриет Бойд-Беннет «Опера в послевоенной Венеции: культурная политика и авангард», вышедшей осенью 2018 года [12, 124–140]. Если суммировать число указанных там отзывов с тем, что удалось отыскать мне, получится девятнадцать рецензий, четыре анонса и одно объявление.

Среди них венецианским материалом принадлежит достаточно скромное место (две рецензии, анонс и объявление)²⁰. По-видимому, так же, как и двадцать семь лет назад, значимость прокофьевской премьеры не просто было разглядеть на фоне иных культурных событий, следовавших здесь друг за другом. Наиболее важным из них для рецензентов, судя по количеству откликов, оказался XVI Венецианский международный кинофестиваль (25 августа – 9 сентября). Упоминали журналисты

о XVIII Международном конгрессе истории искусств (12–18 сентября) и прошедших недавно Биеннале современной итальянской гравюры (25 апреля – 18 июня), Международном театральном фестивале (20–21 июля) и Международном фестивале песни (24–30 июля).

Симптоматично, что ни в одном из российских архивов не обнаружено пока никаких намёков на обилие итальянских газетно-журнальных откликов 1955 года, в то время как некоторые рецензии на концертное исполнение 1954-го были традиционно (среди других газетных вырезок) доставлены в Москву и позднее осели в архивных собраниях. Это обстоятельство выявляет проблемную сферу, лишь опосредованно связанную с бытованием собственно произведения Прокофьева. Среди его «мест силы», важных биографических локусов, Париж и Франция в целом занимали одну из главных позиций. Духовные связи композитора с французскими культурой, географией, природой, языком не прервались и после того, как он оказался

запертым на родине за железным занавесом, и даже после того, как ушёл из жизни. И возвращение «Огненного Ангела» не только мировому, но прежде всего французскому искусству силами французских исполнителей представляется событием глубоко символичным.

Итальянскую версию, как ранее французскую, транслировали по радио, а два финальных акта оперы – по телевидению, что являлось значительным событием само по себе, независимо от содержания показа. Этим трансляциям посвящены анонсы, вышедшие во многих городах [14; 31; 32; 34]. А одним из главных факторов, обеспечивших в дальнейшем высокую репутацию собственно спектаклю, никак не зафик-

сированному для будущего, стало присутствие на премьере известных итальянских музыковедов, критиков и музыкально-общественных деятелей, приехавших со всей страны.

Именно поэтому, резюмируя впечатления от просмотра данных материалов, неточно констатировать, что «пресса упивалась» спектаклем. Скорее, она *анализировала* нюансы собственного восприятия, стараясь объяснить их непривычностью происходившего на сцене²¹. В этом смысле наиболее «отрицательным» стал даже не отзыв, а анонс болонского клерикального издания «Будущее Италии», обозреватель которого на основании знакомства с либретто указал на его несомненный вред.

«Поскольку представление не предназначено более исключительно для „закрытого сада“ (*hortus conclusus*)²² знаменитых экспериментов, которые после войны приучили нас ко всем видам сюрпризов, оно может с помощью самых современных средств проникнуть и в семейную святую, мы считаем своей обязанностью повторить авторитетное суждение Церкви, чтобы предупредить зрителей о фатальных ошибках, которые распространяет либретто и возвышает музыка. [Мы] уверены, что если не выполним в точности свой долг совести, то первыми, кто обвинит нас и выступит с протестом, будут свободные граждане, получившие образование в католической атмосфере (*nel clima cattolico*) и заплатившие налоги, чтобы мог существовать этот спектакль» [35].

Цитированная публикация – пока единственная, дающая основания для вывода о «...глухом возмущении со стороны католических кругов...», которое вызвала «...сцена в монастыре своим неприкрытым „богохульством“» [2, 85].

Наиболее развёрнутые отклики на премьерные представления (состоявшиеся ещё 16 и 29 сентября, последнее – уже после закрытия фестиваля) принадлежат Джузеппе Пульезе²³, Эмилии Дзанетти²⁴, Фердинандо Лунги²⁵ (два), Массимо Мила²⁶, Франко Аббьяти²⁷, Андреа делла Корте²⁸, Гвидо Гатти²⁹, Феделе Д'Амико³⁰ и Ренато Мариани³¹.

Традиционные составляющие объёмного критического метатекста, посвящённого премьерам «Ангела», конечно, не обойдены и здесь. Почти во всех рецензиях предприняты попытки сравнения прокофьевского

шедевра с уже известными, осмысленными образцами оперного наследия, отражающие естественное стремление «вписать» это сочинение в русло развития оперного жанра в целом. Во многих текстах подчёркнут жестокий мелодраматизм музыки, её многостильность, дерзкая витальность и фантастические контрасты. Большинство критиков отметило неожиданные краски (иногда доходящие до «беспорядка ужасающих шумов» [13]) и качественную неровность партитуры, трактовку певческих голосов как инструментальных тембров и направленное движение к «страшному катарсису» финальных тактов [21, 50]. Решение немецкого средневекового сюжета в рамках русской выразительной палитры, разумеется, также стало предметом обсуждения [11, 503], как и особенности соответ-

ствия исполнительской трактовки оригинальности и сложности первоисточника.

Все без исключения критики похвалили участников постановочного коллектива, в особенности режиссёра Джорджо Стрелера, «...отбросившего обычную оперную рутину» [23]. Наконец, попытки уловить впечатления от того, что пришлось пережить критикам в процессе (или даже *внутри*) развёртывания сюжета, придают большинству отзывов живой, переменчивый и тревожащий фон, как видно, впол-

не соответствовавший метаниям оперных героев.

Венецианцу Пульезе принадлежит наиболее развёрнутая рецензия, общим объёмом более четверти авторского листа. Текст темпераментный, неровный, полный внутренних противоречий – и чрезвычайно далёкий от хладнокровной оценки резонёра. Контрасты высказывания здесь яркие и мелодраматичны; избыточность уровня подачи отражена уже в названии материала и продолжена в его аналитических разделах.

Мировая премьера Музыкального Фестиваля.

„Огненный ангел“ Прокофьева, яркая драма ирреального мира. Опера, оставаясь, при всех своих ограничениях и противоречивости, одной из самых важных партитур российского композитора, – вчера вечером в *La Fenice* получила горячий приём

Каждая новая опера, представленная на Фестивале, затрагивает проблемы и спорные вопросы, которые уже тридцать лет не дают покоя театральному направлению современной музыки или точнее – мелодрамы. В эстетическом плане проблемы создаёт лихорадочный и бессмысленный поиск нынешними композиторами нового синтеза, в культурном – ошибочная, безрассудная убежденность многих корифеев театра в том, что публика утратила интерес к мелодраме как жанру. Доказательством ошибочности этого мнения служат живая и сильная страсть к самым разным произведениям и интерес к каждой важной премьере. <...> Действительные, конкретные проблемы открываются для того, кто задаётся вопросом, найдётся ли в современной музыке настоящий поэт мелодрамы и когда это случится. <...> Выбор этой оперы был очень удачным и умным решением, так как позволил нам познакомиться с одной из самых интересных опер Прокофьева, ставшей одним из лучших представлений Фестиваля. Попробуем определить характеристики, границы и слабые стороны этой агрессивной, неровной, чрезвычайно драматичной мелодрамы (*dramaticissimo melodramma*), хотя наше исследование ничего не убавит и не прибавит к одной из самых грандиозных опер, представленных на Фестивале [24]³².

Однако столь грамотно расставленные ориентиры ожидаемо не выстраиваются в систему. Эмоциональное воздействие заслоняет логические умозаключения, оттенки непосредственного восприятия путают стройность выводов и мешают воз-

вести концепцию. Определения, характеристики, оценки маститого критика, словно заколдованные, крутятся между двумя полюсами: отрицания цельности и глубины прокофьевского высказывания – и их утверждения.

...Ни литературная драма, мрачная, сведённая к альтернативе и сомнениям, до самого конца терзающим главную героиню: святая она или ведьма; ни драма её любви к Огненному ангелу, ни драма любви Рональда³³ к ней не имеют большого значения. Суть заключается в драме ирреального мира, в драме кощунственной, сумасшедшей, слепой веры в мистические, тёмные, сверхъестественные силы. Это драма страха, который тем не менее привлекает, драма завораживающего ужаса, погружающего в мистический мир магии. Эта драма,

которой остался верен композитор, что подтверждают лучшие части оперы, не лишена горькой, издевательской иронии, сарказма, при помощи которых он пытался защититься от очарования и испытываемых эмоций.

С самого начала оперы легко определяются главные характеристики лучшего периода Прокофьева. Партитура внушительная, высокопарная, обильная, разнообразная и извилистая. Инструментам удаётся выразить, с достойным восхищением совершенством, состояния души, чувства, сцены драмы именно так, как чувствовал её композитор.

Именно... сфера [инструментовки], крайне важная для оперы, является её самой интересной и удачной частью. Здесь Прокофьев, в естественных рамках, демонстрирует максимум своих внушительных, поистине стахановских возможностей в оркестровке, своей агрессивной, полемизирующей алхимии крайне органичных тембров, находок и решений. <...> Вспомним хотя бы самый настоящий спиритический сеанс из второго акта или завершение последнего акта, обладающее какой-то зловещей, леденящей силой, где голос Ренаты и его эхо почти сливаются, как одни из самых потрясающих моментов современного музыкального театра.

Конечно, это не шедевр. Чтобы быть таковым, опере не хватает полного, абсолютного поэтического выражения, цельности драмы, логически развивающегося хода событий. Кроме того, ей не хватает глубины характеристики основных персонажей.

Однако то, что Прокофьеву удалось воплотить этой оперой, несомненно, имеет огромную ценность. Это не просто картинка из жизни какой-либо эпохи, цивилизации, культуры, находящихся в упадке и кризисе, нет – это опера, во многих аспектах заволашевающая, обладающая леденящей драматической силой, интеллектуальной ясностью, неистовая, временами человеческая. Это опера современного, в лучшем смысле этого слова, музыканта, способного к глубокому, почти фрейдистскому исследованию, с оттенком контролируемой жесточённости, выявленной и отражённой посредством инструментального выражения фантазмагорической, ужасающей реальности и её дикой ритмической силы (как, например, в мощных интерлюдиях). Опера, обладающая особенностями, превращающими её в невероятное представление, полностью отвечающее характеристикам жанра [24].

С точки зрения напряжённости высказывания полной противоположностью этой рецензии является почти столь же объёмная, написанная Эмилией Дзанетти для авторитетной столичной газеты «Литературная ярмарка». Текст, опубликованный почти месяц спустя после премьеры, конечно, представляет достаточно опосредованное, взвешенное осмысление события. И последование разделов,

и хладнокровная выдержанность тона здесь отвечают академической традиции музыкальной журналистики. Сперва немало места отведено биографическим сведениям, причём Прокофьев представлен как композитор, «...относительно не являвшийся любимцем святых отцов музыкальной современности, долгое время остававшийся подозрительным либо на Востоке, либо на Западе»:

«Словом, *l'infant terrible*, всегда готовый удивить внезапной вспышкой (*impregnata*), чьими наставниками называли Дягилева или Жданова. Теперь известно, что эти годы [создания „Ангела“] были временем, когда убеждённость Дягилева в смерти оперы как разновидности представления приближалась к догме...» [38, 1].

Следующий раздел отзыва посвящён поэтике Брюсова, Бальмонта и Блока и основных

смысловых линий прокофьевского либретто. И уже здесь, на подступах к анализу музы-

кального материала, ясно высказана мысль о превалировании собственно музыкального развития над совокупностью идей, прочитываемых в литературном первоисточнике.

«Тот, кто захочет продемонстрировать, до какого предела музыка в состоянии оправдать самые барочные [вариант: причудливые] события, будет себя чувствовать уверенно, сославшись на „Огненного ангела“ наравне с самыми известными случаями, представленными мелодрамой. Это доказательство позитивно, как немногие, действительно уникально в рамках музыкального театра XX века, а также отрицающее уверенность в том, что подобные попытки закончились в прошедшем столетии. Даже экспрессионистский ярлык, прилагаемый к „Огненному ангелу“, когда относительно точно было известно чуть больше, чем его название и что-то из партитуры III Симфонии... [ныне] должен быть откорректирован в пользу автономии Прокофьева» [38, 1].

«В самом деле, увидев „Огненного ангела“, уже нельзя сомневаться в драматической перспективе, открывшейся для Прокофьева. Преодолевая вопросы формы, игнорируя языковые проблемы, музыка становится участницей и в то же время хозяйкой действия. [Она] призывает духов, столь же дрожащих, как и персонажи на сцене, потому, что они изменяют своим чувствам и утешают себя человеческими эмоциями, от голоса любовной нежности к игре – саркастичной, не звучащей горько – и даже к юмору. Накапливаются диссонансы, обрушиваются ритмы, скачут и переплетаются тембры, но певучая фраза в надлежащее время оказывается в определённом месте, и эту тему легко сохранить... как реальную гарантию от искушения выйти за пределы человеческого измерения и потеряться в абстрактном.

Победа над самой абсурдной историей, достигнутая силой музыки, была естественной целью оперных композиторов прошедших веков, что высказывалось, сознательно или нет, и достигло этого их неожиданного наследника, оказавшегося устойчивым не только к декадентству Брюсова, но и к [влияниям] многих других современников» [38, 2].

В разных отзывах неизбежно присутствует этот образ – музыки, «...которая в итоге оказывается бесспорным главным героем» [22, 49]. С ним связан другой, не менее важный, – образ творца, «...Прокофьева-эклектика, универсального композитора, готового к восприятию самых смелых идей, обращающегося как к европеизму Чайковского, так и, как ни парадоксально звучит, к творчеству неко-

торых итальянских композиторов (например, к Пуччини)» [24].

Данный тезис получил неожиданное развитие в хронологически самом позднем отклике на событие, кратком, номинативном, однако не менее статусном. Он написан столичным критиком Марио Ринальди и опубликован три с лишним месяца спустя после премьеры в «толстом» журнале «Новая Антология».

«Постоянно ищущий новых горизонтов в опере и в музыке, Сергей Прокофьев хранил с 1924 года³⁴ в письменном столе произведение, полностью отвечающее нашим желаниям. Пуччини умер, и российский композитор, по неизвестным нам причинам, оставил свою работу. „Огненный ангел“ – прежде всего современная опера, так как в ней используются традиционные элементы мелодрамы с чрезвычайным мастерством, оригинальностью и умением придать исключительную ценность партитуре. Прокофьев поставил одновременно на магию и на любовь Ренаты к мистическому рыцарю Энрико³⁵. Для чего? Возможно, он был намерен выделить и подчеркнуть и то, и другое, но магия привлекла его в большей

степени; магия царит в богатой фантазии артиста. Следуя своей симпатии к фатальному, сплавляя воедино элементы страсти и настоящего ада, обращаясь к идеологии Гёте, композитор пишет два грандиозных акта – первый (три сцены) и третий (одна сцена), но совершает ошибку, не придавая важности второму акту (ещё три сцены), в котором происходит явление человека из снов [по-видимому, Агриппы Неттесгеймского]. Очень удачная постановка, в которой музыка, дирижирование... режиссура... и сценография... послужили красоте и причудливости произведения. Идея поставить хор в оркестр оказалось крайне удачной. Настоящий успех» [25, 582].

Первое обобщающее исследование об «Огненном Ангеле» опубликовано в 1956 году также в качестве отзыва, но уже на две премьеры – концертную и сценическую.

В развёрнутой статье выдающегося учёного Ханса Сварценски (1903–1985) впервые произведён подробный разбор музыки оперы, указаны (хотя и не названы однозначно) основные лейтмотивы, кратко описаны нюансы различных композиторских влияний и преемственные связи в творчестве самого Прокофьева, наконец, подчёркнута клю-

чевая особенность прокофьевского мышления – конструирование тематических линий из элементов. Из текста статьи ясно, что автор внимательно ознакомился с большинством доступных тогда источников: с автографом первой редакции и изданным переложением второй³⁶, с эпистолярием и различными документами, позднее составившими прокофьевский архив³⁷.

Из подробностей, на которые необходимо обратить внимание, стоит привести следующее ценное упоминание:

«...среди пожитков (possessions), которые он [Прокофьев] оставил в Париже, когда вернулся в Россию, есть книга под названием „Le Comte de Gabalis“, комментирующая каббалу и другие мистические доводы (arguments), а также некоторые записные книжки с выдержками из религиозных произведений (в том числе Мэри Бейкер Эдди)» [33, 17].

Книга «Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках», впервые изданная в 1670 году Никола Монфоконом, и ныне остаётся известнейшей в своём роде. О том, что её мог читать Прокофьев, пока не обнаружено никаких иных свидетельств. А указание на выписки из сайентистских трудов говорит само за себя и является одним из

наиболее ранних в литературе о композиторе.

Вызывают безусловное доверие попытки учёного представить процесс создания «Ангела» как закономерный этап творческой эволюции Прокофьева, а также воссоздать глубинные алгоритмы его мыслительной работы.

«Конечно, неудивительно, что Прокофьев, чьи жестокость, сарказм, ирония, остроумие и особенно рационализм вызвали такую критику и восхищение, должен был выбрать столь романтический предмет. Тогда он был на высоте своих творческих сил, и тот факт, что три его предшествовавшие оперы, хотя и основанные на гораздо более доступных либретто, либо были отвергнуты, либо провалились, не мог оставить в нём никаких сомнений относительно восприятия драмы вроде этой – и тем более в то время, когда война и её последствия очистили по крайней мере европейские сцены от мистики. На самом деле... он мало надеялся увидеть произведение поставленным...» [33, 17].

«Скорее всего, написать оперу побудила Прокофьева идея пятого акта. Весь процесс работы указывает на это. Самый значительный ресурс, которым обладает лирический театр, – хор –

был сохранён для этого [акта] и добавил физическую весомость в лучшую из предыдущих сцен. Хотя он сочинён в Германии, он очень русский, и не столько из-за национальной окраски тем, но прежде всего из-за концепции зла и его персонификации, дьявола. Возвышаясь над добродушным Мефистофелем Гёте и излюбленными творениями маленького ада Вебера и других немецких композиторов, этот Сатана, вдохновлённый „Ночью на Лысой горе“ Мусоргского, оставил, однако, даже её далеко позади. Драматическое воздействие неуклонно возрастало от сцены к сцене, и тот факт, что оно всё ещё может усиливаться, поражает. Таким образом, мощностъ этого акта настолько невообразима, что схожа с неукротимой, необъяснимой силой. Уничтожая всё перед собой... она держит публику в тисках, даже когда всё закончено. Virtuозность и дерзость этого невероятного музыкального приключения слишком ошеломляющи, чтобы быть охваченными при первом прослушивании, и нет надежды передать адекватный образ, описав нечто столь беспрецедентное» [33, 24].

В заключении статьи указано на то, что, возможно, не только «дьявольщина» стала причиной настороженности театральных администраторов, но и достаточно сложные партии практически всех солистов.

«Партия Ренаты, утомительная из-за своей необычной длины (около 86 минут из 110, общей продолжительности пьесы), создаёт проблему действия, превышающего требования, обычно предъявляемыми оперным певцам. Поскольку Прокофьев не посещал многие представления своих опер и не создавал их для исполнителей, с чьими возможностями он был знаком, у него отсутствовал опыт написания оперных партий. <...> Он трактует голос как инструмент, игнорируя физическое напряжение и требуя наиболее правильной интонации, поскольку его непрерывные диатонические модуляции в состоянии обнаружить намного больше недостатков, чем хроматические последования. <...> Небольшие партии могут исполняться только артистами, обычно используемыми для главных ролей» [33, 27].

20 апреля 1963 года состоялась премьера «Огненного Ангела» в Брненском Государственном театре³⁸. Сценическая жизнь сочинений Прокофьева в Чехословакии – тема для отдельного исследования; пожалуй, ни в одной стране тогдашнего «соцлагеря» не принимали творческие находки композитора с такой безоглядной верой в их уникальность, перспективность и истинность. Чехословакия стала первой страной, устроившей большой прокофьевский оперный фестиваль (1963)³⁹, в рамках которого Брненский театр, некогда отважно осуществивший мировую премьеру «Ромео и Джульетты» (1938), одним из первых в мире представил «Ангела»⁴⁰. В преддверии двух премьерных спектаклей (в 1962 году) известным музыковедом Вацлавом Кучерой был прочитан цикл лекций о Прокофьеве.

В качестве реакции на спектакль появился ещё один значимый критический отзыв, как и уже цитированные, предвосхитивший основные тенденции рассматривания оперы в дальнейшем. Перевод развёрнутой статьи Ивана Ирко сохранился в прокофьевском архиве, что надо считать большой удачей, так как поиски соответствующей чешской прессы пока не дали результатов.

Статья названа «Незнакомый Прокофьев»⁴¹ и привлекает тем уровнем обобщения, до которого закономерно смогла подняться исследовательская мысль, питаемая живой театральной практикой. Даже рассуждения о решении, истоках, восприятии образа Ренаты, к тому времени, в общем, уже ставшие привычными для европейской прессы, здесь не провоцируют ощущение

банальности. А бережность и осторожность, с которыми автор минует опасные повороты, привлекающие лёгкостью соскальзывания к констатациям стилевых «измов», приобретают дополнительную ценность в сравнении с более поздними западными (преимущественно американскими) работами⁴².

«Союз Брюсов – Прокофьев несёт в себе нечто удивительное. К поколению... Маяковского, Есенина, Пастернака Прокофьев стоит несомненно ближе, нежели к затухающей волне символизма. И всё же совершенно ясно, что встреча Прокофьева с Брюсовым, при всей своей необычности, несёт в себе нечто глубоко закономерное. Это потому, что Прокофьев, несмотря на то, что его творческое развитие шло по новому пути, вышел из духовной атмосферы России начала нашего столетия, а также и потому, что он нашёл в произведении Брюсова нечто такое, что выходило из этих рамок.

Нет сомнения, что не средневековый характер сценария, не описание магических обрядов, не сверхреальная фантазия привлекли внимание Прокофьева. Вероятно, Прокофьев, как и многие другие драматурги и прозаики, проявляя огромный интерес к необычному душевному состоянию и к глубинным сферам человеческой психики, с волнением взялся за возможность воплотить в опере экстатическое видение и необычные переживания героев брюсовского романа. Прокофьев не заигрывает с сенсацией, перед нами нечто более глубокое. Разве величайшие поэты всех времён... не ставили своих героев в исключительное, крайнее положение, когда проявляется самая глубокая сущность их характеров? Но это всё не самое главное. Прокофьева больше всего интересует – это ясно видно в опере – центральная фигура – Рената. Его интересует её внутренняя жизнь, её судьба является центром произведения, всё остальное имеет лишь второстепенное, дополнительное значение.

Лирическая опера не знает большого количества таких значительных образов, как Рената. Её самобытность ни в коей мере не ослабевает от того, что её можно сравнить с некоторыми другими образами, созданными значительно раньше в оперной драматургии и литературе. Это Кармен с её загадочностью и непредвиденностью, с её страстной жадой большого чувства, которому она отдаёт всё; это Катя Кабанова с её мечтательностью⁴³. Это некоторые героини Рихарда Штрауса. В образе Ренаты всё это собрано воедино. Я всегда был убеждён, что безошибочным показателем гениальности драматурга является богатство его женских образов. В этом отношении «Огненного ангела» Прокофьева можно поставить в один ряд с [операми] таких композиторов, как Моцарт и Верди.

Кто такая Рената? Это девушка с рано проснувшейся фантазией. Она создала себе образ „огненного ангела“ Мадиеля, в котором воплотила всё великое, сильное и чистое, всё то, о чём так мечтает. Она принадлежит к тем образам, которые... стоят выше смерти и отмечены „склонностью к абсолюту“, которые должны до дна испить чашу, даже если это приведёт их к гибели. Это души, постоянно сражающиеся с действительностью... которым суждено без отдыха идти за своим призраком и никогда его не догнать.

Если в такой опере, как „Игрок“, Прокофьев стремится к совершенно новому, нетрадиционному решению оперной формы, в „Огненном ангеле“ он в основном следует уже принятым и установленным формам, их каноны композитор не нарушает, а лишь приспосабливает к своим нуждам. Музыкально-драматическое построение сцен крепко опирается на прочно устоявшиеся, проверенные процессы, а целое произведение начертано в общем весьма традиционным способом. Тот факт, что Прокофьев даёт в одной концепции произведения совершенно различное внутреннее содержание, ярко свидетельствует о следующем: Прокофьев не считал нужным и целесообразным во имя нового содержания радикально

покончить с традицией, а наоборот – старался дифференцировать и углубить традиционные процессы, будучи убеждённым в их жизненности»⁴⁴.

Спустя три года, 22 апреля 1966-го состоялась премьера «Огненного Ангела» в Римской опере (Teatro dell'Opera di Roma). Это была хронологически уже пятая в Италии серия премьерных спектаклей данного сочинения (после его возобновления

в миланском Ла Скала в 1956-м и постановок в Триесте и Сполетто в 1959-м), тем не менее, с нетерпением ожидаемая публикой. Столичная коммунистическая газета «Единство» не осталась в стороне, загодя оповестив свою аудиторию:

«...это представление, кажется, приняло характер культурного события первого порядка, в том числе по причине определённого любопытства, подогретого в прошлом году афишами, а затем откладыванием премьеры. В этот раз, похоже, представление состоится на самом деле, и на подмостках римского театра постоянно идут репетиции. В этой связи Консерватория Санта-Чечилия правильно поступила, пригласив за круглый стол для обсуждения партитуры Прокофьева четверых самых известных знатоков советского композитора, в частности Массимо Мила, Лучано Альберти⁴⁵, Луиджи Песталоцца⁴⁶ и Эмилию Дзанетти. Этому мероприятию, несмотря на его полусекретность, удалось привлечь в Академический зал многочисленную и внимательную публику. <...> Достаточно сказать, напомнив о единомышленном энтузиазме по отношению к произведению Прокофьева, что дискуссия послужила прежде всего для представления зрителям яркой панорамы культурных и идеологических корней (radici) оперы, написанной, как известно, в 1922 году, но поставленной впервые только после смерти композитора...» [15].

В описанном событии нетрудно определить предшественника тех круглых столов, семинаров, лекториев, что в настоящее время устраиваются по всему миру накануне значимых театральных премьер и приобретают всё большую популярность.

Таким образом «Огненный Ангел» входил в пантеон не просто ярких или (печально) знаменитых, но классических сочинений. До первого исполнения его музыки в России – 29 декабря 1966-го⁴⁷ – оставалось восемь месяцев.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как указывает Наталия Савкина, «в названии своей оперы Прокофьев всегда писал слово „Ангел“ с заглавной буквы» [8, 11]. Поэтому в настоящем тексте прокофьевский вариант заглавия отличается от иных, в которых использована традиционная орфография.

² РГАЛИ. Ф. 1929 (Прокофьев С. С.). Оп. 3. Ед. хр. 8 «Огненный ангел». Варианты изложения содержания. Л. 10–10 об. Публикуется впервые.

³ Там же. Л. 1–9. Данный документ содержит машинописное изложение либретто второй редакции, не авторизованное и, судя по всему, в принципе не авторское. Стиль, лексика, излишняя многословность этого текста свидетельствуют как о том, что его составитель гораздо лучше был знаком с опубликованным либретто этой редакции, чем с сохранившимися разделами её авторского плана, так и о том, что этот составитель всячески стремился сгладить характерность прокофьевского высказывания.

⁴ Программа четвёртого концерта, завершившего цикл в том сезоне: Сюита из «Псковитянки» Римского-Корсакова, Симфония Владимира Дукельского, II акт «Огненного Ангела» (I отделение) и «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровке Равеля (II отделение).

⁵ Отметим, что в этой рецензии о Дукельском написано в два раза больше, чем о Прокофьеве.

⁶ Как раз 14 июня в 20 ч. 30 мин. (за полчаса до концерта Кусевицкого) там началось представление возобновлённого «Стального скока».

⁷ Сорде Доминик (Sordet Dominique, 1889–1946) – музыкальный критик, журналист и издатель, в то время писавший музыкальную хронику в газете *L'Action française*.

⁸ Шеффнер Андре (Schaeffner André, 1895–1980) – музыкальный этнограф, фольклорист, музеевед и инструментовед, сотрудник журналов *Le Ménestrel*, *Documents* и *Revue de folklore français*.

⁹ Три из четырёх прокофьевских балетных партитур к этому времени были знакомы парижским меломанам: премьера «Сказки о шуте» состоялась 17 мая 1921 г. под управлением Э. Ансерме, «Скифской сюиты» – 29 ноября 1921-го под управлением С. А. Кусевицкого (первый балетный спектакль на эту музыку был поставлен в берлинской Staatsoper 7 мая 1927-го и вряд ли стал известным парижанам), «Стального скока» – 7 июня 1927-го под управлением Р. Дезормьера.

¹⁰ Здесь и далее перевод с французского выполнен А. В. Булычёвой и С. А. Петуховой.

¹¹ Здесь и далее перевод с английского выполнен автором настоящей статьи.

¹² Шнейдер Марсель (Schneider Marcel Eugène, 1913–2009) – писатель, историк литературы, музыкальный и театральный критик, автор пяти мемуарных книг, многочисленных романов, статей и исследований о музыке и балете.

¹³ Ростан Клод (Rostand Claude, 1912–1970) – музыковед и критик, автор монографий, справочников, сборников статей и интервью. Вице-президент Международного общества современной музыки (International Society for Contemporary Music – ISCM, с 1961). Рецензент газет *Le Monde*, *Le Figaro*, *New York Times*, журналов *Carrefour*, *Melos* и *Musical America*, сотрудник различных радиостанций.

¹⁴ Журдан-Моранж Элен (Jourdan-Morhange Héléne 1888–1961) – скрипачка (выпускница Парижской консерватории), критик, музыкальный радиопродюсер. Осуществила ряд первых исполнений сочинений французских композиторов (Равеля, Онеггера, Тансмана и др.) Основательница фонда Равеля. С начала 1940-х – музыкальный критик в *Les Lettres françaises*, *La Dépêche* (Тулуза), *Le Guide du concert*, *La Revue de Paris*, *Le Soir*, *Le Spectateur*.

¹⁵ Ла Гранж Анри-Луи де (La Grange Henry-Louis de, 1924–2017) – музыковед и критик, автор трёхтомной монографии о Малере (1979–1984) и пропагандист его творчества.

¹⁶ Голеа Антуан (Goléa Antoine, 1906–1980) – скрипач, музыковед, критик, радиоведущий, пропагандист серийной музыки. Корреспондент журналов *Télérama* (затем *Radio-Cinéma-Télévision*), *Témoignage Chrétien*, *Diapason*.

¹⁷ Лоншан Жак (Lonchampt Jacques 1925–2014) – музыкальный критик и автор специальных монографий, главный редактор *Journal musical français* (1948–1960), обозреватель газет *Radio-Cinéma-Télévision* (1950–1961) и *Le Monde* (1961–1990).

¹⁸ «De la lumière aux armes sans pitié!» – цитата из поэмы Поля Валери «Кладбище у моря» (1922; благодарю А. В. Булычёву за указание данного источника). В известном переводе Е. В. Витковского предложение, содержащее эту строку, звучит так: «Душа, пред факелами равноденства / Предстань сиянью мудрого блаженства, / Оружью света ныне дай ответ, / Стань первой вновь, стань изначально чистой, / Узри себя!...»

¹⁹ В книге этот анализ заменён переводом: «...любопытных высказываний современных итальянцев-любителей музыки, обменивающихся на форумах впечатлениями по прослушивании Огненного ангела» [4, 265], – то есть, по существу, пересказом мнений интернет-сообщества.

²⁰ Моя искренняя благодарность сотрудницам читального зала венецианской Библиотеки Св. Марка (Biblioteca nazionale Marciana), где удалось отыскать некоторые материалы.

²¹ Симптоматично, что даже переводы названия оперы на итальянский и английский языки на протяжении довольно длительного периода находились для рецензентов в стадии становления: некоторые из них именовали сочинение по-итальянски *L'Angelo di fuoco*, другие – *L'Angelo di fiamma*, по-английски – *The Angel of Fire* или *The Flaming Angel*. Это связано как с малой распространённостью нотных изданий, так и с исключительным положением «Ангела» в системе театральной индустрии.

²² Библейское выражение «закрытый (запертый, запечатанный) сад» в теологии является метафорой непорочности девы Марии. В данном случае «закрытый сад» рискованных театральных решений противопоставлен святине семейной непорочности.

²³ Пульезе Джузеппе (Pugliese Giuseppe, 1916–2010) – музыковед и музыкально-общественный деятель, организатор венецианских музыкальных обществ, конкурсов и фестивалей и обозреватель местной ежедневной газеты *Il Gazzettino* на протяжении около полувека.

²⁴ Дзанетти Эмилия (Zanetti Emilia, 1915–2010) – музыковед, журналист, библиограф. Автор ряда текстов преимущественно об искусстве барокко, глава пресс-службы Венецианского фестиваля (1948–1956), библиотекарь Римской консерватории Санта-Чечилия (до середины 1980-х).

²⁵ Лунги Фердинандо (Lunghi Ferdinando Lodovico, 1893–1977) – композитор и критик, автор церковных вокально-хоровых и органных произведений и камерно-инструментальных ансамблей, а также статей и очерков по истории музыки.

²⁶ Мила Массимо (Mila Massimo, 1910–1988) – музыковед, критик, издатель, переводчик и педагог. Автор монографий (в т. ч. о Моцарте, Верди, Бартоке), нескольких десятков статей, рецензент *L'Unità* (1946–1967), *L'Espresso* (1955–1967), *La Stampa* (с 1967), содиректор *Nuova Rivista Musicale Italiana* (с 1967).

²⁷ Аббьяти Франко (Abbiati Franco, 1898–1981) – композитор, музыковед и критик, автор пятитомной «Истории музыки» (1939–1946) и четырёхтомной монографии о Дж. Верди (1959), издатель журнала *La Scala* (1949–1963), обозреватель газет *Secolo sera* (1929–1933) и *Corriere della Sera* (1934–1973).

²⁸ Делла Корте Андреа (Della Corte Andrea, 1883–1968) – музыковед, критик, педагог (по профессии юрист), автор многочисленных монографий, словарей, антологий, исторических трудов об итальянской музыке, обозреватель неаполитанской и туринской прессы, преподаватель Консерватории (1926–1953) и Университета (1939–1953) в Турине.

²⁹ Гатти Гвидо (Gatti Guido Maria (oppure Maggiorino), 1892–1973) – музыковед, журналист, критик, автор ряда небольших монографий и десятков статей, редактор журналов *La Riforma Musicale* (1914–1915), *Il Pianoforte* (1920–1927) и *La Rassegna Musicale* (1928–1944, 1946–1962, затем переименован в *Quaderni della Rassegna musicale*). Организатор и участник музыкальных словарей и энциклопедий, вдохновитель ряда итальянских оперных премьер, президент Римской филармонии (1953–1955), вице-президент Консерватории (Академии) Св. Цецилии (1966–1972).

³⁰ Д'Амико Феделе (D'Amico Fedele, 1912–1990) – музыковед, критик, лектор (по профессии юрист). Сотрудник специальных газет и журналов (*Cultura e realtà*, *Vie nuove*, *Il contemporaneo*, *Nuova rivista musicale italiana*, *Melos*, *Scuola e cultura*, *L'Espresso*), «Музыкального словаря» и «Энциклопедии спектаклей» (1954–1965), профессор истории музыки Университета Ла Сапиенца (Рим, с 1963).

³¹ Мариани Ренато (Mariani Renato, 1915–1974) – музыковед, критик, музыкально-общественный деятель. Специалист по итальянскому театру XX столетия, автор статей и исследований, обозреватель журналов и газет (*Rassegna musicale*, *Italia letteraria*, *Musica d'oggi*, *Radiocorriere*, *Mattino dell'Italia Centrale*), генеральный секретарь Театра Коммунале во Флоренции (1966–1974) и куратор фестиваля «Флорентийский музыкальный май».

³² Перевод с итальянского здесь и далее выполнен И. В. Мезриной.

³³ Так для этого спектакля переименовали Рупрехта.

³⁴ Клави́р первой редакции «Ангела» завершён в 1923 г., партитура второй редакции – осенью 1927-го. Далее подобные неточности датировок, допущенные в цитатах, не комментируются.

³⁵ Так был переименован Генрих.

³⁶ Впрочем, Рупрехта Сварценски именует Рональдом, согласно венецианской афише.

³⁷ В частности, исследователю скорее всего были известны дневниковые записи Прокофьева, где оформились авторские названия основных тем и разделов оперы.

³⁸ Дирижёр Ф. Йилек (F. Jílek), режиссёр М. Вассербауэр (M. Wasserbauer), художник Ф. Трёстер (F. Tröster), перевод либретто Е. Бездековой (E. Bezděková), Рената – Н. Книплова (N. Kniplova), Рупрехт – В. Гамерж (V. Gamerž). В спектакле была купирована сцена Фауста и Мефистофеля в таверне (акт IV).

³⁹ Фестиваль в Праге прошёл 20–31 апреля и 1–2 июня, представив 12 спектаклей: «Стальной скок», «Ромео и Джульетта», «Шут», «Семён Котко», «Обручение в монастыре», «Блудный сын», «Повесть о настоящем человеке», «Каменный цветок», «Игрок», «Любовь к трём апельсинам», «Война и мир», «Огненный Ангел». Подобный фестиваль прошёл в марте 1963-го в Москве, однако список показанных на нём сочинений был в два раза меньше: «Золушка», «Каменный цветок» (в постановке Ю. Н. Григорovichа), «Ромео и Джульетта», «Повесть о настоящем человеке», «Подпоручик Киж» (балет О. Г. Тарасовой и А. А. Лапури на музыку из «Поручика Киж» и «Стального скока»), «Война и мир».

⁴⁰ Брненский спектакль был повторен в Праге 2 июня 1963 г. Отдельные сцены оперы с участием дирижёра, солистов, хора и оркестра 2 февраля 1964-го (в воскресенье) транслировались по Чешскому радио, что, разумеется, во много раз увеличило слушательскую аудиторию, как это ранее случилось и во Франции, и в Италии.

⁴¹ См.: РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 275. Статьи и заметки о творчестве Прокофьева (28 января 1935–1963). Л. 16–22. Машинопись.

⁴² В приводимых далее цитатах немногочисленные шероховатости перевода сглажены безоговорочно.

⁴³ Имеется в виду героиня одноимённой оперы Л. Яначека (премьера 23 ноября 1921 г. в Брненском Национальном театре).

⁴⁴ РГАЛИ. Ф. 1929. Оп. 3. Ед. хр. 275. Статьи и заметки о творчестве Прокофьева (28 января 1935–1963). Л. 16–20.

⁴⁵ Альберти Лучано (Alberti Luciano, 1931–?) – музыковед и критик, автор монографии о Л. Далла-пикколе, книг и статей.

⁴⁶ Песталоцца Луиджи (Pestalozza Luigi, 1928–2017) – музыковед, критик, педагог, общественный деятель. Автор статей о композиторах XX столетия (Шёнберге, Стравинском, Л. Ноно), обобщающего очерка «Беспорядок» (Disordine, 1997), учредитель журнала *Il Diapason* (1950), обозреватель газет *Avanti!*, *L'Unità*, *Paese Sera*.

⁴⁷ Концертное представление III акта состоялось в Большом зале Ленинградской филармонии под управлением Г. Н. Рождественского, партию Ренаты исполнила Э. Е. Андреева, Рупрехта – Е. Г. Кибкало.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюк Ш. «Огненный ангел» в Париже // Советская музыка. 1955. № 7. С. 128–130.
2. Нестьев И. В. Почему не ставят «Огненного ангела»? (Открытое письмо Б. А. Покровскому) // Советская музыка. 1978. № 4. С. 83–86.
3. Петрушанская Е. М. Вокруг сценической премьеры «Огненного ангела» Прокофьева: из переписки Дж. Стрелера и А. Пьёвезана // Опера в музыкальном театре: история и современность : сб. ст. по материалам Второй Междунар. конф., 12–14 окт. 2015 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Москва : Рос. акад. музыки : Гос. ин-т искусствознания, 2016. С. 167–178.
4. Петрушанская Е. М. Приключения русской оперы в Италии. Москва : Аграф, 2018. 416 с.
5. Петрушанская Е. М. Увидеть «Огненного ангела»: О зрительных образах венецианской премьеры оперы Сергея Прокофьева // Собрание. 2017. № 2(47). С. 104–111.
6. Поль В. И. Четвёртый концерт Кусевицкого // Возрождение (Париж). 1928. № 1117, 23 июня.
7. Прокофьев С. С. Дневник. Ч. 2. 1919–1933. Paris : Serge Prokofiev estate, 2002. 891 с.
8. Савкина Н. П. «Огненный Ангел» С. С. Прокофьева. К истории создания. Москва : Моск. гос. консерватория, 2015. 288 с.
9. Шлёцер Б. Ф. Театр и музыка // Последние новости (Париж). 1928. № 2648, 22 июня.
10. Юзефович В. А. К истории одной не-дружбы: Письма Стравинского и Кусевицкого // Труды Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки : альманах / ред.-сост. М. П. Рахманова. Москва : Дека-ВС, 2003. Вып. 2. С. 363–498.
11. Beckmesser. La musica: "Qualcosa" a Venezia // Il borghese (Milano). 1955. № 39, 30 Settembre. P. 503.
12. Boyd-Bennett H. Magic and Realism in Prokofiev's "The Fiery Angel", 1955 // Boyd-Bennett H. Opera in Post-War Venice. Cultural Politics and the Avant-Garde. Cambridge Univ. Press, 2018. Chap. 4. P. 119–153.
13. Della Corte A. "L'angelo di fuoco" per la prima volta alla Venice // La nuova stampa (Torino). 1955. 15 Settembre.
14. Dorsi C. "L'angelo di fuoco": sui teleschermi da Venezia // La televisione illustrata. 1955. 10–15 Settembre.
15. g. d. r. In quattro per spiegare l'«Angelo di fuoco» // L'Unità (Roma). 1966. № 107, 19 Aprile.
16. Jourdan-Morhange H. La Musique. "L'Ange de Feu" // Les Lettres françaises. 1954. № 545, 2–9 Décembre.
17. Jourdan-Morhange H. Une grande première à la Radio. "L'ange de feu" de Prokofiev // Les Lettres françaises. 1954. № 543, 18–25 Novembre.
18. La Grange H.-L. de. "L'ange de feu" de Prokofiev // Arts. Spectacles. 1954. № 492, 1–7 Décembre.
19. La Musique. Au Cycle Mozart... Le dernier concert Koussevitzky // Paris-soir. 1928. 19 Juin.
20. Lonchamp J. Une création mondiale au Théâtre de Champs-Élysées. "L'ange de feu" de Prokofiev // Le journal musical français. 1954. 16 Décembre. P. 71.
21. Lunghi F. L. Dal Festival di Venezia. "L'angelo di fuoco" di Sergej Prokofiev // Santa Cecilia (Roma). 1955. Octobre. P. 48–50.
22. Lunghi F. L. Un grande avvenimento al Festival di musica contemporanea. Una ammirevole esecuzione dell'«Angelo di fuoco» di Sergej Prokofiev // Il Giornale d'Italia (Roma). 1955. 16 Settembre.
23. Mila M. "L'angelo di fiamma", opera inedita di Prokofiev. Trattazione sostanzialmente realistica d'un soggetto mistico e superstizioso – Felicità inventiva e trascendente potenza di effetti // L'Unità (Roma). 1955. 15 Settembre.
24. Pugliese G. In prima assoluta al Festival Musicale. "L'Angelo di fuoco" di Prokofiev potente dramma dell'irreale... // Il Gazzettino (Venezia). 1955. 15 Settembre.

25. Rinaldi M. Opera, musica e ballo al Festival Internazionale di Musica a Venezia – Musica religiosa di ieri e di oggi alla Sagra Musicale Umbra // Nuova Antologia (Roma). 1955. Vol. 465, № 1860, Dicembre. P. 581–585.
26. Rostand C. La musique. L'homme de la semaine: Serge Prokofieff // Radio Télévision. 1955. № 533, 9–15 Janvier.
27. Sabaneev L. “The Angel of Fire”: Prokofiev’s new-opera / Transl. by S. W. Pring // The Musical Times. 1928. Vol. 69, № 1028, October. P. 891–893.
28. S[chaeffner A.] Concerts Koussevitzky (14 Juin) // Le Ménestrel. 1928. № 25, 22 Juin. P. 283.
29. Schneider M. La Musique à Paris. Un événement “L’ange de feu” de Prokofiev // Combat. 1955. 15–16 Janvier.
30. Sordet D. La Semaine Musicale // L’Action française. 1928. № 170, 18 Juin.
31. Stasera alla T.V. dal Festival Veneziano: “L’angelo di fuoco” di Prokofiev // Gazzetta della sera. 1955. 14 Settembre.
32. Sullo schermo opalescente // Gazzetta Padana (Ferrara). 1955. 13 Settembre.
33. Swarsenski [Swarzenski] H. Sergei Prokofieff: “The Flaming Angel” // Tempo. 1956. № 39, Spring. P. 16–27.
34. Telemaco. “L’angelo di fuoco” sarà radioteletrasmesso // Gazzettino sera (Venezia). 1955. 12–13 Settembre.
35. Vardánega A. Insidie al XVIII Festival di Venezia: nel libretto dell’ “Angelo di fiamma” si divulgano letali errori teologici // L’avvenire d’Italia (Bologna). 1955. 14 Settembre.
36. Vuillermoz E. La musique bloc-note. Concerts // Excelsior. 1928. 18 Juin.
37. Vuillermoz E. “Le Pas d’acier”, ballet en deux tableaux de Serge Prokofieff et George Iakouloff, musique de Serge Prokofieff // Excelsior. 1927. 9 Juin.
38. Zanetti E. Note al Festival Musicale di Venezia. Di un angelo equivoco e di un’autentica opera // La fiera letteraria (Roma). 1955. № 41, 9 Ottobre. P. 1–2.

Svetlana A. Petukhova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.
E-mail: sapetuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963

“THE FIERY ANGEL”: PREMIERES AND RESPONSES (1928–1966)

Abstract. The paper focuses on clarifying the circumstances of the first-ever performances of opera “The Fiery Angel” at different times, and also on the analysis of newspaper and magazine reviews on those performances which are barely known to the modern experts. Among all Prokofiev’s compositions that premiered outside of Russia, this opera seems the most interesting for being a “mystical” piece that for decades had hardly been mentioned in Russia, and was first staged in full in the USSR no earlier than in 1984 (in Perm and Tashkent). The author dissects the following premieres in the West: in 1928 in Paris (part of the 2nd act, conducted by Serge Koussevitzky), in 1954 in the same place (full concert performance conducted by Charles Bruck), in 1955 in Venice (play directed by Giorgio Strehler, conducted by Nino Sanzogno), in 1963 in Brno (directed by Miloš Wasserbauer, conducted by František Jílek), and (briefly) in 1966 in Rome, eight months prior to the concert performance of Act III in the Great Hall of the Leningrad Philharmonic, conducted by Gennady Rozhdestvensky. A separate direction of research is consists to elucidating the information on experts who left their reviews of “The Fiery Angel” premieres at different times. The affirmation of his place in the history of the operatic genre, its significance as a unique work that had almost no predecessors, naturally increased from performance to performance. The number of premiere responses and the status of their authors are integral components of this process.

Keywords: Prokofiev; “The Fiery Angel”; premieres; Paris; reviewers; difficulties; mysticism; Venice; Brno

For citation: Petukhova S. A. «Ognennyy Angel»: prem’ery i otkliki (1928–1966) [“The Fiery Angel”: Premieres and Responses (1928–1966)], *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 43–66. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-43-66 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bryuk Sh. «*Ognennyy angel*» v Parizhe [“The Fiery Angel” in Paris], *Sovetskaya muzyka*, 1955, no. 7, pp. 128–130. (in Russ.).
2. Nestiev I. V. *Pochemu ne stavyat «Ognennogo angela»?: (Otkrytoe pis'mo B. A. Pokrovskomu)* [Why don't they stage “Fiery Angel”? (Open letter to B. A. Pokrovsky)], *Sovetskaya muzyka*, 1978, no. 4, pp. 83–86. (in Russ.).
3. Petrushanskaya E. M. *Vokrug stsenicheskoy prem'ery «Ognennogo angela» Prokof'eva: iz perepiski Dzh. Strehlera i A. Pevvezana* [Around the stage premiere of Prokofiev's “Fiery Angel”: from the correspondence of J. Strehler and A. Pevvezan], I. P. Susidko (red., comp.), *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost': sb. st. po materialam Vtoroy Mezhdunar. konf., 12–14 okt. 2015 g.*, Moscow, Rossiyskaya akademiya muzyki, Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya, 2016, pp. 167–178. (in Russ.).
4. Petrushanskaya E. M. *Prikl'yucheniya russkoy opery v Italii* [The Adventures of Russian Opera in Italy], Moscow, Agraf, 2018, 416 p. (in Russ.).
5. Petrushanskaya E. M. *Uvidet' «Ognennogo angela»: O zritel'nykh obrazakh venetsianskoy prem'ery opery Sergeya Prokof'eva* [See “Fiery Angel”. About the visual images of the Venice premiere opera by Sergei Prokofiev], *Sobranie*, 2017, no. 2(47), pp. 104–111. (in Russ.).
6. Pol V. I. *Chetvertyy kontsert Kusevitskogo* [Koussevitzky's fourth concert], *Vozrozhdenie* (Paris), 1928, no. 1117, June 23. (in Russ.).
7. Prokofiev S. S. *Dnevnik. Ch. 2. 1919–1933* [Diary. Pt. 2, 1919–1933], Paris, Serge Prokofiev estate, 2002, 891 p. (in Russ.).
8. Savkina N. P. «*Ognennyy Angel*» S. S. Prokof'eva. *K istorii sozdaniya* [“Fiery Angel” by S. S. Prokofiev. To the history of creation], Moscow, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2015, 288 p. (in Russ.).
9. Schletzer B. F. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Poslednie novosti* (Paris), 1928, no. 2648, June 22. (in Russ.).
10. Yuzefovich V. A. *K istorii odnoy ne-druzhyby: Pis'ma Stravinskogo i Kusevitskogo* [To the story of one non-friendship. Letters from Stravinsky and Koussevitzky], M. P. Rakhmanova (red., comp.), *Trudy Gosudarstvennogo tsentral'nogo muzeya muzykal'noy kul'tury im. M. I. Glinki: al'manakh*, Moscow, Deka-VS, 2003, iss. 2, pp. 363–498. (in Russ.).
11. Beckmesser. *La musica: “Qualcosa” a Venezia* [Music: “Something” in Venice], *Il borghese* (Milan), 1955, no. 39, September 30, p. 503. (in Italian).
12. Boyd-Bennett H. Magic and Realism in Prokofiev's “The Fiery Angel”, 1955, *Boyd-Bennett H. Opera in Post-War Venice. Cultural Politics and the Avant-Garde*, Cambridge Univ. Press, 2018, chap. 4, pp. 119–153.
13. Della Corte A. *“L'angelo di fuoco” per la prima volta alla Venice* [“The Fiery Angel” for the first time at Venice], *La nuova stampa* (Torino), 1955, September 15. (in Italian).
14. Dorsi C. *“L'angelo di fuoco”: sui teleschermi da Venezia* [“The Fiery Angel” on television screens from Venice], *La televisione illustrate*, 1955, September 10–15. (in Italian).
15. g. d. r. *In quattro per spiegare l'“Angelo di fuoco”* [Four to explain “The Fiery Angel”], *L'Unità* (Rome), 1966, no. 107, April 19. (in Italian).
16. Jourdan-Morhange H. *La Musique. “L'Ange de Feu”* [Music. “The Fiery Angel”], *Les Lettres françaises*, 1954, no. 545, December 2–9. (in French).
17. Jourdan-Morhange H. *Une grande première à la Radio. “L'ange de feu” de Prokofiev* [A great premiere on the Radio. “The Fiery Angel” of Prokofiev], *Les Lettres françaises*, 1954, no. 543, November 18–25. (in French).
18. La Grange H.-L. de. *“L'ange de feu” de Prokofiev* [“The Fiery Angel” of Prokofiev], *Arts. Spectacles*, 1954, no. 492, December 1–7. (in French).
19. *La Musique. Au Cycle Mozart... Le dernier concert Koussevitzky* [Music. Mozart cycle... Koussevitzky's last concert], *Paris-soir*, 1928, 19 June. (in French).
20. Lonchamp J. *Une création mondiale au Théâtre de Champs-Élysées. “L'ange de feu” de Prokofiev* [A world creation at the Théâtre de Champs-Élysées. *The Fiery Angel* of Prokofiev], *Le journal musical français*, 1954, December 16, p. 71. (in French).
21. Lunghi F. L. *Dal Festival di Venezia. “L'angelo di fuoco” di Sergej Prokofiev* [Festival in Venice. “The Fiery Angel” of Prokofiev], *Santa Cecilia* (Rome), 1955, October, pp. 48–50. (in Italian).
22. Lunghi F. L. *Un grande avvenimento al Festival di musica contemporanea. Una ammirevole esecuzione dell'“Angelo di fuoco” di Sergej Prokofiev* [A great event at the Festival of contemporary music. An admirable performance of Sergej's Prokofiev “Angel of Fire”], *Il Giornale d'Italia* (Rome), 1955, September, 16. (in Italian).
23. Mila M. *“L'angelo di fiamma”, opera inedita di Prokofiev. Trattazione sostanzialmente realistica d'un soggetto mistico e superstizioso – Felicità inventiva e trascendente potenza di effetti* [“The Fiery Angel”, unpublished opera by

Prokofiev. Substantially realistic treatment of a mystical and super-perstitious subject – Inventive happiness and enthralling power of effects], *L'Unità* (Rome), 1955, September 15. (in Italian).

24. Pugliese G. *In prima assoluta al Festival Musicale. "L'Angelo di fuoco" di Prokofiev potente dramma dell'irreale...* [World premiere at a Music Festival. "The Fiery Angel" by Prokofiev, a bright drama of an unreal world...], *Il Gazzettino* (Venice), 1955, September 15. (in Italian).

25. Rinaldi M. *Opera, musica e ballo al Festival Internazionale di Musica a Venezia – Musica religiosa di ieri e di oggi alla Sagra Musicale Umbra* [Opera, music and ballet at the Venice International Music Festival – Religious music from yesterday and today at the Sagra Musicale Umbra], *Nuova Antologia* (Rome), 1955, vol. 465, no. 1860, December, pp. 581–585. (in Italian).

26. Rostand C. *La musique. L'homme de la semaine: Serge Prokofieff* [Music. The man of the week: Serge Prokofiev], *Radio Télévision*, 1955, no. 533, January 9–15. (in French).

27. Sabaneev L. "The Angel of Fire": Prokofiev's new-opera (Transl. by S. W. Pring), *The Musical Times*, 1928, vol. 69, no. 1028, October, pp. 891–893.

28. S[chaeffner A.] *Concerts Koussevitzky (14 Juin)* [Koussevitzky concerts (June 14)], *Le Ménestrel*, 1928, no. 25, June 22, p. 283. (in French).

29. Schneider M. *La Musique à Paris. Un événement "L'ange de feu" de Prokofiev* [Music in Paris. A Prokofiev's "Fiery Angel" event], *Combat*, 1955, January 15–16. (in French).

30. Sordet D. *La Semaine Musicale* [Music week], *L'Action française*, 1928, no. 170, June 18. (in French).

31. *Stasera alla T.V. dal Festival Veneziano: "L'angelo di fuoco" di Prokofiev* [Tonight on T.V. from the Venetian Festival: "The Fiery Angel" of Prokofiev], *Gazzetta della sera*, 1955, September 14. (in Italian).

32. *Sullo schermo opalescente* [On the opalescent screen], *Gazzetta Padana* (Ferrara), 1955, September 13. (in Italian).

33. Swarsenski [Swarzenski] H. Sergei Prokofieff: "The Flaming Angel", *Tempo*, 1956, no. 39, Spring, pp. 16–27.

34. Telemaco. "L'angelo di fuoco" sarà radioteletrasmesso ["The Fiery Angel" will be broadcast by radio], *Gazzettino sera* (Venice), 1955, September 12–13. (in Italian).

35. Vardánega A. *Insidie al XVIII Festival di Venezia: nel libretto dell' "Angelo di fiamma" si divulgano letali errori teologici* [Pitfalls at the XVIII Venice Festival: lethal theological errors are disclosed in the libretto of "The Fiery Angel"], *L'avvenire d'Italia* (Bologna), 1955, September 14. (in Italian).

36. Vuillermoz E. *La musique bloc-note. Concerts* [Musical notebook. Concerts], *Excelsior*, 1928, June 18. (in French).

37. Vuillermoz E. "Le Pas d'acier", *ballet en deux tableaux de Serge Prokofieff et George Iakouloff, musique de Serge Prokofieff* ["The Steel Step", ballet in two scenes by Serge Prokofiev and Georgy Yakulov, music by Serge Prokofiev], *Excelsior*, 1927, June 9. (in French).

38. Zanetti E. *Note al Festival Musicale di Venezia. Di un angelo equivoco e di un'autentica opera* [Notes at the Venice Music Festival. Of an equivocal angel and an authentic work], *La fiera letteraria* (Rome), 1955, no. 41, October 9, pp. 1–2. (in Italian).

Елена Викторовна Клочкова

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыковедения Института «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Москва, Россия). E-mail: l_klochkova@mail.ru. ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613.

**ТВОРЧЕСТВО АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА
В ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ**

В статье представлен аналитический обзор основных исследовательских работ, посвященных творчеству Алемдара Караманова: Г. Свиридова, А. Шнитке, С. Баласаняна, А. Тевосяна, Ю. Холопова, Е. Польшаевой, Т. Чередниченко, А. Соколова, Е. Чигаревой, И. Стогий и других. Некоторое внимание уделено книгам, диссертациям, статьям, появляющимся в последнее двадцатилетие и затрагивающим новые аспекты творчества композитора, ранее не входящие в круг музыковедческого осмысления. Выявляются основные задачи исследований, отражающие эволюцию теоретических взглядов на творчество Караманова в течение более полувекового периода. Определяются ключевые темы, интересующие авторов работ и позволяющие прояснить существенные основы музыки, стиля и неординарной судьбы композитора. Целью статьи является осмысление степени разработанности проблемы изучения творчества Караманова в его многочисленных ракурсах: биографическом, историческом, теоретическом, практическом. Анализ существующих исследований показывает высокую значимость сочинений композитора в истории музыкальной культуры. Несмотря на довольно развернутую картину осмысления творчества Караманова, автор статьи отмечает, что остается большое количество не исследованных сочинений композитора и проблем, связанных с феноменом его музыки в контексте художественных явлений второй половины XX века.

Ключевые слова: Алемдар Караманов, исследования, творчество, симфонические циклы, религия и музыка

Для цитирования: Клочкова Е. В. Творчество Алемдара Караманова в отечественных исследованиях второй половины XX – начала XXI веков. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-67-76 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2023. – Вып. 33. – С. 67–76.

В 2024 году исполняется 90 лет со дня рождения Алемдара Сабитовича Караманова (1934–2007) – композитора, прошедшего путь от гениального чудо-ребенка, «главы консерваторских модернистов», как его называли в 1960-е годы, до «аутсайдера советской музыки» и создателя религиозного типа симфоний. Исследовательский интерес к изучению и осмыслению творчества Караманова возник уже более шестидесяти лет назад, с момента появления первых значительных опусов, созданных

во время обучения в Московской консерватории, и продолжается до сегодняшнего дня. Причиной этого служит безусловный факт, что музыка Караманова является ярчайшей страницей истории отечественной культуры, отразившей основные искания и тенденции своего времени, часто опережавшие современников.

Количество исследовательской литературы, посвященной музыке и личности Караманова, довольно обширно, но неравномерно в разные периоды. Это связано

прежде всего с особенностями биографии и судьбы композитора. Напомним, что после окончания Московской консерватории и аспирантуры (1964) Алемдар Сабитович уехал из Москвы в родной Симферополь, где проживал до конца жизни, изредка приезжая в столицу и только несколько раз побывав за рубежом. Исполнение музыки Караманова в те годы было редким явлением. Композитор вёл практически затворническую жизнь вдали от славы и признания. Однако именно Симферопольский период является самым важным, плодотворным, синтезирующим прошлые искания автора и демонстрирующим новый стилистический поворот его творчества. Всё это вылилось, прежде всего, в создание симфонических макроциклов на религиозные темы – «Совершишася» (по четырём Евангелиям), «Быть» (по Апокалипсису Иоанна Богослова), а также произведений разных жанров – «Stabat Mater», Реквиема, Третьего фортепианного концерта «Ave Maria» и других.

Первое упоминание в музыкальной литературе и краткий анализ сочинений Караманова принадлежит Г. Свиридову. В 1958 году в журнале «Советская музыка» появляется статья «В добрый путь», посвящённая молодым композиторам, оканчивающим Московскую консерваторию. Свиридов был в тот год председателем экзаменационной комиссии и прослушал сочинения девяти выпускников теоретико-композиторского факультета. Он выделил Альфреда Шнитке и Алемдара Караманова¹ как наиболее талантливых и творчески многообещающих: «Их произведения свидетельствуют о высоком профессионализме и отличной музыкальной эрудиции. <...> Молодые авторы умеют строить крупную музыкальную форму, владеют методами симфонического развития, свободно и целесообразно применяют средства оркестровой выразительности» [2, 28].

Следующая работа, посвящённая творчеству Караманова, принадлежит А. Шнит-

ке – его консерваторскому другу и сокурснику, общение с которым продолжилось и в последующие годы жизни. Статья «В поисках своего пути» была опубликована в «Советской музыке» в 1961 году. Хорошо известна плодотворная деятельность Шнитке как музыканта-теоретика, осмыслившего многие проблемы современного музыкального творчества. И тем более интересна данная публикация, так как она стоит в самом начале теоретической деятельности Альфреда Гарриевича. В списке из более чем пятидесяти наименований работ Шнитке статья занимает второе место и демонстрирует живой интерес к творчеству своего современника. Впоследствии этот интерес выльется в фундаментальные исследования сложнейших проблем музыки композиторов второй половины XX века. В данной статье Шнитке анализирует те же сочинения, которые были исполнены на государственном экзамене в консерватории и уже упоминались Свиридовым. Знаменательно начало статьи: «А. Караманов – молодой композитор, но писать о нём трудно. <...> Это не тот случай, когда по недостатку опыта и профессионализма композитор не может найти правильного пути. <...> У него большой, беспорный талант. Даже в заблуждениях своих он искренен и привлекателен» [2, 29]. Шнитке даёт подробный анализ нескольких сочинений, выделяя и подчёркивая индивидуальные стилистические особенности раннего Караманова. Он отмечает склонность к изобразительной характеристике, импровизационности, неповторимость необычных тембровых сочетаний, выделяет «ослепительно яркую инструментовку», пересмотр творческого композиторского метода в хоровых сочинениях *a capella* и многое другое. Наряду с этим исследователь высказывает и критические мысли, например: отсутствие единого композиционного стержня в Симфонической сюите, «соблазны пышного гармонически-тембрового оформления партитуры» и неустойчивость

музыкального языка Первого фортепианного концерта [2, 32]. Важным является осмысление двух противоположных стилистических тенденций раннего творчества Караманова: опыты и эксперименты в освоении разнообразных музыкальных впечатлений, стилей прошлого и переход к сознательной архаичности музыкального языка.

После статьи Шнитке наступает долгий перерыв в исследовательских обращениях к музыке Караманова. Интерес музыковедов к его творчеству возобновляется после премьерного исполнения крупного сочинения – Пятой симфонии – Драматории «В. И. Ленин» по поэме В. Маяковского для симфонического оркестра, хора и чтеца. Сочинение было написано в 1957 году, но исполнено только в 1979-м в Москве в Большом зале Консерватории². Начиная с отъезда композитора в Симферополь такое длительное «молчание» музыки стало трагической приметой его творческой судьбы. Многие из написанного звучало десятилетиями позже своего создания. В 1979 году появляется несколько статей и рецензий на исполнение Драматории. Самые значительные из них: «Музыка масштабная, яркая» С. Баласаняна [2, 34–37], «Или в сердце было моём» Н. Лагиной [2, 37–40]. Авторы этих работ высоко оценивают достоинства уникального сочинения Караманова – симфонии-драмы, синтезирующей разные жанры: симфонии, оперы, мелодраматической, драматического театрального спектакля, ярко концертного произведения. Статьи не представляют подробного анализа Драматории, лишь фиксируют основные её особенности. Сквозной линией проходит горькое сожаление о том, что это дипломное сочинение Караманова, прозвучавшее спустя двадцать два года после его создания, написано было ещё до существования советской музыкальной Ленинианы и во многом её предвосхитило.

В период исполнения в Москве Драматории Караманов не переставая работал

над вторым религиозным циклом из шести симфоний «Быть» по Апокалипсису (1976–1980). «Музыкальный симфонический Апокалипсис», напомним, это авторское определение [7, 52]. На протяжении уже пятнадцати лет ключевыми в творчестве композитора были религиозные темы, обращение к священным текстам разных религий, богословским трудам, собственные размышления и мистический опыт. Всё это стало неисчерпаемым источником вдохновения, вылившимся в создание масштабных симфонических концепций с объявленной религиозной программой.

Начиная с 1985 года исследовательский интерес к личности и музыке Караманова значительно усиливается. Во многом этому способствуют осуществлённые, правда, пока ещё немногочисленные, исполнения его сочинений. Особенно двух симфоний – «Блажени мертвии» и «Аз Иисус» – из цикла «Быть» в исполнении Симфонического оркестра радио СССР под управлением В. Федосеева. Сначала они прозвучали в Москве в 1983 году, позднее были осуществлены их цифровые записи. Правда, симфонии исполнялись и были представлены издателями с переименованными заглавиями, скрывающими их подлинное религиозное содержание. Весь цикл назывался «Поэма победы», а прозвучавшие симфонии, соответственно, – «Великая жертва» и «Возрождённый из пепла» (вместо подлинных названий на церковнославянском языке). Причины подобных переименований нет смысла подробно комментировать, они понятны в условиях истории нашей страны 80-х годов и много раз упоминались в исследовательской литературе. Для композитора это был мучительный, но вынужденный шаг.

М. Рахманова в 1985 году публикует в журнале «Советская музыка» первое развернутое интервью с Карамановым под названием, цитирующим фразу Алемдара Сабитовича: «Музыка – проводник звучащего мира» [2, 40–49]. В этом интервью пя-

тидесятилетний композитор фактически впервые рассказывает важные биографические и творческие события своей жизни, проясняет количество написанных сочинений, рассуждает об основных периодах творчества, комментирует программы некоторых опусов, высказывает свои эстетические взгляды.

Следующая работа явилась переломной в исследовательской ситуации, складывающейся на протяжении предыдущих лет вокруг творчества Караманова. А. Тевосян пишет статью «Откровение и благоговение Алемдара Караманова», изданную в 1990 году в журнале «Музыкальная жизнь» [2, 56–67]. У этой работы множество достоинств, назовем лишь некоторые: глубокое осмысление причин неисполнения музыки Караманова, краткий, но очень точный биографический портрет автора, некоторые воспоминания композитора из личных бесед с ним, в частности, о работе над музыкой к фильму М. Ромма «Обыкновенный фашизм», ставшей определённой вехой в творческой биографии Караманова. Наиболее важным в статье явилось (впервые!) особое внимание исследователя к религиозному периоду творчества музыканта, открытое апеллирование к религиозным темам в музыке Караманова, переданные авторские комментарии относительно символических образов-идей, поэтики симфонических полотен по Евангелиям и по Апокалипсису. Статья Тевосяна положила начало появлению развернутых, довольно масштабных исследований, охватывающих религиозные идеи Караманова, представляющих серьёзное и глубокое осмысление стиля, индивидуальных приёмов музыкального письма, концепций его сочинений.

В 1994 году появляется одна из главных статей о творчестве Караманова, созданная Ю. Холоповым: «Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов», опубликованная в эпохальном сборнике «Музыка из бывшего СССР». Статья эта не утратила

актуальности до сегодняшнего дня. В ней впервые даётся развёрнутая биография композитора, со всеми значительными подробностями, касающимися его стиля, мышления в разные периоды творчества, впервые опубликован полный список сочинений композитора, созданных к 1994 году. Холопов отмечает существенные стилистические особенности эволюции творчества Караманова на разных этапах: «Одна черта художественной личности автора сразу проявилась в стиле сочинений пятидесятих годов – эмоциональная непосредственность выражения, при необходимости обходящаяся без строгих рамок академических форм» [11, 121]. Исследователь определяет технику письма авангардного периода творчества (1962–1964) как «несерийную додекафонию»: «Музыка достигает эффекта серийно-додекафонной, но без применения повторности серийных рядов» [11, 122]. Центральный блок вопросов посвящён исследованию религиозного периода Караманова: «Духовное брожение, происходившее в душе композитора и проявлявшееся в обращении к контрастным тенденциям и концепциям искусства – неоромантизм, советский патриотизм, авангардизм, – направлялось к главной художественной идее Караманова. Назовём её словами композитора – МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕЛИГИЯ в её главном, христианском ключе» [11, 124]. Особое внимание в статье Холопова отведено проблеме крупного многочастного цикла программных симфоний Караманова, написанных на религиозные темы. Исследователь выявляет стилистические особенности данных сочинений: «Композитор отказывается от классической концепции напряжённого развития внутри одночастной формы и драматургической направленности частей к финальному выводу. Эта музыка, соблюдая, в целом, движение к местным и общим кульминациям, по существу, однако, хочет пребывать, а не стремиться» [11, 127]. Статья, опубликованная, как уже было сказано, в 1994 году, в то время, когда

композитору исполнилось шестьдесят лет, и он находился в творческой активности, безусловно, не может заканчиваться выводами относительно эволюции творчества, она завершается таким вопросом: «Впрочем, ещё рано делать обобщения. Караманов способен эволюционировать быстро. Не начал ли он новую главу в книге своей жизни?» [11, 132].

Статья Е. Польдяевой «Апокриф или послание», созданная в 1996 году и опубликованная в журнале «Музыкальная академия», – это ещё одна важная страница, исследующая феномен личности и музыкального стиля Караманова. «Трудно назвать другого композитора, – пишет автор, – который в такой же степени „выпал“ бы из современной художественной ситуации и, соответственно, инспирировал такое количество мифов, предрассудков, поспешно-скептических суждений или благодарных восторгов» [2, 102]. Вокруг этих размышлений выстраивается канва глубокого повествования, перемежающегося с большими фрагментами композиторской речи, создающей ощущение явного присутствия автора и его мыслей. Польдяева даёт краткие аналитические очерки сочинений, не все из которых до этого времени попадали в круг исследовательского осмысления, но некоторые уже были исполнены: «Ориентальное капричио», «Stabat Mater», Третий фортепианный концерт «Ave Maria», симфонические циклы «Совершишася» и «Быть», и другие. Особое исследовательское внимание распространяется на выявление художественной логики Караманова, например, о «Stabat Mater» автор пишет: «В основе этой логики – метафизический „сюжет“, в высшей степени детальное развертывание – развитие – становление – преодоление и достижение, причём всё – в разветвленных взаимосвязях, тех же, что действуют в масштабном симфонизме» [2, 113]. Глубокая и содержательная статья Польдяевой представляет осмысление ключевых

проблем творчества Караманова: системы религиозно-музыкальных представлений композитора, степени адекватности воплощения духовных смыслов в музыкальном тексте, выяснение исторических аналогий музыки Караманова, определение типа творчества и самой личности композитора. Автор статьи, намеренно действующий в системе логики своеобразного литературного диалога с композитором, завершает свой текст актуальным и интригующим по сей день вопросом: «Останутся ли гигантские постройки Караманова маргинальными артефактами постимперской и постмодернистской культуры, „сфинксами“, не имеющими объяснения с точки зрения исторической логики, или же будут восприняты как предвестники новой эпохи, со всей неизбежной степенью художественных заблуждений, но ещё большей – прозрений?» [2, 132].

В 2002 году вышла в свет книга Т. Чередниченко «Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи». Обширная глава книги посвящена творчеству Галины Уствольской и Алемдара Караманова [12, 354–380]. Автор, конечно, не случайно объединяет композиторов в одну главу: «Караманов больше трёх десятилетий, Уствольская – больше пяти десятков лет стояли в стороне от бурной музыкальной современности» [12, 359]. Исследователь анализирует консерваторские сочинения Караманова, в частности, Седьмую симфонию «Лунное море», осмысливает авангардный стиль композитора, делает важные замечания о стиле религиозного периода творчества: «В симферопольских произведениях разлита светлая, сильная, свободная и глубокая бесконечность. Острые хроматизмы авангардных опусов растворились в мажоре, поглотившем минор» [12, 372]. Заставляет о многом задуматься и наблюдение, завершающее главу: «Композиторы-изгои хранили неизменность музыкального языка. Эта ахронность резко диссонировала всеобщему увлечению текущей историей

(и самой идее истории). Но диссонансы переходящи. В конце концов, музыкальный фон пришёл к согласию с упорной неподвижностью Уствольсокой и Караманова» [12, 379].

Начиная с 2000 годов заметно меняется ракурс теоретических вопросов, направленных на осмысление творчества композитора. Рождаются интерес к более детальному изучению отдельных периодов, специфике жанров сочинений, выявляются подробности, касающиеся феномена и эволюции музыкального стиля, языка композитора. В это время, в 2003–2005 годах, появляются исследования автора данной статьи: кандидатская диссертация и монография «Библейские симфонии Алемдара Караманова» [7], ряд научных статей, посвящённых характеристике симфонизма, религиозной концепции циклов «Совершишася» и «Бысть», особенностям программности религиозных симфоний композитора, его музыкальному мышлению. Личное общение с Алемдаром Сабитовичем на протяжении семи лет в Симферополе позволило собрать значительный и бесценный материал: комментарии всех сочинений религиозного периода творчества, авторские программы симфонических циклов по Евангелиям и по Апокалипсису, многие подробности творческой биографии, личные суждения о музыке, творчестве, религии, философии. Всё это вошло в перечисленные издания и заняло центральное место в системе собственных аналитических опытов.

2009 год принёс музыковедению ещё две статьи, изучающие музыкальный стиль Караманова. На Всероссийской научной конференции в Российской академии музыки имени Гнесиных «Проблемы художественной интерпретации» прозвучали два доклада: Е. Чигаревой «Stabat Mater Алемдара Караманова (об интерпретации средневекового жанра)» и И. Стогний «Идея „двоемирия“ в стиливой интерпретации», впоследствии опубликованные в сборнике

по материалам конференции. Статья Чигаревой направлена на рассмотрение одного из трагически-скорбных сочинений Караманова – ораторию для солистов, хора и оркестра «Stabat Mater» на латинский канонический текст. Автор статьи пишет о том, что творчество композитора «вписывается в неоканоническую тенденцию, которая всё шире охватывает современную музыку» [13, 28]. Чигарева подчёркивает, что в сочинении Караманова происходит соединение неоканонизма с неоромантизмом, автор анализирует связь с романтическими идиомами в «Stabat Mater» и делает вывод: «Неоромантический смысл приобретают не только отдельные черты музыкального языка, но и вся концепция сочинения» [13, 32]. В работе подробно проанализирована композиция, взаимодействие музыки и текста, семантика тональностей, использование риторических барочных фигур и другое. Отмечено уникальное свойство мелодико-гармонического и ладового языка Караманова – амбивалентность мажора и минора, выразившаяся в его собственной риторической фигуре, которую автор назвал «поглощение минора».

Статья И. Стогний основана на исследовании феномена «двоемирия» музыкальных жанров и стилей. В начале работы автор пишет: «Речь пойдёт о стиливом „двоемирии“, стиливых архетипах, реализовавшихся в интерпретации различных исторических эпох» [10, 40]. Идея «двоемирия» рассматривается на примере сочинений разных эпох и Первой сонаты для фортепиано Алемдара Караманова. Стогний приходит к следующему выводу: «Классические и романтические тенденции в данном сочинении взаимодействуют слитно и целостно. <...> Кроме того, классико-романтический стиль выступает здесь не в традиционном „диалоге“ с современностью, а как единый и естественный язык сонаты» [10, 47]. Автор статьи также обращает существенное внимание на интерпретацию Карамановым секвенции *Dies irae*, образования ею разных

миров, «...один из которых реально воплощён композитором (два варианта звучания темы), другой зависит от исполнительской трактовки» [10, 51].

Начало двадцатых годов XXI столетия открывает новые темы отечественных исследований творчества Караманова. Продолжается процесс погружения в изучение сочинений разных жанров и периодов творчества, ранее не исследованных, но уже широко исполняемых, а также поиски параллелей и пересечений с творчеством других композиторов-современников. Из наиболее интересных статей можно назвать «Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути» М. Блекловой [5], «Реквием Алемдара Караманова: к вопросу о трактовке жанра» А. Бабенцовой и Л. Пылаевой [4], «Альфред Шнитке и Алемдар Караманов: два гения и две судьбы» М. Кремлёвой [8].

Из последних диссертационных исследований, включающих сочинения Караманова в осмысление проблем отечественного симфонизма, следует отметить работу М. Долматовой «Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия» (2021, научный руководитель В. Девуцкий) [6]. Вторая глава диссертации «Художественный мир религиозной симфонии Алемдара Караманова и Альфреда Шнитке в аспекте музыкальной семантики» посвящена проблемам синтеза слова и музыки на примере детального анализа симфонического цикла «Совершишася» – его интонационной сферы, связи с религиозными образами. Автор работы определяет закономерности творческого метода Караманова в данном сочинении, выявляет содержательно-смысловые дефиниции, составляющие основу семантической системы программной симфонии композитора. Наиболее значительным представляется анализ девятой части «Совершишася», написанной на текст Псалма № 117 «Славьте Господа, ибо Он благ, ибо во век милость Его»,

с участием солиста-тенора, двух хоров – смешанного и детского.

Изучение творчества Караманова, композитора, создавшего помимо огромного количества сочинений разных жанров – двадцать четыре симфонии, прежде всего, ставит перед собой задачу осмысления феномена симфонизма. А. Соколов, неоднократно упоминавший в своих трудах творчество Караманова³, в частности, в связи с проблемой взаимосвязи традиции и новаторства в музыке XX века как феномена «договаривания», и осознания художником того, что он находится в последней фазе эволюции. Исследователь пишет: «Среди наших современников такую явно выраженную позицию занимает композитор А. Караманов. Один из самых талантливых представителей поколения „шестидесятников“, прошедший через горнило авангарда, Караманов неожиданно для многих последние тридцать лет своего творчества посвятил исключительно жанру симфонии. Причём симфонию он мыслит именно как великую иссякающую традицию, в которой ещё не сказано самое последнее слово. <...> И в этом смысле ощущает себя находящимся в последнем звене эволюции» [9, 16].

Перечисленные работы далеко не исчерпывают всего количества исследований, посвящённых музыке Караманова. Мы остановились на самых значительных. Невозможно не сказать ещё о нескольких изданиях, содержащих разнообразные тексты о композиторе и принадлежащие ему самому. Прежде всего это сборник, изданный в 2005 году: «Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба» [2], включающий воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи о творчестве композитора и его интервью. И сборник, вышедший из печати в 2013 году: «Алемдар Караманов. Как живой с живыми говоря» [1], содержащий письма композитора консерваторских лет, воспоминания о нём, беседы и интервью. Оба эти сборники были составлены

сестрой Караманова Севиль Сабитовной Крылатовой и смогли сохранить ценнейший биографический, авторский и исследовательский материал. В частности, воспоминания матери композитора Полины Сергеевны Карамановой о детстве и ранней юности Алемдара Сабитовича.

В 2011 году состоялось ещё одно значительное событие – присвоение имени Алемдара Караманова Детской школе искусств г. Гурьевска Калининградской области. В связи с ним были проведены концерты, на которых звучала камерная музыка композитора, и региональная научно-практическая конференция, впервые в России полностью посвящённая творчеству Караманова. Сборник по материалам конференции, вышедший в 2013 году, представляет статьи, основанные на изучении прежде всего исполнительской интерпретации фортепианных и вокальных сочинений автора [3].

В завершение данного аналитического обзора исследований, посвящённых творчеству Караманова, учитывая масштабность и теоретическую значимость многих из них, все-таки приходится констатировать, что музыку композитора, его стиль, место в истории невозможно на-

звать достаточно изученными. До сих пор не существует целостного и подробного анализа всего творчества композитора, включающего все его периоды и сочинения. Остается ещё большое количество произведений, которые не исследовались. Например, из двадцати четырех симфоний ни разу не анализировались восемь, не изучены вокальные циклы «Звезды» на стихи С. Щипачева, «Тебе» на стихи А. Сампуровой, три струнных квартета, практически все хоровые сочинения и многие другие. Сегодняшняя исполнительская ситуация музыки Караманова находится, безусловно, на другом уровне, чем была, скажем, в начале 2000 годов. Прозвучал цикл «Совершишася», неоднократно исполнялся «Реквием», Третий фортепианный концерт «Ave Maria» вошёл в постоянный репертуар многих российских и зарубежных пианистов, озвучены все шесть симфоний из цикла «Быть», правда, целиком он так и не был исполнен. Двигаясь навстречу 90-летию со дня рождения композитора, хотелось бы выразить надежду на то, что этот год послужит новым импульсом к исполнительскому и исследовательскому интересу неизученных пока страниц творчества Алемдара Караманова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Московской консерватории на государственном экзамене были представлены Симфонietta, Симфоническая сюита, Увертюра, несколько хоров и Первый концерт для фортепиано с оркестром Алемдара Караманова. Солирующую партию в концерте исполнял автор.

² Пятая симфония Драматория по поэме «В. И. Ленин» Владимира Маяковского была исполнена в Москве 18 января 1979 года в Большом зале консерватории. Исполнители: Государственный симфонический оркестр кинематографии и Московский хор Владислава Соколова, дирижёр Константин Кривец. Партия чтеца – Евгений Евтушенко.

³ А. С. Соколов неоднократно встречался с Карамановым, провёл и записал беседу с ним в 1991 году, она опубликована в книге «Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба» [2, 200–213]. В 1995 году на радио «Орфей» в программе «Музыка инкогнито» прозвучала беседа композитора с Соколовым «Феномен Караманова» [2, 327–333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алемдар Караманов. Как живой с живыми говоря / сост. С. С. Крылатовой. Москва : Академика, 2013. 408 с.

2. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва : Классика-XXI, 2005. 364 с.

3. Алемдар Караманов. Страницы жизни и творчества: материалы регион. науч.-практ. конф., 3 нояб. 2011 г. / ред.-сост. Е. В. Клочкова. Москва : Академика, 2013. 84 с.

4. Бабенцова А. Ю., Пылаева Л. Д. Реквием Алемдара Караманова: к вопросу о трактовке жанра // *Colloquium-journal*. 2020. № 14–4(66). С. 4–7.
5. Блеклова М. В. Фортепианное творчество Алемдара Караманова: начало пути // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1(42). С. 70–78. DOI 10.52469/20764766_2021_01_70
6. Долматова М. В. Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия в аспекте музыкальной семантики : дис. ... канд. искусствоведения. Воронеж, 2021. 234 с.
7. Клочкова Е. В. Библиейские симфонии Алемдара Караманова. Москва : Классика-XXI, 2005. 228 с.
8. Кремлёва М. Б. Альфред Шнитке и Алемдар Караманов: два гения и две судьбы // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2022. № 4(20). С. 30–38.
9. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Владос, 2004. 231 с.
10. Стогний И. С. Идея «двоемирия» в стилиевой интерпретации // Проблемы художественной интерпретации : материалы Всерос. науч. конф., 9–10 апр. 2009 г. / сост. и отв. ред. И. С. Стогний. Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2010. С. 39–51.
11. Холопов Ю. Н. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В. Ценова. Москва : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 120–138.
12. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое лит. обозрение, 2002. 583 с.
13. Чигарева Е. И. Stabat Mater Алемдара Караманова (об интерпретации средневекового жанра) // Проблемы художественной интерпретации : материалы Всерос. науч. конф., 9–10 апр. 2009 г. / сост. и отв. ред. И. С. Стогний. Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2010. С. 27–38.

Elena V. Klochkova

Russian State University named after A. N. Kosygin (Moscow, Russian).
E-mail: l_klochkova@mail.ru. ORCID: 0009-0008-9828-5636. SPIN-код: 8390-2613

CREATIVITY OF ALEMDAR KARAMANOV IN DOMESTIC STUDIES OF THE SECOND HALF OF THE XX AND BEGINNING OF THE XXI CENTURIES

Abstract. The article presents an analytical review of the main research works devoted to the work of Aлемдар Karamanov: G. Sviridov, A. Schnittke, S. Balasanyan, A. Tevosyan, Y. Kholopov, E. Poldyaeva, T. Cherednichenko, A. Sokolova, E. Chigareva, I. Stogniy and others. Some attention is paid to books, dissertations, and articles that have appeared in the last twenty years and touch upon new aspects of the composer's work that were previously not included in the circle of musicological understanding. The main research objectives are identified, reflecting the evolution of theoretical views on Karamanov's work for more than half a century. The key topics that interest the authors of the works are identified and make it possible to clarify the essential foundations of music, style and the extraordinary fate of the composer. The purpose of the article was to understand the degree of development of the problem of studying Karamanov's creativity in its many perspectives: biographical, historical, theoretical, practical. An analysis of existing research has shown the significant role the composer's works play in the history of musical culture. Despite a fairly comprehensive picture of understanding Karamanov's work, the author of the article notes that there remains a large number of unexplored works by the composer and problems associated with the phenomenon of his music in the context of artistic phenomena of the second half of the 20th century.

Keywords: Aлемдар Karamanov; research; creativity; symphonic cycles; religion and music

For citation: Klochkova E. V. *Tvorchestvo Aлемдара Karamanova v otechestvennykh issledovaniyakh vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov* [Creativity of Aлемдар Karamanov in domestic studies of the second half of the XX and beginning of the XXI centuries], *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 67–76. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-67-76 (in Russ.).

REFERENCES

1. Krylatova S. S. (comp.) *Alemdar Karamanov. Kak zhivoy s zhivymi govorya* [Alemdar Karamanov. How living with living people speaking], Moscow, Akadematika, 2013, 408 p. (in Russ.).
2. Krylatova S. S. (red., comp.) *Alemdar Karamanov. Muzyka, zhizn', sud'ba: vospominaniya, stat'i, besedy, issledovaniya, radioperedachi* [Alemdar Karamanov. Music, life, destiny. Memories, articles, conversations, research, radio broadcasts], Moscow, Klassika-XXI, 2005, 364 p. (in Russ.).
3. Klochkova E. V. (red., comp.) *Alemdar Karamanov. Stranitsy zhizni i tvorchestva: materialy region. nauch.-prakt. konf., 3 noyab. 2011 g.* [Alemdar Karamanov. Pages of life and creativity: Materials of the regional scientific and practical conference on November 3, 2011], Moscow, Akadematika, 2013, 84 p. (in Russ.).
4. Babentsova A. Yu., Pylayeva L. D. Requiem of Alemdar Karamanov: on the question of interpretation of the genre, *Colloquium-journal*, 2020, no. 14–4(66), pp. 4–7. (in Russ.).
5. Bleklova M. V. The piano work by Alemdar Karamanov: a beginning of his way, *South-Russian Musical Anthology*, 2021, no. 1(42), pp. 70–78. DOI 10.52469/20764766_2021_01_70 (in Russ.).
6. Dolmatova M. V. *Programmnyaya otechestvennaya simfoniya posledney treti XX – nachala XXI stoletiya v aspekte muzykal'noy semantiki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian program symphony of the last third XX – early XXI centuries in the aspect of musical semantics: Dissertation], Voronezh, 2021, 234 p. (in Russ.).
7. Klochkova E. V. *Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova* [Biblical symphonies by Alemdar Karamanov], Moscow, Klassika-XXI, 2005, 228 p. (in Russ.).
8. Kremleva M. B. Alfred Schnittke and Alemdar Karamanov: two geniuses, two destinies, *Bulletin of the Moscow A. Schnittke State Music Institute*, 2022, no. 4(20), pp. 30–38. (in Russ.).
9. Sokolov A. S. *Vvedeniye v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka: ucheb. posobie po kursu «Analiz muzykal'nykh proizvedeniy» dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Introduction to musical composition of the 20th century: text-book], Moscow, Vldos, 2004, 231 p. (in Russ.).
10. Stogniy I. S. *Ideya «dvoemiriya» v stilevoy interpretatsii* [The idea of “two worlds” in stylistic interpretation], *I. S. Stogniy (comp., resp. red.), Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: materialy Vseros. nauch. konf., 9–10 apr. 2009 g.*, Moscow, Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2010, pp. 39–51. (in Russ.).
11. Kholopov Yu. N. *Autsayder sovetskoy muzyki: Alemdar Karamanov* [Outsider of Soviet music: Alemdar Karamanov], *V. Tsenova (red., comp.), Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st.*, Moscow, Kompozitor, 1994, iss. 1, pp. 120–138. (in Russ.).
12. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e: Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical reserve. 70 s. Problems. Portraits. Cases], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, 583 p. (in Russ.).
13. Chigareva E. I. *Stabat Mater Alemdara Karamanova (ob interpretatsii srednevekovogo zhanra)* [Stabat Mater by Alemdar Karamanov (on the interpretation of the medieval genre)], *I. S. Stogniy (comp., resp. red.), Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: materialy Vseros. nauch. konf., 9–10 apr. 2009 g.*, Moscow, Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2010, pp. 27–38. (in Russ.).



УДК 78.071.2

DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-77-95

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

Л. А. МАКСИМОВ КАК ПИАНИСТ-ПЕДАГОГ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛАССАХ И УЧИЛИЩАХ ИРМО

В статье впервые исследуется педагогическая и организаторская деятельность малоизвестного до последнего времени пианиста, педагога, музыкального критика, ровесника и соученика Рахманинова, Скрябина, Метнера – Леонида Александровича Максимова (1873–1904). Прослеживаются общеэстетические, стилистические и пианистические требования Максимова-педагога, определяются основные методы его работы с учащимися, исследуются творческие подходы при изучении сочинений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Листа. Общие положения педагогической системы Максимова рассматриваются в контексте отечественного музыкально-исполнительского обучения. Определяются черты преемственности педагогики Максимова относительно ряда способов преподавания Н. С. Зверева, А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, С. И. Танеева, В. И. Сафонова, П. А. Пабста и других. Анализируется роль Максимова как музыкально-общественного деятеля, директора Музыкальных классов и Училищ ИРМО, организатора музыкального образования в центре и на периферии России на рубеже XIX–XX веков (Астрахань, Томск, Тифлис, Москва).

Ключевые слова: Максимов Л. А., музыкально-исполнительская педагогика, эстетические проблемы музыкального исполнительства, вопросы стилистически чуткого исполнения, педагогический репертуар, методы работы на уроке, педагогические традиции, организационные вопросы образования, музыкальные классы и училища ИРМО в провинциальных городах России

Для цитирования: Меркулов А. М. Л. А. Максимов как пианист-педагог в музыкальных классах и училищах ИРМО. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-77-95 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 77–95.

Леонид Александрович Максимов (1873–1904) – крупнейший русский пианист, педагог, музыкальный критик, организатор музыкального образования в России на рубеже XIX–XX веков. Ровесник и соученик Рахманинова, Скрябина, Метнера, он в качестве пианиста в те годы пользовался большим признанием, особенно в перифе-

рийных городах России, где в большей степени выступал с концертами и преподавал.

В предыдущих выпусках Научного вестника Уральской консерватории мы рассказали о выдающихся исполнительских достижениях Максимова и его взглядах как музыкального критика [см.: 11; 12]. В данной статье мы остановимся на его работе в ка-

честве пианиста-педагога и руководителя музыкальных классов Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) в различных городах России.

Исследовать педагогику Максимова, с одной стороны, трудно, поскольку ни он, ни его ученики не оставили ни воспоминаний, ни каких-либо методических трудов, раскрывающих его педагогические принципы. Но, с другой, многочисленные опубликованные рецензии музыканта на выступления различных исполнителей позволяют нам точно определить, какие именно требования пианистического, стилистического и общеэстетического характера предъявлял он к ним – а, значит, и к своим ученикам тоже. В раскрытии его преподавательских требований неограничиваемую роль играют, конечно, и описания игры самого музыканта. Исполнительские принципы Максимова, ярко проявленные им в многочисленных концертах и полно раскрытые в рецензиях, характеризуют его основополагающие художественные и пианистические установки, определяют и его главные педагогические принципы.

Укажем сразу, что пианист преподавал последовательно сначала в Астрахани (1894/95, 1895/96, 1896/97 учеб. гг.), где его сменил Фёдор Кенеман, ученик В. И. Сафонова, затем в Томске (1897/98, 1898/99), потом снова в Астрахани (1900/01), о чём обычно не упоминают, далее в Тифлисе (1901/02), где он сменил сафоновского воспитанника Иосифа Левина (предшественником которого в свою очередь был ученик А. И. Зилоти и П. А. Пабста Константин Игумнов), и, наконец, в Москве (1902/03 включая осень 1903), где после трагической смерти в 30 лет на его место в Музыкально-драматическом училище Московского Филармонического Общества был взят Александр Гольденвейзер (как и Максимов – ученик Зилоти и Пабста). В Астрахани и Томске Максимов совмещал преподавание с должностью заведующего (директора) музыкальными классами ИРМО.

Чтобы глубже понять особенности собственно педагогической деятельности Максимова (то есть занятий с учениками в классе), необходимо реально представлять некоторые общие специфические трудности педагогической работы в то далёкое время – трудности, существовавшие в определённой степени и в столичных образовательных учреждениях, и особенно в провинциальных. (Мы сегодня, по всей видимости, невольно идеализируем тогдашнюю сложную в целом картину в этой сфере обучения.)

Одна из главнейших проблем – подавляющее большинство малоспособных учеников, не имеющих профессиональной перспективы. (Эта ситуация характерна и для наших современных ДМШ и ДШИ.)

Можно лишь представить, насколько невыносимо слабыми и невозможно ленивыми казались многие учащиеся музыкальных классов, особенно на периферии, своим преподавателям – лучшим воспитанникам Зверева, Зилоти, Пабста, Сафонова, необычайно талантливым, неимоверно трудолюбивым и прекрасно организованным. Привыкнуть к такому удручающему положению Максиму было трудно, если вообще возможно. (Ощутим на минутку состояние высококвалифицированного выпускника современной консерватории, очутившегося в классе нынешней музыкальной школы с профессионально неспособными в большинстве своём (а иногда и с отклонениями в развитии) учащимися, которые к тому же вообще не хотят заниматься музыкой и выполнять какие-либо домашние задания, а их родители воспринимают занятия своих детей как форму досугового времяпрепровождения.)

Даже гораздо более уравновешенный Рахманинов в гораздо более тепличных условиях педагогической работы в Москве (в Русском хоровом обществе, в Мариинском училище, в Екатерининском и Елизаветинском институтах) был нередко ужасно угнетён своими преподавательски-

ми обязанностями. Так, проводя занятия в хоровом обществе, Рахманинов писал в марте 1891 года: «Пришёл недавно с урока. Расстроился страшно. Мальчики вывели меня положительно из себя вон. Я пришёл просто в неистовство. Я себя давно таким не помню. Одного я выгнал вон из класса, другого обругал идиотом и ушёл от них до окончания урока. Может быть, и меня выгонят за это вон, не знаю. Знаю только то, что, если бы у меня почаще были бы такие уроки, я бы давно уж околел. И что я в самом деле за несчастный, из-за пяти рублей мучиться, а главное, зная то, что через несколько дней, через несколько недель и месяцев то же самое» [23, 167–168]. Рахманинова, конечно же, не выгнали, ведь он уже тогда был достаточно известен, и его везде всячески опекали и оберегали (он даже не столько преподавал, сколько инспектировал музыкальные классы).

Родная сестра жены Рахманинова С. А. Сатина со всей прямотой отмечала: «Трудно представить себе, до какой степени Рахманинов тяготился уроками. <...> Он чувствовал непреодолимое отвращение к урокам и делал всё возможное, чтобы избежать их. На укору близких по поводу того, что он пропускал или откладывал уроки (даже частные, хорошо оплачиваемые. – А. М.), Рахманинов только вздыхал и старался оправдаться тем, что ученики его недостаточно даровиты, что будь та или другая более талантливой, дело было бы другое, что ему невыносимо скучно сидеть и слушать, как они ковыряют пальцами, а не играют и т. д. Как бы то ни было, педагог он был исключительно плохой, и один вид его на уроке, вероятно, убивал у несчастных учеников всякую охоту играть при нём» [26, 28]. О степени скуки, испытываемой порой Рахманиновым на уроках, красноречиво свидетельствует тот факт, что однажды во время исполнения ученицей упражнений и этюдов он наигрывал в верхнем регистре фортепиано мелодические контрапункты [19, 254]...

Заметим, что аналогичная ситуация, если чуть отвлечься, знакома и нынешним опытным педагогам ДМШ и ДШИ. Она вынуждает их либо, скрипя сердцем, смиряться с происходящим, либо попросту покидать музыкальную школу по причине бессмысленности занятий с большинством учащихся класса, отличающихся весьма низким уровнем способностей (а не принимать их в школу или исключать нельзя – нужна нагрузка). Эта тенденция в несколько смягчённом виде прослеживается и в среднем, и даже в высшем звене российского профессионального музыкального образования, особенно в провинции...

Понятно, что не следует проводить прямых аналогий между Максимовым и Рахманиновым: музыканты были очень разными – и за роялем, и в жизни. Рахманинов – типичный интроверт, Максимов – яркий экстраверт, Рахманинов, как упоминалось, больше инспектировал работу фортепианных классов¹, у Максимова же класс достигал 33 учеников, и наряду с этим ему приходилось инспектировать учеников других классов, руководить хором и вести занятия по сольфеджио, теории музыки, а также заниматься организационными вопросами как директору.

Конечно, у пианистов-композиторов, таких как Рахманинов, Скрябин, Метнер, регулярные занятия с учениками (когда они у них периодически были) отнимали много времени от сочинительства. Но и у Максимова уроки и директорство отбирали столь же драгоценное время от занятий на рояле, так необходимых для постоянно концертирующего пианиста. Впрочем, в то время всем музыкантам приходилось так или иначе заниматься педагогикой, чтобы освободиться от воинской обязанности и иметь какой-никакой стабильный заработок (ни сочинительство, ни концертирование, очевидно, не обеспечивали этого). А Максимов к тому же, что следует из газетных рецензий, давал много благотворительных концертов (в том числе

«в пользу бедных учащих музыкальных классов»), не приносивших ему вообще никаких доходов...

Попробуем теперь, насколько это возможно, углубиться в сами занятия с учениками и последовательно рассмотреть, что задавал Максимов своим подопечным и какие задачи перед ними ставил.

На первый взгляд, кажется неожиданным и странным обилие в его педагогическом репертуаре салонных пьес композиторов второго, а то и третьего ряда. Не следует, однако, с «высоты» нашего сегодняшнего положения относиться к такому фактору однозначно отрицательно – это, как известно, было в те далёкие времена распространённым явлением. С одной стороны, это было следствием слабого уровня подготовки большинства учащихся; к тому же, в этих предпочтениях Максимова, несомненно, проявилось, прежде всего, влияние его первого педагога – Н. С. Зверева, который задавал своим ученикам множество разного рода мало-содержательных произведений, полезных прежде всего в чисто техническом плане и привлекавших юных пианистов своими броскими заголовками. С другой стороны, в этом были и положительные моменты: в те годы главенствовала по-своему убедительная установка, что для исполнения произведений высокой классики необходимо предварительно подготовить пианистический аппарат учащегося на такого рода материале.

С этой целью, кстати сказать, большое внимание уделялось различным упражнениям – вспомним высказывание Рахманинова: «Лично я очень верю в гаммы и арпеджио. Если Вы умеете играть их хорошо, то можете продолжать занятия, имея подлинную техническую основу для исполнения шедевров музыкального искусства» [24, 86]. Исполнение упражнений Ганона практиковали и Зверев, и Сафонов, и Пабст и многие другие педагоги; игра этих формул в разных тональностях и в подвижном

темпе была тогда обязательной при переходе на старшее отделение консерватории. Сборник Ганона «Пианист-виртуоз» в том или ином объёме (как и подобные ему) сопровождали многих концертирующих пианистов всю их артистическую жизнь. Известно, в частности, что С. И. Танеев в зрелом возрасте очень ценил упражнения «в духе экзерсисов Алоиза Шмитта для развития самодеятельности пальцев и усовершенствования классической техники» [цит. по: 3, 229], а Н. Г. Рубинштейн отмечал, что «экзерсисы Т. Куллака заряжают пальцы электричеством» [3, 229].

В то время для достижения учащимися необходимых пианистических навыков широко практиковалось не только изучение многочисленных этюдов, но и так называемых салонных пьес. В середине 1890-х годов Т. Лешетицкий так объяснял ученику, которому давал на первых порах исключительно салонную музыку: «На этих вещах вы научитесь владеть различными фортепианными красками, не отвлекаясь содержанием» [20, 183–184]. Разумеется, слова Лешетицкого нельзя понимать слишком буквально: понятно, что определённое содержание (пусть и неглубокое) в этих сочинениях присутствовало, но главный акцент в занятиях сосредотачивался на работе над техническими в широком смысле проблемами. До некоторой степени такая позиция оправдана, тем более что многие ученики по своему возрасту и по своему развитию – музыкантскому и техническому – не в состоянии были постичь и тем более полноценно воссоздать всю глубину вершин музыкальной классики. А с другой стороны, даже музыку невысокого уровня можно было играть на высоком профессиональном уровне.

Думается, поэтому, как вспоминала Е. Бекман-Щербина, Н. С. Зверев использовал в работе с ней «репертуар, который состоял из сочинений таких композиторов, как Шпиндлер, Вольф, Пахер, Лисберг, Рейнеке и пр.» [16, 34]. «И я, – добавляла она, –

не одна играла разные „Perles roulantes“^a, „Chant du ruisseau“^b, „Chant du rouet“^c – другие ученицы тоже питались такой салонной музыкой» [16, 34]. На раннем этапе воспитания питались ею (и, как оказалось, не без успеха) Максимов и другие ставшие впоследствии знаменитыми «зверята».

Так же и в репертуаре учеников Максимова мы нередко видим произведения тех же Вольфа, Лисберга, Шпиндлера и, кроме того, Бенделя, Болька, Дювернуа, Ядассона, Краузе, Клейнмихеля, Лака, Мейера, Меркеля, Рейнальда, Рейнберга, Нейштадта, Нюстедта, Силинга, Шитте, Эшмана и др.²

Встречается и салонно-виртуозная музыка более значительных композиторов, но все же композиторов не первого ряда. Ученик Лешетицкого Самуил Майкапар писал об их сочинениях как о «вещах, которые нужно отнести к числу салонных произведений хорошего вкуса (в них нет ни пошлости, ни банальности)» [20, 184]. Сюда можно (конечно, достаточно условно) отнести сочинения Геллера, Гензельта, Годара, Диабелли, Йенсена, Куллака, Лешетицкого, Лёшгорна, Мошковского, Пюньо, Раффа, Рейнеке, Роде, Тальберга, Шлёцера и др.

Необходимо отметить, что непритязательные салонные «пустячки» чаще встречаются в программах выступлений учеников младших классов, у более старших они отсутствуют. И ещё интересный факт: чем сильнее состав учеников в учебном заведении, где преподавал Максимов (а это случилось в Тифлисе и в Москве), тем меньше в ученическом репертуаре фигурирует упрощенно-инструктивная литература (она доминировала в фортепианных классах Астрахани и Томска, где, кстати сказать, было всего 6 курсов, а не 9, как в Москве). Важно также учесть, что нам доступны све-

дения только о концертных выступлениях учеников Максимова, и мы не знаем, что в целом, в каждодневной работе проходило в классе. А там с большой долей вероятности были полифонические произведения И. С. Баха, но их не принято было выставлять на концерты³. В программах ученических концертов учитывались ещё и вкусы публики, которой всегда (и в наши дни тоже) нравятся лёгкие для усвоения «музыкальные конфетки».

Вообще, как указывала Н. А. Любимудрова, в 1880-е годы в младших классах Московской консерватории (их тогда было 5) «...понемногу увеличивалось место, занимаемое в программах выступлений учащихся... различного рода техническими пьесами несколько салонного типа»: «Названия – „Silberquelle“^d (Бенделя), „Le vent du soir“^e (Куллака), „Feux follet“^f (Прюдана), „Le chemin de fer“^g (Алькана), „Прялка“ (Литольфа), „Стрекоза“ (Пюньо), „Мотылёк“ (Роде), „Фонтан“ (Лисберг) и т. д. – говорят сами за себя. Ясно, что подобные пьесы преследуют преимущественно цели развития виртуозности (в различных масштабах и планах)» [10, 298–299]⁴. Так что в плане педагогического репертуара в работе Максимова с учениками младших классов не было ничего необычного.

Кстати сказать, в нашей нынешней повседневной педагогической практике приходилось встречаться с использованием – по тем же причинам и с переменным успехом – такого рода сочинений разных Клейнмихелей, Шпиндлеров и проч. Немало подобной литературы встречается, как ни покажется странным, в современных хрестоматиях педагогического репертуара ДМШ, составители которых стремятся всячески обновить репертуар учеников.

^a «Рассыпающиеся жемчужины» (фр.).

^b «Песнь ручья» (фр.).

^c «Песнь прялки» (фр.).

^d «Серебряный ручей» (нем.).

^e «Вечерний ветер» (фр.).

^f «Блуждающие огни» (фр.).

^g «Железная дорога» (фр.).

В связи с этим явлением приходит на ум шумановское высказывание: «Всякий, одолевший герцовские бравурные пьесы, намного легче и свободнее сыграет бетховенскую сонату» [28, 304]. Также вспоминается другая мысль Шумана, который, пропагандируя «Этюды в форме вальса» Пиксиса, ещё в 1836 году писал: «...в противоположность иным прославленным преподавателям игры на фортепиано мы объявляем ложным столь же прославленное положение, согласно которому „юные души не должны питаться танцами, но по возможности сразу же Бетховеном“... и горячо рекомендуем эти вальсы в качестве полезных интермеццо, удобных для пальцев, очень милых, живых и музыкальных» [27, 293]. Между прочим, не являются ли столь же ложными (или, по крайней мере, спорными) завуалированные призывы игнорировать, как якобы устаревшую, и раннюю советскую детскую музыкальную литературу такого рода?..

Ещё раз оговоримся, что даже незамысловатые виртуозные пьески (в какой-то степени и гаммы) можно играть живо, ярко, выразительно, так же как совершенно не исключено, что сочинения высокой классики порой преподносятся формально и антихудожественно⁶. Если немного перефразировать один из афоризмов Шумана о надлежащем исполнении полифонического произведения, то получится следующий: «Любой этюд должен звучать как произведение искусства». В классе Максимова, как и любого серьезного педагога, любые непритязательные салонные произведения, без сомнения, звучали (в соответствии с возможностями ученика) как художественные произведения. Вообще, при оценке исполнения учеником или артистом любого по художественным достоинствам и технической трудности сочинения основополагающим критерием для Максимова неизменно было единство инструментально-технической и музыкально-содержательной сторон.

Не только от учеников, но и от больших артистов он требовал единства технического и художественного овладения произведением. Именно такого единства не хватало Максимова, когда произведение «было сыграно чересчур сухо и направлено исключительно на техническую сторону». Именно такую соразмерность не обнаружил Максимов в выступлении одной молодой певицы, подававшей большие надежды: «В исполнении арии Моцарта и романсов хотелось бы более темперамента, а то приходится довольствоваться красотой самих звуков, а не внутренним содержанием исполняемого» [37, 3; курсив наш. – А. М.]⁷. Такую же гармоничность приветствовал Максимов и в игре одного 22-летнего исполнителя: «Виртуозная сторона в талантливом скрипаче прежде всего бросается в глаза, но... он обладает несомненными данными в смысле богато одаренной индивидуальности и как художник» [40, 3; курсив наш. – А. М.]. Нельзя не сказать, что этот артист не всегда демонстрировал такое органичное единство, что Максимов подчёркивал со всей определённой: «Такого скрипача-техника, думается, ещё не приходилось слышать. Техника кристально-безупречная, техника – не знающая предела и при всём смелый широкий тон. <...> Этот успех техники заставил забыть те недочёты, которые есть пока (курсив Максимова. – А. М.), – недочёты, заключающиеся в фигурировании техники на первом месте, недостаточности понимания исполняемых вещей» [35, 3; курсив наш. – А. М.].

Фундаментальный постулат о подчинении техники выявлению содержания, о недопустимости стремления к виртуозности как самоцели Максимов декларировал всей своей деятельностью концертирующего пианиста. Данное методологическое основание было особенно глубоко воспринято музыкантом из общения с Антоном Григорьевичем Рубинштейном, который оказался для Максимова учителем в высшем смысле слова⁸. Сам «царь пианистов»

жестко отстаивал этот принцип, что видно, например, из следующей его экзаменационной характеристики студентки: «Она совершенно законченная *виртуозка*, поэтому не следует дальше держать в консерватории» [цит. по: 1, 332]. Как бы вторя своему главному духовному наставнику, Максимов указывал в связи с сочинениями Баха: «В них нет ни той безумной, сводящей с ума техники, ни тех эффектных фокусов и кунштюков, которыми так любят блистать у нас теперь виртуозы всех видов»; для их исполнения необходимо «непосредственное художество, для которого мало выучить и вызубрить написанные ноты, но нужен дар Божий – талант, который, кроме того, находится в руках артиста-художника, а не ремесленника, научившегося брать миллион нот в секунду» [29, 3].

В классах Максимова, особенно старших, были, разумеется, способные и трудолюбивые учащиеся, которые постоянно выступали на ученических концертах. А такие вечера проводились достаточно регулярно и часто; например, в Музыкальных классах Астраханского отделения ИРМО 5 раз ежегодно, а в 1901/02 учебном году в Тифлисском училище прошло 10(!) таких концертов, и во всех принимали участие воспитанники Максимова.

В игре его лучших учеников, как свидетельствуют программы ученических концертов, помещенных в Отчетах соответствующих отделений ИРМО, высокая музыкальная классика состояла из самых разных по трудности произведений Бетховена (Соната A-dur op. 2 № 2, Соната Es-dur – опус не указан, Сонатина G-dur), Вебера («Приглашение к танцу», Концерт-штюк), Грига (Концерт, Баллада), Гуммеля (Концерт – какой не указано, ч. 1), Клементи (Рондо B-dur, Рондо D-dur, Сонатина G-dur), Моцарта (Концерт № 20 d-moll, ч. 1 – неоднократно, Соната G-dur, ч. 1, Менуэт), Листа (Венгерская рапсодия № 5, Этюд по Паганини – какой именно, не указано), Мендельсона-Бартольди (Концерт

g-moll, ч. 3, Концерт d-moll, ч. 1, «Блестящее каприччио», «Allegro appassionato»), Сен-Санса (Концерт – какой, не указан, ч. 1, Романс), Фильда (Концерт Es-dur, ч. 1), Шопена (Концерт e-moll, ч. 1, Ноктюрн op. 27 cis-moll, Этюды es-moll op. 10 № 6, As-dur op. 25 № 1, a-moll – опус не указан), Шуберта (Экспромт op. 90 № 2).

Произведения русских композиторов встречались в выступлениях учеников Максимова редко. Можно назвать только отдельные произведения Глинки («Арагонская хота» в 8 рук для 2-х фортепиано), Чайковского (Вальс из балета «Спящая красавица» в 16 рук для 4-х фортепиано), Рубинштейна (Концерт № 4, ч. 1) и Рахманинова (Концерт № 1, Мелодия). Что касается рахманиновских сочинений, они тогда нечасто исполнялись даже концертирующими артистами, а тем более учащимися.

Столь плачевное положение в те годы с русским педагогическим репертуаром тоже было распространенным. Исследователь отмечал: «До 1890-х годов в программах выступлений учеников первого–пятого курсов [Московской консерватории] вообще нельзя было увидеть сочинения Чайковского, Аренского. <...> Характерно, что в пятилетнюю программу по фортепиано для младших курсов (она была издана в 1892 году) вообще не были включены какие бы то ни было произведения русских композиторов» [10, 299–300].

Бросается в глаза и частое обращение Максимова-педагога к ансамблям, и это понятно: при простоте партий каждого исполнителя общее звучание выглядит весьма насыщенным и полноценным, что особенно важно для эффектных выступлений младших воспитанников в концертах. Кроме названных ансамблевых произведений укажем также на следующие: Клементи-Гензельт. Сонатина G-dur в 8 рук для 2-х фортепиано; Сен-Санс. Пляска смерти в 16 рук для 4-х фортепиано; Моцарт. Менуэт в 8 рук для 2-х фортепиано; Годар. Вальс № 2 в 8 рук для 2-х фортепиано; Мошков-

ский. Испанские танцы в 4 руки. Этот репертуарный подход сохраняет свою целесообразность и в наши дни.

Говоря о серьёзном классическом репертуаре, проходимом Максимовым с наиболее одарёнными воспитанниками, можно определённо говорить о тех требованиях, которые педагог предъявлял своим подопечным. Прежде всего, это чуткое и уважительное отношение к авторскому тексту, глубокое изучение исполнительских обозначений, принадлежащих композитору. Показательна констатация Максимова в одной из его рецензий: «Исполнение *строго обдуманное, в духе автора*» [34, 3; курсив наш. – А. М.]. Не случайно и подчёркивание значимости этого фактора в другом отклике: «Исполнение [Мекленбургского квартета] отличается удивительной стройностью, при этом всё очень смело, сильно и выпукло. Нюансировка точная и обдуманная. В особенное достоинство можно поставить то, что исполнители стараются держаться *исключительно указаний авторов*» [30, 3; курсив наш. – А. М.].

Вместе с тем, музыкант был против формально верного воспроизведения текста. Показательно следующее его замечание: «Самый главный дефект исполнения, это – отсутствие цельности мысли произведения. Каждая вещь дробится на кусочки, и каждый кусочек в полной независимости от другого фразируется. Я охотно верю, что всё исполняется согласно указаниям в нотах, но мне кажется, надо бы было уловить ту связь, которая соединила бы все эти обрывки в одно целое» [35, 3].

Максимов, как мы указывали в предыдущих наших статьях о музыканте, едва ли не впервые столь серьёзно и постоянно затрагивал вопросы претворения артистом стиля интерпретируемых сочинений. Он постоянно писал об этом в своих критических статьях. Так, он похвалил одну артистку, которая, исполняя романтическое произведение, «отличным широким звуком *стильно* провела свою партию» [33, 3; курсив

наш. – А. М.]. Очевидно, что и в классе он придерживался тех же принципов, конечно, с поправкой на уровень продвинутого ученика...

Вообще, как известно, одна из важнейших задач критика – выступать в качестве своего рода педагога – педагога своего ученика в классе, педагога любого концертанта и педагога всех тех, кто читает его заметку. О таком, в сущности, понимании писал в газету и сам Максимов в ответ на печатный отклик рецензента на свой концерт: «Мы, артисты, видим в наших критиках своих учителей, и понятно, как мы стараемся исчерпать весь смысл слов г-д рецензентов» [39, 3]. В современной педагогике принято такого рода понимание функции и роли критики в образовательном процессе. В одном из словарей по образованию указывается: «В педагогике критика – приём убеждения, способ вскрытия, выявления и анализа недостатков, ошибок, просчётов в мышлении и поступках учащихся и педагогов» [8, 381]. Причём нельзя забывать, что Максимов был критиком особого рода: если большую часть представителей этого профессионального цеха упрекали в том, что они-де горазды критиковать, но сами ничего создать не могут, то Максимов в отличие от них не только подвергал исполнение критическому разбору, но и *сам создавал* признанные критиками выдающиеся образцы интерпретации. Более того, последнее обстоятельство позволяло музыканту разбирать исполнение *особенно строго* – без скидок на известность выступавшего артиста...

Разумеется, критические слова в классе по поводу исполнения учеником и слова рецензента в печати относительно прочтения известным артистом произведений какого-либо композитора неизбежно отличаются лексически, но сущность высказывания и общее направление мысли одно и то же.

В занятиях с учениками Максимов, конечно же, использовал произведения И. С. Баха. В собственном концертном

репертуаре пианиста сочинения лейпцигского кантора представлены лишь обработкой органной Токкаты и фуги d-moll (транскрипция для фортепиано Л. Брасена) и оригинальной Прелюдией и фугой f-moll (какой именно, в программе не указано⁹). Максимов категорически отвергал распространённые в то время мысли о том, что баховские сочинения отжили свой век. Здесь он выступал как последователь и единомышленник великого Антона, который ещё в конце 1880-х сетовал, что «...есть целые массы людей, которые находят Баха сухим; непонятно, как может быть сух человек, способный изобретать такие чудесные, неподражаемые мотивы» [25, 155]. Впрочем, ещё Шуман в 1836 году поэтично высказывался: «Когда непонимающие называют Баха сухим, они не ведают, что это – молния, которая тысячами своих изломов в единое мгновение касается и звёзд и цветов» [28, 303, 399].

По поводу одного исполнения «Хроматической фантазии и фуги» Максимов указывал: «Великолепное техническое исполнение и только, и тени нет могучего развития голосов, доходящего к концу фуги в октавной теме баса до колоссальной звучности и грандиозности, потрясающей слушателей. Это был Бах скучный и сонный, с математической точностью пишущий ноту за нотой в целях правильного изложения формы; того же Баха, который наслаждался и страдал, творя эти произведения, – нет» [36, 4].

В игре мелких баховских пьес Максимов не принимал распространённой галантности и слащавости в трактовке и критиковал музыкантов, которым «в исполнении произведений 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» [32, 3]. Показательно, что здесь Максимов, опираясь на мысли А. Г. Рубинштейна¹⁰, противостоял тому исполнительскому сти-

лю, который претворял в своих редакциях К. Черни [см. об этом: 14], и невольно солидаризировался с прочтением Баха Ф. Бузони, который, как известно, и своей игрой, и с помощью своих редакций боролся «против сентиментальности, изнеженной элегантности в понимании композитора» [9, 4]. Как отмечал исследователь, «Бузони полагал, что подлинный характер музыки великого мастера – мужественный, чуждый какой бы то ни было вычурности» [9, 4]. Аналогичные мысли по-своему претворял и русский пианист-педагог.

Как видно, Максимов настойчиво добивался от исполнителя надлежащего стилистического подхода к произведению в соответствии со стилем автора. На рубеже XIX–XX веков это было большой редкостью, хотя уже во второй половине XX века стало более распространённым явлением. О важности формирования стилистической культуры исполнителя и вопросах «стильной интерпретации» писали позднее такие крупнейшие отечественные пианисты-педагоги, как А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Я. И. Зак и другие [см. об этом: 13]. Максимов в этом направлении был в России одним из первых¹¹.

Умение артиста стилистически перестраиваться в соответствии со стилем исполняемого сочинения вызывало восторг Максимова-критика. Вот почему он так подчёркивает мастерство одного знаменитого интерпретатора в чуткой передаче разных индивидуальных почерков каждого из исполняемых им композиторов: «Главное его достоинство как художника – это удивительная чуткость к замыслам и характеристам композиторов самых разных направлений» [31, 3].

Глубоко примечательны и следующие размышления Максимова по поводу выступления одного замечательного концертанта. Они могут восприниматься как своего рода маленькое учебно-методическое пособие, которое сохранило свою актуальность и через 100 с лишним лет. Напомним, что

критические строки Максимова о прочтении этим же пианистом Хроматической фантазии и фуги, лишённом стилистической чуткости, а также «Мефисто-вальса», ставшего «жертвой технической чистоты игры» [36, 4], уже приводились ранее. Теперь же обратим внимание на особенно интересные в этой связи наблюдения критика об исполнении артистом Сонаты Бетховена «*Quasi una fantasia*» op. 14 № 2 («Лунной»).

«Я помню эту сонату в исполнении А. Рубинштейном, – отмечает в этом разделе рецензии Максимов. – Я был потрясён, это было что-то удивительное, он заставлял забывать зал, публику и даже самого себя. Рисовалась картина простой деревенской комнаты с окнами в сад, залитой лунным светом, и вот звуки рояля, нежные, спокойные, грустные; и хочется плакать без боли, без огорчения, просто оттого, что на душе накопилось много хороших слёз. Теперь я слышал эту первую часть в стиле мендельсоновских песен без слов, да ещё к тому же игранную *rubato*, что окончательно отнимало характер спокойствия. Настроение отсутствовало, были только звуковые эффекты. У Рубинштейна я слышал три части с тремя различными характерами, различным ударом пальцев, различной экспрессией: у нашего артиста все под одно; один характер, тот же удар и те же звуковые приёмы. Первая часть и середина последней толковались одинаково, несмотря на то, что темпы 1-й части „*Adagio sostenuto*“ и последней „*Presto agitato*“ сами говорят за себя. А в гармонической фигурации последней части он и не думал изображать что-либо, а просто исполнялись акценты, указанные в нотах на последних аккордах каждого такта. Неужели слышавшие эту сонату в исполнении А. Рубинштейна, уже забыли, что такое *Sonata quasi una fantasia*?» [36, 4].

Яркое и наглядное программное истолкование музыки сближает максимовскую манеру восприятия и разъяснения произведения с особенностями рубинштей-

новского исполнительского мышления и преподавания (не случайно великий Антон часто озадачивал учеников вопросами: «Что вы играете?», «О чём эта музыка?», «Что значит „*Feux follets*“?», «Что такое „Крейслериана“?» и т. д.).

Столь подробный, как приведённый выше, анализ Максимовым конкретной интерпретации и столь обильное количество замечаний, по существу, превращают рецензию в стенограмму урока или мастер-класса. И как любое печатное слово (будь то развёрнутая рецензия или учебно-методическое пособие) оно выходит за рамки обучения в конкретном классе и преодолевает границы обращения только к учащимся. Добавим, что многие замечания Максимова звучат злободневно, словно они сформулированы в наши дни. К примеру, сколько раз приходилось (и приходится!) слушать упоминавшийся выше «Мефисто-вальс» в «спортивном» исполнении – как набор этюдов; а то, что это романтическая Поэма, в этих случаях даже не приходит в голову...

Кстати, не менее современно звучат и строки Максимова об обилии в образовательной среде средних серых пианистов, не обладающих творческой самобытностью, но, тем не менее, рвущихся на сцену; о том, что индивидуальность исполнителей часто «чересчур устранена» и что известным публике произведениям должен быть «дан новый интерес»; о высшей цели исполнителя-художника, к которой необходимо стремиться талантливому ученику под руководством своего педагога, то есть не столько о стремлении юного музыканта к успеху и приобретению известности, сколько о самоотверженном служении высокому искусству [29, 3]. Конечно, такие требования применимы лишь к самым одарённым ученикам и молодым артистам. Само же осознание этого пришло к Максиму не случайно и не сразу; оно родилось в процессе интенсивной концертной деятельности и было отмечено в рецензиях

на его игру. В одной из них указывалось: «Как по серьёзности программы, так и по исполнению, проникнутому *истинной художественностью, не бьющей на внешний эффект, но служащей целям искусства*, концерт г. Максимова может с полным правом быть назван одним из самых выдающихся концертов сезона» [42, 3; курсив наш. – А. М.].

Таким образом, главные педагогические установки Максимова состояли в том, что он, как мы убедились, требовал от учеников совершенного технического овладения произведением вместе с глубоким образным его постижением, добивался чуткого стиливого подхода к различным по времени и композиторским особенностям сочинениям, исповедовал пиетет к авторскому тексту, хотя был против его формального воспроизведения, приветствовал проявления своеобразия в трактовке произведения, ориентировал на достижение высших художественных идеалов.

Что касается основных *методов работы* с учащимися, то, с одной стороны, продемонстрированное Максимовым в деятельности критика *понимание творческих проблем* и блестящее *владение словом* определяли высокий уровень *объяснения* ученику стоящих перед ним разнообразных задач. С другой стороны, *незаурядное исполнительское мастерство* обуславливало высочайший уровень *показа* в классе, что было особенно важно, учитывая отсутствие в те годы звукозаписи и редкость высококлассных концертов в провинциальных городах. Понятно, что огромное воспитательное значение имели сами по себе постоянные выступления Максимова в концертах.

Максимов бескомпромиссно отстаивал свою правоту и неукоснительно проводил свой курс в качестве руководителя Музыкальных классов или директора Училища. Такие личностные особенности приносили ему заметные плоды в педагогической сфере. Настойчивость в достижении цели способствовала активному росту способных воспитанников Максимова, хотя ему

не повезло встретить такого подопечного, который бы прославил своего наставника. Его ценили как ученики, так и некоторые коллеги по педагогическому цеху. Начав незадолго до преждевременной кончины работать в Московском музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества, Максимов сразу завоевал в качестве педагога большой авторитет – такой, что получил возможность выбирать для своего класса самых лучших учащихся. Примечателен ответ Максимова на просьбу Гольденвейзера взять ученицу: «Любезный Александр Борисович! Боюсь, что не смогу исполнить Вашего желания ввиду того, что у меня уже вдвое больше учеников, чем я этого желал и теперь принял бы только *очень* способную. Но дело вот в чём: у нас теперь преподавателем [работает] Сергей Мамонтов. Знали ли Вы его? Он учился у Пабста, затем у Сапельникова и кончал в Петербургской Консерватории у Есиповой, так вот не хотите ли её поместить к нему. Он в высшей степени серьёзный господин. Во всяком случае хорошо было бы, если эта барышня могла придти, чтобы я её послушал, а то ведь за глаза трудно очень говорить. Я бываю в Филармонии понедельник, вторник, четверг и пятница от 3 ½ до 8 ½ вечера. Крепко жму руку, Ваш Л. Максимов» [21, 1].

Впрочем, работа музыканта в качестве педагога и руководителя классов имела как положительные моменты, так и теневые стороны. Деятельность Максимова вызывала неудовольствие некоторых коллег по педагогическому цеху из-за, как им казалось, излишней требовательности и придирчивости заведующего. Не нравилась такая политика и наиболее слабым ученикам, которым приходилось прекращать обучение в Музыкальных классах ИРМО. Все они не принимали столь быстрой и неумолимой перестройки. Не выдерживая психологического пресса, учащиеся и некоторые педагоги покидали данное учебное заведение. Уходившие преподаватели

открывали собственные частные музыкальные школы и уводили туда своих преданных учеников. Такая картина особенно выпукло, по-видимому, проявилась в Томске в 1897–1899 годах, когда там Максимов был директором¹². Надо сказать, что аналогичная практика существовала тогда во многих российских городах, включая Москву и Санкт-Петербург.

Нельзя не вспомнить по этому поводу, что во многом аналогичная ситуация была и в Петербургской консерватории, когда в неё вернулся в 1887 году (спустя 20 лет после первого своего директорства) А. Г. Рубинштейн. Ему пришлось сразу уволить четырёх педагогов-пианистов, а немного позже – ещё четырёх, число обучающихся за время второго руководства Рубинштейна сократилось с 846 до 560. Он рассуждал таким образом, что консерватория должна расти в высоту, а не вширь, и всеми способами избавлялся от нежелающих работать в полную силу и от разного рода посредственностей [подробнее об этом см.: 1, 260–288; 2, 319–335]. Этого направления работы в классе, а также аналогичного общего стиля руководства учебным заведением придерживался и Максимов.

Одна из серьёзных проблем в работе Максимова на посту заведующего (директора) в периферийных отделениях ИРМО проистекала обычно из постоянных разногласий между творческим руководством Музыкальных классов (это руководство осуществлял директор классов или училища и Совет учебного заведения) и Дирекцией местного отделения музыкального общества, имевшей финансовые рычаги управления и большие властные полномочия. Эти вопросы, касавшиеся главным образом репертуара симфонических и квартетных собраний, а также организации учебного процесса, известны, в частности, по противостоянию художественного Совета образовательного учреждения с Дирекцией ИРМО в Ростове-на-Дону, где Музыкальными классами руководил М. Л. Прес-

ман, и аналогичным противоборством в Тамбове, где Совет Училища возглавлял С. М. Стариков. Разбираться в обеих ситуациях был призван С. В. Рахманинов в качестве помощника председателя ИРМО [см. об этом: 6]. И хотя Рахманинов был всецело на стороне и Пресмана, и Старикова, Главная дирекция ИРМО, находившаяся в Санкт-Петербурге, не могла ничего изменить на местах. Современный исследователь точно сформулировал первоисточники такого рода распрей. С одной стороны, «...в подобного рода конфликтах имеет значение творчески малоэффективная организационная структура ИРМО, в которой местные дирекции состояли преимущественно из представителей власти и коммерческой элиты городов» [6, 231]. Также Б. В. Валькова отмечает: «...взаимоотношения Главной дирекции и представителей местных властей (в том числе и отделений ИРМО) обнажают глубокий ментально-нравственный разлом: справедливость и деликатность со стороны просвещённой столичной дирекции – и мелкие, далёкие от подлинно творческих целей интересы провинциального общества. Причиной этого был характерный для русской культуры разрыв в уровне культурного развития между столицами и провинцией...» [7, 140].

Эти обстоятельства необходимо учитывать, поскольку Максимов в течение нескольких лет, как уже отмечалось, возглавлял Музыкальные классы в Астрахани и Томске. И надо констатировать, что он проявил чудеса дипломатии во взаимоотношениях с Дирекциями городских отделений ИРМО. Примечательно следующее сообщение в газете: «Особенно отметить также следует деятельность Томского отделения ИРМО. Оно устраивало ученические вечера, давало концерты. Вообще, очевидно, деятельность Общества развивается и не глохнет при новой председательнице, супруге начальника губернии В. М. Ломачевской и директора музыкальных классов Л. А. Максимова» [40, 3].

Правда, музыкант позднее невольно оказался свидетелем аналогичного упомянутого ранее конфликта в Тифлисе, где занимал пост профессора в сезоне 1901/02 и где директором училища был дирижёр Н. С. Кленовский. Причём Максимов не стал молчать о безобразиях, творимых Дирекцией отделения ИРМО, а обратился сначала в местные газеты, а затем и в «Русскую музыкальную газету». Последняя перепечатала некоторые письма Максимова, сопроводив их следующим предуведомлением.

«В феврале 1902 года после почти 10-летнего управления покинул пост Директора Н. С. Кленовский. Кто такой был Кленовский вообще и чем он был для Тифлисского Отделения [ИРМО] в частности это знают все. Все всегда с уважением смотрят на этого талантливого музыканта, так высоко поставившего симфонические собрания в Тифлисе. <...> Этот факт [уход Кленовского] обрадовал Дирекцию. Впрочем, этой радости Дирекции удивляться не приходится. Ни для кого не было тайной, что между Дирекцией и директором училища всё время длилась глухая борьба. Наконец Кленовскому надоело тратить попусту силы и, воспользовавшись приглашением Капеллы, он уехал в Санкт-Петербург¹³, предоставляя Дирекции найти более податливого директора. Бывший преподаватель Тифлисского училища пианист Л. А. Максимов подробно описал (в местных газетах „Новое обозрение“ и „Тифлиссский листок“) порядки, установившиеся в Тифлиском Отделении. Благодаря этим письмам, теперь стало известно, что в своих действиях Дирекция руководствовалась лишь собственным произволом, не подчиняясь Уставу ИРМО. Приводим краткое изложение писем Максимова. Из них, между прочим, каждый увидит каково положение директора училища в Тифлисе» [38, 965–967].

И далее довольно много места отдано собственно сообщениям Максимова...

Понятно, что в данной статье нет никакой возможности их воспроизвести,

тем более что в них нарушения Дирекции описываются весьма подробно и со множеством ссылок на параграфы Устава Общества, которые она нарушила. Ограничимся лишь заключительными строками газетной статьи: «После всего вышеописанного всякий согласится со словами г. Максимова: „Художественная власть Совета [училища], административная и денежная директора перешли в руки Дирекции; следовательно, отнято всё и остаётся только плясать под дудку членов дирекции... *Специалисты устранены от своего дела...*“. Итак, благодаря гражданскому мужеству г. Максимова, сделавшего разоблачения, на которые его вынудило „глубокое возмущение“ теми порядками, которые заведены людьми, забравшими себе чужие права и унижающими чужое достоинство только на том основании, что „мы им деньги платим“, – эти разоблачения теперь осветили истинным светом деятельность (sic) дирекции Отделения» [38, 967].

Вот где мы ещё раз видим типичные проявления Максимова-организатора и Максимова-критика, Максимова как музыкально-общественного деятеля с его обостренной гражданской позицией!¹⁴ Правда, Максимов после этого покинул Тифлис, но, может быть, в данном случае это было к лучшему: он перешёл (за полтора года до своей безвременной кончины) на педагогическую работу в Москву в Музыкально-драматическое училище Филармонического общества – последнее место, где он трудился на педагогическом поприще...

Итак, хотя мы не располагаем сведениями о деталях педагогической «кухни» Максимова (например, о его аппликатурных советах, педальных указаниях и т. д.), общие положения его педагогической системы ясны для нас, и это позволяет вписать её в широкий музыкально-образовательный контекст того времени (да и нынешнего тоже).

Если согласиться с наблюдением Л. А. Баренбойма о двух ветвях русской

фортепианной педагогики, двух несхожих путях музыкально-исполнительского обучения, то Максимов, насколько можно судить по имеющимся материалам, шёл в плане работы с учеником над произведением по пути Антона Рубинштейна: «от прочувствования исполняемой музыки к её осмыслению», «от эмоции к мысли», «используя ассоциации, образные сопоставления, тонкий „перевод“ искусства звуков на язык программности» [3, 237]. Это направление образования исполнителей отлично от пути, по которому преимущественно шёл Николай Рубинштейн: «через осмысление к переживанию», «через мысль к чувству», «через наблюдение над закономерностями самой музыки к целостному познанию её жизненного содержания» [3, 237].

В отношении же педагогического репертуара Максимов скорее примыкал к гибкой линии Николая Рубинштейна, который использовал даже в работе с подвинутыми воспитанниками «известный эстетический эклектизм, вызванный педагогической необходимостью» [3, 235], как искусно выразился в своё время его биограф – Л. А. Баренбойм. Если старший Рубинштейн, к примеру, категорически отказывался проходить с учениками про-

изведения типа транскрипций Тальберга («Нам с этим вздорным господином не по пути!» [цит. по: 1, 278]), то младший широко использовал различные тальберговские оперные фантазии. Исследователь отмечал, что «на этой музыке Николай Григорьевич учил пианистическому мастерству и, по его собственным словам, „изысканности“, „изяществу“, „эlegantности“ и „аристократизму“» [3, 235]. Подобной репертуарной дорогой шёл и Максимов, и так же как московский Рубинштейн постепенно переходил в занятиях с лучшими учениками к транскрипциям Листа, так и Максимов переходил от произведений инструктивной направленности к сочинениям высокой классики.

Используя в работе методы своих учителей и лучших педагогов своего времени, а также собственные исполнительские достижения и педагогические приёмы, Максимов, несомненно, проявил себя как замечательный пианист-педагог, через руки которого в различных городах страны прошло более 100 учеников. Работая и в этой ипостаси (пусть и недолго), он внёс достаточно весомый вклад в развитие отечественной фортепианно-исполнительской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Рахманинов в более позднее время изредка давал (за редким исключением) отдельные индивидуальные консультации весьма способным пианистам или уже достаточно известным молодым артистам, но это не идёт ни в какое сравнение с повседневной педагогической работой в учреждении с классом в 25–30 или даже 15–20 студентов. Обращаем внимание интересующихся этими вопросами на статью В. М. Троппа «Несостоявшийся профессор Московской консерватории: музыкально-педагогическая деятельность Сергея Рахманинова» [15].

² Сведения о репертуаре воспитанников Максимова, выступавших в ученических концертах, черпнуты нами из периодической печати и из сохранившихся ежегодных отчётов отделений ИРМО в Астрахани, Томске, Тифлисе и Москве (1893–1903).

³ А. Г. Рубинштейн сетовал, говоря о ХТК Баха: «Из этого обширного сочинения пианисты не черпают материала для концертов, вероятно, находя его сухим и недоступным для публики. А между тем, сколько в этих фугах и прелюдиях удивительных красот и сколько свежести! Они, напротив, становятся весьма благодарными для исполнителя, умеющего их постичь, стать на высоту их требования» [24, 153].

⁴ Н. А. Любомудрова приводит далее следующий пример: «На вечере 28 ноября 1890 года, кроме Сонаты A-dur Моцарта, Сонаты G-dur Бетховена, “Perpetuum mobile” Вебера, были сыграны: Allegro Меркеля, Allegro Шарвенки, “Classique” a-moll Валласа, “Feu follet” Иенсена, Вариации “Пират” Герца, “Сказка” Раффа, этюды Клементи, Майера, Раффа, Кесслера, Беренса» [10, 298–299].

⁵ Трудно согласиться в этой связи с мнением Л. А. Баренбойма о том, что «пьесы советских композиторов самого старшего поколения – скажем, Майкапара и Гедике, – хотя и обладают рядом полезных качеств, но по образному содержанию и стилистике устарели...» [4, 274].

⁶ Вспоминается наблюдение Г. Г. Нейгауза: «Умеющий хорошо работать, артистически одарённый пианист способен превратить обыкновенный этюд в художественное виртуозное произведение; не умеющий работать (то есть правильно мыслить) превращает художественное произведение в этюд» [22, 72].

⁷ Здесь невольно вспоминается назидание Г. Г. Нейгауза, адресованное, по его словам, «и педагогам, и учащимся, и “готовым” пианистам»: «Наилучший звук (следовательно, самый “красивый”) тот, который наилучшим образом выражает данное содержание» [22, 76–77].

⁸ Совершенно очевидно, что данный принцип стал одним из самых главных для отечественной музыкально-исполнительской традиции.

⁹ Скорее всего, это была Прелюдия и fuga f-moll из I тома ХТК, которую Максимов слышал в исполнении А. Г. Рубинштейна на его Исторических концертах. «Царь пианистов» так комментировал тогда своё исполнение этой музыки: «Какой чудный прелюд – серьёзный, великолепный; никакой сухости, точно ария! Да, ничего подобного в мире нет!» [25, 155]. Можно не сомневаться, что именно этот цикл, нередко исполняемый на органе, был особенно близок Максиму, поскольку одно время он занимался на фисгармонии и даже дал концерт на этом инструменте.

¹⁰ Комментируя предложенное в редакции Черни исполнительское решение, Рубинштейн указывал: «Надо всю фугу c-moll из I тома ХТК играть грандиозно, а не staccato pianissimo. Тогда это будет логично. Бах, органист Томаскирхе в Лейпциге, был человек серьёзный и религиозный и едва ли был способен задаваться такими грациозными идеями» [25, 153–154].

¹¹ В исполнении музыки добетховенского времени стиливого подхода по-своему добивался А. Г. Рубинштейн. Вспоминаются, в частности, его укоры в адрес молодых пианистов: «Вы все дурно играете Баха – слишком много нервов и чувства. Это поэзия прошлого столетия, а не нынешнего, нервного. Да, да, поэзия, поэзия» [цит. по: 5, 189–190].

¹² Некоторые подробности деятельности Максимова в Томске более детально, хотя и тенденциозно, освещены в следующих краеведческих публикациях, содержащих множество неточностей: [17; 18].

¹³ Скорее всего, благодаря протекции Кленовского Максимов позднее был приглашён с концертами в тогдашнюю столицу – Санкт-Петербург.

¹⁴ Надо напомнить, что характер Максимова был твёрдым; он всегда, как отмечалось, бескомпромиссно отстаивал свою правоту. Аналогичные черты поведения – определённая неуступчивость и известная резкость – были присущи и Пресману, другу Максимова. Не исключено, что формированию таких свойств личности обоим способствовало проживание в доме такого авторитарного и прямого по характеру человека, каким был Зверев, практически заменивший своим воспитанникам отца. А ведь Максимов жил в доме Зверева 10 лет. Впрочем, здесь могли проявиться и индивидуальные природные задатки. Максимов обладал даром убеждать в своей правоте, что позволяло ему успешно решать целый ряд организационных вопросов с Дирекцией ИРМО, как было, например, в Томске.

ЛИТЕРАТУРА

Научные издания

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь. Артистический путь. Творчество. Музыкально-общественная деятельность. Т. 1. Ленинград : Музгиз, 1957. 456 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь. Артистический путь. Творчество. Музыкально-общественная деятельность. Т. 2. Ленинград : Музыка, 1962. 492 с.
3. Баренбойм Л. А. Николай Григорьевич Рубинштейн. История жизни и деятельности. Москва : Музыка, 1982. 278 с.
4. Баренбойм Л. А. Размышления о музыкальной педагогике. О музыкально-педагогическом репертуаре // Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. С. 270–282.
5. Баренбойм Л. А. Рубинштейн-педагог // Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. С. 187–213.
6. Валькова В. Б. Консерваторские товарищи А. Н. Скрябина М. Л. Пресман и С. М. Стариков: судьбы провинциальных музыкантов // Учёные записки. Москва : Мемориал. музей А. Н. Скрябина. 2019. Вып. 9, кн. 2. С. 215–231.

7. Валькова В. Б. Провинциальные конфликты: к проблеме «центр – периферия» в деятельности Императорского Русского музыкального общества // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4 (33). С. 140–147. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.140–147
8. Вишнякова С. М. Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. Москва : Новь, 1999. 535 с.
9. Копчевский Н. Инвенции И. С. Баха // Бах И. С. Инвенции: для фортепиано / ред. Ф. Бузони ; вступ. ст. Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1991. С. 2–5.
10. Любомудрова Н. А. Фортепианные классы Московской консерватории в 80–90-х годах XIX столетия. Из истории русской фортепианной педагогики // Любомудрова Н. А. Избранные статьи и методические работы. Воспоминания коллег и учеников / сост., отв. ред. А. М. Меркулов ; сост. Л. Р. Джуманова, Р. Н. Трушкова. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2018. С. 274–310.
11. 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.
12. Меркулов А. М. «Разрушитель устоев, способствующих рутине»: Л. А. Максимов (1873–1904) как музыкальный критик // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 34. С. 41–63. DOI 10.24412/2658-7858-2023-34-41-63
13. Меркулов А. М. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Как исполнять Гайдна / сост., вступ. ст. А. М. Меркулова. Москва : Классика-XXI, 2007. С. 147–187.
14. Ройзман Л. И. Карл Черни и его редакция клавирных сочинений И.-С. Баха // Ройзман Л. И. Литературное наследие / сост. и науч. ред. Н. В. Малина. Казань : Казан. гос. консерватория, 2012. Т. 1. С. 63–76.
15. Тропп В. М. Несостоявшийся профессор Московской консерватории: музыкально-педагогическая деятельность Сергея Рахманинова // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы / общ. ред. В. П. Чинаев, Д. Н. Часовитинов ; отв. ред. Н. П. Толстых. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2013. Ч. 2. С. 235–266.

Источники

16. Бекман-Щербина Е. А. Мои воспоминания. Москва : Музыка, 1962. 127 с.
17. Вавилов Ст. П. Второй директор // Вавилов Ст. П. Музыкальная культура Томска XIX–XXI вв. : в 2 т. Томск : Аграф-Пресс, 2020. Т. 1. С. 69–73.
18. Вавилов Ст. П. Два виртуоза: Леонид Максимов и Павел Виноградов // Вавилов Ст. П. Музыкальная культура Томска XIX–XXI вв. : в 2 т. Томск : Аграф-Пресс, 2020. Т. 1. С. 89–95.
19. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / ред.-сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1978. Т. 1. С. 251–342.
20. Майкапар С. Годы учения // Майкапар С. Из музыкально-педагогического наследия. Москва : Композитор, 2003. С. 15–210.
21. Максимов Л. А. Письмо А. Б. Гольденвейзеру. Москва, 1902, 11 сентября // Архив Российского национального музея музыки. Ф. 161. № П-2612. Л. 1.
22. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Дека-ВС, 2007. 332 с.
23. Рахманинов С. В. Письмо Н. Д. Скалон от 26–27 марта 1891 г. // Рахманинов С. Литературное наследие / ред.-сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1978. Т. 1. С. 167–168.
24. Рахманинов С. В. Развивается ли искусство фортепианного исполнительства? // Рахманинов С. Литературное наследие / ред.-сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1978. Т. 1. С. 83–89.
25. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие : в 3 т. / сост. Л. А. Баренбойм. Москва : Музыка, 1986. Т. 3. С. 146–201.
26. Сатина С. А. Записка о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / ред.-сост. З. Апетян. 5-е изд., доп. Москва : Музыка, 1988. Т. 1. С. 12–115.
27. Шуман Р. Этюды для фортепиано. И. П. Пиксис. Этюды в форме вальса // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / сост. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. С. 293–294.
28. Шуман Р. Этюды для фортепиано, расположенные по их техническим задачам // Шуман Р. О музыке и музыкантах : собр. ст. / сост. Д. В. Житомирский. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. С. 303–306.

Статьи из периодических изданий

29. Диноэль [Максимов Л. А.] Восьмое симфоническое собрание Филармонического общества // Русское слово. 1903. 18 марта. С. 3.

30. Диноэль [Максимов Л. А.] Второе квартетное собрание Филармонического общества // Русское слово. 1903. 19 янв. С. 3.
31. Диноэль [Максимов Л. А.] Два симфонических собрания под управлением Артура Никиша // Русское слово. 1903. 22 апр. С. 3.
32. Диноэль [Максимов Л. А.] Концерт скрипача Пабло де-Сарасате и пианистки Бергтэ Маркс-Гольдшмидт // Русское слово. 1903. 1 февр. С. 3.
33. Диноэль [Максимов Л. А.] Концерты // Русское слово. 1903. 28 янв. С. 3.
34. Диноэль [Максимов Л. А.] Общеизвестное утро фортепианных исполнений Макса Пауэра // Русское слово. 1903. 11 февр. С. 3.
35. Диноэль [Максимов Л. А.] Четвертое симфоническое собрание // Русское слово. 1902. 9 дек. С. 3.
36. Диноэль [Максимов Л. А.] Четвертый концерт Гофмана // Русское слово. 1902. 20 дек. С. 4.
37. Диноэль [Максимов Л. А.] Шестое симфоническое собрание Императорского русского музыкального общества // Русское слово. 1903. 27 сент. С. 3.
38. Музыка в провинции. Тифлисское отделение // Русская музыкальная газета. 1903. № 41, 12 окт. Стб. 965–967.
39. Театр и музыка // Новое обозрение. 1902. 18 февр. С. 3.
40. Театр и музыка // Русское слово. 1902. 13 дек. С. 4.
41. Театр Королева и другие увеселения // Сибирский вестник. 1899. 5 марта. С. 3.
42. Фарлаф. Театр и музыка // Тифлисская листовка. 1902. 23 апр. С. 3.

Alexander M. Merkulov

Tchaikovsky Moscow Conservatory, Moscow, Russia.

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

L. A. MAKSIMOV AS A PIANIST-TEACHER IN MUSIC CLASSES AND COLLEGES OF IRMO

Abstract. The article for the first time examines the pedagogical and organizational activities of the little-known until recently pianist, teacher, music critic, peer and fellow student of Rachmaninov, Scriabin, Medtner – Leonid Alexandrovich Maksimov (1873–1904). The author traces the general aesthetic, stylistic and the pianistic requirements of Maximov, defines the main methods of his pedagogical work, studies creative approaches when studying the works of J. S. Bach, V. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Liszt. The general provisions of Maksimov's pedagogical system are considered in the context of domestic musical and performing education. The features of the continuity of Maksimov's pedagogy with respect to a number of teaching methods are determined by N. S. Zverev, A. G. and N. G. Rubinstein, S. I. Taneyev, V. I. Safonov, P. A. Pabst and others. The role of Maximov as a musical and social figure, director of Music classes and colleges of the IRMO, organizer of music education in the center and on the periphery of Russia at the turn of the XIX–XX centuries (Astrakhan, Tomsk, Tiflis, Moscow) is analyzed.

Keywords: Maksimov L. A.; music-performance pedagogy; aesthetic problems of performing arts; issues of stylistically sensitive performance; pedagogical repertoire; methods of work in the classroom; pedagogical traditions; organizational issues of education; music classes and colleges of IRMO in provincial cities of Russia

For citation: Merkulov A. M. L. A. *Maksimov kak pianist-pedagog v muzykal'nykh klassakh i uchilishchakh IRMO* [L. A. Maksimov as a pianist-teacher in Music classes and Colleges of IRMO], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 77–95. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-77-95 (in Russ.).

REFERENCES

1. Barenboym L. A. *Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn'. Artisticheskiy put'. Tvorchestvo. Muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'*. T. 1 [Anton Grigoryevich Rubinstein. Life. The artistic path. Creation. Musical and social activity. Vol. 1], Leningrad, Muzgiz, 1957, 456 p. (in Russ.).
2. Barenboym L. A. *Anton Grigor'evich Rubinshteyn. Zhizn'. Artisticheskiy put'. Tvorchestvo. Muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'*. T. 2 [Anton Grigoryevich Rubinstein. Life. The artistic path. Creation. Musical and social activity. Vol. 2], Leningrad, Muzyka, 1962, 492 p. (in Russ.).
3. Barenboym L. A. *Nikolay Grigor'evich Rubinshteyn. Istoriya zhizni i deyatel'nosti* [Nikolai Grigoryevich Rubinstein. The history of life and activity], Moscow, Muzyka, 1982, 278 p. (in Russ.).
4. Barenboym L. A. *Razmyshleniya o muzykal'noy pedagogike. O muzykal'no-pedagogicheskom repertuare* [Reflections on music pedagogy. About the musical and pedagogical repertoire], Barenboym L. A. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki i ispolnitel'stva*, Leningrad, Muzyka, 1969, pp. 270–282. (in Russ.).
5. Barenboym L. A. *Rubinshteyn-pedagog* [Rubinstein teacher], Barenboym L. *Voprosy fortepiannoy pedagogiki i ispolnitel'stva*, Leningrad, Muzyka, 1969, pp. 187–213. (in Russ.).
6. Valkova V. B. *Konservatorskie tovarishchi A. N. Skryabina M. L. Presman i S. M. Starikov: sud'by provintsial'nykh muzykantov* [A. N. Scriabin's Conservative Comrades M. L. Presman and S. M. Starikov: the fate of provincial musicians], *Uchenye zapiski*, Moscow, Memorialniy muzey A. N. Skryabina, 2019, iss. 9, b. 2, pp. 215–231. (in Russ.).
7. Val'kova V. B. *Provintsial'nye konflikty: k probleme «tsentr – periferiya» v deyatel'nosti Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Provincial conflicts: concerning the issue of “the center vs the periphery” in the activities of the Imperial Russian Musical society], *Music Scholarship*, 2018, no. 4 (33), pp. 140–147. DOI 10.17674/1997-0854.2018.4.140-147 (in Russ.).
8. Vishnyakova S. M. *Professional'noe obrazovanie: Slovar'*. *Klyucheve ponyatiya, terminy, aktual'naya leksika* [Professional education: Dictionary. Key concepts, terms, current vocabulary], Moscow, Nov, 1999, 535 p. (in Russ.).
9. Kopchevskiy N. *Inventsii I. S. Bakha* [J. S. Bach's inventions], *Bakh I. S. Inventsii: dlya fortepiano*, Moscow, Muzyka, 1991, pp. 2–5. (in Russ.).
10. Lyubomudrova N. A. *Fortepiannyye klassy Moskovskoy konservatorii v 80–90-kh godakh XIX stoletiya. Iz istorii russkoy fortepiannoy pedagogiki* [Piano classes at the Moscow Conservatory in the 80s and 90s of the 19th century. From the history of Russian piano pedagogy], A. M. Merkulov (comp., resp. red.), L. R. Dzhumanova, R. N. Trushkova (comp.), Lyubomudrova N. A. *Izbrannyye stat'i i metodicheskie raboty. Vospominaniya kolleg i uchenikov*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2018, pp. 274–310. (in Russ.).
11. Merkulov A. M. «Pervoklassnyy pianist v ryadu samykh vydayushchikhsya pianistov nashego vremeni»: o rakhmaninovskom sovremennike Leonide Aleksandroviche Maksimove [“A first-class pianist among the most outstanding pianists of our time”: about Rachmaninov's contemporary Leonid Aleksandrovich Maksimov], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 31, pp. 50–71. (in Russ.).
12. Merkulov A. M. «Razrushitel' ustoev, sposobstvuyushchikh rutine»: L. A. Maksimov (1873–1904) kak muzykal'nyy kritik [“The destroyer of the foundations that contribute to routine”: L. A. Maksimov (1873–1904) as 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.).
13. Merkulov A. M. *Redaktsii klavirnykh sochineniy Gaydna i Motsarta i problemy stilya interpretatsii* [Editions of keyboard works by Haydn and Mozart and problems of interpretation style], A. M. Merkulov (comp.), *Kak ispolnyat' Gaydna*, Moscow, Klassika-XXI, 2007, pp. 147–187. (in Russ.).
14. Royzman L. I. *Karl Cherni i ego redaktsiya klavirnykh sochineniy I.-S. Bakha* [Karl Czerny and his edition of the keyboard works of J.-S. Bach], N. V. Malina (comp., red.), Royzman L. I. *Literaturnoe nasledie*, Kazan, Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2012, vol. 1, pp. 63–76. (in Russ.).
15. Tropp V. M. *Nesostoyavshiyssya professor Moskovskoy konservatorii: muzykal'no-pedagogicheskaya deyatel'nost' Sergeya Rakhmaninova* [Failed professor at the Moscow Conservatory: the musical and pedagogical activities of Sergei Rachmaninov], V. P. Chinaev, D. N. Chasovitinov, N. P. Tolstykh (eds.), *Muzykal'no-ispolnitel'skoe i pedagogicheskoe iskustvo XIX–XX vekov: idei, lichnosti, shkoly*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2013, pt. 2, pp. 235–266. (in Russ.).
16. Bekman-Shcherbina E. A. *Moi vospominaniya* [My memories], Moscow, Muzyka, 1962, 127 p. (in Russ.).
17. Vavilov St. P. *Vtoroy direktor* [The second director], Vavilov St. P. *Muzykal'naya kul'tura Tomsk XIX–XXI vv.: v 2 t.*, Tomsk, Agraf-Press, 2020, vol. 1, pp. 69–73. (in Russ.).

18. Vavilov St. P. *Dva virtuozia: Leonid Maksimov i Pavel Vinogradov* [Two virtuosos: Leonid Maksimov and Pavel Vinogradov], *Vavilov St. P. Muzykal'naya kul'tura Tomsk XIX–XXI vv.: v 2 t.*, Tomsk, Agraf-Press, 2020, vol. 1, pp. 89–95. (in Russ.).
19. Zhukovskaya E. Yu. *Vospominaniya o moem uchitele i druge S. V. Rakhmaninove* [Memories about my teacher and friend S. V. Rachmaninov], *Z. A. Apetyan (red., comp.), Vospominaniya o Rakhmaninove*, Moscow, Muzyka, 1978, vol. 1, pp. 251–342. (in Russ.).
20. Maykapar S. *Gody ucheniya* [Years of teaching], *Maykapar S. Iz muzykal'no-pedagogicheskogo naslediya*, Moscow, Kompozitor, 2003, pp. 15–210. (in Russ.).
21. Maksimov L. A. *Pis'mo A. B. Gol'denveyzeru*. *Moskva, 1902, 11 sentyabrya* [Letter to A. B. Goldenweiser. Moscow, 1902, September 11], *Arkhiv Rossiyskogo natsional'nogo muzeya muzyki*, f. 161, no. P-2612, sheet 1. (in Russ.).
22. Neygauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry. Zapiski pedagoga* [About the art of piano playing. Notes of the teacher], Moscow, Deko-VS, 2007, 332 p. (in Russ.).
23. Rakhmaninov S. V. *Pis'mo N. D. Skalon ot 26–27 marta 1891 g.* [Letter of N. D. Skalon dated March 26–27, 1891], *Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie*, Moscow, Muzyka, 1978, vol. 1, pp. 167–168. (in Russ.).
24. Rakhmaninov S. V. *Razvivaetsya li iskusstvo fortepiannogo ispolnitel'stva?* [Is the art of piano performance developing?], *Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie*, Moscow, Muzyka, 1978, vol. 1, pp. 83–89. (in Russ.).
25. Rubinshteyn A. G. *Lektsii po istorii fortepiannoy literatury* [Lectures on the history of piano literature], *Rubinshteyn A. G. Literaturnoe nasledie: v 3 t.*, Moscow, Muzyka, 1986, vol. 3, pp. 146–201. (in Russ.).
26. Satina S. A. *Zapiska o S. V. Rakhmaninove* [Note about S. V. Rachmaninov], *Z. A. Apetyan (red., comp.), Vospominaniya o Rakhmaninove*, 5th ed., augm., Moscow, Muzyka, 1988, vol. 1, pp. 12–115. (in Russ.).
27. Shuman R. *Etyudy dlya fortepiano. I. P. Pisis. Etyudy v forme val'sa* [Etudes for piano. J. P. Pixis. Etudes in the form of a waltz], *Shuman R. O muzyke i muzykantakh: sobr. st.*, Moscow, Muzyka, 1975, vol. 1, pp. 293–294. (in Russ.).
28. Shuman R. *Etyudy dlya fortepiano, raspolzhenyye po ikh tekhnicheskim zadacham* [Etudes for piano, arranged according to their technical tasks], *Shuman R. O muzyke i muzykantakh: sobr. st.*, Moscow, Muzyka, 1975, vol. 1, pp. 303–306. (in Russ.).
29. Dinoel [Maksimov L. A.] *Vos'moe simfonicheskoe sobranie Filarmonicheskogo obshchestva* [Eighth Symphony Meeting of the Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, Marth 18, p. 3. (in Russ.).
30. Dinoel [Maksimov L. A.] *Vtoroe kvartetnoe sobranie Filarmonicheskogo obshchestva* [Second Quartet Meeting of the Philharmonic Society], *Russkoe slovo*, 1903, January 19, p. 3. (in Russ.).
31. Dinoel [Maksimov L. A.] *Dva simfonicheskikh sobraniya pod upravleniem Artura Nikisha* [Two symphonic meetings conducted by Arthur Nikisch], *Russkoe slovo*, 1903, April 22, p. 3. (in Russ.).
32. 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.).
33. Dinoel [Maksimov L. A.] *Kontserty* [Concerts], *Russkoe slovo*, 1903, January 28, p. 3. (in Russ.).
34. Dinoel [Maksimov L. A.] *Obshchedostupnoe utro fortepiannykh ispolneniy Maksu Pauera* [A public morning of piano performances by Max Pauer], *Russkoe slovo*, 1903, February 11, p. 3. (in Russ.).
35. Dinoel [Maksimov L. A.] *Chetvertoe simfonicheskoe sobranie* [Fourth Symphony Meeting], *Russkoe slovo*, 1902, December 9, p. 3. (in Russ.).
36. Dinoel [Maksimov L. A.] *Chetverty kontsert Gofmana* [Hoffmann's Fourth Concert], *Russkoe slovo*, 1902, December 20, p. 4. (in Russ.).
37. Dinoel [Maksimov L. A.] *Shestoe simfonicheskoe sobranie Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Sixth Symphony Meeting of the Imperial Russian Musical Society], *Russkoe slovo*, 1903, September 27, p. 3. (in Russ.).
38. *Muzyka v provintsii. Tiflisskoe otdelenie* [Music in the provinces. Tiflis Branch], *Russkaya muzykal'naya gazeta*, 1903, no. 41, October 12, coll. 965–967. (in Russ.).
39. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Novoe obozrenie*, 1902, February 18, p. 3. (in Russ.).
40. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Russkoe slovo*, 1902, December 13, p. 4. (in Russ.).
41. *Teatr Koroleva i drugie uveseleniya* [Korolev Theater and other entertainments], *Sibirskiy vestnik*, 1899, Marth 5, p. 3. (in Russ.).
42. Farlaf. *Teatr i muzyka* [Theater and music], *Tiflisskiy listok*, 1902, April 23, p. 3. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78.071.4(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-96-105

Ольга Рейнгольдовна Глушкова

Кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Москва, Россия).

E-mail: olga_rein@mail.ru. ORCID: 0000-0002-0624-3834

К ВОПРОСУ ВКЛЮЧЕНИЯ ПРЕДМЕТОВ ДУХОВНОГО СОДЕРЖАНИЯ В СОВРЕМЕННУЮ ОБРАЗОВАТЕЛЬНУЮ ПРОГРАММУ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ (НА ПРИМЕРЕ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ РМО)

Целью данной статьи является краткое исследование истории преподавания курса, посвящённого богослужебному пению в России. Для ряда церковных и светских деятелей позапрошлого века древнерусское церковное пение являлось предметом научных исследований. Трудami князя Владимира Одоевского и священника Димитрия Разумовского этот научный предмет преобразовался в учебный духовно-музыкальный курс. Он единственный из художественных дисциплин давал представление о национальных истоках русской музыкальной культуры. Московская консерватория была первым светским учебным заведением, в котором до революции преподавалась «История православного церковного пения». Своё развитие данный учебный курс получил также в Московском Синодальном училище церковного пения. В советское время предмет исчез из учебного плана, но в последние десятилетия XX века вновь привлёк внимание музыковедов. Ныне в Московской консерватории преподавание возобновлено в виде начального раздела курса «Истории русской музыки». Тем самым предмет был дополнен основополагающими представлениями об истоках отечественной музыкальной истории. Исконные традиции Московской консерватории, подобно духовным нитям, связали прошлое и настоящее.

Ключевые слова: Русское музыкальное общество, Московская консерватория, история церковного пения в России, В. Ф. Одоевский, Д. В. Разумовский

Для цитирования: Глушкова О. Р. К вопросу включения предметов духовного содержания в современную образовательную программу подготовки музыкантов (на примере Московской консерватории РМО). DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-96-105 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 36. – С. 96–105.

...Мы имеем то, чем не может похвалиться ни один из европейских народов: священное песнопение в том самом виде, в каком употребляли его наши предки...

В. Ф. Одоевский

Современная образовательная программа российских консерваторий во многом

продолжает традиции, установленные ещё в XIX веке в высших учебных заведениях Русского музыкального общества (РМО). Это разносторонность музыкального развития, предполагающая овладение какой-либо конкретной специальностью (певца, инструменталиста и др.) в сочетании с практическим изучением законов

теории и истории музыки. Также в дореволюционной системе образования большое значение придавалось воспитанию в учащихся должного художественного вкуса и христианского миропонимания, однако в XX веке духовная составляющая ушла из образовательной практики вследствие изменения государственной политики в сфере просвещения.

На развитие художественного вкуса дореволюционной консерватории влияло несколько факторов. Определяющим был высокий уровень преподавания: обучение основывалось на передаче воспитанникам личного опыта известных русских и зарубежных исполнителей-виртуозов, выдающихся артистов, для привлечения которых к педагогической деятельности директора консерваторий прикладывали немало усилий. Учебные программы ориентировались на использование лучших сочинений классических и современных композиторов. Профессионально и нравственно полезным для молодых музыкантов было их участие в публичных музыкальных собраниях Русского музыкального общества наравне с крупными мастерами музыкального искусства, подававшими пример личного отношения к музыкальному искусству как к высокой миссии. Также морально-нравственную воспитательную силу имели ученические благотворительные концерты. Они не только давали возможность учащимся выступать на публике, но и учили их бескорыстию и деятельной помощи: заработанные ими деньги от продажи билетов и программ передавались в пользу малоимущих товарищей. Учащиеся таким образом приучали не стремиться только к удовлетворению собственных амбиций, но своим искусством способствовать распространению «добрых чувств», как писал Александр Сергеевич Пушкин: «...что чувства добрые я лирой пробуждал...». Экстренные собрания Московского отделения РМО в пользу недостаточных учащихся Консерватории постоянно орга-

низовывались на протяжении всего дореволюционного периода.

Благотворительность вообще являлась ментальной чертой, свойственной представителям всех сословий Российской империи. Это же отличало многих деятелей творческих профессий, в том числе музыкантов. Например, Филармоническое общество было создано с целью не только ознакомления публики с классической музыкой, но и оказания помощи вдовам и сиротам артистов-оркестрантов, служивших в Санкт-Петербургских театрах и являвшихся его членами. А в Московском отделении РМО был устроен специальный фонд для вспомоществования вдовам и сиротам артистов.

Понятие хорошего музыкального вкуса являлось едва ли самым важным в период становления системы российского музыкального образования и просвещения, поскольку именно благодаря концертно-просветительской деятельности Московского РМО удалось собрать большой круг слушателей, интересовавшихся музыкальным искусством, следствием чего стало целесообразным открытие и специального учебного заведения – Московской консерватории. Именно эта аргументация являлась решающей в записке Министра Внутренних дел по поводу открытия Московской консерватории: «Признавая в высшей степени полезным содействовать развитию основательного музыкального образования в центре России и, принимая во внимание, что дирекция Московского Отделения Русского Музыкального Общества в настоящее время достигла уже замечательных результатов устройством общественных концертов и развитием вкуса к благородному препровождению времени в разных слоях общества, Её Императорское Высочество (имелось в виду ходатайство великой княгини Елены Павловны. – О. Г.) выражает желание о представлении на Высочайшее Его Императорского Величества воззрение ходатайства Ея, о разрешении Московско-

му Отделению Русского Музыкального Общества устроить в Москве высшее музыкальное училище...»¹.

Сочетание образования и воспитания было чертой, присущей системе подготовки молодых музыкантов, обучающихся в консерватории. И воспитание их в духе христианской традиции естественным образом присутствовало в предметах и научных, то есть общеобразовательных, и художественных, то есть музыкальных.

Стержнем начального общего образования в Российской империи являлся Закон Божий, на котором вырастали все новые поколения. Но его преподавали и в высших музыкальных заведениях, которыми являлись консерватории, поскольку большое число поступающих не имело свидетельства, диплома или аттестата об общем образовании. Специально для них предоставлялась возможность пройти научные дисциплины, среди которых Закон Божий стоял на первом месте. Формирование мировоззрения, самосознания и представления о своей национальной идентичности происходило и в изучении других дисциплин: истории русской и всеобщей, русской словесности, русской литературы и др.

Художественные предметы в определённой степени также являлись «проводниками» духовности. Однако единственным специальным предметом, посвящённым отечественной музыкальной культуре, была «История церковного пения». Интересно отметить, что местом его появления стало не первое музыкальное училище РМО в Санкт-Петербурге, что было бы вполне закономерным, поскольку ко времени его открытия столичными исследователями древнерусского церковно-певческого искусства уже издавались научные работы: «Исследования о русском церковном песнопении» (1849), И. П. Сахарова, «Заметки о демественном и троестрочном пении» (1855), В. В. Стасова, «О свободном или несимметричном ритме» (1858) А. Ф. Львова. Но рождение учебного предмета как тако-

вого, не состоялось. Возник же он спустя четыре года, причём, в Москве, благодаря переезду в неё князя В. Ф. Одоевского, знатока и увлечённого исследователя древнего церковного пения.

Именно он впервые заговорил об «Истории русского церковного пения» как учебном предмете и стал инициатором его введения в программу намеченной к открытию второй русской консерватории – Московской. Именно к Одоевскому пришло осознание необходимости изучения древнерусской церковной музыки – огромной духовно-музыкальной сокровищницы, «памятника русской музыкальной культуры», как тогда говорили, – будущими профессиональными отечественными музыкантами. Эту мысль он раскрыл в своём знаменитом выступлении на открытии Московской консерватории 1 сентября 1866 года, где поставил ей в заслугу организацию преподавания истории церковного пения в России как совершенно новой, как он подчёркивал, науки: «В нашей церкви сохранилось песнопение, которым более 700 лет оглашаются наши православные храмы, песнопение самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличный характер и высокое, как историческое, так и художественное значение. Между тем не только первоначальные безлинейные знаки, которыми изображались до XVIII века наши древние напевы, но даже и существующие донныне церковные (квадратные) линейные ноты остаются для многих и многих недоступными, а с тем вместе была невозможною и история нашего древнего звукописания» [6, 306].

Особо важное значение, которое Одоевский придавал данному предмету в консерватории, можно пояснить другими его словами, относящимися к включению уроков церковного пения в народные школы. Он говорил о важности духовного воспитания через музыкальный язык церковных песнопений, хранящих культурный код народа. Решением данного вопроса по введению

церковного пения в школьное образование занималась специальная Комиссия при Министерстве народного просвещения, членом которой В. Ф. Одоевский являлся. Таким образом, его инициатива в отношении включения курса истории церковного пения в высшее музыкальное заведение как бы продолжала уже существовавшее просветительское начинание.

Осуществить реализацию своего намерения в отношении Московской консерватории Владимиру Фёдоровичу удалось в результате его тесного общения и научного сотрудничества с известным московским священником и исследователем древнерусского церковного пения Димитрием Васильевичем Разумовским, в лице которого князь нашёл будущего преподавателя для данного курса в Московской консерватории, и, конечно, с директором Н. Г. Рубинштейном.

Однако при всей исторической важности предмета «История церковного пения» нельзя не отметить противоречивость его положения в официальных документах. В Уставе первого Музыкального училища РМО 1861 года, на который опиралась Московская консерватория при открытии, он не фигурировал. Однако в её ежегодных Отчётах на протяжении всего дореволюционного периода он был. В Уставе же консерваторий 1878 года, содержащего перечень преподаваемых курсов, его нет. Хотя в утверждённом учебном плане для консерваторий 1879 года этот предмет значился на 6-м году обучения по специальности «Теория музыки» (2 семестра по одному часу в неделю), однако в реальности посещался учениками и других специальностей. Также он встречается в дипломах свободных художников, сдавших по нему экзамен с оценкой.

Все эти расхождения в документах мы можем объяснить, выдвинув следующую гипотезу. Вполне вероятно, что В. Ф. Одоевский и Н. Г. Рубинштейн могли планировать следующий шаг после включения

курса истории церковного пения, а именно: открытие в консерватории новой специальности – регент церковного хора. Именно это могло бы объяснить причину обращения Н. Г. Рубинштейна в начале 1870-х годов к П. М. Воротникову (бывшему преподавателю Придворной певческой капеллы) с просьбой подготовить программу практических занятий для регентов по предмету «Изучение пения служебного». Программа была сделана, но, к большому сожалению, открытие регентской специальности не осуществилось из-за кончины Воротникова в 1876 году. И только по прошествии многих лет подготовка регентов была введена в старших классах Синодального училища церковного пения (СУЦП), когда в 1886 году оно стало восьмиклассным.

Возвращаясь же к консерватории нельзя не отметить масштаб трудов о Димитрия Разумовского как учёного, сумевшего обобщить огромные научные сведения: он находился в постоянном поиске труднодоступных древних рукописей, в изучении биографий и творческого наследия композиторов, исполнителей, сведений о певцах и хорах, а также теоретиках раннего христианства и средневековья, занимался исследованием самих нотных текстов. Поистине, великое дело, что ему удалось систематизировать и облечь результаты своей научной деятельности в форму самостоятельного учебного предмета. То есть создать совершенно новый в истории мирового музыкального образования курс, вошедший в перенесённую на российскую почву европейскую модель образования композиторов и теоретиков. В 1891 году первый историограф Московской консерватории Н. Д. Кашкин в своём очерке писал о Разумовском: «Будучи страстным любителем музыки вообще, а русской церковной, в особенности, он собирал в течение долгих лет материалы и приступил, наконец, к большому сочинению по истории церковного пения. Обширная образованность, большой критический ум и страстная пре-

данность делу помогли ему составить его книгу „История церковного пения в России“... прославившую имя его по всей России. Кафедра Истории церковного пения² была впервые основана при Московской консерватории и остается до сих пор единственной в России» [3, 10].

Значимость данной книги о. Димитрия заключалась также в придании образовательной программе молодой Московской консерватории научной основательности (тогда учебные курсы ещё не были оснащены отечественными учебниками пособиями и программами). Поэтому, его книга получила высшую оценку Совета профессоров консерватории и была издана Московским отделением РМО. Сам автор в предисловии написал: «Настоящее издание имеет чисто педагогическую цель» [7, 1], то есть оно стало как бы ответом на сетование Одоевского в вышеупомянутой речи, о том, что нет «ни одного печатного сочинения, которое могло бы служить учебником или руководством» для данного консерваторского курса [6, 306]³. Отметим этот важный момент, показывающий, что и до революции (как и сейчас в нашей практике) вопросам методического обеспечения учебных дисциплин уделялось большое внимание (в заседаниях Совета профессоров вопрос о программах, научных и методических работах ставился довольно часто).

Появление «Истории церковного пения» в учебном плане Московской консерватории, тем не менее, никак не повлияло на внесение её в перечень учебных дисциплин нового второго Устава консерваторий Императорского Русского музыкального общества (ИРМО) 1878 года. Может быть, если бы В. Ф. Одоевский был жив, так не случилось. Но, к сожалению, в уставе предмет не появился и, следовательно, так и не был узаконен, поэтому и не стал обязательным для консерваторий, образованных позднее (Алексеевской, 1912; Киевской и Одесской, 1913 и др.). Хотя в Петербургской консерватории предмет очень недолго читал ученик

Разумовского З. З. Дуров [2, 129]. С другой стороны, его присутствие в Московской консерватории вообще могло рассматриваться как исключение из правил для светских учреждений. Всё же прерогатива открытия духовных предметов, в том числе и музыкальных, принадлежала духовному ведомству – Придворной певческой капелле, Святейшему Синоду. В Московской консерватории, предположительно, дело удалось решить, поскольку её негосударственный, общественный статус допускал некоторую свободу, самостоятельность в вопросах образовательной программы, а также то, что консерватория являлась художественным учебным заведением с художественными предметами, в которых христианская тематика всегда имела место быть.

Тот факт, что предмет не появился в консерваториях, открытых позднее Московской, можно объяснить также отсутствием специалистов – изучение древних музыкальных памятников было делом очень сложным, трудоёмким, длительным, предполагающим компетентность не только в музыкальных, но и в духовных вопросах. Не случайно из трёх педагогов по истории церковного пения в консерватории два были священниками, одновременно занимавшимися научно-музыкальной деятельностью.

Долгий путь развития курса истории церковного пения на протяжении XIX–XX веков и настоящего времени отразил его содержательную значимость, жизнеспособность и непреходящую актуальность как для образовательной, так и для научной областей. Этот путь можно разграничить несколькими этапами: дореволюционным (1866–1917), постреволюционным (1918–1926), советским (конец 1920-х – середина 1990-х годов) и современным.

На первом этапе своего бытования курс читался в двух учебных заведениях выдающимися музыкальными деятелями: Д. В. Разумовским, В. С. Смоленским и в начале XX века В. М. Металловым.

После кончины Д. В. Разумовского и по его духовному завещанию С. И. Танеевым в 1889 году для чтения курса был приглашён преподаватель казанской учительской семинарии С. В. Смоленский в качестве профессора 2-й степени (читал курс со второго полугодия 1889 по 1901 год). Основываясь на его воспоминаниях можно понять, что в своих занятиях он базировался на работе Разумовского, но сосредоточился на исторической части курса, причём время на его прохождение было увеличено: «Курс моих лекций в консерватории я прежде всего обусловил не одной, а двумя лекциями в неделю... ..Основная идея моего курса состояла вовсе не в увлечении крюками, а в очерке развития русской культуры и русского церковно-певческого искусства; в часть курса чисто практическую входило подробнейшее ознакомление моих слушателей с несколькими песнопениями знаменного роспева, ознакомление с грамматикой знамен и иллюстрациями образцов всяких шрифтов и особенностей русского письма... <...> Любимыми моими отделами были XVII и XIX столетия, которые мной излагались со всей возможной для учеников консерватории подробности» [8, 222].

В том же году Смоленский стал директором Синодального училища, напомним, что к тому моменту курс с названием «История церковного пения в России и очерк истории западноевропейской церковной музыки» был уже введён в учебное расписание двух последних старших классов, готовящих регентов. То есть предполагалось одновременно изучать историю церковной музыки – и отечественную, и зарубежную. Однако реальная подготовка по предмету стала проводиться только в начале 1890-х годов, когда старшие классы окончательно сформировались, и в 1894 году Смоленским из Саратова был приглашён священник Василий Михайлович Металлов (работал до сентября 1910 года) для преподавания в училище двух предметов: «Истории церковного пе-

ния» и «Дидактики и методики церковного пения».

Позднее по новому Уставу 1897/98 года количество классов в Училище было увеличено с восьми до девяти (первые 5 классов составляли певческое отделение, с 6 по 9 классы – регентское), и название курса было немного изменено – «История церковного пения с крюками» (ушёл зарубежный компонент курса). Время изучения было увеличено до 3-х лет (с 7 по 9 класс, по 2 часа в неделю) [см.: 4, 142]. Первые два года читались лекции, на третьем проводились практические занятия (пение по рукописным источникам, по крюкам). Дополнение курса новыми материалами явилось огромной заслугой В. М. Металлова, что можно видеть по самой учебной программе. Обе программы и для училища, и для консерватории сохранились. И хотя его имя нигде не указано, но датировка относится ко времени его преподавания и в первом (1897) и во втором случае (1907). С 1901 года, в связи с отъездом Смоленского в Петербург, Металлов начал читать «Историю церковного пения» и в консерватории, а с 1910 года – только в консерватории⁴.

Из консерваторской программы видно, что объём курса с годами не менялся. Непосредственно перед революцией, в 1916/17 учебном году название предмета изменилось – он стал называться «История и теория русской духовной музыки».

После революции подобные формы духовно-нравственного воспитания учащихся были упразднены, также исчез единственный художественный предмет, посвящённый древнерусской музыкальной традиции – «История церковного пения». Парадоксальным образом к изучению музыки католической или протестантской церковной службы (месс, пассионов и др.) новые органы управления образовательной политикой государства были лояльны, то есть программа по истории музыки кардинально не перестраивалась, в ней продолжали изучаться и светские и духовные

сочинения зарубежных композиторов, духовные же сочинения русских даже не упоминались. Также теоретические дисциплины опирались на изучение примеров из зарубежной классики.

Но спустя исторически небольшой период атеистического времени начался обратный процесс, и ныне проблема духовного воспитания вернулась в общество и решается с той или иной степенью успешности. Конечно, это касается прежде всего воспитания детей, но и в высшей школе, особенно в художественных образовательных учреждениях, без знания основ православия, пронизывающих отечественную культуру, учебный процесс не может считаться полноценным. Художникам необходимо изучать иконопись, архитекторам – памятники древнерусского зодчества, музыкантам – древние церковные и мирские напевы как национальное достояние, как «памятники» отечественной культуры и истории.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что духовные предметы в Московской консерватории дореволюционного времени, несомненно, были очень важны. Хотя, к сожалению, потенциал уникального предмета по истории церковного пения не был раскрыт в полной мере, как в СУЦП, где он получил большое развитие, что произошло, конечно, под влиянием консерватории, поскольку она курировала Училище в музыкальном отношении через Наблюдательный совет, состоящий из консерваторских профессоров [1, 110].

Наступление 2-го этапа истории курса относится к постреволюционному времени, когда он остался только в консерватории⁵ и подвергся в 1922 году сначала разделению на два предмета, предназначенных композиторам – «Русское религиозное музыкальное искусство» (курс историко-догматический) и «Музыкальная археология и палеография». Первый читался на 2-м курсе по 3 часа в неделю, второй – на 3-м курсе, час в неделю (в документе помечен как дополнительный)⁶.

В те же 1920-е годы в Петроградской консерватории курс «Изучение древнерусской музыки» стал читать бывший преподаватель Московского Синодального училища (1898–1902), учёный медиевист А. В. Преображенский. «Антонин Викторович, – писал А. В. Оссовский, – действительно оставался в своей области единственным специалистом не только на весь наш Союз, но и на весь европейский учёный мир. Область эта – др.-русская музыка и семейография – русская, византийская и частью западноевропейская. Здесь его имя красуется наряду с такими светилами науки как Разумовский, Смоленский, Металлов или каковы на Западе Г. Риман, Ж. Тибо, О. Флейшер, И. Вольф. <...> Он ушёл, не оставив себе преемников, не успев подготовить себе смену в нашем молодом поколении, и есть опасность, что специальная научная область, в которой трудился Антонин Викторович, зарастёт буйём, заглохнет»⁷. Но продолжателем Преображенского стал его ученик М. В. Бражников, который в 1943 году защитил в Московской консерватории кандидатскую диссертацию «Многоголосие знаменных партитур», в 1960-м – докторскую диссертацию «Теория древнерусской музыки», а с 1971 года стал вести курс древнерусской певческой палеографии в Ленинградской консерватории (до своей кончины в 1973 году).

Наступление 3-го этапа истории бытования предмета в Московской консерватории связано с началом частичного его возрождения в 1980-х годах, когда были организованы факультативные занятия по русской музыкальной палеографии под руководством Т. Ф. Владышевской. Продолжал расти научный интерес, появлялись молодые учёные, занимавшиеся историей древнерусского певческого искусства. В одной из статей Е. В. Назайкинского о кафедре теории музыки Московской консерватории отмечалось появление исследований, посвящённых «старым русским мастерам хоровой музыки»: «...многое в этом плане

делает В. В. Протопопов и группа его учеников и последователей. Детально рассматриваются факты истории нотного письма и его разнообразных форм» [5, 11].

Наступление 4-го, «русского этапа» в истории предмета можно обозначить точно, когда при кафедре истории русской музыки Московской консерватории в 1995 году открылся Научно-исследовательский центр церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского (в настоящее время – «Научно-творческий центр церковной музыки при кафедрах хорового дирижирования и истории русской музыки»). Как было представлено на сайте консерватории: «Сотрудники Центра читают комплексный курс истории и теории древнерусского и византийского церковного пения. Он посвящён... вопросам текстологии, палеографии и кодикологии, отечественной

и всеобщей истории, истории Церкви, исторической литургики, истории рукописной книги (в первую очередь литургической), филологии»⁸.

В разные времена история русского церковного пения была и объектом научного исследования, и учебным курсом, и одновременно тем и другим. Ныне введение в программу дисциплины «История русской музыки» раздела «Певческая культура древней Руси и её источники», включающего изучение церковного пения древнейшего периода, певческой культуры Византии и русской православной певческой традиции с XI века, – позволяет говорить о возрождении предмета «История церковного пения в России». Что показывает его непреходящую значимость, важность, содержательную глубину и неубывающую актуальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Высочайше утвержденное положение Комитета Министров. Закон № 42823. 1865. 24 декабря // Полное собрание законов Российской империи. 1865. Т. 40, ч. 2. С. 386–387.

² В данном контексте термин «кафедра» понимается не в современном значении, а как штатное место профессора, читавшего курс, обозначенный в названии кафедры.

³ Книга состоит из трёх «отделений». В первом – «Богослужбное пение древней христианской церкви» – излагаются теоретические сведения о древнегреческой музыке, семиографии в христианской церкви, отдельная глава посвящена преп. Иоанну Дамаскину (биография, труды). Во 2 части – «О мелодическом пении православной греко-русской церкви» – даётся периодизация истории Богослужбного пения в России, рассматривается осмогласное пение, роспевы (греческий, знаменный), славянское пение, нотные книги. Часть 3 посвящена истории партесного пения, духовным сочинениям Д. С. Бортнянского, П. И. Турчанинова, А. Ф. Львова, М. И. Глинки, разбираются издания Капеллы, переложения древнецерковных мелодий, труды Н. М. Потулова. В конце даны образцы древних песнопений.

⁴ В Синодальном училище его преемником стал священник и композитор, исследователь и педагог Д. В. Аллеманов.

⁵ Синодальное училище было упразднено и в конечном итоге вошло в структуру консерватории как хоровой отдел, руководимый профессором А. Д. Кастальским.

⁶ РГАЛИ. Ф. 658. Оп. 1. Ед. хр. 46. Л. 12.

⁷ URL: <http://consrvatory.ru/esweb/preobrazhenskiy-antonin-viktorovich-1870-1929>

⁸ URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/groups/120432>

ЛИТЕРАТУРА

1. Глушкова О. Р. Московское Синодальное училище в 1880–1890-е годы. Вопросы музыкального образования // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. Вып. 2 (22). С. 105–114. DOI 10.15382/sturV201622.

2. Глушкова О. Р. Образовательная деятельность Московской консерватории: становление и развитие (1866–1916): дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2020. 247 с.

3. [Кашкин Н. Д.] Первое двадцатипятилетие Московской Консерватории. Исторический очерк профессора консерватории Н. Кашкина. Москва : Высочайше утверждённое Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1891. 81 с.

4. Металлов В. М. Синодальное училище церковного пения в его прошлом и настоящем // Русская духовная музыка в документах и материалах / сост., вступ. ст. и коммент. : С. Г. Зверева, А. А. Наумова, М. П. Рахманова. Москва : Яз. славян. культуры, 2002. Т. 2, кн. 1 : Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика С. 99–196.

5. Назайкинский Е. В. О кафедре теории музыки // Из истории школ Московской консерватории: материалы конгрессов Общества теории музыки / ред.-сост. : А. А. Амрахова, К. В. Зенкин. Москва : Науч.-издат. центр «Моск. консерватория», 2016. Вып. 1. С. 8–26.

6. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. Москва : Музгиз, 1956. 723 с.

7. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. Вып. 1. Москва : Типогр. Т. Рис, 1867. 136 с.

8. Смоленский С. В. Воспоминания // Русская духовная музыка в документах и материалах / подгот. текста, вступ. ст. и коммент. : Н. И. Кабанова; науч. ред. М. П. Рахманова. Москва : Яз. славян. культуры, 2002. Т. 4 : Степан Васильевич Смоленский. С. 55–504.

Olga R. Glushkova

Independent researcher, Moscow, Russia.

E-mail: olga_rein@mail.ru. ORCID: 0000-0002-0624-3834

ON THE ISSUE OF THE INCLUSION OF SPIRITUAL SUBJECTS IN THE MODERN EDUCATIONAL PROGRAM FOR THE TRAINING OF MUSICIANS (ON THE EXAMPLE OF THE MOSCOW CONSERVATORY RMS)

Abstract. The purpose of this article is a brief study of the history of teaching a course dedicated to liturgical singing in Russia. For a number of church and secular figures of the century before last, Old Russian church singing was the subject of scientific research. Through the works of Prince Vladimir Odоеvsky and Priest Dimitri Razumovsky, this scientific subject was transformed into an educational spiritual and musical course. He was the only one of the artistic disciplines who gave an idea of the national origins of Russian musical culture. The Moscow Conservatory was the first secular educational institution in which the history of Orthodox church singing was taught before the revolution. This training course was also developed at the Moscow Synodal School of Church Singing. In Soviet times, the subject disappeared from the curriculum, but in the last decades of the XX century it again attracted the attention of musicologists. Now teaching has been resumed at the Moscow Conservatory in the form of an initial section of the course on the history of Russian music. Thus, the subject was supplemented with fundamental ideas about the origins of Russian musical history. The primordial traditions of the Moscow Conservatory, like spiritual threads, linked the past and the present.

Keywords: Russian Musical Society; Moscow Conservatory; history of Church singing in Russia; V. F. Odоеvsky; D. V. Razumovsky

For citation: Glushkova O. R. *K voprosu vklyucheniya predmetov dukhovnogo sodержaniya v sovremennuyu obrazovatel'nyuyu programmuy podgotovki muzykantov (na primere Moskovskoy konservatorii RMO)* [On the issue of the inclusion of spiritual subjects in the modern educational program for the training of musicians (on the example of the Moscow Conservatory RMS)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2024, iss. 36, pp. 96–105. DOI 10.24412/2658-7858-2024-36-96-105 (in Russ.).

REFERENCES

1. Glushkova O. R. Moscow Synodal School in 1880–1890s. The issues of music education], *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva = St. Tikhon's university review. Seriya V: Problems of history and theory christian art*, 2016, iss. 2 (22), pp. 105–114. DOI 10.15382/sturV201622. (in Russ.).

2. Glushkova O. R. *Obrazovatel'naya deyatel'nost' Moskovskoy konservatorii: stanovlenie i razvitie (1866–1916): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Educational activity of the Moscow Conservatory: formation and development (1866–1916): Dissertation], Moscow, 2020, 247 p. (in Russ.).
3. [Kashkin N. D.] *Pervoe dvadtsatipyatiletie Moskovskoy Konservatorii. Istoricheskiy ocherk professora konservatorii N. Kashkina* [The first twenty-fifth anniversary of the Moscow Conservatory], Moscow, Vysochayshe utverzhdennoe Tovarishchestvo «Pechatnya S. P. Yakovleva», 1891, 81 p. (in Russ.).
4. Metallov V. M. *Sinodal'noe uchilishche tserkovnogo peniya v ego proshlom i nastoyashchem* [Synodal School of Church Singing in its past and present], S. G. Zvereva, A. A. Naumova, M. P. Rakhmanova (comp.), *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*, Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002, vol. 2, b. 1, pp. 99–196. (in Russ.).
5. Nazaykinsky E. V. *O kafedre teorii muzyki* [About the Department of Music Theory], A. A. Amrakhova, K. V. Zenkin (reds., comp.), *Iz istorii shkol Moskovskoy konservatorii: materialy kongressov Obshchestva teorii muzyki*, Moscow, Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2016, iss. 1, pp. 8–26 (in Russ.).
6. Odoevsky V. F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and literary heritage], Moscow, Muzgiz, 1956, 723 p. (in Russ.).
7. Razumovsky D. V. *Tserkovnoe penie v Rossii. Vyp. 1* [Church singing in Russia, iss. 1], Moscow, Tipografiya T. Ris, 1867, 136 p. (in Russ.).
8. Smolensky S. V. *Vospominaniya* [Memories], M. P. Rakhmanova (red.), *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh*, Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002, vol. 4, pp. 55–504. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 36

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 30.03.2024 г. Дата выхода в свет 15.04.2024 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,71. Уч.-изд. л. 10,35
Тираж 100 экз. Заказ №

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