

НАУЧНЫЙ  
ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА  
В СИСТЕМЕ  
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 44  
2026



ФГБОУ ВО  
Уральская  
государственная  
консерватория имени  
М.П. МУСОРСКОГО

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ  
КУЛЬТУРЫ*

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК  
УРАЛЬСКОЙ  
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 44

12+

Екатеринбург  
2026

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

# МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 44

Екатеринбург 2026

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); **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.

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:  
серия ПИ №ФС77-78783 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 44

Yekaterinburg 2026

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); **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

Registration certificate: PI №FS 77-78783 of 30th July 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VNO18387, LLC “UP URAL-PRESS”

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

Website of the journal: nvuc.ru

# СОДЕРЖАНИЕ



## ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 7 Демченко А. И. Кардинальные парадигмы творчества Д. Д. Шостаковича: (к 120-летию со дня рождения)
- 17 Галкин А. А. Поэтика природы в симфониях Густава Малера

## МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 25 Ефимова Н. И., Рудая А. С. Primo uomo в опере Settecento: статус и положение в обществе

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 35 Колганова О. В. 25 лет артистической деятельности композитора и дирижёра Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942): от симфонической поэмы «Сизиф» до Концерта для фортепиано с оркестром

## ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ

- 47 Цзяцзюнь Линь. Метафоры воды в строении и приёмах игры на китайских традиционных музыкальных инструментах гуцинь и гучжэн

## ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

- 56 Ермаков А. А. Претворение жанровой специфики детской оперы для любительского театра в произведениях М. А. Баска

# CONTENTS



## ISSUES OF MODERN MUSICOLOGY

- 7 Alexander Demchenko. The Cardinal Paradigms of D. D. Shostakovich's Creative Work: (on the 120<sup>th</sup> anniversary of his birth)
- 17 Andrey Galkin. The Poetics of Nature in Gustav Mahler's Symphonies

## MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 25 Natalya Efimova, Anna Rudaya. Primo uomo in the Eighteenth-Century Opera: Status and Social Position

## MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 35 Olga Kolganova. 25 years of Artistic Activity of Composer and Conductor Igor Sergeevich Miklashevsky (1894–1942): from the Symphonic Poem "Sisyphus" to the Piano Concerto

## ORGANOLOGY

- 47 JiaJun Lin. Water Metaphors in the Structure and Playing Techniques of the Traditional Chinese Musical Instruments Guqin and Guzheng

## FIGURES OF MUSICAL CULTURE OF RUSSIAN REGIONS

- 56 Alexander Ermakov. The Embodiment of the Genre Specificity of Children's Opera for Amateur Theater in the Works of M. A. Bassok



# ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ



УДК 78.071.1(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-7-16

## Александр Иванович Демченко

Доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России (Саратов, Россия). E-mail: alexdem43@mail.ru

### КАРДИНАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ ТВОРЧЕСТВА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА: (к 120-летию со дня рождения)

Суть предлагаемой статьи нацелена на выявление определяющих идейно-смысловых концептов творчества Шостаковича в его целостном охвате. В качестве ключевых парадигм рассматриваются акцентированные композитором проблема гуманизма, столь важная для него медитативная сфера, при всей склонности к трагическим осмыслениям жизнеутверждающий склад, преобладающе демократическая направленность, а также при явных *pro et contra* достаточно прочные связи с тем, что шло от советского образа жизни. При всём том подчёркивается, что, будучи сыном своей страны, Шостакович в равной мере претворял и общемировую проблематику своего времени, став центральной фигурой музыкального процесса XX века.

*Ключевые слова:* творчество Шостаковича; концепты гуманизма медитативности, жизнеутверждения, реалистичности, демократизма и «всемирности»

*Для цитирования:* Демченко А. И. Кардинальные парадигмы творчества Д. Д. Шостаковича: (к 120-летию со дня рождения). DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-7-16 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 7–16.

Не говоря о неисчислимом множестве научных статей и материалов, посвящённых рассмотрению всевозможных аспектов творческого наследия Д. Д. Шостаковича, лишь в отдельных случаях встречаются попытки сформулировать ключевые ракурсы, охватывающие это наследие как целое. Сказанное касается даже ряда крупных трудов [2; 7; 8], потому особую ценность представляют фундаментальные исследования, в качестве итога которых даются капитальные

обобщения на предмет основополагающих аспектов идейно-смысловой сущности сделанного выдающимся мастером [1; 6; 9]. В данной статье предлагается в предельно компактной форме изложить обобщения подобного рода.

Прежде всего необходимо оговорить два момента, связанных с тем, что Россия эпохи его творчества – это Советский Союз, унаследовавший от Российской империи уникальное многонациональное общество

всевозможных народов и народностей и огромную территорию (как говорили тогда, «шестая часть планеты»).

Первое. Это государство оказалось в XX столетии на самом острие мирового исторического процесса. Здесь осуществлялся грандиозный эксперимент по созданию кардинально нового жизнеустройства – была сделана попытка построить общество социальной справедливости, о котором человечество мечтало чуть ли не с библейских времён, а затем со всё большей определённой в проектах от утопий XVI века до учений марксизма XIX столетия. Именно СССР вынес самый тяжкий груз в битве с гитлеровским нашествием и после Победы возглавил мировую социалистическую систему, став подлинной сверхдержавой.

И второе. Как одному из главных творцов искусства XX века, Шостаковичу была уготована в известном роде счастливая судьба. Ему довелось быть свидетелем, участником и летописцем всех трёх основных периодов, составивших траекторию данного столетия. Он вошёл в большую художественную жизнь в 1920-е годы, то есть на завершающем этапе первого периода (начало XX века), целиком прошёл с эпохой её следующий период (середина века, 1930–1950-е годы) и захватил наиболее интенсивный в творческом отношении этап второй половины столетия (1960-е и первая половина 1970-х).

И на всём протяжении этой многоэтапной эволюции можно наблюдать присутствие тех сторон его художественного наследия, которые оставались неизменными практически на всём протяжении.

Важнейшая из этих сторон была связана с ключевой для XX века *проблемой гуманизма*. Художественная концепция композитора остримею оказалась нацелена именно на эту проблему – центральную и самую болезненную проблему прошлого столетия, связанную с воплощением в его музыке неслышанного доселе противостояния позитивных и негативных начал соб-

ственно человеческой природы, но особенно сущности мирового порядка.

Чрезвычайно значимым для идейно-образной системы Шостаковича был *социум*, то есть общественное бытие отдельно взятой нации и человечества в целом, сам уклад жизни, её движущие силы и устремления. В историю искусства Шостакович вошёл прежде всего как художник-исследователь социума XX века, но исследовал он его не как некую абстрактную, самодовлеющую данность, а в соотношении с человеком.

И, в конечном счёте, именно человек поставлен во главу угла музыки Шостаковича. И для него это был человек, на долю которого выпало множество испытаний, который постоянно ощущал на себе давление окружающего мира. Судя по произведениям композитора, он испытывал горячее сочувствие к этому человеку и умел передать сострадание к нему в самых проникновенных тонах. Особую, щемящую окрашенность это приобрело в ряде произведений военных и первых послевоенных лет на последней волне сталинского террора. Так, подобной настроенности посвящена едва ли не половина Десяти хоровых поэм, где в одном из номеров выразительно подчёркнуты слова «*Терпи, терпи, дорогая... Мужайся, родная, мужайся и жди*». Да, именно терпение и мужество помогали человеку выдержать все тяготы и утраты, выпавшие на его долю. И примечательно, что глубоко сочувственный тон передан в данном случае посредством хорового пения *a cappella*, причём монолог теноров с ветвистыми опеваниями женских голосов воспринимается как диалог (он и она).

Контакты человека с окружающим его миром обрисованы в музыке Шостаковича во всей шкале градаций: от полного единения или хотя бы «мирного сосуществования» до явного разноречия (несовпадение интересов) и коллизий различной степени остроты. В любом случае композитора всегда отличало ясное понимание того, что в жизни человека очень многое зависит от внешних обстоятельств.

Это понимание созрело у него уже к началу 1930-х годов, и впервые во всей рельефности оно предстало в опере «Катерина Измайлова». Шостакович, несомненно, симпатизирует своей героине, наделяя её силой характера и нежностью души. Он с глубоким сочувствием следит за её попытками построить своё счастье в преодолении тех установлений, условностей и запретов, которыми живёт её окружение. Но это окружение вскоре заявляет о себе, диктуя свою волю, поднимаясь над индивидуальной судьбой фатальной глыбой неодолимой, давящей силы. Для самой Катерины положение осложняется муками совести, запятнанной убийствами.

Гуманистическая составляющая предстала в творчестве Шостаковича чрезвычайно многогранной, и главным образом она художественно исследовалась им с позиций так волновавшей его проблемы взаимоотношений человека с окружающим миром, что наибольшую остроту приобрело в творчестве 1960-х годов, вырастая в конфликт резко поляризованных сущностей. Портретизация человека из более общего плана (человек вообще) перемещается теперь в сугубо личностную плоскость. Акцентирование индивидуального начала нередко осуществляется посредством яркого выделения партии солиста (певца в вокально-симфонических произведениях или инструменталиста в концертах).

Благородству и одухотворённости сольной партии противопоставляется агрессивность *tutti* (звучание большой оркестровой массы), олицетворяющего внешний

мир – жестокий и безусловно негативный. Его агрессивность композитор часто передавал на данном этапе через «аккорды битья» – режущие, отсекающие удары оркестра *fortissimo* и с предельно жёсткой, резкой артикуляцией, как находим это в Тринадцатой симфонии, вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» и в музыке к фильму «Гамлет». Кроме того, в характеристике окружающего мира неоднократно подчёркивалось нечто заведомо низменное, вульгарное, и временами в его обличье отчётливо высвечивалось идущее от обывательской среды (то, что находим в тексте Е. Евтушенко, использованном в Тринадцатой симфонии: «Мещанство – мой доносчик и судья»).

Всё это, пожалуй, высшего своего накала достигло во Втором виолончельном концерте. Есть здесь и то самое «битьё», исходящее от грохочущего *tutti*, в том числе хлещущие удары соответствующих этому ударных инструментов. И есть здесь разнузданная оргия осатанелого мещанства, личина которого воссоздаётся посредством цитирования песенки «Бублики», которая понадобилась композитору и по тексту, где ключевой фразой является «*купите бублики*» как олицетворение циничного конформизма. Солирующая виолончель пытается противостоять этому беснованию, но её судорожно-страдальческие тирады тонут в пучине торжествующего зла, а снижающе-оппадающие звучания в конце кульминационного эпизода говорят о явном поражении в слишком неравной схватке.

\* \* \*

Проблема гуманизма, определявшая одну из магистралей творчества Шостаковича, была в числе постоянных составляющих его художественного мира. Отталкиваясь от неё и переходя к другим константам музыки великого композитора, обратимся к претворённой в его наследии *мыслительной материи*. Шостакович вошёл в анна-

лы мирового искусства как крупнейший художник-мыслитель. В этом среди композиторов он сравним, пожалуй, только с Бахом и с Бетховеном.

Многие его произведения отличаются исключительной насыщенностью мыслью, она пульсирует интенсивно и многообразно, во всеобъемлющем спектре оттен-

ков – от сосредоточенной медитации философского склада до непритязательного размышления о насущном в обычной человеческой жизни. Но в любом своём проявлении мысль у Шостаковича всегда наполнена живым чувством, и взаимосвязь этих двух сущностей порождает примечательную диалектику: «умная эмоция» и «эмоционально наполненная мысль». Л. Мазель об этом очень точно и ярко говорил: «Чувство интеллектуализировано и утончено, а мысль накаляется до такой степени, что становится острым переживанием» [3, 353].

Эта эмоциональная напряжённость медитативного потока самоочевидна, например, в Восьмой симфонии. Её первая тема исполнена страстной патетики («накалённая мысль»), она взывает к человеческому разуму, и ей присуща столь характерная для подобных высказываний у Шостаковича диалогичность – активное взаимодействие двух звуковых линий (то, что мы называем контрастной полифонией), усиливающее напряжение мысли и определяющее её объёмность. Адресованность этой мысли становится ясной со вступлением второй темы: преобразованный контур «темы нашествия» из предыдущей, Седьмой симфонии говорит о том, что раздумья автора соотнесены с трагическими событиями войны.

То, о чём сейчас шла речь, открывает в Восьмой симфонии одно из огромных звуковых пространств, посвящённых напряжённым осмыслениям происходящего с миром и человеком. В крупных концепционных полотнах Шостаковича (прежде всего в его симфониях) обычно всякому действию или событию отвечает мыслительная реакция. И в этой закономерности, и в том, как композитор диалектично выстраивает процесс развёртывания мысли, и в самой глубине этой мысли как раз и состоит философская сущность его искусства.

Прикасаясь к философской материи музыки Шостаковича, осознаёшь нелепость того, что нередко приходится слышать в последнее время о некоей бездуховности

наших соотечественников в недавнем прошлом. Да, чаще всего они не были причастны к духовности религиозного плана, но ведь духовность человеческая отнюдь не сводится к набожности.

И возникает сомнение: повернув на пороге XXI столетия к религиозности, стало ли наше Отечество более духовным в целом? Если судить по искусству, то в прежние, «коммунистические» времена внутренняя духовность была на порядок выше, чем ныне – речь идёт не об официальной идеологии, хотя и она во многом провозглашала лучшее в человеке (см. принятый в начале 1960-х годов «Моральный кодекс строителя коммунизма» как модернизированный вариант библейских заповедей), а имеется в виду то, что жило в душах людей.

Мы говорим «в душах людей», поскольку понятно, что воплощённое Шостаковичем царство мысли, царство высокого духа с соответствующим благородством художественного высказывания вовсе не было только его личным достоянием. Художник на то и художник, дабы уметь в яркой образной форме выразить то, что реально присутствует в жизни его современников – в их деяниях, чувствах, умонастроениях.

Обладавший даром воссоздавать величие мыслящего человеческого духа, который проходит проверку на стойкость в жестоких испытаниях, Шостакович был способен, сохраняя мудрость и глубину медитативного постижения, передавать самые серьёзные раздумья о вопиющем несовершенстве мира и от лица простого человека. Прекрасное свидетельство этому находим, к примеру, в «Шести песнях на слова английских поэтов».

И возвращаясь к вопросу о духовности нашего соотечественника советских времён, конечно же, приходится констатировать, что она часто была обременена раздумьями о тяготах и потрясениях прошлого века. Когда мы сталкиваемся с сумрачной и даже скорбной окрашенностью раздумий, претворённых в музыке Шостаковича,

это напоминает нам о почти неизбежном следствии, сопровождающем глубокие осмысления и зафиксированном в библейском изречении: «Во многой мудрости много печали» (Еккл 1, 18). То есть подразумевается следующее: когда мыслящий человек глубоко познаёт мир, он приходит к пониманию того, как мало в нём подлинно светлого и доброго, как неустроен он для человеческого счастья. Одним из напоминаний об этом может послужить музыка Тринадцатого квартета.

Однако при том, что в музыке Шостаковича нередко господствует сумрачный тон и многое в ней обращено к драматическим и даже трагическим сторонам бытия, есть все основания говорить, что её по преимуществу отличает *жизнеутверждающий характер* (в том числе в варианте того, что с 1930-х годов получило в советском искусстве обозначение «*оптимистическая трагедия*»). Такова ещё одна грань свойственной творчеству композитора гуманистической направленности.

Разумеется, возникали и отклонения от этой магистрали. Можно назвать ряд произведений, которые завершаются своего рода вопросом или многоточием, что передавало непрояснённую историческую перспективу или психологическое состояние на пороге событий, чреватых потрясениями. Пиком подобных отклонений можно считать Четырнадцатую симфонию. Она целиком обращена к ситуациям жизненного исхода и подводит к фаталистическому выводу, зафиксированному в использованной в её конце поэтической строфе Р. М. Рильке.

Всевластна смерть.

Она на страже

и в счастья час.

В миг высшей жизни

она в нас страждет,

живёт и жаждет –

и плачет в нас.

И всё-таки даже в этой «тотальной симфонии смерти» композитор считал необ-

ходимым напомнить о существовании прибежища, дарующего катарсическое просветление – это противостоящее тлену высочайшее благородство мыслящего человеческого духа (зафиксировано, например, в IX части).

Есть все основания утверждать, что в подавляющем числе произведений Шостаковича неизменно торжествует вера в жизнь – при всех противоречиях и конфликтах реальной действительности. И в художественном наследии композитора сколько угодно страниц открыто светлой музыки, наполненной живой, непосредственной радостью, добродушным юмором, весельем.

Только что говорилось о напряжённо-скорбных медитациях Тринадцатого квартета, но тот же исполнительский состав композитор мог использовать в совершенно противоположном образном ключе – например, в Первом квартете. Он был написан в конце 1930-х годов и передавал атмосферу благоденствия и беззаботности, словно бы вне характерных для этого десятилетия социальных бедствий и конфликтов. Это восхитительное в своей лёгкости и незамутнённости радужное скерцо без всяких сомнений соотносится с тем, что мы именуем светлой романтикой. Романтические настроения время от времени посещали творчество Шостаковича, что наиболее осязаемое выражение получило в музыкальной поэтике раннего, а затем позднего периодов.

Тем не менее, в основе своей он оставался художником *реалистического склада* – насколько это вообще приложимо к музыкальному искусству. Его отличал трезвый, объективный взгляд на мир, для него было характерно стремление к сбалансированной, уравновешенной системе образов. И главным предметом его творчества чаще всего служил реальный человек в реальных жизненных обстоятельствах и прежде всего – человек глубоко чувствующий и мыслящий.

Точно также временами музыка Шостаковича могла быть намеренно аклассичной (опять-таки главным образом на ранней фазе творчества), но по сути своей он всегда оставался *классиком* – не только по уровню своего творческого потенциала, не только потому что его художественное наследие давно уже воспринимается как безусловная классика, но и потому, что его искусство изначально было пронизано духом и принципами того художественного мира, который мы именуем высокой классикой.

При этом примечательна такая деталь. Шостакович, как колоссальный мастер

искусства звука, умел в музыке всё, в том числе воспроизводить классические манеры прежних эпох – воспроизводить органично и творчески, то есть согласуя модели прошлого с современностью и со своей индивидуальностью. В подтверждение достаточно обратиться к одному из образцов так называемой популярной классики – Романс из музыки к фильму «Овод». Перед нами великолепное инструментальное *bel canto*. Красота и пластичность мелоса самого широкого дыхания дополнена роскошью звуковых красок, что так отвечает ауре итальянской летней ночи.

\* \* \*

Классическая основа служила утверждению ещё одного важного качества творчества Шостаковича – имеется в виду его преобладающе *демократический характер*.

Только изредка композитор воссоздавал подчеркнута эстетизированные состояния, никогда не был склонен к изощрённым изыскам в музыке, отнюдь не увлекался технологией авангарда, хотя с успехом мог продуцировать в любом из этих направлений (отдельные примеры разного рода «недемократичного» искусства: Речитатив из Второго квартета, Фуга *Des-dur* из «24 прелюдий и фуг», Серенада из Пятнадцатого квартета). Следовательно, он практически не апеллировал к интеллектуальной элите – адресатом его музыки была широкая слушательская аудитория. Не случайно, согласно статистике, это самый исполняемый композитор XX века, причём с большим отрывом от любого из своих современных коллег.

При всей многомерности и глубине творчества, этот демократизм, может быть, как ничто другое, явственно отмечал принадлежность Шостаковича тому образу жизни, который был характерен для нашей страны тех десятилетий. А одним из краеугольных оснований тогдашней государственной идеологии было категорически выраженное требование, чтобы искусство служило

не избранным, а широкому кругу людей, и Шостакович в целом безусловно поддерживал эту этику.

Так что и в отношении демократизма, и по многим другим измерениям «советское» в разных его ипостасях нередко являлось ощутимой приметой музыки Шостаковича. И он был сыном своей страны не только по рождению – в отношении многих его произведений можно сказать, что они могли быть созданы только на нашей земле и именно в советские времена.

«Советское» в творчестве Шостаковича, независимо от нашего восприятия подобной категории, это было и то, что выводило Шостаковича на уровень магистральной проблематики XX века, поскольку, как об этом было упомянуто в самом начале статьи, в прошлом столетии Советский Союз находился на острие глобальных исторических процессов. Отсюда общечеловеческий масштаб его творчества и та *«всемирность»*, которую в своё время Достоевский отмечал в отношении Пушкина. Вот что делало Шостаковича одной из ключевых фигур мирового искусства.

Величие Шостаковича состоит и в том, что, с максимальной глубиной исследуя противоречия и конфликты своего времени, передавая его исключительный драматизм и катастрофичность, он испытывал

неостывающий интерес к жизни и неустанно напоминал о её неуничтожимости.

Многokrратно в своей музыке композитор раскрывал особое ощущение притягательной прелести бытия, его неувыдаемой свежести. Отчётливее всего это представало в образах детства. Для примера, можно назвать Прелюдию и фугу *A-dur* из знаменитого полифонического цикла, где уже сам по себе показателен выбор светоносной, лучезарной тональности, что дополняется мягкой акварельностью красок и радужно-игровой настроенностью.

На протяжении всей своей жизни композитор вновь и вновь обращался к образам детства. Возвращался и потому, что в них с наибольшей естественностью удавалось передать преклонение перед чудом жизни. Говоря об этом, обратим-

ся к последней, Пятнадцатой симфонии Шостаковича, которая подвела итог его философским раздумьям о самом трудном вопросе бытия: жизнь и смерть, их противостояние и взаимосвязь. Эта симфония не имеет развёрнутой авторской программы, но суть выраженного в ней ввиду предельной зримости образов прочитывается легко и однозначно.

В I части, словно бы возвращаясь к своему раннему творчеству, композитор рисует весёлую, беспечную «оперетку» бездумного, легковесного существования. Рисует с добродушным юмором, как бы констатируя, что и такое имеет право быть, и оно имеет свой вкус, свою привлекательность. Хотя здесь прослушивается и та ирония, с которой когда-то взирал на жизнь человеческую Омар Хайям.

Кто мы? – Куклы на нитках, а кукольник наш – небосвод.  
Он в большом балагане своё представленье ведёт.  
Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит,  
А потом в свой сундук одного за другим уберёт.

(перевод В. Державина)

И сюжет симфонии разворачивается очень созвучно изречённому в этом знаменитом рубаи (четверостишии).

После исходного «Он сейчас на ковре бытия нас попрыгать заставит» следует II часть («А потом в свой сундук одного за другим уберёт»): на пороге смерти и сама смерть. Вначале даётся чередование эпизодов сурово-внеличного хора духовых и предсмертной исповеди виолончели *solo*, а затем во всех деталях раскрывается процесс неотвратимого жизненного исхода с «отлётом души» (данный мистический момент Шостакович воссоздавал в своих последних произведениях неоднократно). И к этому присоединяется III часть – также не раз возникавший в музыке позднего Шостаковича *danse macabre*, «потустороннее» скерцо.

Но в широко развёрнутом финале симфонии, композитор идёт значительно даль-

ше того, о чём говорил Омар Хайям. Он возвращает повествование в русло жизни. Ведь она не прекращается с кончиной кого-либо одного, её поток длится нескончаемо. Однако теперь, в отличие от I части, это жизнь осмысленная, умудрённая опытом и знающая, что в любое мгновение её ждут превратности и возможность крушения. Для явственного раскрытия этой идеи композитор вводит особого рода «опознавательные знаки», рассчитанные на определённую осведомлённость слушателя. Здесь следует напомнить, что Шостакович широко прибегал к «посредничеству» таких знаков. Можно привести некоторые из них. Тематизм бетховенской «Лунной» сонаты в последнем произведении Шостаковича, его Альтовой сонате, знаменовал уход в «ночь жизни». Раньше тот же бетховенский тематизм использовался в заведомо военно-агрессивной метаморфозе в Седьмой сим-

фонии (средний раздел II части), что было призвано подчеркнуть мысль: немецкая культура, перед которой мы преклоняемся, служила в годы Великой Отечественной орде варваров-завоевателей. В Восьмом квартете композитор ввёл мелодию песни «Замучен тяжёлой неволей», и ему нужна была не эта революционная песня как таковая, а начальная строка её текста «*Замучен тяжёлой неволей*» – так оповещалось о личной судьбе композитора и судьбе многих других в условиях сталинского режима.

Возвращаясь к Пятнадцатой симфонии, находим в её I части цитату из оперы Россини «Вильгельм Телль», вводимую в качестве яркой приметы лёгкого, беззаботного и нарядного маскарада жизни. И, наконец, в финале этой симфонии используются ещё два подобных «опознавательных знака»: «лейтмотив судьбы» из «Кольца нибелунгов» Вагнера – как то мрачно-роковое, что довлеет над человеческой жизнью, и «тема нашествия» из Седьмой симфонии самого Шостаковича, которая вырастает здесь в символ катастрофичности бытия.

Но высокая мудрость автора состоит в том, что он настойчиво напоминает нам об извечной истине: при всех испытаниях, угрозах и бедствиях жизнь неустанно движется вперёд, спасительно огибая разного рода препятствия и превратности. Её незамирающее течение передано в основной теме финала, звучащей как светлая элегия с чертами серенады. В изящной пластике и удивительной обаятельности этой темы запечатлена манящая притягательность существования. И совершенно особый ра-

курс того же даётся в коде симфонии, где хрустально-звонкий перестук ударных инструментов напоминает о младенческой поре, рождая непередаваемое очарование чудесной сказки жизни.

\* \* \*

Ещё раз припомним тот факт, что в своей творческой эволюции Дмитрий Дмитриевич Шостакович прошёл три этапа, охватив, в сущности, всё знаменательное для музыкального искусства XX века:

– этап раннего творчества, что совпало с завершением исходного периода этого столетия (для Шостаковича то были 1920-е и начало 1930-х годов);

– центральный этап – середина века (во всей хронологической полноте данного периода, то есть 1930–1950-е);

– этап позднего творчества – наиболее значимая фаза второй половины XX столетия (для Шостаковича, как и для большинства других композиторов, это были 1960-е и первая половина 1970-х годов).

На каждом из названных этапов Шостаковичу удалось внести в сокровищницу мировой художественной культуры совершенно неоценимый вклад, что прежде всего относится к наиболее долговременному периоду середины XX века с её протяжённостью в три десятилетия. И с точки зрения периодизации можно говорить также о сложившейся симметричной, равновеликой траектории, в которой три десятилетия центрального периода выступают в обрамлении двух полуторядесятилетий раннего и позднего творчества:

начало XX века	середина XX века	вторая половина XX века
1920–1933	1933–1960	1960–1975
ранний период	центральный период	поздний период

Если же детализировать эту траекторию с позиций ведущего жанра, каким была симфония, то обнаружится ещё одна симметрия (курсивом выделены вокальные симфонии):

№ 1, 2, 3 + «Гамлет»	№ 4–12	«Гамлет» + № 13, 14, 15
(спектакль)		(фильм)
1932	Центральный период	1964

И в центре три симфонические трилогии:

№ 4, 5, 6	№ 7, 8, 9	№ 10, 11, 12
1930-е годы	1940-е годы	1950-е годы

Причём, если считать Восьмую (выделена курсивом), находящуюся в центре центральной триады, самой значительной из симфоний Шостаковича, то ей предшествовали семь предыдущих, а за ней последовали семь остальных.

И ещё по части «нумерологии» нельзя не отметить следующее:

- 15 симфоний и 15 струнных квартетов;
- 2 оперы, 2 фортепианных трио, 2 фортепианные сонаты и по 2 инструментальных концерта (для скрипки, для виолончели и для фортепиано);
- 24 прелюдии и 24 прелюдии и фуги.

К перечисленному необходимо присоединить написанную композитором музыку к 35 фильмам, многие из которых стали классикой советского кино.

Отмеченное выше «количество», в котором наибольшей концептуальной значимостью выделяются симфонии и квартеты, составляет самую грандиозную музыкальную летопись XX века, причём летописи в её общемировом охвате, так как Советский Союз находился тогда на самом стрежне интернационального исторического процесса.

Прослеживая творческий путь Шостаковича, можно достоверно реконструировать происходившее в прошлом столетии с его исключительно сложным балансом *pro* и *contra*, с его взлётами и трагическими чёрными пятнами, омрачавшими существование своей негуманной сутью. Как глубоко мыслящая личность, композитор имел право на выстраданную им истину, высказанную в одном из последних писем: «Добро, любовь, совесть – вот что самое дорогое в человеке» [5, 19].

Д. Ойстрах писал о музыке композитора: «Она рождает такой же горячий отклик в моей душе, как музыка Баха, Бетховена, Чайковского» [4, 10]. Присоединяясь к подобной оценке и учитывая тот факт, что с конца 1920-х годов он неуклонно выдвигался в положение лидера мирового музыкального процесса, можно утверждать: Шостакович не просто выдающийся композитор – это единственный великий композитор XX века, на протяжении полувека творивший по самому большому счёту, и по масштабу творческих деяний, действительно, сопоставимый с такими фигурами прошлого, как Иоганн Себастьян Бах, Людвиг ван Бетховен и Пётр Ильич Чайковский.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
2. Волков С.М. Шостакович и Сталин: художник и царь. Москва : Эксмо, 2004. 643 с.
3. Дмитрий Шостакович : сборник / сост. Г.Ш. Орджоникидзе. Москва : Совет. композитор, 1967. 536 с.
4. Ойстрах Д.Ф. Воплощение большого замысла // Советская музыка. 1956. № 7. С. 3–10.
5. Тищенко Б.И. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. Санкт-Петербург : Композитор, 1997. 52 с.
6. Fanning D. Shostakovich Studies. New York : Cambridge Univ. Press, 1995. 280 p.
7. Fay L. E. Shostakovich : A Life. Oxford [etc.] : Oxford Univ. Press, 2000. 484 p.
8. Meyer K. Dimitri Chostakovitch. Paris : Fayard, 1994. 420 p.
9. Shostakovich : The Man and His Music / ed. by C. Norris. London : Lawrence and Wishart, 1982. 233 p.

**Alexander I. Demchenko**

Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia. E-mail: alexdem43@mail.ru

**THE CARDINAL PARADIGMS OF D. D. SHOSTAKOVICH'S  
CREATIVE WORK: (ON THE 120<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)**

*Abstract.* The purpose of this article is to identify the defining ideological and semantic concepts of Shostakovich's work in its entirety. The key paradigms include the composer's emphasis on the issue of humanism, the importance of the meditative sphere for him, his inclination towards tragic interpretations, his life-affirming approach, his predominantly democratic orientation, and his strong connections with the Soviet way of life. At the same time, it is emphasized that, as a son of his country, Shostakovich equally embodied the global issues of his time, becoming a central figure in the musical process of the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:* Shostakovich's creative work; concepts of humanism, meditation, vitality, realism, democracy and universality

*For citation:* Demchenko A. I. *Kardinal'nyye paradigmy tvorchestva D. D. Shostakovicha : (k 120-letiyu so dnya rozhdeniya)* [The Cardinal Paradigms of D. D. Shostakovich's Creative Work : (on the 120<sup>th</sup> anniversary of his birth)], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 7–16. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-7-16 (in Russ.).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich. The Phenomenology of Creativity], St. Petersburg, Dmitriy Bulanin, 2004, 474 p. (in Russ.).
2. Volkov S. M. *Shostakovich i Stalin: khudozhnik i tsar'* [Shostakovich and Stalin: the Artist and the Tsar], Moscow, Eksmo, 2004, 643 p. (in Russ.).
3. Ordzhonikidze G. Sh. (comp.) *Dmitriy Shostakovich* [Dmitry Shostakovich], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1967, 536 p. (in Russ.).
4. Oistrakh D. F. *Voploshcheniye bol'shogo zamysla* [The Embodiment of a Great Idea], *Sovetskaya muzyka*, 1956, no. 7, pp. 3–10. (in Russ.).
5. Tishchenko B. I. *Pis'ma Dmitriya Dmitriyevicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Letters from Dmitry Dmitriyevich Shostakovich to Boris Tishchenko with Comments and Memoirs of the Addressee], St. Petersburg, Kompozitor, 1997, 52 p. (in Russ.).
6. Fanning D. *Shostakovich Studies*, New York, Cambridge Univ. Press, 1995, 280 p.
7. Fay L. E. *Shostakovich : A Life*, Oxford [etc.], Oxford Univ. Press, 2000, 484 p.
8. Meyer K. *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994, 420 p.
9. Norris C. (ed.) *Shostakovich : The Man and His Music*, London, Lawrence and Wishart, 1982, 233 p.

## Андрей Анатольевич Галкин

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки  
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки  
(Нижний Новгород, Россия). E-mail: galki.andreiz01@yandex.ru

### ПОЭТИКА ПРИРОДЫ В СИМФОНИЯХ ГУСТАВА МАЛЕРА

Статья посвящена исследованию поэтики природы в симфоническом творчестве Густава Малера. Её цель – выявить роль и значение природной образности как смыслообразующего и драматургического элемента в симфониях композитора. В задачи статьи входит анализ эволюции природных образов в симфоническом творчестве Густава Малера, рассмотрение их символического и концепционного наполнения, а также выявление связи между природной сферой и биографическим контекстом. В статье последовательно раскрываются философские основы мировосприятия Малера, его отношение к природе как к источнику вдохновения и объекту глубокого метафизического постижения. Особое внимание уделяется драматургической функции природы в ранних симфониях (Первой и Третьей), где она выступает всепорождающим началом, и в поздних сочинениях («Песнь о земле»), где образы увядания природы становятся метафорой заката жизни. Анализируется символика цикличности – смена времён года и времени суток – как отражение жизненного пути самого композитора. Автор приходит к выводу о том, что природа в симфониях Малера является не просто фоновым элементом, а универсальной философской категорией, через которую осмысляются бытийные вопросы, а её образы обретают значение символов, связывающих материальное и трансцендентное.

*Ключевые слова:* Густав Малер; поэтика природы; симфония; образная сфера

*Для цитирования:* Галкин А. А. Поэтика природы в симфониях Густава Малера. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-17-24 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 17–24.

Природа – одна из важнейших составляющих картины мира Густава Малера. Данная сфера получает систематическое претворение в творчестве композитора, по утверждению которого вся его музыка «всегда и везде состоит только из звуков природы» [5, 127].

Глубинную связь Малера с природой видели и отмечали многие близкие ему люди. Б. Вальтер, вспоминая свои впечатления от первого прослушивания Третьей симфонии в исполнении автора на фортепиано, писал: «...передо мной раскрылась его сущность, дышавшая таинственной связью с природой, сущность, всю глубину и стихийность которой я прежде мог лишь угадывать и которую теперь отчётливо ощутил в самом

музыкальном языке его симфонической грезы о мире» [4, 409].

Природа была для Малера спасительным убежищем от пут цивилизации, давление и мёртвую хватку которых он во всей полноте ощущал в рабочий сезон. Лишь в месяцы летнего отпуска, вырываясь из гнетущей повседневности и пребывая в полном уединении, Малер обретал необходимые ему условия для творчества: «...тогда моё сердце снова распахнулось, и я увидел, как свободен и радостен человек, когда возвращается из неестественной и беспокойной суеты большого города обратно в тихий дом природы» [5, 129].

Природа оказывала на композитора без преувеличения терапевтическое воз-

действие. Описывая одно из своих зимних путешествий, Малер противопоставляет природную среду городской: «Я приехал в Цалендорф и стал искать дорогу среди сосен и елей, совсем засыпанных снегом. Всё было совершенно по-деревенски, милая церквушка весело сверкала в лучах зимнего солнца, и мне стало снова так радостно на душе! Я увидел, каким свободным и весёлым становится человек, едва только он возвращается из неестественной и раздражающей суеты большого города в тихий дом природы» [3, 160].

Вместе с тем Малер далёк от свойственной многим художникам-романтикам тотальной идеализации и поэтизации природы. Более того, он довольно иронично и критически относился к такому суженному её видению. Малер глубоко сознавал всю сложность и противоречивость мира природы, остро и даже болезненно ощущая её трагические грани, не только прекрасные, но и безобразные стороны. Так, о своей Третьей симфонии он пишет: «...природа таит в себе всё, что только есть страшного, великого, но также и нежного. Меня всегда очень задевает то, что большинство людей, говоря о „природе“, думают всегда о цветах, птичках, лесном аромате и т. д. Бога Диониса, великого Пана не знает никто» [3, 167].

Природа, в представлении Малера, как и всякий живой организм, явленный в живых существах, также мучима и жестока: «страдает сама и причиняет страдания» [5, 129].

Именно природа была тем живительным источником, в котором Малер черпал силы и вдохновение для творчества. В процессе многочасовых, а иногда и многодневных летних пеших прогулок на композитора нередко снисходило творческое озарение. В эти мгновения Малер держал наготове записную книжку, в которой систематически фиксировал все посещавшие его музыкальные идеи – те ростки и побеги, которым предстояло в будущем вырасти в масштабные симфонические полотна.

Природа всегда была для Малера особым пространством творческих исканий. Её образы практически повсеместно претворяются в его музыке. И в первую очередь это относится к птичьим голосам, которые можно услышать почти в каждой его симфонии. Причины такого повышенного внимания к природе, постоянного вслушивания в неё, коренились не только в особой чуткости и восприимчивости натуры композитора, стремившегося постичь, проникнуть в самую суть природы. Точность, с которой Малер фиксировал в текстах своих сочинений различные звуковые явления природной среды, объясняется исключительными возможностями его слухового восприятия.

Близкая подруга и коллега Малера, скрипачка Н. Бауэр-Лехнер, вспоминала: «У Малера очень тонкий слух ко всем звукам природы, и он слышит их, хочет он того или не хочет. Таково кукование кукушки, которое дерзко и весело врывается в его Первую симфонию...» [4, 474].

В своём творчестве Малер не ограничивался имитацией отдельных звуковых феноменов природной среды, будь то пение птиц или эффект эхо. Чистая звукопись, в отличие от его коллеги и современника Р. Штрауса, никогда не была для Малера самоцелью. Отдельные звукоподражательные элементы в партитурах композитора всегда подчинены определённой сверхидее произведения. Не случайно Малер предпринял беспрецедентную по своей грандиозности попытку запечатлеть в звуках мир природы во всём его богатстве и многообразии, примером чему служит Третья симфония – наиболее фундаментальный «природный» опус композитора. Известно, что сам автор, работая над симфонией, прекрасно сознавал исключительность своего замысла: «Моя симфония должна стать чем-то таким, чего ещё не слышал мир!» [4, 183].

Б. Вальтер, посетивший Малера в Штайнбахе летом 1896 года, где композитор только что завершил работу над Третьей симфо-

нией, вспоминает: «По дороге к его дому, когда мой взгляд упал на горы, достойные преисподней, на суровые утёсы, служившие фоном столь уютного в остальном пейзажа, Малер сказал мне: „Вам незачем больше оглядываться вокруг: всё это я уже отсочинил“» [4, 406].

Малер, конечно же, имел в виду не механическое звукоподражание, слепое копирование музыкальными средствами визуальных образов. Под «всем этим» Малер подразумевал глубинную суть зрительно воспринимаемых явлений, сокрытое под внешним покровом материи метафизическое измерение природы, постижимую лишь духовным зрением трансцендентную сущность единого живого организма. О своей Третьей симфонии композитор писал: «В ней вся природа обретает голос и рассказывает о таких глубоких вещах, которые можно постичь, наверное, лишь во сне. Говорю тебе: в некоторых местах мне самому становится жутко и кажется, будто это сделал вовсе не я» [4, 183].

Подобные суждения свидетельствуют о необычайной глубине переживания, погружения в природу, вплоть до полного слияния с ней. В моменты такого единения композитор выходил за границы личного, индивидуального. Таким образом, слияние с природой становилось для Малера мистическим актом откровения, было сродни богообщению. Не случайно в ряде симфоний природные эпизоды располагаются в переломных кульминационных зонах, обозначая момент прорыва, выхода за пределы видимого. Природа в подобных случаях играет роль некоего проводника, канала в трансцендентное измерение. Природные эпизоды по сути своей уже выходят за границы чисто музыкального, «общий поток развития прерывается, они звучат вне причинно-следственных связей с предшествующим материалом, за пределами временного измерения» [5, 99].

Образная сфера природы включает в себя множество составляющих, которые

реализуются на образном, драматургическом, а также имманентно-музыкальном уровнях. Добавим к этому, что сфера природы получает в творчестве Малера и сюжетное воплощение в первых трёх симфониях, а также в «Песни о земле».

Так, в Первой и Третьей симфониях усматривается общая драматургическая логика, векторная направленность сюжета: природа в них выступает исходной локацией, точкой отсчёта действия. Каждая из симфоний начинается с репрезентации природы, которая выступает в роли всепорождающего универсума.

В Первой симфонии наивный герой, покидающий лоно матери-природы в первой части, переживает ряд трансформаций в последующих частях. После жизненных перипетий (третья часть), преодолевая глубокий кризис (финал), герой возвращается к исходной точке своего пути (эпизод-реминисценция в разработке финала на материале вступления первой части). Это музыкальное событие служит импульсом к его перерождению, духовному обновлению.

Если в Первой симфонии природа обнаруживает непосредственную связь с субъективно-личностным началом (героем), то в Третьей запечатлены этапы жизненного цикла, стадии эволюции её самой: от «великого ничто», инертной праматерии в первой части через формы неодушевлённые (горы, цветы) и одушевлённые (звери, человек) к трансцендентным (ангелы, Бог) в финале. Неслучайно в первоначальном варианте первая часть Третьей симфонии была разделена автором на две самостоятельные: первая – медленная («Что рассказывают мне скалистые горы») – мыслилась как манифестация великого хаоса, неоформленной «лавы» бытия, тогда как во второй («Лето шествует вперёд») развёртывался процесс постепенного пробуждения и порождения из этого хаоса всего многообразия жизненных форм.

И в Первой, и в Третьей симфониях природа предстаёт созидательной силой,

но если в первом случае процесс творения реализуется в индивидуально-личностном ключе, то во втором принимает уже космогонические масштабы. Таким образом, как Первую, так и Третью симфонии отличает своеобразная «путевая» драматургия: в Первой разворачивается путь героя (субъекта), тогда как в Третьей – путь универсума, его овеществления, материализации в различных формах.

Если в первых симфониях природа является первопричиной, точкой отсчёта всех последующих событий, то во Второй симфонии и «Песне о земле», напротив, – финалом пути.

Во Второй симфонии природа образует своего рода кулису, разделяющую горний и дольний миры. Голос птицы смерти [6, 96] является главным участником эсхатологической мистерии в финале: «...последнее, что слышно в этом мире, как представление всей земной жизни (и всё же содержащее предчувствие того, что грядёт), – это пение птиц, музыкальное воплощение всего живого» [5, 96].

Одинокий голос соловья в финале Второй симфонии является не только предвестником Страшного суда и грядущего Воскресения, но и «выступает как олицетворение природы, творения в целом, земной жизни; и, звуча в оркестре в одиночестве, а затем затихая, этот звук становится последним отголоском того, что он представляет» [5, 98].

В финале «Песни о земле» уход в горы символизирует растворение в вечности, слияние с Абсолютом.

Помимо того, что природа является одной из главных сфер в образной системе симфоний Малера, она вместе с тем становится проекцией жизненного пути композитора. В творчестве Малера образуется смысловая арка от ранних симфоний (с Первой по Третью), в которых природа символизирует начало пути героя (Первая) и всего мироздания (Третья), к поздним («Песнь о земле»), где он приближается

к финальной точке своего существования, растворяясь в природе.

Многие образы природы в симфониях Малера обретают символическое и концепционное значение. Показательна в этом отношении идея периодичности природных циклов.

В первых симфониях Малера преобладают образы весенней (Первая) и летней (Третья) природы. За неимением времени в рабочий сезон, только в пору летних каникул, выезжая за город и погружаясь в мир природы, Малер самозабвенно предавался сочинительству. Известно, что лето было для композитора наиболее творчески продуктивным временем года, когда он написал большую часть своих симфоний. Именно занятия композицией, а не дирижированием, которому композитор вынужден был посвящать большую часть времени, Малер считал своим истинным призванием. Принимая во внимание эти биографические детали, можно утверждать, что лето ассоциировалось у Малера с творческим горением, единением с природой и всем тем, что приносило в жизнь композитора подлинную радость и глубокий смысл. О первой части Третьей симфонии: «„Лето шествует вперёд“ – должно быть выражено юмористически-субъективное содержание. Лето задумано как победитель, шагающий среди всего, что растёт и цветёт, ползает и порхает, тоскует и мечтает, – и, наконец, среди того, о чём мы лишь догадываемся (ангелы – колокола – трансцендентное)» [1, 221].

Первая часть Первой симфонии изначально имела программный заголовок «Весна без конца», отражавший светлый, жизнерадостный строй её музыки. Весна как пора цветения символизирует молодость героя симфонии, первую фазу его существования: странствие наивного и беззаботного идеалиста-мечтателя, ещё не вкусившего горечи жизни.

Образы весны фигурируют и в позднем творчестве Малера, но здесь они тракто-

ваны в совершенно ином ключе. В пятой части «Песни о земле» «Пьяный весной» ликующая природа празднует всеобщее обновление, радостные трели птиц возвещают приход весны. На фоне природного ландшафта образ героя выглядит чужеродным. Природе противопоставлен образ пьяницы, которому нет дела до праздника жизни, охватившего всё живое.

Услышав радостную весть птицы о приходе весны, пьяный не придаёт этому значения, предпочитая забытьё опьянения весенним радостям. Здесь прочитывается явное отчаяние обречённого человека. Порабощённый недугом герой не способен разделить всеобщей радости и, предаваясь пьянству, отстраняется от мира.

Переживания героя – его безучастность и равнодушие – созвучны душевному состоянию Малера, для которого наступала пора заката. Смертельно больной, он горько сознавал, что весна его жизни уже миновала.

Образы осени – времени увядания природы, заката жизни – наполнили страницы самого личного произведения Малера «Песни о земле». Рассуждая о концепционном и образном строе произведения, И. А. Барсова отмечает: «То было ощущение заката жизни, пришедшего на смену её зенита, заката, который непреложно включается в круговращение природы, в смену её циклов, смену времён дня. И если в ранний период творчества наиболее естественной для композитора была привязанность к весне и раннему лету, к утру и дню, поистине ставшими для него символами юности и расцвета сил („Песни странствующего подмастерья“, первые части Первой, Третьей), то теперь в его музыку вошла тема заката солнца, вечера, осени, зимнего инея – символов увядания природы» [1, 341].

Концепционное значение в творчестве Малера обретает также цикличность времени суток. В основу главной партии первой части Первой симфонии положена тема песни «Шёл я рано утром» из «Песен странствующего подмастерья». Утро здесь

символизирует начало жизненного пути героя, «радостный шаг путника среди природы» [2, 27].

Сюжетную трактовку получают утренние образы и в пятой части Третьей симфонии «Что рассказывают мне утренние колокола», в которой утро, сменяющее ночь (четвёртая часть симфонии «Что рассказывает мне ночь»), символизирует следующую ступень эволюционной лестницы мироздания, восхождение от мира материального к миру духовному («Что рассказывают мне ангелы»). Идея цикличности времени суток проецируется на концепционный план произведения. Ночь замыкает круг образов растительного и животного мира, тогда как утро, знаменующее рождение нового дня и новых форм жизни, открывает путь к божественной любви, вселенскому универсуму в финале симфонии. Можно заметить, что образы весны и лета, с одной стороны, и образы утра и дня – с другой, обладают в творчестве Малера сходным значением.

Преобладание в первых симфониях Малера образов весны, лета и утра, а в поздних – осени и заката солнца не случайно. Природа выступает метафорой жизни, а её образы символизируют определённые этапы жизненного и творческого пути самого Малера – его начало и конец, расцвет и закат. Природа составляет параллель жизненному пути, и через её образы в симфониях претворяется мироощущение композитора.

Совершенно особое место в творчестве Малера принадлежит образам ночи, которая в сравнении с другими временами суток обладает наиболее широким смысловым спектром. Ночь в симфониях Малера многолика: это и пейзажные картины ночной природы (пасторальный эпизод в разработке первой части Седьмой симфонии, ночное шествие из второй части Восьмой, четвёртая часть Третьей), и метафорическое преломление ночи как символа одной из стадий эволюции мироздания (четвёртая часть Третьей симфонии). Далеко не всегда в музыке Малера ночь предстаёт временем

покоя и сна. В некоторых случаях раскрывается противоположная её грань. В скерцо из Седьмой симфонии ночь – время кошмаров, инфернально-мистического ужаса. Ещё одна сторона ночной жизни – любовь, которая в том же произведении представлена жанром серенады (вторая «*Nachtmusik*»). Ночные образы встречаются и в вокальном творчестве Малера («Песнь ночного стража» из «Волшебного рога мальчика», «В полночь» из песен на слова Рюккерта).

Подчеркнём, что Седьмая симфония по сути своей является программным сочинением, о чём свидетельствует авторское название «Ночная песнь». О второй части симфонии И. Барсова пишет следующее: «Это – картина ночного города прошлого, которую с пристальным любопытством, смешанным с иронией, рассматривает современный человек» [1, 270]. В Ноктюрне раскрываются не только картины ночного города, но и ночной природы. Они, как и в Третьей симфонии, словно разворачиваются перед взором путешественника в ходе его странствия. В цифрах 83–84 происходит переключение планов действия, «смена декорации». Эпизод пестрящего огнями маскарада (цирковая музыка в ц. 82) и атмосфера шумного праздника всё более отдаляются и, наконец, замирают в ночной тишине. Издалека вновь доносится перекличка пастушьих рогов (ночных стражей) и еле слышное бречание коровьих колокольцев (ц. 83, т. 4 – ц. 84). Пёстрая и оживлённая звуковая картина ночного города (т. 83 – ц. 83) растворяется в безмолвии спящей природы. Путешественника обволакивает ночной сумрак, в котором проступают едва различимые силуэты.

Не все природные образы в творчестве Малера получают звуковое воплощение. Некоторые из них только упоминаются в тексте песен или в партитурных ремарках. Тем не менее их роль в контексте сочинения оказывается не менее важной.

В первой части Третьей симфонии («Что рассказывают мне скалистые горы») ком-

позитор создаёт атмосферу сурового, безжизненного природного пейзажа. Горы олицетворяют здесь всю неживую природу и в контексте замысла произведения символизируют первую ступень эволюционной лестницы мироздания. В таком же ключе образ гор трактуется и в Восьмой симфонии, вторая часть которой написана на текст из заключительной сцены «Фауста» И. В. Гёте. Ремарка в партитуре симфонии, заимствованная из текста Гёте, содержит описание места действия: «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня». Горы здесь составляют одну из деталей природного ландшафта. Глубоким символическим значением наделяется образ гор в финале «Песни о земле». Уход в горную обитель («Прощание») символизирует расставание с жизнью. Как отмечает И. Барсова: «Мотив гор в конце жизни приобрёл для композитора неожиданно острую личную окраску. Горы, всегда бывшие частью его жизни, его летними рабочими буднями, теперь, в Тироле, стали открытым лишь взгляду пейзажем, объектом тоски, символом того, что уже недоступно» [1, 343].

Сфера природы в симфоническом творчестве Густава Малера представляет собой сложную и многоуровневую художественную систему, выходящую далеко за пределы чистой звукописи или романтического пейзажного фона. Природа для Малера – это не только источник вдохновения и спасительное убежище от городской цивилизации, но и универсальная философская категория, через которую композитор осмысляет фундаментальные вопросы бытия: жизнь и смерть, становление и угасание, материальное и трансцендентное.

Анализ симфоний Малера позволяет выявить эволюцию природной образности, тесно связанную с жизненным и творческим путём самого автора. В ранних симфониях (Первая, Третья) природа выступает как всепорождающее начало, символизируя весну жизни, молодость, наивность (Первая) и космогонический процесс тво-

рения (Третья). Здесь преобладают образы утра, весны и лета, которые становятся метафорами расцвета. В симфониях позднего периода, и особенно в «Песни о земле», природные образы приобретают трагедийный оттенок: осень, вечер, ночь и горные пейзажи символизируют уход, прощание, растворение в вечности.

Малер наделяет природу способностью к диалогу с человеком и Абсолютом. Природные эпизоды в его музыке нередко становятся зонами смыслового прорыва, моментами выхода за пределы времени и материи. Птичьи голоса, пастушьи наи-

грыши, звон коровьих колокольцев и горное эхо обретают у Малера символическое звучание, становясь «голосами» иного, высшего мира.

Таким образом, природа в симфониях Густава Малера выполняет роль не только образной, но и смыслообразующей доминанты. Она является тем универсальным пространством, в котором пересекаются биографическое, философское, религиозное и художественное начала, формируя уникальную поэтику, отмеченную символическими и мифологическими чертами, а также глубиной личностного переживания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. 2-е изд., доп., уточнённое, испр. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 586 с.
2. Барсова И. А. Тема странничества в песнях Шуберта и Малера // Журнал любителей искусства. 1998. № 2. Густав Малер. Изыскания. Письма. Воспоминания. С. 25–38.
3. Малер Г. Письма. 1875–1911 / общ. ред. и послесл. И. А. Барсовой. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. 892 с. (Австр. б-ка).
4. Малер Г. Письма. Воспоминания / сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой. Москва : Музыка, 1964. 636 с.
5. Eggebrecht H. H. Die Musik Gustav Mahlers. München ; Zürich : Piper & co., 1982. 305 S.
6. Floros C. Gustav Mahler. Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1977. 433 S.

### Andrey A. Galkin

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.

E-mail: galki.andrei2011@yandex.ru

## THE POETICS OF NATURE IN GUSTAV MAHLER'S SYMPHONIES

*Abstract.* This article explores the poetics of nature in the symphonic works of Gustav Mahler. Its goal is to identify the role and significance of natural imagery as a meaning-forming and dramatic element in the composer's symphonies. The article's objectives include analyzing the evolution of natural imagery in Gustav Mahler's symphonic works, examining their symbolic and conceptual content, and identifying the connection between the natural realm and his biographical context. The article consistently reveals the philosophical foundations of Mahler's worldview, his attitude toward nature as a source of inspiration and an object of profound metaphysical comprehension. Particular attention is paid to the dramatic function of nature in his early symphonies (the First and Third), where it serves as an all-generating principle, and in his later works (Die Lied von der Erde), where images of nature's decay become a metaphor for the decline of life. The symbolism of cyclicity – the changing seasons and times of day – is analyzed as a reflection of the composer's own life. The author comes to the conclusion that nature in Mahler's symphonies is not just a background element, but a universal philosophical category through which existential questions are understood, and its images acquire the meaning of symbols linking the material and the transcendental.

*Keywords:* Gustav Mahler; poetics of nature; symphony; figurative sphere

*For citation:* Galkin A. A. *Poetika prirody v simfoniakh Gustava Malera* [The Poetics of Nature in Gustav Mahler's Symphonies], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 17–24. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-17-24 (in Russ.).

#### REFERENCE

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [Symphony of Gustava Painter], 2<sup>nd</sup> ed., augm., rev., St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N. I. Novikova, 2012, 586 p. (in Russ.).
2. Barsova I. A. *Tema strannichestva v pesnyakh Shuberta i Malera* [The Topic is Important in the Songs of Schubert and the Painter], *Zhurnal lyubiteley iskusstva*, 1998, no. 2: Gustav Maler. Izyskaniya. Pis'ma. Vospominaniya, pp. 25–38. (in Russ.).
3. Mahler G. *Pis'ma. 1875–1911* [Letters. 1875–1911], St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N. I. Novikova, 2006, 892 p. (in Russ.).
4. Mahler G. *Pis'ma. Vospominaniya* [Letters. Memories], Moscow, Muzyka, 1964, 636 p. (in Russ.).
5. Eggebrecht H. H. *Die Musik Gustav Mahlers* [The Music of Gustav Mahler], München, Zürich, Piper & co., 1982, 305 p. (in German).
6. Floros C. *Gustav Mahler. Bd. 2: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* [Gustav Mahler. Vol. 2: Mahler and the Symphonic Music of the 19<sup>th</sup> Century in a New Interpretation: Towards the Foundation of a Contemporary Musical Exegetics], Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1977, 433 p. (in German).



УДК 78.071.2

DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-25-34

## **Наталья Ильинична Ефимова**

Доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).

E-mail: efimova\_natalia@list.ru

## **Анна Сергеевна Рудая**

Аспирант Академии хорового искусства имени В. С. Попова (Москва, Россия).

E-mail: rud.markes@bk.ru

### **PRIMO UOMO В ОПЕРЕ SETTECENTO: СТАТУС И ПОЛОЖЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕ**

В итальянской опере XVIII века primo uomo – явление уникальное, способствовавшее не только развитию самого жанра, но и формированию виртуозного вокального стиля великой оперной школы, в которой безупречное владение голосом было нормой и оставляло восторженные отклики почитателей таланта сопранистов, подчас переходящие в массовую истерию. Практически всё столетие успех оперы зависел от певца. Специальное изучение феномена primo uomo в опере Settecento показывает его многогранность. Оно заостряет внимание на важности его справедливой оценки. Primo действительно были первыми не только на сцене, но и в вокальной педагогике (как Пьер Франческо Този, Джироламо Крешентини, Гаспаре Паккьяротти), а так же на мировой политической арене (гласно, как Фаринелли, либо негласно, как Атто Мелани). Певцов с их дарованием, умом и мировой известностью облечённые властью лица удерживали при себе, тем самым повышая статус своего двора, а нередко и всей страны.

*Ключевые слова:* primo uomo; опера-seria; общественный статус primo uomo; Settecento

*Для цитирования:* Ефимова Н.И., Рудая А.С. Primo uomo в опере Settecento: статус и положение в обществе. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-25-34 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 25–34.

Primo uomo в итальянской опере XVIII века – явление уникальное, способствовавшее не только развитию самого жанра, но и формированию виртуозного вокального стиля великой оперной школы, в которой безупречное владение голосом было нормой и оставляло восторженные отклики почитателей таланта сопранистов,

подчас переходящие в массовую истерию. Практически всё столетие успех оперы зависел от певца. Поэтому композиторы и либреттисты чаще писали под голос того или иного исполнителя. Николини<sup>1</sup>, Сенезино<sup>2</sup>, Джованни Карестини<sup>3</sup>, Джицциелло<sup>4</sup>, Фаринелли<sup>5</sup>, Каффарелли<sup>6</sup>, Гаэтано Гуадани<sup>7</sup> – вот лишь неполный список звёзд, которые

блистали в опере *Settecento* и вдохновляли композиторов своей совершенной вокализацией.

Вспомним, что Томазо Альбиони писал партию троянского героя Энея в опере «Покинутая Дидона» (1724) под голос Николини, Георг Фридрих Гендель и Никола Порпора, восхищаясь мастерством Сенезино, отдавали ему первое исполнение в своих операх, где *primo uoto* пел в партиях Юлия Цезаря (Гендель. «Юлий Цезарь в Египте», 1724), Александра Македонского (Гендель. «Александр», 1726), царя Адмета (Гендель. «Адмет», 1727), царя Персии Сироя (Гендель. «Сирой, царь Персии», 1728), царя Улисса<sup>8</sup> (Порпора. «Полифем», 1735). В памятной премьерной постановке «Полифема», последней из пяти опер Н. Порпоры, принимал участие не только почитаемый им Сенезино, но и маэстро Фаринелли, выступивший в партии Ациса. Мастерство виртуоза Каффарелли также не было незамеченным. Никола Порпора отдал исполнителю партию Арминия, вождя германских племён, в опере «Германик в Германии» (1732), а Г. Ф. Гендель – партию Ксеркса в опере «Ксеркс» (1738). Под голоса выдающихся сопранистов писали партии К. В. Глюк («Орфей и Эвридика» (1762), где в партии Орфея блистал Гаэтано Гуаданьи) и В. А. Моцарт («Аскания в Альбе» (1771), где партия Асканио, сына богини Венеры, писалась под голос Джованни Манцуолли).

Уже этот краткий экскурс в историю оперы *Settecento* позволяет говорить о безусловной значимости голосов *primo uoto* не только для её развития, но и для адекватного понимания художественного климата эпохи, где сопранисты<sup>9</sup> были неотъемлемой частью музыкальной жизни своего времени и играли в ней важную роль. Именно это фиксировали в XVIII–XIX столетиях историки музыки и композиторы, отдававшие дань признательности и почтения великим мастерам пения. Итальянец Джовенале Сакки (1726–1789), автор первой биографии Фаринелли, в 1784 году писал о нём: «Все

певческие украшения были им доведены до совершенства. Его трель была плотной, ровной, или как принято говорить, округлой и одинаковой силы. Апподжиатуры были как восходящими, так и нисходящими, трель безупречной, группетти – идеальными и чёткими» [24, 10; здесь и далее перевод наш. – Н. Е., А. Р.]. Профессор Парижской консерватории, музыкальный критик и публицист Франсуа-Жозеф Фетис (1784–1871) в знаменитом «Всеобщем биографическом словаре музыкантов» (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*) написал, как был тронут выступлением Джизциелло: «Звук его голоса, столь чистый столь трогательный, завершённость исполнения, акценты, столь выразительные, которые он смог вложить в свой голос – всё это, я говорю, заставило его достичь такой возвышенности на сцене, что сам восхищённый король встал и, захлопав в ладоши, пригласил весь двор поддержать его, после чего зал содрогнулся от продолжительных аплодисментов» [14, 351]. Значимость *primo* Рауццини отмечал немецкий композитор И. Г. Науманн (1741–1801), прославившийся своими операми в Швеции и Дании. Он вспоминал: «У меня есть певец, который делает честь моей музыке, некто Рауццини. Я не знаю никого лучше, ибо он обладает всеми достоинствами, поёт как Ангел<sup>10</sup>, являясь при этом превосходным актёром» [22, 272].

В перечне метафор и титулов, применяемых современниками для описания искусства сопранистов первого ранга, выделяющихся из общей среды певцов-кастратов, а также из привычной обыденности, за краем которой мастерство *primo uoto* можно было сравнивать с пением Ангелов, встречается также эмоциональное – «Чудо Света». Именно так характеризовал французский юрист и дипломат Шарль Ансильон (1659–1715) голос Паолуччио<sup>11</sup>: «Он был поистине Чудом Света. Ибо кроме того, что его голос был на октаву выше, по крайней мере (и я говорю в пределах нормы) чем у кого-то

другого, он обладал всеми трелями и пере-ливами соловья, но с той лишь разницей, что он был гораздо тоньше, и если бы человек не знал обратного, он бы понял, что невозможно, чтобы такой тон исходил из гортанного человеческого» [6, 30].

Сегодня рассмотрение феномена *primo uoto* в принятой системе ценностей весьма обширно. Дискуссии разворачиваются не только в плоскости музыковедения, но также вокруг психологических, гендерных, социальных, культурологических и медицинских аспектов осмысления данного явления. К гендерному вопросу<sup>12</sup> феномена *primo uoto* обращались американские исследователи Дороти Кейзер, Элизабет Грош, Кэтрин Б. Кроуфорд, Наоми Андре. С историко-культурологической стороны<sup>13</sup> явление певцов-кастратов рассматривалось учёными И. Цейтлин, Д. Браундом, Э. Холл, М. Фельдман. Важные знания о *primo uoto* открывают археологи и медики. Медицинскую сторону кастратного голоса осветили Энид и Ричард Пейшелы<sup>4</sup>. Эксгумация<sup>15</sup> останков великих Фаринелли и Паккьяроти вызвала широкий общественный резонанс. Она не только позволила раскрыть особенности вокального аппарата сопранистов, но и выявила патологические изменения во внутрочерепном пространстве и физиологии *primo uoto*, вызванных вследствие многолетней работы в высокой тесситуре и эндокринного сбоя.

В отечественном музыковедении вопрос о *primo uoto* и их социальном положении не изучен. Упоминания о *primo uoto* встречаются в контексте работ, посвящённых опере-*seria*, в иерархии голосов которой сопранисты занимали наивысшую ступень, или в биографических трудах, описывающих вклад в искусство композиторов и исполнителей XVII–XVIII вв. Серьёзные и значимые труды И. П. Сусидко и П. В. Луцкера [3; 4], Л. В. Кириллиной [2], И. С. Федосеева [5] содержат ценные сведения о развитии музыкального театра, об утверждении опере-*seria* на сценах европейских театров, о рас-

цвете эпохи *bel canto*, о культурологическом климате эпохи. Между тем, о *primo uoto* и их исконном историческом статусе уникальных итальянских виртуозов «в котором заложена идея главенства, лидерства и статусной перспективы, выходящей за рамки специфики театральной жизни и храмов» [1, 9] рассуждений нет.

Справедливости ради укажем, что несмотря на весьма широкий спектр научных интересов, представленных как европейскими, так и отечественными музыковедами, прямо либо косвенно описывающими феномен сопранистов в опере, сама эстетика *Settecento*, его художественные приоритеты, оказывающие несомненное влияние на творчество композиторов и на развитие оперного жанра как такового, всё же не находят должного осмысления, сохраняя за собой либо общие представления об ущербности певцов-кастратов, либо оставаясь «белым пятном» в части чисто историко-музыкальной оценки феномена. Между тем, именно искусство кастратов ранга *primo uoto* оказало глубокое влияние на техническое и музыкальное развитие *Settecento*, эпохи, когда виртуозность открыто поощрялась, а «музыка Россини, Доницетти и Беллини, – как справедливо пишет Джастин Шютц, – не была бы такой, какой мы её знаем сейчас» [28, 1].

Напомним, что культивируемый эпохой певческий подход к опере, при котором предпочтения композитора не были столь важны для исполнителя как сегодня, а импровизация, индивидуальный опыт, эксперимент были её приоритетом, способствовал выделению *primo uoto* в элиту не только в опере, но и в социуме. Получив хорошее образование в течение шести-десяти лет, они обладали знаниями в литературе, теории музыки, контрапункте, игре на инструментах, композиции. Это означает, что их уровень подготовки обеспечивал им карьеру не только певца. Помимо редких по красоте голосов, они могли развиваться как администраторы, композиторы,

педагоги. Совершенно очевидно, что проблема их статуса и положения, её адекватное осмысление сегодня требует специального изучения, которое должно дать объективную оценку феномену, учитывающую как художественные реалии эпохи, так и ментальные. Ведь явление *primo uoto*, ставшее родоначальником западного виртуозного пения в опере и подарившее миру уникальные шедевры, вошедшие в мировой фонд исполнительского искусства, вполне достойно именно такой музыкально-исторической оценки.

Ш. Ансильон признавал, что «нет в мире голосов прекраснее и нежнее, чем у некоторых евнухов», и даже заявлял: «...они выше всякого описания, и никто не может составить о них представления, кроме тех, кому посчастливилось их услышать» [6, 29–30]. В работе Катерины Бержерон имеется упоминание: «...в конце восемнадцатого века... итальянские зрители кричали „*Evviva il coltello!*“ („Да здравствует нож!“) в знак признательности *primo uoto*» [9, 174].

Современная итальянская энциклопедия *Treccani* пишет: «Это были люди, занимающие государственные должности или занимающиеся важной деятельностью или пользующиеся по другим причинам определённой известностью»<sup>16</sup>. И хотя список *primo uoto* немногочислен, он вполне раскрывает их недооценённый вклад не только в музыкальное искусство, но и в исторический ход событий многих стран. История свидетельствует, что *primo uoto* были одарены вниманием коронованных особ Франции, Испании, России.

К примеру, карьера *primo* Агто Мелани<sup>17</sup> успешно сложилась во Франции. Его голос восхищал публику, однако после получения покровительства кардинала Дж. Мазарини и расположения Анны Австрийской, «воспользовавшись привилегированным положением, которое позволяло ему свободно передвигаться по королевским апартаментам, Мелани приступил к тому, что впоследствии стало его второй карьерой: карьере

доверенного лица кардинала, поддерживающего тесные эпистолярные и личные контакты с некоторыми из самых влиятельных личностей того времени»<sup>18</sup>. По словам Ж.-П. Вайсмана, Агто Мелани проявлял все качества дипломата в государственных переговорах различной сложности: «Его осмотрительность могла сравниться лишь с эффективностью в ведении дипломатических дел» [29, 562]. Он следил, как пишет Б. Нестола, за заключением Вестфальского мира (*la pace di Vestfalia*), о чём докладывал в письмах Матиасу Медичи; присутствовал при заключении Пиренейского мира между Францией и Испанией; помогал в продвижении курфюрста Баварии Максимилиана на императорский трон; был одним из участников в переговорных процессах о браках между Маргаритой Луизой Орлеанской с Козимо Медичи, а также между Марией Манчини с Лоренцо Онофрио Колонна с их успешным итогом. Благодаря своему влиянию и связям, этот *primo* принимал участие в продвижении кандидатуры Джулио Роспильози<sup>19</sup> на Папский престол. Благодаря его участию, в июне 1667 года Джулио Роспильози стал Климентом IX. Как видим, в конкретном случае успешная карьера *primo*-вокалиста ничуть не уступала место статусу *primo*-общественного деятеля. Его прекрасный голос и умение решать общественные проблемы ценили император Фердинанд III Габсбургский и Людовик XIV<sup>20</sup>.

*Primo* Маттео Сассано, именуемого Маттеуччио<sup>21</sup> называли «неаполитанским соловьём». Его репертуарный список поражал, так как он успешно пел главные роли в операх и ораториях Г. Венециано, К. Ф. Поллароло, Б. Сабadini, Дж. Бонончини, А. Скарлатти<sup>22</sup>, Л. Лео, покоря оперные сцены Рима, Неаполя, Венеции. Приглашённый к испанскому двору для излечения своим неповторимым голосом короля Испании Карла II Зачарованного от наследственного недуга, Маттеуччио завоевал доверие короны и стал авторитетным политическим

деятелем, неся дипломатическую миссию на международном уровне<sup>23</sup>.

Наиболее ярким воплощением многовековой традиции величия кастратов является Фаринелли. Он не просто повторил сценарий Маттеуччио, прибыв в Мадрид для служения Филиппу V, внучатому племяннику Карла II, унаследовавшего семейную болезнь, но и превзошёл его. Он был доверенным лицом королевской семьи (*criado familiar y Músico de Cámara*), руководителем всех королевских театров (Буэн-Ретирос (Buen Retiro), Аранхуэс (Aranjuez) и Лос-Каños-дель-Пераль (de los Caños del Peral)), универсалом на поприще не только исполнителя и руководителя, но и активного общественного деятеля. Именно благодаря Фаринелли итальянская музыка прочно укоренилась на испанской земле. Вследствие своего многолетнего сценического опыта и чёткого понимания механизмов функционирования театра, *primo* отбирал лучших итальянских певцов, сотрудничал с высокооплачиваемыми итальянскими машинеристами, лично прослушивал каждую оперу и исполнителя. Известно, что после согласования с Фаринелли и Метастазии одной из опер, дальнейшая её судьба возлагалась на четырёх композиторов, избранных певцом. Каждый из них был итальянцем по происхождению и признанным мастером своего дела – Франческо Коррадини (Francesco Corradini), Джованни Баттиста Меле (Giovanni Battista Mele), *primo maestro* Франческо Корселли (Francesco Corselli) и Николо Конфорто (Nicolo Conforto) [8, 146]. Концентрируя вокруг себя эталонных исполнителей, композиторов и драматургов, этой своей политикой Фаринелли добивался того, что «искусство было поставлено на службу международной дипломатии» [16, 430].

Постепенно обретая связи и участвуя в урегулировании международных отношений между Испанией, Англией и Францией, Фаринелли «стал серым кардиналом и получил звание министра или гранда Ис-

пани (Grande di Spagna)» [23, 11]. Новый король Испании Фердинанд VI (1746–1759) 3 сентября 1750 г. вручил Фаринелли орден Калатравы (dell'Ordine di Calatrava), присуждаемый исключительно дворянам и дарующий титул Рыцаря. Известно, что *primo* был в центре событий по урегулированию Аранхуэсского договора (1752), а также проанглийской политики Ричарда Уолла<sup>24</sup>. Неслучайно испанский исследователь Мартин Саец пишет: «Реконструируя ситуацию европейской дипломатии, как испанской, так и английской, австрийской, французской и итальянской, почти каждый раз, когда упоминается Фаринелли, речь идёт о его близости к королям» [25, 260].

Близким к русскому царю был сопранист Филиппо Балатри<sup>25</sup> – «московский Орфей», прозванный в России Филиппушкой. Его вокальное дарование, по сведениям итальянской исследовательницы А. Цаппери, было оценено герцогом Тосканским, курфюрсткой Марией-Анной Луизой (дочерью Козимо III Медичи), курфюрстом Максимилианом II, принцем Филиппом Францом Шёнборн, Людовиком XIV. Выступая в операх Франческо Гаспарини, Николо Порпора, он также пел с известной примадонной своего времени Фаустиной Бордони<sup>26</sup>.

В царской России при Петре I певец не только утешал своим голосом царя, но и сопровождал его и князя П. А. Голицына со свитой в дипломатических миссиях. В Новой серии «Ежегодника по истории Восточной Европы» имеются упоминания, о том, что Балатри «проводил часть лета в Воронеже, во время пребывания там Петра, и сопровождал брата П. Голицына, Бориса, в дипломатической миссии к калмыцкому хану Аюки за Волгой» [27, 182]. Здесь же сказано, что «ни один другой иностранец в петровской России не видел и не слышал того, что он [Балатри] знал и видел» [27, 183].

Специальное изучение феномена *primo uoto* в опере *Settecento* показало не только его многогранность, но и заострило внима-

ние на важности его справедливой оценки, которая не вписывается в понимание сопранистов в категориях «монстров» или «социальных инвалидов»<sup>27</sup>. Они были первыми не только на сцене. Первыми в вокальной педагогике (как Пьер Франческо Този, Джироламо Крешентини, Гаспаре Паккьяротти), первыми на мировой политической арене (гласно, как Фаринелли, либо негласно, как Атто Мелани). Певцов с их дарованием, умом и мировой известностью облечённые властью лица удерживали при себе, тем самым повышая статус своего двора, а нередко и всей страны.

В анналах мировой истории имеется достаточно фактов о евнухах как о функциональных лидерах (правителях, императорах, главнокомандующих, судьях), которые были в Персии, Византии, Китае, Индии, Египте. Типологически сходное явление *primo uomo*, безусловно обладающее своим ресурсным потенциалом в подобном измерении, достойно признания преимуществ своего статуса, который давал им право как мотивировать композиторов, так и оказывать влияние на те или иные процессы и принимать решения в любых значимых ситуациях.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Никколини (Grimaldi, Nicolo Francesco Leonardo; Nicolini; 1673–1732).

<sup>2</sup> Сенезино (Bernardi, Francesco; Senesino; 1677 – после 1757).

<sup>3</sup> Карестини, Джованни (Carestini, Giovanni; 1700–1759).

<sup>4</sup> Жициелло (Conti, Gioacchino; Gizziello; 1714–1761).

<sup>5</sup> Фаринелли (Broschi, Carlo Maria Michele Angelo; Farinello, Farinelli; 1705–1782).

<sup>6</sup> Каффарелли (Caffarelli, Caffarello, Caffariello, Caffarellino, Gaffarello; 1710–1783).

<sup>7</sup> Гуаданьи, Гаэтано (Guadagni, Gaetano; 1725 (1728) – 1792).

<sup>8</sup> Улисс (лат. *Ulixes*) или в римской трактовке Одиссей (др.-греч. Ὀδυσσεύς) мифологический персонаж, царь Итаки, сын Лаërта и внук Автолика.

<sup>9</sup> В документах того времени их называли также *musicì, virtuosi, eunuchi, cantori evirati, or soprano*.

<sup>10</sup> Сравнение *primo uomo* с ангелами являлось распространённым явлением в связи с тем, что их уникальные тембры ассоциировались с неземным ангелогласным пением, а сценический образ – с недостижимыми небожителями. К примеру, о Рауцини писал Леопольд Моцарт: «Он пел подобно Ангелу» [17, 60]. В письмах П. Метастазиио, опубликованных Р. Саваджем, знаменитый драматург отмечал, что «они играют и поют как Ангелы» [26, 584]. Примечательно, что последнего поющего певца-кастрата Алессандро Морески (1858–1922) также называли «Ангелом Рима» [11, 81].

<sup>11</sup> Паолуччио (Besci, Paolo Pompeo; Paoluccio; даты неизвестны).

<sup>12</sup> Дороти Кейзер рассматривает барочную оперу и её ведущих исполнителей кастратов в контексте кросс-сексуального кастинга [18, 47], её коллега, Элизабет Грош сопоставляет сопранистов с монстрами, где «уродец является объектом одновременно ужаса и очарования, потому что в дополнение к любым слабостям или способностям [дарованиям], которые они проявляют, уродец является двусмысленным существом, чья жизнь ставит под угрозу многие оппозиции, доминирующие в социальной жизни» [15, 57]. Кэтрин Б. Кроуфорд описывает великих итальянских исполнителей как «трансгендерных субъектов-инвалидов» [12, 59], а Наоми Андре видит певцов-кастратов как начальное связующее звено в цепочке «кастраты–гендер–травести–меццо-сопрано» [7].

<sup>13</sup> Исследователи И. Цейтлин [30], Д. Браунд и Э. Холл [10] осмысливают явление с позиций андрогинности и мимесиса, понимаемых в рамках наследия античной трагедии с её актёрами мужчинами. Также нельзя не отметить размышления о природе и видах феномена, о зарождении искусства певцов-кастратов, которыми делится профессор Чикагского университета Марта Фельдман [13].

<sup>14</sup> Э. и Р. Пейшелы осуществили анализ физической стороны голоса, соотнося плотность голосовых связок кастратов и гормонального влияния на них [21].

<sup>15</sup> Об эксгумации сопранистов подробно излагается в коллективной публикации А. Дзанатты, Ф. Дзампиери, Дж. Скаттолин, М. Риппа Бонати [20].

<sup>16</sup> *Vocabolario on line. Donna*. URL: <https://www.treccani.it/vocabolario/donna> (дата обращения: 11.11.2025).

<sup>17</sup> Мелани, Атто (Melani, Atto; 1626–1714).

<sup>18</sup> Nestola B. Atto Melani // Dizionario Biografico degli Italiani. 2009. Vol. 73. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/atto-melani\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=MELANI%2C%20Atto%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/atto-melani_(Dizionario-Biografico)/?search=MELANI%2C%20Atto%2F) (дата обращения: 02.11.2025).

<sup>19</sup> Роспильози, Джулио (Rospigliosi, Guilio; 1600–1669).

<sup>20</sup> Nestola B. Op. cit.

<sup>21</sup> Сассано, Маттео (Sassano, Matteo; detto Matteuccio; 1667–1737).

<sup>22</sup> Из письма А. Скарлатти к Ф. Медичи известно, что композитор считал primo Маттеуччио «профессором собственного стиля» (come Professore pratico del mio stile) (Bonsante A. Sassano (Sassani, Sassini), Matteo detto Matteuccio (Matteucci) // Dizionario Biografico degli Italiani. 2023. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-sassano-sassani-sassini-matteo-detto-matteuccio-matteucci\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SASSANO%20\(Sassani%2C%20Sassini\)%2C%20Matteo%20detto%20Matteuccio%20\(Matteucci\)%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-sassano-sassani-sassini-matteo-detto-matteuccio-matteucci_(Dizionario-Biografico)/?search=SASSANO%20(Sassani%2C%20Sassini)%2C%20Matteo%20detto%20Matteuccio%20(Matteucci)%2F) (дата обращения: 07.11.2025)).

<sup>23</sup> Испанский музыковед С. Луденя приводит сведения о том, что принимая участие в важных политических решениях, primo Маттеуччио «служил каналом для передачи конфиденциальной информации между могущественными людьми» [19, 140]. За его особые успехи как в вокальном, так и в политическом деле, он получил высший титул «De real credenciero mayor de la Casa Regia de Monedas de Nápoles» (главный королевский хранитель Королевского монетного двора Неаполя), а также имел право даровать грамоты и титулы [19, 142]. Схожую точку зрения выражает итальянская исследовательница А. Бонсанте, отмечая весомый дипломатический вклад певца на международном уровне, говоря о том, что он «занимал почётное место в сети отношений между державами старых государств» (Bonsante A. Sassano (Sassani, Sassini), Matteo detto Matteuccio (Matteucci) // Dizionario Biografico degli Italiani. 2023. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-sassano-sassani-sassini-matteo-detto-matteuccio-matteucci\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=SASSANO%20\(Sassani%2C%20Sassini\)%2C%20Matteo%20detto%20Matteuccio%20\(Matteucci\)%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/bio-sassano-sassani-sassini-matteo-detto-matteuccio-matteucci_(Dizionario-Biografico)/?search=SASSANO%20(Sassani%2C%20Sassini)%2C%20Matteo%20detto%20Matteuccio%20(Matteucci)%2F) (дата обращения: 07.11.2025)).

<sup>24</sup> Уолл-и-Деверё, Ричард (Wall y Devereux, Richard; 1694–1777) – испанский военный, государственный деятель и дипломат, главный министр Испании с 1754 по 1763 г.

<sup>25</sup> Балатри, Филиппо; Филиппушка (Balatri, Filippo; 1682–1756).

<sup>26</sup> Бордони, Фаустина (Bordoni, Faustina; 1697–1781) – признанная исполнительница и авторитетный популяризатор на европейской музыкальной сцене произведений эпохи перехода от барочного стиля к стилю, предшествовавшего галантному. Была дружна с В. А. Моцартом, см.: Degrada, Francesco. Bordoni, Faustina // Dizionario Biografico degli italiani. 1971. Vol. 12. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/faustina-bordoni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/faustina-bordoni_(Dizionario-Biografico)/) (дата обращения: 07.11.2025), а также: Zappari A. Balatri Filippo // Dizionario Biografico degli Italiani. 1963. Vol. 5. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-balatri\\_\(Dizionario-Biografico\)/?search=BALATRI%2C%20Filippo%2F](https://www.treccani.it/enciclopedia/filippo-balatri_(Dizionario-Biografico)/?search=BALATRI%2C%20Filippo%2F) (дата обращения: 15.12.2025).

<sup>27</sup> Выражение взято из статьи исследователя К. Кроуфорд «Желание кастрировать, или как создать социальных субъектов с инвалидностью» [12, 59].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ефимова Н. И., Рудая А. С. Феномен primo uoto в музыкальной культуре итальянского Settecento // ACADEMIA: музыковедение, исполнительство, педагогика. 2024. № 3(12). С. 7–12.
2. Кириллина Л. В. Гендель. Москва : Молодая гвардия, 2017. 479 с. (Жизнь замечат. людей).
3. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 1. Под знаком Аркадии. Москва : Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1998. 438 с.
4. Сусидко И. П., Луцкер П. В. Итальянская опера XVIII века. В 2 ч. Ч. 2. Эпоха Метастазии. Москва : Классика–XXI, 2004. 768 с.
5. Федосеев И. С. Оперное творчество Г. Ф. Генделя : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 1996. 489 с.
6. Ancillon Ch. Eunuchism display'd. Describing all the different sorts of eunuchs; ... Written by a person of honour. London : printed for E. Curll, 1718. 264 p.
7. André N. A. Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera. Bloomington : Indiana Univ. Press, 2006. 243 p.
8. Barbier P. Voce sola. Vita e musica di Carlo Broschi detto Farinelli. Milano : Rizzoli, 1995. 250 p.
9. Bergeron K. The Castrato as History // Cambridge Opera Journal. 1996. Vol. 8, № 2. P. 167–184.

10. Braund D., Hall E. Gender, role and performer in Athenian theatre iconography: A masked tragic chorus with Kalos and Kale captions from Olbia // *The Journal of Hellenic Studies*. 2014. Vol. 134. P. 1–11. DOI 10.1017/S0075426914000019
11. Clapton N. *Moreschi and the Voice of the Castrato*. London : Haus Books, 2008. 354 p.
12. Crawford K. Desiring Castrates, or How to Create Disabled Social Subjects // *Journal for Early Modern Cultural Studies*. 2016. Vol. 16. № 2. P. 59–90. DOI 10.1353/jem.2016.0011
13. Feldman M. *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*. Oakland, CA : Univ. of California Press, 2015. 421 p. DOI 10.1525/9780520962033
14. Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. En 8 vols. Vol. 2. Paris : Firmin Didot, 1866. 454 p.
15. Grosz E. Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit // *Freakery : Cultural Spectacles of the Extraordinary Body* / Ed. by R. Garland-Thomson. New York : New York Univ. Press, 1996. P. 55–66.
16. Hertz D. Farinelli Revisited // *Early Music*. 1990. Vol. 18, № 3. P. 430–443.
17. Jenkins J. S. Mozart and the Castrati // *The Musical Times*. 2010. Vol. 151, № 1913. P. 55–68.
18. Keyser D. Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions // *The Opera Quarterly*. 1987. Vol. 5, № 4. P. 46–57.
19. Ludeña C. G. Para que cante Mateucho y todos los demás: Música en la real Cámara en el ocaso de vida de Carlos II // *Revista de Musicología*. 2020. Vol. 43, № 1. P. 131–154.
20. Occupational markers and pathology of the castrato singer Gaspare Pacchierotti (1740–1821) / A. Zanatta, F. Zampieri, G. Scattolin, R. Bonati // *Scientific Reports*. 2016. Vol. 6, № 1. P. 1–9. DOI 10.1038/srep28463
21. Peschel E. Rh., Peschel R. E. Medical Insights into the Castrati in Opera // *American Scientist*. 1987. Vol. 75, № 6. P. 578–583.
22. Pohl C. F. *Mozart and Haydn in London*. Wien : Carl Gerold's Sohn. 1867. 390 p.
23. Ricci C. Farinelli. Quattro storie di castrati e primedonna fra Sei e Settecento. Lucca : Akademos & Lim, 1995. 102 p.
24. Sacchi G. *Vita del cavaliere don Carlo Broschi...* Vinegia : Nella stamperia Coleti, 1784. 48 p.
25. Sáez D. M. La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el marqués de la Ensenada a través de la diplomacia Europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura // *El Futuro del Pasado*. 2020. Vol. 11. P. 263–303. DOI 10.14516/fdp.2020.011.010.
26. Savage R. Staging an Opera: Letters from the Caesarian Poet // *Early Music*. 1998. Vol. 26, № 4: Metastasio, 1698–1782. P. 583–595.
27. Schlafly D. L. Filippo Balatri in Peter the Great's Russia // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. Neue Folge. 1997. Bd. 45, H. 2. P. 181–198.
28. Schuetz J. *The Freedom of Singers in Opera in the 18th and 19th Centuries: An Exploration of the History, Practice, and Vocal Tradition of the Castrati*. Conservatorium van Amsterdam, 2018. 68 p.
29. Vaisman J.-B. Atto Melani. Viaggio del cardinale Mazzarini a Saint-Jean-de-Luz l'anno 1659. Un journal des négociations de la paix des Pyrénées. Édition, traduction et présentation par Alexandre Cojannot. Bruxelles [etc.] : Peter Lang, et Paris : Ministère des Affaires étrangères, Direction des archives, 2010. In-8°, 252 pages, 8 pl. coul. h.-t. (Diplomatie et histoire, 19.) // *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2010. T. 168, no. 2: L'élaboration philologique et linguistique des Plus anciens documents linguistiques de la France, édition électronique. P. 561–563. URL: [https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_2010\\_num\\_168\\_2\\_464067\\_t11\\_0561\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2010_num_168_2_464067_t11_0561_0000_2) (дата обращения: 23.03.2026).
30. Zeitlin F. I. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama // *Representations*. 1985. № 11. P. 63–94. DOI 10.2307/2928427

**Natalya I. Efimova**

Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia. E-mail: efimova\_natalia@list.ru

**Anna S. Rudaya**

Viktor Popov Academy of Choral Arts, Moscow, Russia. E-mail: rud.markes@bk.ru

**PRIMO UOMO IN THE EIGHTEENTH-CENTURY OPERA:  
STATUS AND SOCIAL POSITION**

*Abstract.* In 18th-century Italian opera, primo uomo was a unique phenomenon, contributing not only to the development of the genre itself but also to the formation of the virtuoso vocal style of the great opera school, in which impeccable vocal control was the norm and elicited enthusiastic responses from admirers of sopranists' talent, sometimes verging on mass hysteria. For virtually the entire century, the success of opera depended on the singer. A special study of the primo uomo phenomenon in Settecento reveals its multifaceted nature. It emphasizes the importance of its fair assessment. The primo truly were pioneers not only on stage, but also in vocal pedagogy (like Pier Francesco Tosi, Girolamo Crescentini, and Gaspare Pacchiarotti), and on the global political stage (either publicly, like Farinelli, or privately, like Atto Melani). Those in power kept singers with their talent, intelligence, and worldwide fame, thereby raising the status of their court, and often the entire country.

*Keywords:* primo uomo; opera seria; social status primo uomo; Settecento

*For citation:* Efimova N. I., Rudaya A. S. *Primo uomo v opere Settecento: status i polozheniye v obshchestve* [Primo uomo in the Eighteenth-Century Opera: Status and Social Position], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 25–34. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-25-34 (in Russ.).

REFERENCES

1. Efimova N.I., Rudaya A.S. The Phenomenon of Primo Uomo in the Musical Culture of the Italian Settecento, *Academia: Musicology, Performance, Pedagogy*, 2024, no. 3(12), pp. 7–12. (in Russ.).
2. Kirillina L. V. *Gendel' [Handel]*, Moscow, Molodaya gvardiya, 2017, 479 p. (Zhizn' zamechat. lyudey). (in Russ.).
3. Susidko I. P., Lutsker P. V. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. V 2 ch. Ch. 1. Pod znakom Arkadii* [18<sup>th</sup>-century Italian opera, in 2 pt. Pt. 1. Under the Sign of Arcadia], Moscow, Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 1998, 438 p. (in Russ.).
4. Susidko I. P., Lutsker P. V. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. V 2 ch. Ch. 2. Epokha Metastazio* [18<sup>th</sup>-century Italian opera, in 2 pt. Pt. 2. The Era of Metastasio], Moscow, Klassika–XXI, 2004, 768 p. (in Russ.).
5. Fedoseev I. S. *Opernoye tvorchestvo G. F. Gendelya : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Operatic Works by G. F. Handel: dissertation], St. Petersburg, 1996, 489 p. (in Russ.).
6. Ancillon Ch. *Eunuchism display'd. Describing all the different sorts of eunuchs; ... Written by a person of honour*, London, printed for E. Curll, 1718, 264 p.
7. André N. A. *Voicing Gender: Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 2006, 243 p.
8. Barbier P. *Voce sola. Vita e musica di Carlo Broschi detto Farinelli* [Voice Alone. Life and Music of Carlo Broschi known as Farinelli], Milano, Rizzoli, 1995, 250 p. (in Italian).
9. Bergeron K. The Castrato as History, *Cambridge Opera Journal*, 1996, vol. 8, no. 2, pp. 167–184.
10. Braund D., Hall E. Gender, Role and Performer in Athenian Theatre Iconography: A masked tragic chorus with Kalos and Kale captions from Olbia, *The Journal of Hellenic Studies*, 2014, vol. 134, pp. 1–11. DOI 10.1017/S0075426914000019
11. Clapton N. *Moreschi and the Voice of the Castrato*, London, Haus Books, 2008, 354 p.
12. Crawford K. Desiring Castrates, or How to Create Disabled Social Subjects, *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 2016, vol. 16, no. 2, pp. 59–90. DOI 10.1353/jem.2016.0011

13. Feldman M. *The Castrato: Reflections on Natures and Kinds*, Oakland, CA, Univ. of California Press, 2015, 421 p. DOI 10.1525/9780520962033
14. Fétis F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. En 8 vols. Vol. 2* [Universal biography of musicians and general bibliography of music. In 8 vols. Vol. 2], Paris, Firmin Didot, 1866, 454 p. (in French).
15. Grosz E. Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit, R. Garland-Thomson (ed.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York, New York Univ. Press, 1996, pp. 55–66.
16. Heartz D. Farinelli Revisited, *Early Music*, 1990, vol. 18, no. 3, pp. 430–443.
17. Jenkins J. S. Mozart and the Castrati, *The Musical Times*, 2010, vol. 151, no. 1913, pp. 55–68.
18. Keyser D. Cross-Sexual Casting in Baroque Opera Musical and Theatrical Conventions, *The Opera Quarterly*, 1987, vol. 5, no. 4, pp. 46–57.
19. Ludeña C. G. *Para que cante Mateucho y todos los demás: Música en la real Cámara en el ocaso de vida de Carlos II* [For Mateucho and Everyone Else to Sing: Music at the Royal Chamber in the Twilight of the Life of Charles II], *Revista de Musicología*, 2020, vol. 43, no. 1, pp. 131–154. (in Spanish).
20. Zanatta A., Zampieri F., Scattolin G., Bonati R. *Occupational markers and pathology of the castrato singer Gaspare Pacchierotti (1740–1821)* [Marcadores ocupacionales y patología del cantante castrato Gaspare Pacchierotti (1740–1821)], *Scientific Reports*, 2016, vol. 6, no. 1, pp. 1–9. DOI 10.1038/srep28463 (in Spanish).
21. Peschel E. Rh., Peschel R. E. Medical Insights into the Castrati in Opera, *American Scientist*, 1987, vol. 75, no. 6, pp. 578–583.
22. Pohl C. F. *Mozart and Haydn in London*, Wien, Carl Gerold's Sohn, 1867, 390 p.
23. Ricci C. *Farinelli. Quattro storie di castrati e primedonne fra Sei e Settecento* [Farinelli. Four Stories of Castrati and Primedonne Between Six and Seven Hundred], Lucca, Akademos & Lim, 1995, 102 p. (in Italian).
24. Sacchi G. *Vita del cavaliere don Carlo Broschi...* [Life of the knight Don Carlo Broschi...], Vinegia, Nella stamperia Coleti, 1784, 48 p. (in Italian).
25. Sáez D. M. *La amistad entre Carlo Broschi Farinelli y el marqués de la Ensenada a través de la diplomacia Europea, la iconografía, la propaganda, la historia y la literatura* [The Friendship Between Carlo Broschi Farinelli and the Marquis of la Ensenada Through European Diplomacy, Iconography, Propaganda, History and Literature], *El Futuro del Pasado*, 2020, vol. 11, pp. 263–303. DOI 10.14516/fdp.2020.011.010 (in Spanish).
26. Savage R. Staging an Opera: Letters from the Castrato Poet, *Early Music*, 1998, vol. 26, no. 4: Metastasio, 1698–1782, pp. 583–595.
27. Schlafly D. L. Filippo Balatri in Peter the Great's Russia, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. Neue Folge*, 1997, Bd. 45, h. 2, pp. 181–198.
28. Schuetz J. *The Freedom of Singers in Opera in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries: An Exploration of the History, Practice, and Vocal Tradition of the Castrati*, Conservatorium van Amsterdam, 2018, 68 p.
29. Vaisman J.-B. *Atto Melani. Viaggio del cardinale Mazzarini a Saint-Jean-de-Luz l'anno 1659. Un journal des négociations de la paix des Pyrénées. Édition, traduction et présentation par Alexandre Cojannot. Bruxelles [etc.] : Peter Lang, et Paris : Ministère des Affaires étrangères, Direction des archives, 2010. In-8°, 252 pages, 8 pl. coul. h.-t. (Diplomatie et histoire, 19.)* [Atto Melani. Viaggio del cardinale Mazzarini in Saint-Jean-de-Luz the year 1659. A journal of the peace negotiations of the Pyrenees: book review], *Bibliothèque de l'École des chartes*, 2010, vol. 168, no. 2: L'élaboration philologique et linguistique des Plus anciens documents linguistiques de la France, édition électronique, pp. 561–563, available at: [https://www.persee.fr/doc/bec\\_0373-6237\\_2010\\_num\\_168\\_2\\_464067\\_t11\\_0561\\_0000\\_2](https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_2010_num_168_2_464067_t11_0561_0000_2) (accessed March 23, 2026). (in Italian).
30. Zeitlin F. I. Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama, *Representations*, 1985, no. 11, pp. 63–94. DOI 10.2307/2928427

# МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.071.1(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-35-46

**Ольга Викторовна Колганова**

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник сектора инструментоведения  
Российского института истории искусств, руководитель Научно-просветительского центра  
«Арт-интеграция» им. М. С. Заливадного (Санкт-Петербург, Россия).  
E-mail: kolganova.spb@gmail.com. ORCID: 0000-0002-5679-3228. SPIN-код: 2983-3525

## **25 ЛЕТ АРТИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРА И ДИРИЖЁРА ИГОРЯ СЕРГЕЕВИЧА МИКЛАШЕВСКОГО (1894–1942): ОТ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «СИЗИФ» ДО КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ**

Статья посвящена 25-летнему периоду артистической деятельности композитора и дирижёра Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942) – от дебюта в 1917 году с симфонической поэмой «Сизиф» на эстраде Павловского вокзала до создания Концерта для фортепиано с оркестром, запланированного к исполнению в сезоне 1941–1942 годов Ленинградской филармонии. Особое внимание уделено формированию его дирижёрского и композиторского стиля, а также роли А. Н. Скрябина и Н. А. Малько в творческом становлении музыканта. Исследование основано на материалах личного архива И. С. Миклашевского, хранящегося в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. Дополнительными источниками послужили документы Российского национального музея музыки и Мемориального музея А. Н. Скрябина и публикации в отечественной периодической печати 1910–1930-х годов.

*Ключевые слова:* композитор и дирижёр И. С. Миклашевский; Н. А. Малько; А. Н. Скрябин; симфоническая поэма «Сизиф»; Концерт для фортепиано с оркестром И. С. Миклашевского

*Для цитирования:* Колганова О. В. 25 лет артистической деятельности композитора и дирижёра Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942): от симфонической поэмы «Сизиф» до Концерта для фортепиано с оркестром. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-35-46 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 35–46.

Имя ленинградского композитора и дирижёра Игоря Сергеевича Миклашевского (1894–1942) долгое время оставалось забытым. Композитор умер в первую блокадную зиму [1], с тех пор его произведения

на долгие десятилетия оказались вне исполнительской практики. В 1958 г. Александра Николаевна Миклашевская передала архив мужа в Кабинет рукописей Российского института истории искусств

(далее – КР РИИИ). Однако систематическое обращение к этим материалам началось сравнительно недавно.

Архив композитора содержит нотные рукописи вокальных и инструментальных сочинений, лишь малой частью звучавших при жизни автора. До сих пор его единственным исполненным оркестровым сочинением остаётся симфоническая поэма «Сизиф» (Павловский вокзал, 1917; Ленинградская/Санкт-Петербургская филармония, 1922, 2022). Практически все фортепианные сочинения к настоящему времени были представлены (в концертах и записях) итальянским пианистом и исследователем Даниэле Буччо.

Заметных для своего времени успехов Миклашевский достиг как дирижёр: в конце 1930-х годов он считался одним из лучших исполнителей оркестровых сочинений Скрябина.

Цель данной статьи – на основе архивных источников и публикаций в периодической печати охарактеризовать 25-летний период творческой деятельности Миклашевского и привлечь внимание исполнителей и исследователей к сохранившимся рукописям его оркестровых сочинений.

В короткой биографической заметке о Миклашевском, составленной, по всей видимости, его женой Александрой Николаевной, приводятся следующие слова: «Летом 1942 года должно было исполниться 25 лет артистической деятельности И. С. М.<sup>1</sup> как композитора и дирижёра...» [цит. по: 3, 321]. Чуть далее, перечисляя созданные мужем произведения, она упоминает о том, что его Концерт для фортепиано с оркестром «должен был исполняться в Ленинградской] Филармон[онии] в сезоне [1]941–

[1]942 г.». Сопоставив эти факты нетрудно предположить, что именно исполнением своего Фортепианного концерта As-dur Миклашевский планировал отметить грядущий творческий юбилей.

За 25 лет до этого Игорь Сергеевич дебютировал как композитор (16 июня 1917 г.) и дирижёр (22 августа 1917 г.). «Впервые, – пишет А. Н. Миклашевская, – И. С. М. появился на Симфонических эстрадах Союза в 1917 г. в симфонических концертах Павловского вокзала. Сперва в симфоническом концерте под управлением Н. А. Малько, исполнявшего в первый раз симфоническую поэму И. С. Миклашевского „Сизиф“, вторично [она прозвучала] под управлением самого автора» [цит. по: 3, 321].

Каким образом в поле внимания Николая Андреевича Малько, одного из ведущих в то время петроградских дирижёров, попало первое оркестровое сочинение 23-летнего автора, выросшего, со слов Б. В. Асафьева, «в стороне от консерваторских влияний»<sup>2</sup>, нам не известно. Возможно, Малько знал об оркестре, руководителем которого до Октябрьской революции был Миклашевский. «Ещё в 1914 году музыкант создал любительский коллектив – симфонический оркестр Общества любителей музыки, с которым исполнял достаточно сложные программы до 1917-го»<sup>3</sup>, – читаем в разделе о композиторе на сайте Санкт-Петербургской государственной филармонии.

Из отдельных записей в дневнике концертных выступлений Н. А. Малько за 1917 год становится понятно, что в дни репетиций Миклашевский как музыкант произвёл на дирижёра самое благоприятное впечатление.

«Сизиф восхищает, – пишет Малько за день до премьеры, – почти выучили, в сущности, легко, т. к. всё ясно. Маленькие изменения касаются почти только знаков, кое-что надо усилить. Красивая музыка, всё в орк[естре] выходит. Манера инструментовки напоминает „Экстаз“. Сам он мне всё больше нравится. Он соответствует тому, каким должен быть автор „Сизифа“, как мне представляется это сочинение. Познакомился с родителями Иг[ория] Серг[еевича]»<sup>4</sup> (15 июня 1917 г.).

В день концерта, 16 июня, Н. А. Малько делает другую запись:

«Сизиф по-прежнему сплошь звучит, особенно с поправками автора. Асафьев считает произведение талантливым, признаёт полное владение оркестром, гов[орит], что инструмент[ентовка] Экстаза придумана, а Сизифа сочинена; называет инстр[ументовку] “глазной” – по ясности, но ему не нравятся темы, особенно 2-я – красивая только потому, что играет кларнет, указывает, что темы не получают развития. Назвал ещё инструментовку кларнетной. В общем считает Сизифа “музыкой”»<sup>5</sup>.

Упоминание о «Поэме Экстаза» А. Н. Скрябина в приведённых цитатах именно в отношении оркестровки не случайно. В юности Миклашевский брал у Скрябина частные уроки [2]. «...В доме [Миклашевских] часто бывал Скрябин с женой, который охотно с И[горем] С[ергеевичем] занимался», – писала Александра Николаевна ещё в одной краткой биографической заметке<sup>6</sup>, составленной, вероятно, при передаче личного архива мужа в КР РИИИ. Здесь же она отмечала: «В своё время [Игорь Сергеевич] проходил под скрябинским руководством его симфонические и фортепианные произведения и имел целый ряд указаний и пометок самого автора в партитурах...»<sup>7</sup>. Учитывая не столь частые приезды Скрябина в Петербург после его возвращения в Россию в 1909 г., обучение трудно было назвать систематическим. Вероятнее всего, на этих редких занятиях 16–18-летний Миклашевский играл сочинения Скрябина, и вместе они просматривали и обсуждали отдельные партитуры<sup>8</sup>. Интерес к дирижированию и инструментовке у молодого музыканта возник, по всей видимости, в юные годы. Уже в 20 лет он основал любительский симфонический оркестр.

В личной библиотеке Миклашевского сохранились ноты скрябинских сочи-

нений с пометами, внесёнными лично А. Н. Скрябиным или по его указанию. Среди них: партитуры Первой, Второй и Третьей симфоний (ор. 26, 29, 43), «Поэма экстаза» (ор. 54)<sup>9</sup>, Концерт для фортепиано с оркестром (ор. 20)<sup>10</sup>, а также Соната для фортепиано № 5 (ор. 53)<sup>11</sup>. Позднее к одному из своих концертов с симфоническим оркестром Ленинградской государственной филармонии на открытой эстраде «Сада отдыха» (август 1926 г.)<sup>12</sup> Миклашевский оркестровал Этюд Скрябина В-молл (ор. 8)<sup>13</sup>. Одна из партитур была переписана им от руки («Мечты», ор. 24)<sup>14</sup>. После смерти композитора вдова передала ноты скрябинских сочинений из библиотеки мужа вместе с его дирижёрской палочкой В. В. Софроницкому, с которым Миклашевский был дружен. В настоящее время данные материалы хранятся в Мемориальном музее А. Н. Скрябина.

По случаю первого выхода Миклашевского на сцену в качестве дирижёра [22 августа 1917 г.] в журнале «Театр и искусство» была опубликована его фотография<sup>15</sup>. Содействовал исполнению «Сизифа» под управлением автора, очевидно, Н. А. Малько. 18 августа в своём репетиционном дневнике он записал:

«Когда вышел Микл[ашевский], Гаврилов, обращаясь ко мне и Бейл.[?] сказал – Что это, в конце сезона учиться будут. Я остановил и сказал, что здесь отвечать ему не буду. Пот[ом] Бараб[ейчик] гов[орит]. – Если б Вас не было на эстраде, что бы тут было. Микл[ашевский] с честью поборол эту инертность кончающих сезон русских музыкантов и вёл себя как следует, изредка уступая, т. е. не вполне добиваясь, но в общем отчётливо зная, чего ему надо. Недостатки определённые (взмах на 6, „далёкое“ 2, не стуч[ит] палкой, когда сам говорит и т. д.). Он их, видимо, легко уяснил. Бейл. против того, чтобы вторично учить

пьесу, а по-моему, такое композ[иторское] выступление интересно. Только мне наука: всё значительное по работе в 1-ю полов[ину] сезона»<sup>16</sup>.

В день концерта Н. А. Малько сделал лишь одну заметку об утренней репетиции с упоминанием о Миклашевском.

На работу с оркестром ему было отведено лишь пять минут:

«Вторник, 22 августа. 10 ч. 4 м. – 11 ч. 58 м.

Всю ночь был дождь и сейчас сыпет. Нет Верховского<sup>17</sup>, Сикки, Гаврилова (б[ас] кл[арнет]), Цыбульского, отпустил Бармина, нет некоторых из струнных. У Верх. и Бейл. [заседание], Цыб[ульского] не пустили в поезд за 2 м[инуты] – новое дикое правило – закрываются двери, „когда поезд полон“...

Пащенко<sup>18</sup> склеили. Микл[ашевский] репетирует 5 мин.»<sup>19</sup>.

К сожалению, следующая запись в репетиционном дневнике дирижёра относится уже к другому событию. Вопрос о присутствии необходимого состава оркестра решился, по всей видимости, благополучно. Концерт состоялся, и, судя по одной из газетных заметок, публика устроила автору и дирижёру «Сизифа» овацию<sup>20</sup>. Высказывания в рецензиях были самые разные, в том числе и глубоко критические. Однако даже в самой негативной из них отмечалось, что автор «не лишён творческого дарования»<sup>21</sup>. В числе реплик, относящихся к «авторскому толкованию» сочинения и его оркестровке, встречались такие оценки как: «чутьё к оркестровому колориту», «искренность и талант автора»<sup>22</sup>, его «дирижёрские спо-

собности», «звучная инструментовка» «Сизифа», «ценная авторская субъективность, более выдвинувшая не только недостатки, но и достоинства произведения»<sup>23</sup>.

Через несколько дней после концерта, 25 августа, наряду с другими произведениями Н. А. Малько исполнил в Павловском вокзале Вторую симфонию А. Н. Скрябина. Короткое упоминание о присутствии на концерте Миклашевского и его комментариях свидетельствует об их частом общении по поводу исполнения тех или иных сочинений. Нетрудно представить, что, будучи обладателем партитуры Второй симфонии с пометами Скрябина, молодой Миклашевский вполне мог иметь свое представление об интерпретации произведения.

«Дождливый, холодный день. Публики сравнительно не мало. Встретили хлопками, но не очень. Отлично играли симф[онию], только покрикивал иногда 1-й трубака Кротов<sup>24</sup>, а его сосед, ученик его солдатик, наоборот, робел. В финале иногда чуть-чуть шатался ритм, во всём остальном играли превосходно. Расхваливал Стрельников (Мензенк[ампф]<sup>25</sup>). Были Власов и Миклашевские (все). Иг[орь] Серг[еевич] собирался мне возражать с парт[итуры] в руках. Кажется он многим недоволен. Насколько в „Тристане“ это меня огорчало, настолько сейчас я прочно стою на своей позиции. Вызывали; два раза возвращался, не уходя далеко, 3-й раз, когда ушёл подальше»<sup>26</sup>.

После отъезда Н. А. Малько из Петрограда в Витебск<sup>27</sup> в 1918 г. творческое общение музыкантов продолжилось в переписке. В архиве И. С. Миклашевского сохранились

два письма<sup>28</sup> Николая Андреевича. Первое из них, написанное в два этапа (23 марта и 11 апреля), – было адресовано непосредственно Игорю Сергеевичу.

«Я очень хочу увидеть и услышать Ваше следующее произведение, – писал Н. А. Малько. – Я хочу думать, что некоторая поверженность Вашего душевного мировоззрения –

дело наносное, извините, мальчишеское и имеет скорее отношение к нравственному, а не художественному облику. Что же касается последнего, я сужу о нём по „Сизифу“, Вашему отношению к музыке и, что мне так дорого, к исполнению. В этом отношении Вы выделяетесь среди русских авторов и в то же время это нисколько не вредит Вашей чуткости к настоящему духу авторства. Это есть настоящее правильное понимание и ощущение „идеи исполнения“, это мне в Вас дорого и в этом мы всегда сойдёмся и сговоримся. В этой области мелькнуло что-то отрадное и почти чудесное: Н. П. Малков<sup>29</sup> прислал мне статью „Оркестровые произведения А. Н. Скрябина и их исполнители“. Вы, вероятно, её читали. Подписано Г. де-Даль. Содержание настолько необычно для русского публициста, что я стал в тупик; Малков тоже называет это явление чудом и не знает автора. Подумал я было, уж не Вы ли это, но 1) что за псевдоним Де-Даль? (я понимаю „Г<...>ив“, во-вторых, не Ваша манера излагать мысли, в-третьих, по отношению ко мне сквозит недостаточное знакомство. Я не совсем уверен, но думаю, что автор не Вы. Кто же он? Напишите. Если Вы, будет жаль, что Вы один; если не Вы, я обрадуюсь рождению ещё одного „музыканта“<sup>30</sup>.

Автором упоминаемой в письме статьи действительно был И. С. Миклашевский, печатавшийся под псевдонимом Ф. Д.-Даль. Она была довольно объёмной и поэтому напечатана в газете «Жизнь искусства» в двух частях<sup>31</sup>. Годом ранее, в мае 1920 г., в той же газете был опубликован ещё один текст Миклашевского о Скрябине. В статье говорилось об исполнении цикла скрябинских

симфонических произведений под управлением Э. Купера<sup>32</sup>.

Второе письмо было датировано 20 марта 1921 г. и адресовано уже самому гражданину де-Далю<sup>33</sup>. Под тем же псевдонимом Миклашевский состоял в редакции журнала «Мелос», редакторами которого были Игорь Глебов (псевдоним Б. В. Асафьева) и П. П. Сувчинский<sup>34</sup>.

«Уважаемый гражданин де-Даль!

Мне прислали Вашу статью в „Жизни искусства“ „Оркестровые произведения А. Н. Скрябина и их исполнители“. Это явление настолько необычное, что мне хочется Вам написать. Я знаю петербургскую музыкальную критику, сам работал в качестве критика в Петерб[ургских] газетах и журналах, и не могу не выразить изумления при появлении статьи, где автор не прибегает к приёмам „петербургской газеты“, детально знает то, о чём говорит, владеет литературным языком и, что изумительнее всего в России, интересуется идеей исполнения, то есть тем, отсутствие чего, по моему убеждению, так характерно и для искусства России и вообще для всей нашей жизни. В то время как на Западе идея исполнения почти слилась с идеей самого творчества (лучшее воплощение у Вагнера), у нас до сих пор творчество бесконечно выше возможности его воплощения и целый ряд превосходных авторов не понимал, как их нужно исполнять. Отсюда недочёты оркестровки, в указаниях темпов и нюансов, и главное, отсутствие требовательности. Поэтому русский дирижёр к русским партитурам должен подходить много бережнее и внимательнее, чем к иностранным. У русского автора нужно уметь выспросить то, что иностранец сам укажет. Говорю это на веру, ибо сам не имел счастья общения в большом количестве ни с теми, ни с другими авторами и могу лишь вспомнить два характерных случая, подтверждающих мою мысль, причём второй автор был близок к воображаемому мной заграничному типу автора – имею в виду исполнение мной 5-й симфонии Мясковского и „Сизифа“ Миклашевского.

Снова скажу, чем меньше автор понимает в исполнении, тем пристальнее и любовнее должен дирижёр понять идею исполнения, заложенную во всякой неплохой партитуре...» [5, 156–157].

В личных документах Миклашевского сохранилась также фотография А. Н. Малько с надписью: «Игорю Сергеевичу, который один из немногих понимает идею музыкального исполнения. В этом залог многого и большого в будущем. Это пожелание согрето для меня признанием и серьёзностью. Душевно предан. Малько. 18.IX.1921. Петербург»<sup>35</sup>.

Итак, Н. А. Малько видел в Миклашевском тот тип композитора, в чьём творчестве «идея исполнения» слилась с «идеей самого творчества». Более благоприятный отзыв, вероятно, трудно было бы получить, тем более на основании лишь первого симфонического сочинения автора. В исполнении «Сизифа» успешно раскрылись и композиторские, и дирижёрские качества Миклашевского, что послужило ярким началом его творческого пути. Его дебюту сопутствовали успех у публики, тёплые отклики близких друзей (в частности И. А. Вышнеградского, который сохранил память об этом сочинении на всю жизнь), положительные оценки Б. В. Асафьева, Н. А. Малько; в этот же период в его жизни планировались важные личные перемены, связанные с предстоящей женитьбой<sup>36</sup>. Всё это, безусловно, вдохновляло молодого композитора и начинающего дирижёра и, вероятно, укрепляло надежду на успешное будущее.

\* \* \*

Последним оркестровым сочинением И. С. Миклашевского стал Концерт для фортепиано с оркестром. За двадцать пять лет, отделяющих его от создания «Сизифа», произошёл ряд важнейших исторических событий, повлиявших на творческий путь музыканта. После Октябрьской революции 1917 г. Миклашевский, будучи студентом электромеханического отделения Петроградского политехнического института (ныне, Санкт-Петербургский университет императора Петра Великого), был направ-

лен на строительство Волховской гидроэлектростанции. В дальнейшем в энергетической отрасли он проработал до 1937 г., занимая, в основном, руководящие должности: начальника монтажного отдела завода «Электросила» (1922–1929), начальника энергоцеха в Ленинградском отделении Государственного строительного акционерного общества «Стромстрой» (1929–1930), начальника монтажного отдела Ленинградского отделения Энергостроя (1930–1932), начальника конторы оборудования Горстройснаба Ленсовета (1932), руководителя кафедры высшей физики и электротехники Института повышения квалификации инженеров и техников (1932–1936), начальника Технического отдела Бюро «Энергопоезд» при Ленинградском индустриальном институте (1937) и др. Параллельно с этим он руководил любительскими, по большей мере, оркестровыми коллективами. Судя по архивным документам, композитору удавалось эффективно организовывать работу разного рода коллективов и вовлекать участников в творческий процесс. Оркестранты относились к нему с уважением.

В ранние годы он создал симфонический оркестр Общества любителей музыки (1914–1917)<sup>37</sup>, «вёл хоровой класс в школе Зилоти» (1918)<sup>38</sup>. Позднее был директором симфонического оркестра Петроградского государственного Экспериментального театра (1923–1924)<sup>39</sup> и руководителем самодеятельного симфонического оркестра Дома инженерно-технических работников имени Молотова (ДИТР) (1936)<sup>40</sup>. Единичные концерты под управлением Миклашевского проходили с оркестром Ленинградской государственной филармонии. Из известных нам примеров: исполнение симфонической поэмы «Сизиф» в Большом зале государственной филармонии (Ленинград, 3 мая 1922 г.); симфонический концерт в Большом зале Государственной академической филармонии с музыкой Р. Вагнера (27 февраля 1924 г.); два симфонических концерта филармонического оркестра на

эстраде «Сада отдыха» с исполнением сочинений М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, а также Этюдом № 11 ор. 8 А. Скрябина в инструментовке И. Миклашевского (17, 19 августа 1926 г.).

Есть также информация о работе Миклашевского с Симфоническим оркестром любителей музыки в 1922 г. Согласно документам из архива Санкт-Петербургской филармонии, это был тот самый коллектив, который он создал в 1914 г. «Прерванная революцией деятельность Оркестра возобновилась через несколько лет, по-видимому, тогда же Общество переименовало себя из „любителей“ в „ревнителей“, сообщается на сайте, созданном к 100-летию Санкт-Петербургской филармонии»<sup>41</sup>.

В периоды интенсивной работы с оркестрами Миклашевский активно обращался и к собственным сочинениям. Для него было важно проверять те или иные приёмы инструментовки на практике. Так, в годы руководства оркестром Экспериментального театра была написана Симфоническая поэма «L'Incarnation» («Воплощение») (ор. 10)<sup>42</sup>. По его собственному мнению, произведение получилось весьма удачным. Как и «Сизиф», Поэма была посвящена супруге, Александре Николаевне. В то же самое время были задуманы и другие оркестровые сочинения – Симфония<sup>43</sup> и Фортепианный концерт. Обо всем этом он писал И. Вышнеградскому в письме от 28 января 1924 г. [см.: 6, 222]. Однако исполнить «Воплощение» все-таки не удалось ни в Ленинградской филармонии, куда он тщетно обращался, ни в Москве через дирижёра Николая Голованова, ни в Амстердаме через французского дирижёра Пьера Монте, которому Миклашевский играл фортепианную версию «Воплощения» и передал партитуру для возможного исполнения<sup>44</sup>. В результате в личном архиве композитора остался лишь клавиш сочинения. Партитура сохранилась в Российском национальном музее музыки в фонде Николая Семёновича Голованова<sup>45</sup>.

В письме И. Вышнеградскому от 15 марта 1926 г. Миклашевский сообщал, что это сильно охладило его пыл<sup>46</sup>. Не проверив звучание вновь созданного сочинения на практике, он не хотел допускать ошибок в новом.

Переломным моментом в судьбе Миклашевского стало полугодовое тюремное заключение по ложному обвинению (июль 1937 г. – январь 1939 г., статья 58.10 «Пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти...»)<sup>47</sup>. После выхода из-под стражи он пытался восстановиться в правах дирижёра, хлопотал о включении своей кандидатуры в число дирижёров-гастролеров, получении должности художественного руководителя филармонии в любом из провинциальных городов (Архангельске, Свердловске, Челябинске, Саратове, Одессе, Баку, Тбилиси, Алма-Ате, Ашхабаде и др.)<sup>48</sup> или дирижёра в только формирующихся региональных оркестрах<sup>49</sup>.

В те годы осужденные по статье 58.10 считались «врагами народа». После предъявленного ему обвинения в «контрреволюционной деятельности» возвращение на руководящую должность в энергетическую сферу стало невозможным. С конца 1939 г. или с 1940 г. постоянным местом его работы становится Комитет по делам Искусств при Совете народных комиссаров СССР, где он числился «старшим инспектором при уполномоченном по учреждениям Искусств Союзного Подчинения в гор[оде] Ленинграде»<sup>50</sup>.

В 1940 г. в судьбе Миклашевского как дирижёра наступил долгожданный перелом. Его стали привлекать к выступлениям с ведущими коллективами страны – симфоническим оркестром государственной Ленинградской филармонии и Государственным симфоническим оркестром СССР. Со слов Александры Николаевны, в это время «стоял вопрос о приглашении его в Москву главным дирижёром гос[ударственного] оркестра»<sup>51</sup>. Среди достоинств

дирижёра, отмечаемых критиками, – «тонкое понимание стиля скрябинской музыки»<sup>52</sup>, «тщательная отделка деталей» [4, 32], «крепкие организаторские способности»<sup>53</sup>, ведение всех программ наизусть, высокий авторитет у оркестрантов и солистов, любовь публики. За двадцать пять лет, пусть и фрагментарной работы с теми или иными оркестрами и не столь частыми выступлениями на публике, Миклашевский как дирижёр достиг высокой степени мастерства, особенно в исполнении скрябинских сочинений.

В течение полугода до начала Великой отечественной войны И. С. Миклашевский провёл не менее семи концертов в Большом зале Ленинградской государственной филармонии и в только открывшемся Концертном зале им. П. И. Чайковского в Москве<sup>54</sup>.

Но, вероятно, более всего композитора радовал тот факт, что его Фортепианный концерт *As-dur* op. 14 был внесён в программу ленинградского филармонического сезона 1941–1942 годов.

Партитура концерта, очевидно, приобрела свой окончательный вид лишь накануне подготовки к исполнению. На её титульном листе в нижнем правом углу отмечена дата – 1941 год. Судя по наличию различного рода помет в партиях Концерта, в 1941 г. оркестровые репетиции шли уже полным ходом. Красным и синим цветами в партиях были обозначены динамические оттенки (красным – *f*, *cresc*, синим – *P*, *mp*, *mf*, *dim*), простым карандашом – штрихи, количество пропущенных тактов, лиги, динамика, знаки *tenuto*, указание на солирующую партию (*solo*), размеры и др. В отдельных партиях были исправлены ошибки переписчика (например, в партии флейты в цифре «3» был вычеркнут фрагмент и карандашом помечено «Не играть»<sup>55</sup>; в партии валторны в цифре 15, там где у солирующего инструмента шла каденция, стояла характерная для исполнителей партий духовых инструментов помета – «музыки на 10 мин»<sup>56</sup>).

На каждой партии был проставлен опус сочинения – 14, номер которого автору, по всей видимости, важно было упомянуть (лишь некоторые его сочинения были пронумерованы)<sup>57</sup>. На основании доступной нам архивной информации, не все номера опусов его произведений удается пока установить. Часть из крупных симфонических сочинений автора была не закончена. Помимо фортепианного, композитор написал Концерт для валторны с оркестром op. № 16 (1935–1936), авторский экземпляр партитуры которого также сохранился в КР РИИИ<sup>58</sup>. Судя по датам и номерам, Фортепианный концерт был начат раньше валторнового, но завершён значительно позже. Симфоническая поэма «Сизиф», созданная почти 25 лет назад, значилась в списке сочинений автора под номером «5».

Фортепианная версия Концерта<sup>59</sup>, вероятно, была создана ранее 1941 года. В сохранившемся в личном архиве композитора рукописном экземпляре Переложения есть исправления, частично внесённые автором. По большей мере они носят исполнительский характер, так как касаются, в основном, изменения отдельных звуков, ритмических фигур, знаков альтерации, приёмов звукоизвлечения, темповых обозначений. Таким образом, этот документ можно назвать авторизованной копией.

Нижние углы рукописи заметно истёрты. Очевидно, по этим нотам сам Миклашевский играл Переложение Концерта с кем-то в ансамбле множество раз. Предполагалось, что в качестве солиста выступит пианист Андрей Бицкий.

Первое публичное исполнение фортепианного переложения Концерта состоялось лишь спустя 83 года после его завершения. 17 июня 2024 г. последнее законченное оркестровое сочинение композитора прозвучало в рамках семинара-концерта, посвящённого 130-летию со дня его рождения, в Белом зале Российского института истории искусств. Солирующую партию исполнил пианист и исследователь Даниэле

Буччо (Италия), партию оркестра – дипломант международных конкурсов Александр Пакуев (Россия).

Симфоническая поэма «Сизиф» в последние годы звучала как в фортепианной, так и в оркестровой версиях: впервые аудиозапись поэмы для фортепиано в четыре руки была осуществлена Д. Буччо совместно с вице-президентом общества И. Вышнеградского, пианисткой Мариной Жост

14 сентября 2021 г. в Париже; оркестровая версия прозвучала 4 декабря 2022 г. в Большом зале Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича под управлением заслуженного артиста России Владимира Альтшулера<sup>60</sup>.

Оркестровая версия Фортепианного концерта И. С. Миклашевского ещё ждёт своего исполнения.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Игоря Сергеевича Миклашевского.

<sup>2</sup> Глебов И. Про композиторов-современников // Жизнь искусства. 1919. 15 янв. С. 3.

<sup>3</sup> И. Р. Игорь Миклашевский. URL: [https://10orphilharmonia.spb.ru/persons/1345/?utm\\_source=chatgpt.com](https://10orphilharmonia.spb.ru/persons/1345/?utm_source=chatgpt.com) (дата обращения: 13.11.2025).

<sup>4</sup> КР РИИИ (Кабинет рукописей Российского института истории искусств). Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 103 об.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> КР РИИИ. Дело фонда № 59. Л. 1.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> См. высказывание Миклашевского о Первой симфонии Скрябина: «Партитура и партии имеют... собственноручно-авторские ремарки, частью сделанные Игорем Миклашевским при прохождении партитур с автором» (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 2).

<sup>9</sup> Данные о партитурах приводятся согласно номерам, указанным в Государственном каталоге музейного фонда РФ. Мемориальный музей А. Н. Скрябина: МС ОФ-26108/24, НТ-3; МС ОФ-26108/25, НТ-4; МС ОФ-26108/26, НТ-5; МС ОФ-26108/21, РК-340.

<sup>10</sup> Мемориальный музей А. Н. Скрябина. МС ОФ-26108/17, НТ-1.

<sup>11</sup> Мемориальный музей А. Н. Скрябина. МС ОФ-26108/19, НТ-2.

<sup>12</sup> Благодарю Д. Буччо за предоставление афиши концерта.

<sup>13</sup> Мемориальный музей А. Н. Скрябина. МС ОФ-26108/23, РК-341.

<sup>14</sup> Мемориальный музей А. Н. Скрябина. МС ОФ-26108/18, РК-338. Партитура содержит дирижёрские пометы И. Миклашевского. Произведение исполнялось, в частности, 13 февраля 1936 г. в 105-м симфоническом концерте оркестра ДИТРа под управлением И. Миклашевского в Колонном зале Дома инженерно-технических работников им. Молотова (Фонтанка, 21). В программу концерта также был включён оркестрованный Миклашевским Этюд А. Скрябина В-moll (ор. 8).

<sup>15</sup> Композитор И. С. Миклашевский (к его выступлению в Павловске 22 августа) // Театр и искусство. 1917. № 33. 13 авг. С. 565.

<sup>16</sup> КР РИИИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 115 об.

<sup>17</sup> Флейта.

<sup>18</sup> В концерте был исполнен оркестровый ноктюрн «Восточная легенда» А. Ф. Пащенко.

<sup>19</sup> КР РИИИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 115 об.

<sup>20</sup> Павловский вокзал // Вечернее время. 1917. 23 авг. (5 сент.) (№ 1905). С. 4.

<sup>21</sup> Последний симфонический концерт в Павловском вокзале // Петроградская газета. 1917. 25 авг., пятница (№ 198). С. 5.

<sup>22</sup> Тимофеев Г. Симфонический концерт в Павловске // Речь. 1917. 24 авг. (№ 198). С. 5.

<sup>23</sup> А. К. Симфонический вечер в Павловске // Биржевые ведомости. Утренний вып. 1917. 24 авг. (№ 16404) (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 26. Вырезка из газеты).

<sup>24</sup> Кротов П.

<sup>25</sup> Н. Стрельников – псевдоним Николая фон Мензенкампа.

<sup>26</sup> КР РИИИ. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 147. Л. 116 об.

<sup>27</sup> В 1918–1921 гг. Малько возглавлял Витебскую народную консерваторию и симфонический оркестр.

- <sup>28</sup> Оба письма опубликованы и атрибутированы О. Л. Данскер, см.: [5, 156–160].
- <sup>29</sup> Малков Николай Петрович (1882–1942) – музыковед.
- <sup>30</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 1–1 об.
- <sup>31</sup> *Де-Даль* Ф. Оркестровые произведения А. Н. Скрябина и их исполнители // Жизнь искусства. 1921. 2–4 марта (№ 682–684). С. 3; 5–8 марта (№ 685–688). С. 1.
- <sup>32</sup> *Де-Даль* Ф. Цикл Скрябина // Жизнь искусства. 1920. 5 мая (№ 443). С. 1.
- <sup>33</sup> У И. С. Миклашевского был ещё один псевдоним. На одном из листов партитуры музыкальной комедии И. С. Миклашевского «Биос. Остров обезьян» фигурирует псевдоним «Арецкий» (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 6).
- <sup>34</sup> Мелос: книги о музыке/ под ред. Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. Кн. 1–2. Санкт-Петербург: Синод. тип., 1917.
- <sup>35</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 33. Л. 18.
- <sup>36</sup> Большинство фортепианных сочинений, а также сочинений для голоса и фортепиано И. С. Миклашевского посвящены его жене – Александре Николаевне Миклашевской (в девичестве Родзевич). Их женитьба состоялась в 1918 г.
- <sup>37</sup> Годы обучения в Политехническом институте Петра Великого.
- <sup>38</sup> КР РИИИ, Ф. 59. Описание фонда.
- <sup>39</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 18.
- <sup>40</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 20. Л. 5.
- <sup>41</sup> И. Р. Павел Ключков. URL: <http://100philharmonia.spb.ru/persons/2022> (дата обращения: 25.02.2026).
- <sup>42</sup> Клави́р поэмы хранится в КР РИИИ (Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 4–26).
- <sup>43</sup> Очевидно, имеется в виду Татарская симфония (Симфония на татарские темы), клави́р которой был завершён в 1932 г. во время пребывания Миклашевского на строительстве гидроэлектростанции в Кондопоге (АКССР).
- <sup>44</sup> Письмо И. Миклашевского И. Вышнеградскому от 15 марта 1926 г., см.: [6, 228].
- <sup>45</sup> Российский национальный музей музыки. Инв. № 305. П. № 10592/305.
- <sup>46</sup> Письмо И. Миклашевского И. Вышнеградскому от 15 марта 1926 г., см.: [6, 227].
- <sup>47</sup> См. справку из прокуратуры о прекращении дела (КР РИИИ. Ф. 59. Ед. хр. 25. Л. 10–11).
- <sup>48</sup> См. черновики писем и ответы на письма в личном архиве композитора (КР РИИИ. Ф. 59. Ед. хр. 18).
- <sup>49</sup> «Наконец, я охотно взялся бы организовать вновь формирующуюся Филармонию в каком-нибудь крупном центре». 21 июня 1939 г. (КР РИИИ. Ф. 59. Ед. хр. 18. Л. 6).
- <sup>50</sup> Черновик письма С. Н. Романову. Июль 1940 г. (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 18. Л. 27).
- <sup>51</sup> КР РИИИ. Дело фонда № 59. Л. 1.
- <sup>52</sup> *Рабинович* Д. А. Заметки о концертном сезоне // Советское искусство. 1941. № 3, 19 янв. (№ 3). С. 3.
- <sup>53</sup> Из отзыва А. В. Оссовского и Д. Д. Шостаковича (КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 9).
- <sup>54</sup> Открытие Концертного зала состоялось 12 октября 1940 года и было приурочено к столетию П. И. Чайковского.
- <sup>55</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 86.
- <sup>56</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 96.
- <sup>57</sup> Известные нам номера опусов указаны в опубликованном списке сочинений И. С. Миклашевского, см.: [3].
- <sup>58</sup> «В 1936 г., по контрактации Ленинградского Союза Композиторов мною [И. Миклашевским] был написан Концерт для валторны с оркестром», см.: КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Оп. 1. Ед. хр. 15. Л. 1–36. Однако на последней странице рукописи сочинения стоит помета о завершении партитуры 23 июня 1935 г.
- <sup>59</sup> КР РИИИ. Ф. 59. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 32–52.
- <sup>60</sup> См. рецензию на концерт Евгении Хаздан: *Хаздан Е. Игорь Миклашевский – возвращенное имя // Маринский театр, 2022–2023. С. 19.*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Колганова О. В. Деятельность И. С. Миклашевского в блокадном Ленинграде (по материалам личного фонда композитора в Кабинете рукописей Российского института истории искусств) // Музыкальное наследие: от прошлого к будущему : к 80-летию полного снятия блокады Ленинграда : материалы II Всерос. науч.-практ. конф., 19 апр. 2024 г. / ред.-сост. А. В. Савельева. Санкт-Петербург : ЦГПБ им. В. В. Маяковского, 2024. С. 42–70.

Колганова О. В. 25 лет артистической деятельности композитора и дирижёра И. С. Миклашевского...

2. Колганова О. В. Слово о... об оркестре Игоре, или Новое толкование Скрябина : Александр Скрябин и Игорь Миклашевский // Учёные записки / сост. и общ. ред. В. В. Рубцовой ; ред. В. В. Листочкина. Москва : Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2022. Вып. 11, кн. 1: Материалы Междунар. науч. конф. «Творческое наследие А. Н. Скрябина в контексте художественной культуры XX–XXI веков», 10–12 окт. 2022 г. С. 156–172.

3. Колганова О. В. Фонд композитора и дирижера Игоря Сергеевича Миклашевского в Кабинете рукописей Российского института истории искусств // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств / сост. и отв. ред. Г. В. Копытова. Санкт-Петербург : Рос. ин-т истории искусств, 2020. Вып. 7: Статьи и сообщения, публикации, обзоры. С. 302–322.

4. Малков Н. На концерте в филармонии // Искусство и жизнь. 1941. № 3, март. С. 32.

5. Н. А. Малько : Воспоминания. Письма / сост. и примеч. О. Л. Данскер, общ. ред. Л. Н. Раабена. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1972. 383 с.

6. Wyschnegradsky I. Libération du son: écrits 1916–1979 / textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton; traduction du russe par Michèle Kahn. Lyon : Symétrie, 2013. 522 p.

### Olga V. Kolganova

Russian Institute for the History of the Arts. M. S. Zalivadny Research and Education Center  
“Art Integration”. St. Petersburg, Russia. E-mail: kolganova.spb@gmail.com.

ORCID: 0000-0002-5679-3228. SPIN-code: 2983-3525

## 25 YEARS OF ARTISTIC ACTIVITY OF COMPOSER AND CONDUCTOR IGOR SERGEEVICH MIKLASHEVSKY (1894–1942): FROM THE SYMPHONIC POEM “SISYPHUS” TO THE PIANO CONCERTO

*Abstract.* The article is devoted to the 25-year period of artistic activity of composer and conductor Igor Sergeevich Miklashevsky (1894–1942), from his debut in 1917 with the symphonic poem Sisyphus on the stage of the Pavlovsky Railway Station to the creation of a Piano Concerto with orchestra, scheduled for performance in the 1941–1942 season of the Leningrad Philharmonic. Special attention is paid to the formation of his conducting and composing style, as well as the role of A. N. Scriabin and N. A. Malko in the creative development of the musician. The research is based on materials from Miklashevsky’s personal archive, which is kept in the Manuscript Room of the Institute for the History of the Arts. Additional sources were the documents of the Russian National Museum of Music and the A. N. Scriabin Memorial Museum and publications in the periodical press of the 1910s and 1930s.

*Keywords:* composer and conductor I. S. Miklashevsky; N. A. Malko; A. N. Scriabin; symphonic poem “Sisyphus”; Piano Concerto by I. S. Miklashevsky

*For citation:* Kolganova O. V. 25 let artisticheskoy deyatel'nosti kompozitora i dirizhëra Igorya Sergeevyicha Miklashevskogo (1894–1942): ot simfonicheskoy poemy «Sizif» do Kontserta dlya fortepiano s orkestrom [25 years of Artistic Activity of Composer and Conductor Igor Sergeevich Miklashevsky (1894–1942): from the Symphonic Poem “Sisyphus” to the Piano Concerto], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 35–46. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-35-46 (in Russ.).

### REFERENCES

1. Kolganova O. V. *Deyatel'nost' I. S. Miklashevskogo v blokadnom Leningrade (po materialam lichnogo fonda kompozitora v Kabinete rukopisey Rossiyskogo instituta istorii iskusstv)* [I. S. Miklashevsky's Activities in Besieged Leningrad (based on the materials of the composer's personal fund in the Manuscript Room of the Russian Institute for the History of the Arts)], A. V. Savelyeva (ed. -comp.), *Muzykal'noye nasledie: ot proshlogo k budushchemu : (k 80-letiyu polnogo snyatiya blokady Leningrada) : materialy II Vseros. nauch.-prakt. konf., 19 apr. 2024 g.*, St. Petersburg, TSGPB im. V. V. Mayakovskogo, 2024, pp. 42–70. (in Russ.).

2. Kolganova O. V. *Slovo o... ob orkestre Igoreve, ili Novoye tolkovaniye Skryabina : Aleksandr Skryabin i Igor' Miklashevskiy* [A Word About... About Igor's Orchestra, or A New Interpretation of Scriabin : Alexander Scriabin and Igor Miklashevsky], V. V. Rubtsova (comp., ed.), *Uchënyye zapiski*, Moscow, Memorial'nyy muzey A. N. Skryabina, 2022, iss. 11, b. 1, pp. 156–172. (in Russ.).
3. Kolganova O. V. *Fond kompozitora i dirizhera Igorya Sergeevichicha Miklashevskogo v Kabinete rukopiseĭ Rossiiskogo instituta istorii iskusstv* [The Foundation of Composer and Conductor Igor Sergeevich Miklashevsky in the Manuscript Room of the Russian Institute for the History of the Arts], G. V. Kopytova (comp, ed.), *Iz fondov Kabineta rukopiseĭ Rossiiskogo instituta istorii iskusstv*, St. Petersburg, Rossiyskiy institut istorii iskusstv, 2020, iss. 7, pp. 302–322. (in Russ.).
4. Malkov N. *Na kontserte v filarmonii* [At a Concert at the Philharmonic], *Iskusstvo i zhizn'*, 1941, no. 3, march, p. 32. (in Russ.).
5. Dansker O. L. (comp.), Raaben L. N. (ed.) *N. A. Mal'ko : Vospominaniya. Pis'ma* [N. A. Malko : Memoirs. Letters], Leningrad, Muzyka, Leningradskoye otdeleniye, 1972, 383 p. (in Russ.).
6. Wyschnegradsky I. *Libération du son: écrits 1916–1979, textes réunis, présentés et annotés par Pascale Criton* [Liberation of Sound: Writings 1916–1979; Texts Gathered, Presented and annotated by Pascale Criton], Lyon, Symétrie, 2013, 522 p. (in French).

# ВОПРОСЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЕНИЯ



УДК 787.8(510)

DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-47-55

**Цзяцзюнь Линь**

Аспирант сектора инструментоведения Российского института истории искусств  
(науч. руководитель – канд. искусствоведения О. В. Колганова) (Санкт-Петербург, Россия).  
E-mail: 572437146@qq.com

## **МЕТАФОРЫ ВОДЫ В СТРОЕНИИ И ПРИЁМАХ ИГРЫ НА КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ГУЦИНЬ И ГУЧЖЭН**

Статья посвящена исследованию водных метафор в структуре, названиях деталей и техниках игры на традиционных китайских музыкальных инструментах – *гуцине* и *гучжэне*. В традиционной китайской культуре вода выступает не только как одна из пяти стихий системы У-син, но и как глубокий философский символ, олицетворяющий жизнь, мудрость, гибкость и гармонию с природой, что нашло отражение в конфуцианских и даосских концепциях. На примере *гуциня* (древней семиструнной цитры) и *гучжэна* (китайской арфы) показано, как водные образы интегрированы в конструкцию инструментов – в названиях деталей (например, «Пруд дракона», «Пруд феникса», «Небесный пруд»), символику струн (связь с пятью звуками и пятью элементами) и технику исполнения (приёмы «*да*», «*гунь*», «*фу*», «*гуньфу*» и «*инь*», имитирующие капли дождя, бурные потоки и зеркальную гладь воды). Данное исследование направлено на выявление того, каким образом водная образность интерпретируется и осмысливается в строении и приёмах игры на *гуцине* и *гучжэне* в рамках традиционной китайской культурной символики.

**Ключевые слова:** метафоры воды; гуцинь; гучжэн; традиционная китайская музыка; философия воды; приёмы игры на инструментах гуцинь и гучжэн

**Для цитирования:** Цзяцзюнь Линь. Метафоры воды в строении и приёмах игры на китайских традиционных музыкальных инструментах гуцинь и гучжэн. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-47-55 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 47–55.

В традиционной китайской культуре вода – это нечто большее, чем просто стихия; она несёт в себе глубокий философский смысл и культурную символику, олицетворяя жизнь и мудрость. С точки зрения теории пяти первоэлементов системы У-син<sup>1</sup>, вода как один из них рассматривается в качестве источника всего сущего. По словам

Конфуция, «мудрый находит удовольствие в воде»<sup>2</sup>: философ связывал воду с гибкостью, приспособляемостью и дальновидностью мудрецов, подчёркивая возвышенное положение воды в китайском культурном понимании.

Духовно-ценностный вектор, связанный с водой, отражён во многих областях

традиционной культуры Китая. Древние китайские поэты часто обращались к водной стихии для метафорического выражения своих эмоций и стремлений. В живописи тема водного пейзажа также всегда занимала важное место. Использование водной стихии столь же широко распространено в архитектурном и ландшафтном дизайне: например, пруды и ручьи в древнекитайских классических садах или современные китайские театры на воде. Музыка, как «текущее искусство», обладает поразительным сходством с характеристиками текущей воды, позволяющим образам воды органично интегрироваться в культурную систему традиционных музыкальных инструментов. От конструкции инструментов до описания техники игры и тем музыкальных произведений – образы воды встречаются повсеместно, становясь отличительным компонентом традиционной китайской музыки.

Примечательно, что *гуцинь* занимает высочайшее положение в традиционной китайской культуре. Он входил в состав «четырёх искусств» интеллектуалов (игры на гучине, шахмат, каллиграфии, живописи) и с древних времён являлся обязательным для литераторов, а также для системы «музыкального воспитания» в конфуцианстве в целом. Конфуцианство считает, что музыка на *гуцине* способна гармонизировать отношения между человеком и небом, человеком и обществом, что совпадает с даосским идеалом «высшего добра, подобного воде»<sup>3</sup>. Н. Г. Тагильцева отмечает: «Конфуций верил, что игра на *гуцине* и прослушивание музыки *гуцинь* могут гармонизировать отношения между человеком и природой, человеком и обществом. В результате многие китайские философы прекрасно владели этим инструментом и часто играли на нём во время медитации» [3, 158].

В традиционной китайской музыкальной системе терминология отдельных музыкальных инструментов тесно связана с образами воды. Эти термины не только

отражают структурные характеристики и приёмы игры на инструментах, но и несут в себе глубокие культурные коннотации, связанные с одним из пяти первоэлементов системы У-син – водой. Среди традиционных китайских инструментов наиболее тесную связь со стихией воды имеют *гуцинь* и *гучжэн*.

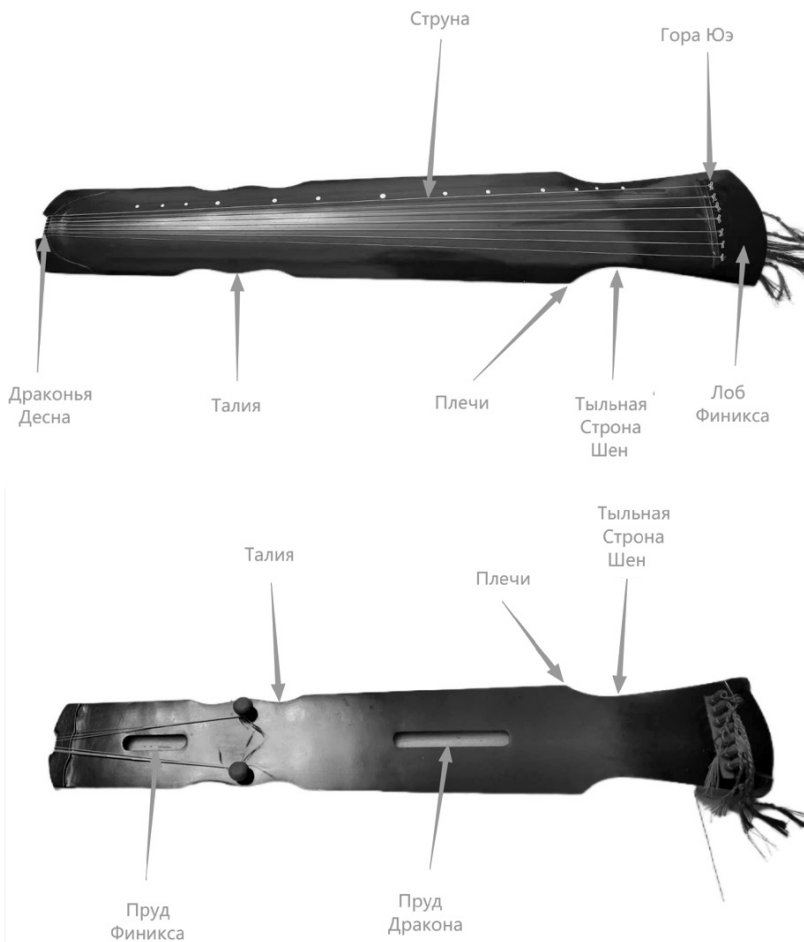
*Гуцинь* – один из знаковых традиционных музыкальных инструментов Китая. Его история насчитывает более трёх тысяч лет: первые достоверные археологические находки относятся к началу VII в. до н. э., когда датируется древнейший найденный экземпляр в провинция Хуэйбэй – инструмент возраста около 2700 лет<sup>4</sup>.

Названия многих частей *гуциня* содержат водные метафоры, и каждое из них указывает на уникальную функцию в общей метафорической системе инструмента. Связь между *гуцинем* и философией отражена в символических понятиях, связанных со струнами инструмента, о чём говорит Се Ваньин: «Гуцинь сначала был пятиструнным инструментом, его струны символизировали пять элементов – золото, дерево, воду, огонь и землю. Они также были известны как пять звуков Гун (宮), Шан (商), Чзяо (角), Чжэн (徵) и Юй (羽). Позже короли Вэнь и Ву из династии Чжоу добавили по одной струне, и получился семиструнный *гуцинь*, который используется и по сей день. Самая высокая часть *гуциня* называется „Юэ шань“ (岳山) (в буквальном переводе – „высокая гора“), а самая низкая часть „Лонинь“ (龙龈) (в буквальном переводе – „драконья десна“) (см. ил. 1). Пять струн *гуциня* словно текут от основания инструмента, его высокой части („Юэ Шань“, высокой горы или иными словами – от источника воды) к низкой части („Лонинь“, драконьей десне)» [8, 8]. Эта символическая система «пять элементов – пять звуков», где, согласно классическим представлениям, изложенным, например, в трактате «Семь узоров», «тон „юй“ 羽, соответствующий стихии воды,

напрямую связывает абстрактную философскую категорию воды с её конкретным звуковым воплощением в музыке гуциня – тоном, приблизительно соответствующим ноте „ля“<sup>5</sup>. Эта пространственная связь «течения от Юэ шань» (Высокой горы) к «Лониню» (Драконьей десне) является символическим отображением естественного водного течения – «от истока на вершине горы к потоку, текущему вниз». Применяемые названия не случайны. Они

создают образ водного течения в природе. Верхняя часть инструмента «Юэ шань» подобна горе, где берёт начало ручей (символизирующий источник воды), нижняя часть – «Лонинь» – представляет продолжение водного пути. Семь струн инструмента олицетворяют семь ручьёв. Вместе они образуют музыкальную метафору «высокие горы и текущие воды», которая возникла из истории о музыканте и композиторе Юй Бое.

Ил. 1. Схема деталей гуциня. Фото: Ц. Линь



Согласно древнему трактату «Циньцао» (Qin Cao, 琴操), Юй Боя три года изучал игру на гуцине у мастера Чэн Ляня, но не достигал совершенства: «Только после того, как он последовал за учителем на остров

Пэнлай в Восточно-Китайском море и услышал шум морских волн и ветра, его искусство резко улучшилось»<sup>6</sup>. Чженьгуань Цзо повествует об этом: «Однажды, когда он [Юй Боя] музицировал вечером под

луной, сидя в лодке, на берегу его игру услышал дровосека по имени Чжун Цзыци. После исполнения первой пьесы дровосек сказал: „Вы прекрасно играет! Эта музыка напоминает мне великую гору Тайшань“. Когда Боя исполнил следующую пьесу, дровосек сказал: „Сейчас Вы изобразили водные потоки, музыка похожа то на течение реки, то на морской прибой“. Тогда Боя воскликнул: „Наконец-то я встретил человека, понимающего мою музыку!“, и они стали лучшими друзьями. Через некоторое время, услышав о смерти Чжуна, Юй Боя разбил свой цинь и сказал, что если нет больше людей, понимающих его музыку, то нет смысла больше играть на цинь» [5, 660–661].

С этой легендой связаны построенные в городе Ухане павильон Цинтай (ил. 2) и Музей гуциня (ил. 3). Над входом в музей висит табличка с надписью «Высокие горы и текущие воды». В древней книге «Сюньцзы» (Xunzi) (荀子-劝学篇) также подчёркивается мастерство Юй Боя: «Когда Юй Боя играл на гуцине, даже лошади останавливались и слушали»<sup>7</sup>. Позже этот сюжет получил два смысловых измерения: как образ прекрасной музыки и как символ искреннего взаимопонимания с человеком.

В физическом смысле вода преодолевает любые преграды и связывает разнообразные пространства – подобно тому, как струна соединяет верхнюю часть инструмента «Юэ шань» с нижней «Лонинем». В символическом плане *гуцинь* не только вдохновляет на музыкальное творчество, но и воплощает метафору гармонии природы и музыки в образе «высоких гор и текущих вод». Таким образом, *гуцинь* уже сам по себе представляет определённую философскую связь с водой.

Названия различных частей *гуциня* тесно связаны с древнекитайской мифологией, что придаёт инструменту глубокий культурный подтекст. На лицевой стороне *гуциня* находятся так называемые «Крылья феникса» (凤翅) и «Лоб феникса» (凤额). Детали, расположенные на обратной стороне

инструмента, имеют такие мифологические названия, как «Пруд дракона» (龙池) и «Пруд феникса» (凤沼). Цао Хэ отмечает: «...китайский дракон издревле давал, а не отнимал жизнь, являясь охранником в образе мифологического духа дождя и воды. <...> В китайской культуре феникс является символом добродетели, долга, надёжности и процветания» [4, 84, 86].

Ил. 2. Павильон Цинтай (г. Ухань).  
Фото: Ц. Линь. Август 2025 г.



Ил. 3. Музей гуциня на восточной стороне Цинтая (г. Ухань). Фото: Ц. Линь. Август 2025 г.



«Пруд Дракона» (龙池) символизирует водоём, где обитает дракон. Это звуковое отверстие в нижней части *гуциня*, выполняющее функцию важного резонансного элемента. Звук, возникающий при игре, распространяется по корпусу, обогащается реверберацией и, наконец, выходит через эти отверстия, рассеиваясь подобно тому, как волны расходятся от центра пруда к берегам. Это делает «Пруд дракона» и «Пруд феникса» не просто декоративными названиями, а важными звеньями в водной метафорической системе *гуциня*. Когда звук выходит через отверстия, он подобен воде, вытекающей из пруда – естественно и плавно.

В древнекитайской культуре дракон тесно связан с водными силами: он выступает как владыка рек, морей и дождей, а его движение всегда сопровождается бурями и потоками воды [2]. Название звукового отверстия *гуциня* – «Пруд Дракона» (龙池) – подчёркивает его акустическую функцию и придаёт инструменту ореол таинственности, связанный с водой. Ему противопоставляется отверстие «Пруд феникса» (凤沼), которое также находится в нижней части *гуциня*. Оно является парным к «Пруду Дракона» (龙池) и имеет несколько меньший размер.

Феникс, символ гармонии и красоты, в китайской традиции часто сопутствует водным ландшафтам. Согласно легендам, он обитает на берегах священных озёр или на чистых ручьях с плывущими лотосами. В символической системе *гуциня* «Пруд феникса» (凤沼) и «Пруд дракона» (龙池) гармонично дополняют друг друга, воплощая взаимное соответствие принципов «инь-янь» (阴阳): дракон относится к янь (阳) (в древности он также символизировал монарха, и на одежде императоров часто были вышиты изображения драконов), а феникс – к инь (阴) (корона императрицы в древности называлась «корона феникса») (凤冠). Дракон и феникс сосуществуют

в этом «водном пространстве», образуя баланс и единство.

Образы воды также присутствуют в технике игры на *гуцине*. К числу ключевых исполнительских приёмов относятся следующие:

1. Приём «да» (打 dǎ, *бить*) – это лёгкое прикосновение кончиком пальца к струне, которое рождает короткий и ясный звук подобно капле дождя, падающей в воду и производящей брызги.

2. Приём «гунь» (滚 gǔn, *крутить*) выполняется безмянным пальцем правой руки, который скользит по струнам от себя, создавая непрерывную звуковую линию. Он подобен неумолимому потоку воды – ритмичный, динамичный, живо передающий стремительность и силу речного течения.

3. Приём «фу» (拂 fú, *щетка*) является противоположным «гунь»: указательный палец правой руки мягко скользит по струнам к себе, создавая нежный и тонкий тембр. Он подобен лёгкому бризу, касающемуся водной глади и как бы поднимающему рябь на воде.

4. Комбинированный приём «гуньфу» (滚拂, gǔnfú) сочетает в себе характеристики обеих техник, формируя уникальное выражение водной образности. При исполнении правая рука сначала использует «гунь», чтобы создать образ бурлящего потока, а затем добавляет «фу», который, взаимодействуя с «гунь», усиливает впечатление неумолимого, могучего течения.

Помимо этих приёмов, непосредственно имитирующих движение водного потока, в технике игры на *гуцине* существует и более тонкий способ передачи свойств воды – приём «инь» (吟 yín, *пения*). Это наглядно демонстрирует, как водная образность в искусстве игры на *гуцине* охватывает весь акустический и философский спектр состояний воды – от статичной, зеркальной глади, выраженной вибрацией «инь», до динамичного, неудержимого потока, воплощённого в приёме «гуньфу».

Совокупность этих приёмов находит своё наиболее полное и каноническое применение в знаменитой пьесе «Текущие воды», где, в частности, приём «*гуньфу*» виртуозно использован в кульминационных разделах для создания величественной картины неудержимо устремлённого вперёд водного потока. Эта тема впервые появилась в произведении Юй Боя для *гу-*

*циня* «Высокие горы и текущие воды». Цзи Юйсин отмечает: «Начиная с династии Тан, эта композиция была разделена на две части – „Высокие горы“ и „Текущие воды“» [7, 13]. Современная версия пьесы представляет собой адаптацию в исполнении музыканта династии Цинь Чжан Коншань (ил. 4).

Ил. 4. Чжан Коншань. Пьеса «Текущие воды» (версия для *гуциня*)<sup>8</sup>

<p>流水 凡九段 宮音</p> <p>按各譜淡水皆大同而小異此操係灌口張道士半髻子幼學於馮彤雲先生手授口傳并無成譜惟六段節奏迥異凡操梁每欲修譜奈指法奇特罕諸所無嗣成豐辛酉子蒐輯古操互相較對竊恐日久失傳因共擬數字勉成付梓借以壽世願我知音切勿妄施增減致負前人作述之著表焉則幸甚</p>		<p>一段</p> <p>瑟 勻 戾 蘇 省 具音 瑟 勻 瑟 戾 八二吉</p> <p>芍 蔻 省 又良 芍 蔻 省 芍 勻 瑟 二上四下 千</p> <p>天聞閣琴譜 卷一 宮 流水一 孔山</p>		<p>第二段</p> <p>瑟 勻 戾 蘇 省 具音 瑟 勻 瑟 戾 八二吉</p> <p>芍 蔻 省 又良 芍 蔻 省 芍 勻 瑟 二上四下 千</p>	
---	--	---	--	---	--

一六六

Вплощённая сначала в конструкции и технике игры на *гуцине*, а затем кристаллизовавшаяся в этой эталонной пьесе, водная метафора «высоких гор и текущих вод» давно перешагнула рамки отдельного инструмента. Музыка Юй Боя на эту тему продолжает вдохновлять композиторов и в современную эпоху. Существуют аранжировки для других инструментов (например, версия для *гучжэна* композитора Сюньчжи Вана). Актуальность этой музыкальной темы получила и глобальное измерение: в 1977 г. пьеса Чжан Коншань для *гуциня* «Текущие воды» была включена в число 27 произведений на «Золотой пластинке» космического аппарата «Вояджер», представляющей музыкальное насле-

дие человечества [6, 16]. Включение этого произведения, воплощающего метафору воды, в послание, которое человечество передает Вселенной, демонстрирует, что его культурная ценность получила высочайшее международное признание. Этот факт дополняет ещё одно важное свидетельство: «7 ноября 2003 г. *гуцинь* был зарегистрирован как устное и нематериальное наследие человечества ЮНЕСКО» [1, 345].

Помимо *гуциня*, терминологическая система, основанная на образах воды, используется и в другом китайском традиционном музыкальном инструменте – *гучжэне*. На задней стороне *гучжэна* также имеются отверстия, называемые «Пруд Дракона» и «Пруд Феникса», хотя их ди-

зайн в разных школах изготовления музыкальных инструментов отличается. По мере распространения и развития *гучжэна* в тех или иных регионах постепенно возникли различные школы, многие из которых продолжили эту традицию оформления. Особенно это относится к *чаочжоускому гучжэну*.

Су Цяочжэн отмечает: «В нижней части чаочжоуского гучжэна есть три отверстия: Пруд Феникса, Небесный пруд и Пруд Дракона. Их функции и метафоры те же, что и у гуциня, и сама цитра основана на гуцине»<sup>9</sup>. Название «Небесный пруд» (瑶池) подразумевает воду пруда, в который капает небесная роса, символизируя открытость и воздушность звука. Звук, исходящий из «Небесного пруда», подобен ряби, расходящейся по обширной водной глади. Также как и символическая система «дракон–феникс–вода», заложенная в *гуцине*, *гучжэн* включает в себя образы, заимствованные из мифологии.

Таким образом, *гуцинь* и *гучжэн* демонстрируют устойчивую связь традиционных китайских музыкальных инструментов с образом воды, реализуемую не только на уровне внешней символики, но и через конструктивные особенности, терминологию деталей и исполнительские приёмы. Строение обоих инструментов с акцентами на водную символику, а также приёмы игры на них («да», «гунь», «фу», «гуньфу», «инь») направлены на воспроизведение акустических характеристик водной стихии. В этом контексте образы воды функционируют как средство звуковой репрезентации философских представлений традиционной китайской культуры, в которых вода осмысливается как модель гармонии и мудрости; тем самым *гуцинь* и *гучжэн* выступают медиаторами, переводящими философские идеи в музыкально-звуковую форму.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Система У-син – традиционная китайская философская концепция, описывающая пять универсальных элементов – металл, дерево, воду, огонь и землю, – посредством которых осмысливается динамика природных, космических и культурных явлений, см.: (刘鸿玉. 细说五行: 专著. 北京: 气象出版社, 2021. (На рус.: Лю Х. Исследование У-син в деталях: моногр. Пекин: Метеоролог. изд-во, 2021. 296 с.)). Эти процессы находятся в двух взаимодополняющих циклах – порождения (вода питает дерево, дерево порождает огонь, огонь создаёт землю [пепел], земля рождает металл, металл собирает воду [роса]) и взаимного ограничения (вода гасит огонь, огонь плавит металл, металл рубит дерево, дерево сдерживает землю, земля сдерживает воду), обеспечивающих баланс и гармонию системы. В отличие от представлений о материальных «стихиях», У-син функционирует как модель отношений и преобразований. Концепция широко применялась в китайской философии, медицине, музыке и эстетике.

<sup>2</sup> Что имел в виду Конфуций. URL: <https://mos.gallery/blog/cto-imel-vvidu-kofutsiy/?ysclid=lk2p8c2bs8329247676> (дата обращения: 14.01.2026).

<sup>3</sup> 老子著·李若水翻译·道德经. 北京: 中国华侨出版社·2014年6月. ISBN 9787511345035. URL: <https://weread.qq.com/book-detail?type=1&senderVid=417433781&v=d81323305cb226d8152b3d7&wtheme=white&wfrom=app&wvid=417433781&scene=bottomSheetShare> (дата обращения: 19.11.2025). (На рус.: Лао-цзы / пер.: Ли Жошуй. Дао Дэ Цзин. Пекин: Кит. заруб. изд-во, 2014. ISBN 9787511345035).

<sup>4</sup> Самый ранний известный *гуцинь* (семиструнная цитра) в Китае был обнаружен при раскопках в Гоцзямяо в провинции Хубэй, см.: Чжун Цинжу. В провинции Хубэй обнаружен самый ранний китайский *цинь* возрастом более 2700 лет // Государственный информационный ресурс «Синьхуа» (Xinhua News Agency) URL: <https://clck.ru/3QQ495> (дата обращения: 14.01.2026).

<sup>5</sup> 古籍: [清] 赵在翰辑; 钟肇鹏、萧文郁点校. 《七纬 (附论语谶)》. URL: <https://weread.qq.com/web/bookDetail/8b332540811e20fo4g019a85> (дата обращения: 14.01.2026). (На рус.: Ци Вэй. Семь апокрифов, с приложением: Лунь юй Чэнь. (Анализ апокрифов)).

<sup>6</sup> 古籍：蔡邕著。《琴操》。URL: <https://wereal.qq.com/book-detail?type=1&senderVid=417433781&v=dbb32bc05codbd2bbf72399&wtheme=white&wfrom=app&wvid=417433781&scene=bottomSheetShare> (дата обращения: 14.01.2026). (На рус.: Цинь Цао. Трактат о Гуцинь).

<sup>7</sup> 古籍：[战国]荀子著；徐艳华译。《荀子》(中华国学经典精粹)。URL: <https://wereal.qq.com/book-detail?type=1&senderVid=417433781&v=65132ec0718443f3651c288&wtheme=white&wfrom=app&wvid=417433781&scene=bottomSheetShare> (дата обращения: 14.01.2026). (На рус.: Древние книги. (Период воюющих царств). «Сюньцзы» / пер. Сюй Яньхуа. «Сюньцзы» (квинтэссенция классики китайской синологии)).

<sup>8</sup> См.: URL: [https://image.baidu.com/search/detail?adpicid=o&b\\_applid=10859903394685474128&bdtype=o&commodity=&copyright=&cs=407856948%2C3091634101&di=7581146417410867201&fr=click-pic&fromurl=http%253A%252F%252Fbaike.baidu.com%252Fitem%252F%2525E6%2525B5%252581%2525E6%2525B0%2525B4%252F2809439&gsm=1e&hd=&height=o&hot=&ic=&ie=utf-8&imgformat=&imgratio=&imgspn=o&is=o%2C0&isImgSet=&latest=&lid=f62ca9a800cb9745&lm=&objurl=https%253A%252F%252Fbking.cdn.bcebos.com%252Fpic%252F83025aafa40f4bfbfbdf81d85196ffof736afc3b266&os=3848865459%2C1934820774&pd=image\\_content&pi=o&pn=13&rn=1&simid=407856948%2C3091634101&tn=baiduimagedetail&width=o&word=%E5%A4%A9%E9%97%BB%E9%98%81%E7%90%B4%E8%B0%B1%E6%B5%81%E6%B0%B4%E8%B0%B1&z=](https://image.baidu.com/search/detail?adpicid=o&b_applid=10859903394685474128&bdtype=o&commodity=&copyright=&cs=407856948%2C3091634101&di=7581146417410867201&fr=click-pic&fromurl=http%253A%252F%252Fbaike.baidu.com%252Fitem%252F%2525E6%2525B5%252581%2525E6%2525B0%2525B4%252F2809439&gsm=1e&hd=&height=o&hot=&ic=&ie=utf-8&imgformat=&imgratio=&imgspn=o&is=o%2C0&isImgSet=&latest=&lid=f62ca9a800cb9745&lm=&objurl=https%253A%252F%252Fbking.cdn.bcebos.com%252Fpic%252F83025aafa40f4bfbfbdf81d85196ffof736afc3b266&os=3848865459%2C1934820774&pd=image_content&pi=o&pn=13&rn=1&simid=407856948%2C3091634101&tn=baiduimagedetail&width=o&word=%E5%A4%A9%E9%97%BB%E9%98%81%E7%90%B4%E8%B0%B1%E6%B5%81%E6%B0%B4%E8%B0%B1&z=) (дата обращения: 14.01.2026).

<sup>9</sup> 苏巧箏. 潮州二四谱探源—论潮州的古谱、古调、古筝. 音乐研究, 1994, (03): 60–66. (На рус.: Су Ц. Исследование истоков чаочжоуской нотации «эр-сы» – о древней нотации, мелодиях и гучжэне Чаочжоу // Music Research. 1994. № 3. С. 63).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Манджаева О. У., Шорваева Н. В. Музыкальные инструменты в культуре китайцев // Сетевое востоковедение: взаимодействие монгольских и тюркских этносов во времени и в пространстве : материалы III Междунар. науч. форума, Элиста, 11–14 нояб. 2019 г. Элиста : Калм. гос. ун-т им. Б. Б. Городовикова, 2019. С. 344–347.

2. Ступникова В. В. Китайский дракон как воплощение водной стихии // Горизонты цивилизации. 2018. № 9. С. 339–346.

3. Тагильцева Н. Г., Чжан С. Гуцинь и китайская философия // Философия и наука: Материалы XVII Международной научно-практической конференции (Екатеринбург, 29 июня 2020 года) / под ред. Л. А. Беляевой. Екатеринбург : [б. и.], 2020. С. 157–161.

4. Хэ Ц. «Дракон, логос, феникс» как особые символы культуры Китая // Российские исследования. Культура и общество. 2023. Т. 7, № 2. С. 78–89. DOI 10.12731/2576-9782-2023-2-78-89.

5. Цзо Ч., Есипова М. В. Цинь // Музыкальные инструменты : энцикл. / гл. ред. М. В. Есипова и др. Москва : Дека-ВС, 2008. С. 659–663.

6. 白雪. 鼓瑟吹笙 : 中国乐器寻珍[专著]. 北京 : 化学工业出版社 · 2019. (На рус.: Бай Х. Игра на сэ и шэн: сокровища китайских музыкальных инструментов : моногр. Пекин : Хим. промышленность, 2019. 138 с.)

7. 冀宇星. 中唐琴乐的文学书写研究[论文]. 天津师范大学, 2023. DOI 10.27363/d.cnki.gtsfu.2023.000863. (На рус.: Цзи Ю. Исследование по гуциню и поэзии в период правления династии Тан : дис. Tianjin Normal University, 2023. DOI 10.27363/d.cnki.gtsfu.2023.000863.)

8. 谢婉莹. 论中国古琴艺术中的水文化[论文]. 郑州大学, 2020. DOI 10.27466/d.cnki.gzzdu.2020.001320. (На рус.: Се В. О культуре воды в китайском искусстве гуцинь : дис. Чжэнчжоуский университет, 2020. DOI 10.27466/d.cnki.gzzdu.2020.001320.)

**JiaJun Lin**

Organology department of the Russian Institute for the History of the Arts, St. Petersburg, Russia.

E-mail: 572437146@qq.com

## WATER METAPHORS IN THE STRUCTURE AND PLAYING TECHNIQUES OF THE TRADITIONAL CHINESE MUSICAL INSTRUMENTS GUQIN AND GUZHENG

*Abstract.* This article examines water metaphors in the structure, nomenclature of components, and performance techniques of traditional Chinese musical instruments – the guqin and the guzheng. In traditional Chinese culture, water functions not only as one of the Five Phases (Wu Xing), but also as a profound philosophical symbol embodying life, wisdom, flexibility, and harmony with nature, as reflected in Confucian and Daoist thought. Using the guqin (an ancient seven-stringed zither) and the guzheng (a Chinese plucked zither) as case studies, the article demonstrates how water imagery is embedded in instrument design: in the names of structural elements (e.g., “Dragon Pond,” “Phoenix Pond,” “Heavenly Pond”), in the symbolic system of the strings (their association with the five tones and the Five Phases), and in performance techniques (such as da, gun, fu, gunfu, and yin), which evoke raindrops, rushing streams, and mirror-like water surfaces. The study aims to explore how water imagery is interpreted and conceptualized in the construction and playing techniques of the guqin and guzheng within the framework of traditional Chinese cultural symbolism.

*Keywords:* water metaphors; guqin; guzheng; traditional Chinese music; water philosophy; performance Techniques for the Guqin and Guzheng

*For citation:* JiaJun Lin. *Metaforы vody v stroyenii i priyemakh igrы na kitayskikh traditsionnykh muzykal'nykh instrumentakh gutsin' i guzhen* [Water Metaphors in the Structure and Playing Techniques of the Traditional Chinese Musical Instruments Guqin and Guzheng], *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 47–55. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-47-55 (in Russ.).

### REFERENCES

1. Mandzhaeva O. U., Shorvaeva N. V. *Muzykal'nye instrumenty v kul'ture kitaytsev* [Musical Instruments in Chinese culture], *Setevoe vostokovedenie: vzaimodeystvie mongol'skikh i tyurkskikh etnosov vo vremeni i v prostranstve: materialy III Mezhdunar. nauch. foruma, Elista, 11–14 noyab. 2019 g.*, Elista, Kalmykskiy gosudarstvennyy universitet im. B. B. Gorodovikova, 2019, pp. 344–347. (in Russ.).
2. Stupnikova V. V. *Kitayskiy drakon kak voploshchenie vodnoy stikhii* [The Chinese dragon as the embodiment of the water element], *Gorizonty tsivilizatsii*, 2018, no. 9, pp. 339–346. (in Russ.).
3. Tagiltseva N. G., Chzhan S. *Gutsin' i kitayskaya filosofiya* [Guqin and Chinese philosophy], L. A. Belyaeva (ed.), *Filosofiya i nauka: Materialy XVII Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Ekaterinburg, 29 iyunya 2020 goda)*, Ekaterinburg, 2020, pp. 157–161. (in Russ.).
4. He C. “Dragon, Lotus, Phoenix” as Special Symbols of China Culture, *Russian Studies in Culture and Society*, 2023, vol. 7, no. 2, pp. 78–89. DOI 10.12731/2576-9782-2023-2-78-89. (in Russ.).
5. Tso Ch., Esipova M. V. *Tsin' [Qin]*, M. V. Esipova et al. (eds.), *Muzykal'nye instrumenty: entsikl.*, Moscow, Deko-VS, 2008, pp. 659–663. (in Russ.).
6. Bai X. *Gu se chui sheng: Zhongguo yueqi xun zhen* [Gu Se Chui Sheng: Exploring Treasures of Chinese Musical Instruments], Beijing, Huaxue Gongye Chubanshe, 2019, 128 p. (in Chinese: 白雪. 鼓瑟吹笙: 中国乐器寻珍[专著]. 北京: 化学工业出版社·2019).
7. Ji Y. X. *Zhongtang qinle de wenxue shuxie yanjiu* [A Study on the Literary Writing of Qin Music in the Mid-Tang Dynasty: Dissertation], Tianjin Shifan Daxue, 2023, DOI 10.27363/d.cnki.gtsfu.2023.000863. (in Chinese: 冀宇星. 中唐琴乐的文学书写研究[论文]. 天津师范大学, 2023. DOI 10.27363/d.cnki.gtsfu.2023.000863).
8. Xie W. Y. *Lun Zhongguo guqin yishu zhong de shui wenhua* [On the Water Culture in Chinese Guqin Art: Dissertation], Zhengzhou Daxue, 2020, DOI 10.27466/d.cnki.gzzdu.2020.001320. (in Chinese: 谢婉莹. 论中国古琴艺术中的水文化[论文]. 郑州大学, 2020. DOI 10.27466/d.cnki.gzzdu.2020.001320).

# ДЕЯТЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ



УДК 782(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-56-63

**Александр Александрович Ермаков**

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).  
E-mail: theoreticural@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-869

## **ПРЕТВОРЕНИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИФИКИ ДЕТСКОЙ ОПЕРЫ ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. А. БАСКА**

Сочинения для детского любительского музыкального театра Максима Андреевича Баска рассматриваются в статье в контексте общих тенденций становления данной жанровой разновидности, а также с точки зрения реализации их художественно-дидактического потенциала. Выявляются варианты и способы адаптации компонентов исходного оперного прототипа к возможностям детского восприятия и исполнения в соответствии с возрастом юной аудитории. Во взаимосвязи с практикой детского театрального исполнительства обозначены приоритетные направления в трактовке тем и сюжетов произведений (сказочных, бытовых), выборе способов сценической подачи музыкального материала. Творческая созидательность, характеризующая всю многогранную деятельность М. Баска, гармоничность мировосприятия во многом предопределили особое отношение композитора к детской музыке как к целостному художественному феномену, одновременно способствуя полноценному раскрытию его дарования в этой сфере творчества.

*Ключевые слова:* Максим Андреевич Басок; детская опера; детский музыкальный театр; детская опера на Урале

*Для цитирования:* Ермаков А. А. Претворение жанровой специфики детской оперы для любительского театра в произведениях М. А. Баска. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-56-63 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2026. – Вып. 44. – С. 56–63.

Творчество российского композитора, заслуженного деятеля искусств России, профессора Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского Максима Андреевича Баска (1951–2024) представляет особый пласт музыкальной культуры Урала, связанный с детским музыкальным театром<sup>1</sup>. Подобный жанровый приоритет автора, обозначившийся в 90-е годы прошлого века и сохранившийся до

конца его жизни<sup>2</sup>, не является случайным. Ещё в начале творческого пути, будучи учащимся Средней специальной музыкальной школы при Уральской консерватории, он факультативно посещает композиторский кружок, организованный Любовью Борисовной Никольской (1909–1984) – выпускницей Ленинградской консерватории по классу М. О. Штейнберга, известным уральским композитором, педагогом, музыкаль-

ным учёным. Примечательно, что одним из творческих «продуктов», созданных участниками этого кружка, стал «коллективный» опус – детская опера «Осенняя сказочка». Большой интерес к воспитанию подрастающего поколения у Никольской проявлялся не только в её педагогической, но и в творческой деятельности. Она стала одним из первых авторов в нашем регионе, обратившихся к детской опере и балету в середине прошлого столетия, и создала более десятка таких сочинений.

Уже в студенческие годы, учась на первом курсе композиторского отделения УГК (класс Л. Никольской), Басок активно интересуется сферой музыкального театра, подтверждением чему служит создание им одноактной камерной оперы «Диалоги за стеной» (по Г. Аполлинеру), премьера которой состоялась в 1973 г. в рамках V пленума Уральской композиторской организации. Спектакль был поставлен профессиональной «командой» из Оперного театра – режиссёром Ю. Федосеевым, дирижёром Е. Колобовым, получившим впоследствии значительную известность. Позже, в 1978 г., композитором была написана ещё одна камерная опера «Последний лист» (либретто автора и Ю. Федосеева по новелле О' Генри, пост. 1979).

Не удивительно, что данная «малая» оперная разновидность становится объектом научного исследования Максима Андреевича, увенчавшегося защитой кандидатской диссертации «Современная камерная опера. К проблеме специфики жанра» (1984). В дальнейшем линия камерной оперы продолжилась в его творчестве созданием оперы «Галочка» (2006, либретто автора по рассказу А. Аверченко, пост. 2007).

В то же время, ряд особенностей, присущих «малой» разновидности оперного жанра, выявленных в диссертационной работе (небольшая временная продолжительность спектакля – от получаса до часа, отсюда – уплотнённая подача музыкально-драма-

тургического содержания, ограниченное количество действующих лиц, простота, ясность сценической интриги и др.), могут быть в значительной мере распространены и на область детской оперы. Именно это творческое направление становится одним из ведущих для композитора в последующие десятилетия. Всего им написано около 15 произведений для детского музыкального театра<sup>3</sup>, жанровый «спектр» которых разнообразен: собственно детские оперы, мюзиклы, опера-балет<sup>4</sup>. Необычной можно считать своеобразную «тетралогию» из четырёх детских опер с «общим» героем – Слонёнком (по сказкам Д. Самойлова, 1999–2004).

По специфике содержания и характеру сценического воплощения большинство таких опусов, безусловно, тяготеет к любительскому музыкально-театральному направлению<sup>5</sup>. Последнее охватывает сочинения, ориентированные на исполнительские возможности преимущественно юных артистов, и подразумевает жанрово-коммуникативную ситуацию, детерминированную формами непрофессионального музицирования (например, в условиях домашнего театра, в образовательных учреждениях, самодеятельных коллективах и студиях и т. д.).

Многие оперные произведения создавались композитором в расчёте на постановки силами обучающихся образовательных организаций разного уровня и статуса: от воспитанников детских садов («Слонёнок пошёл учиться»), учащихся общеобразовательных школ и гимназий («Цветное молоко», «Коза-Дерева»), ДМШ и ДШИ до студентов непрофильных колледжей и вузов. Деятельность в данной сфере раскрыла многогранность творческого дарования М. Баска. Так, помимо основной, собственно композиторской работы, он делал либретто для некоторых из своих опер, выступал в качестве педагога, разучивая с юными артистами сольные и хоровые партии<sup>6</sup>, лектора-просветителя, при необходимо-

сти мог непосредственно принять участие в спектакле, исполняя те или иные роли взрослых персонажей. Наконец, был активным практиком-организатором, воплощая в жизнь разнообразные музыкально-театральные проекты. С невероятной увлечённостью, полной самоотдачей Максим Андреевич постигал специфику музыкального искусства для детей. Благодаря такому комплексному подходу автора, учитывающего в том числе особенности восприятия и исполнительские возможности потенциальной аудитории разных возрастных групп, в его сочинениях наиболее органично, без излишней назидательности осуществлён синтез художественных и дидактических задач – одно из основополагающих свойств, характеризующих область детской музыки в целом. Это, в свою очередь, свидетельствует о преемственности в творчестве Баска собственно жанровой традиции детской оперы для любительского театра. Ведь само возникновение указанной разновидности в последней четверти XIX столетия в России во многом стало следствием возросшего интереса к миру детства в отечественной музыкальной культуре и литературе, а также инициатив и начинаний педагогов, музыкантов, театральных практиков – энтузиастов-подвижников, стремившихся к воспитанию хорошего музыкального вкуса и развитию комплекса творческих навыков у подрастающего поколения.

Как отмечалось, первые детские музыкально-театральные произведения композитора появились в начале девяностых годов прошлого века – в эпоху, переломную в плане смены ценностных ориентиров молодёжи. Реалии нового времени требовали от авторов создания сценических произведений, безусловно интересных юному исполнителю и зрителю, с возможными вариантами их «проката» в разных сценических условиях. Примером подобного сочинения явился первый детский музыкально-театральный опус М. Баска – мюзикл «Денискины рассказы» (по мотивам рассказов

В. Драгунского, либретто Б. Бородина, 1992). «Сочинение задумано так, чтобы его можно было исполнять как отдельными фрагментами, так и целиком» [2, 288]. В этом произведении Максим Андреевич одним из первых в нашем регионе обращается к сюжету, с одной стороны, не связанному со сказкой – наиболее распространённому для детских опер первоисточнику; и при этом к сюжету, лишённому какой-либо назидательности, морализации. Здесь показана жизнь обычных ребят – Дениски, Мишки и их сверстников, их интересы, истории, понятные каждому юному зрителю. «Музыкальной речи присуща определённая театральность, которая проявляется в точных интонационных жестах» [2, 289]. Композитор использует средства различной жанрово-стилевой направленности (от яркого песенного мелодизма до характерной джазовой аккордики), а также формы высказывания действующих лиц (сольные, ансамблевые, разговорные диалоги, мелодекламация).

В последующих детских музыкально-сценических сочинениях круг литературных первоисточников заметно расширяется: сказка народная («Коза-дереза», в пересказе А. Толстого, 2009) и авторская («Алёнушкины сказки» по Д. Мамину-Сибиряку, 1997; Четыре детских оперы про Слонёнка по сказкам Д. Самойлова, 1999–2004; «Калиф-аист» по мотивам сказки В. Гауффа, 2001; «Дудочка и кувшинчик», В. Катаев, 2006; «Дюймовочка», Х. Андерсен, пост. 2025), рассказы, повести и пьесы отечественных писателей («Цветное молоко», В. Орлов, 1995; «Приключения Каштанчика», В. Орлов, 1998; «Беда от нежного сердца», В. Сологуб, 1999; «Городок в табакерке», В. Одоевский, 2005).

Во всех музыкально-театральных произведениях композитор, сохраняя важнейшее родовое свойство исходного жанрового прототипа (синтез драмы, музыки, сценического действия), допускает тот или иной уровень адаптации каждого из на-

званных компонентов художественного целого в соответствии с возрастом потенциального «адресата». Так, можно выделить следующие особенности в трактовке автором сюжетно-тематической (драматической) «составляющей» оперного организма:

– яркая, динамичная фабула с интересным событийным рядом. При этом сам сюжет изложен доступным языком с чётким выделением основной мысли-идеи. В наиболее важные драматургические моменты часто появляется «комментирующий» хор или рассказчик;

– отчётливая прорисовка персонажей, ясное позиционирование действующих лиц как положительных или отрицательных; нередко акцентируется тот момент, что герои являются сверстниками предполагаемых исполнителей и зрителей;

– жанровая дифференциация сюжетов в зависимости от возраста юной аудитории. Ведь по мере взросления ребёнка изменяются его жанровые пристрастия, что, в свою очередь, ведёт к усложнению сюжетного развития: от одноплановости, насыщенности сугубо событийными эпизодами (тетралогия о Слонёнке)<sup>7</sup> к усилению психологического начала в характеристике героев, возрастанию роли описательных моментов («Калиф-аист»).

Специфика жанрового содержания и формы детской оперы отчётливо выявляется и в организации собственно музыкального компонента оперных сочинений Баска. Здесь важнейшее значение имеет опора на знакомые для слуха ребёнка интонационные комплексы. В тематизме, как правило, ясно угадываются песенно-танцевальные истоки.

Для старшей возрастной категории детей предназначены оперные сочинения, в которых обнаруживается своеобразное претворение (конечно, в упрощённом виде) драматургической «модели» классических опер для профессиональных артистов и взрослого зрителя. Это проявля-

ется в длительности спектаклей (обычно до 45 минут), в наличии «внешней» атрибутики: традиционный состав исполнителей с делением на солистов, артистов хора, статистов. Здесь используются типичные оперные формы – как на уровне отдельных завершённых номеров (сольные, ансамблевые), так и сквозных сцен. При этом непрерывность музыкального развития, композиционная целостность в таких опусах обеспечиваются, с одной стороны, наличием драматургии «образно-смысловых» сфер, отражающей соотношение, расстановку основных движущих сил, логически выстроенных тональных планов, а с другой – использованием конкретных приёмов, действующих на высшем, композиционном «масштабно-временном» уровне (определение Е. В. Назайкинского [5]), в частности – лейтмотивов, лейттем (например, «Алёнушкины сказки»).

В детских операх с «упрощённой» организацией художественного материала в соответствии с уровнем исполнительских возможностей детей младшего возраста чаще всего используются разговорные диалоги и монологи. Такая «модель» структурирования, в свою очередь, оказывает влияние и на внутреннее устройство собственно музыкальных эпизодов. Последние чаще всего представляют собой небольшие законченные построения. Это могут быть непосредственно песенные номера, написанные в куплетных формах, либо даже синтаксически относительно завершённые фразы, предложения (например, по типу вопросо-ответных структур). Менее характерны для подобных детских опер разделы с традиционным речитативным, декламационным складом вокальной партии (что вполне естественно, поскольку эта функция в значительной мере передана разговорным диалогам). Например, в тетралогии о Слонёнке одна сюжетно-тематическая сцена, как правило, образуется из сопоставления ряда небольших музыкальных (и речевых) эпизодов.

Использование некоторых драматургических приёмов в детских операх Баска не только обусловлено художественно-эстетическими задачами, но и преследует сугубо практические (дидактические) цели. Трактовка хора как «комментатора» событий, введение «служебных» персонажей (слуг просцениума либо рассказчиков-повествователей), соотношение персонажей по «модусу» ролевых игр (так, в тетралогии о Слонёнке одному из непосредственных руководителей постановки – педагогу-хормейстеру – композитор предлагает исполнить партию Учителя-Сурка), повторность музыкального материала на разных масштабных уровнях – всё это средства, так или иначе способствующие дополнительному осознанию сюжета и более удобному запоминанию и воспроизведению юными артистами литературного и музыкального текста. В конечном счёте это помогает максимально комфортному вхождению ребенка – как интерпретатора (и зрителя) – в мир музыкального театра.

К раскрытию дидактического потенциала приводит и заметная роль игрового элемента в драматургической концепции ряда музыкально-театральных произведений, что, в свою очередь, становится важным фактором организации «внешнего», сценического действия. При этом речь идёт не о перенесении детских игр на оперную сцену, а, скорее, о выведении игровой ситуации из конкретного сюжетного поворота в опере. В некоторых случаях подобные эпизоды носят даже «вставной» характер. Например, в произведениях, где соблюдены все условия развития драматической интриги, на определённом этапе может происходить «выключение» из неё отдельных персонажей с вынесением ими оценки происходящему как бы «со стороны». Именно такую функцию выполняет № 17 «Спор» из оперы «Дудочка и кувшинчик» – своего рода «эквивалент» брехтовским «зонгам» в драматических спектаклях. Сюжет предлагает для главной героини, девочки Жени,

выбор, что для неё важнее: дудочка, которая помогает «выманивать» спелые ягоды, или кувшинчик, куда их собирать? И тут в качестве «арбитров» выступают юные друзья Жени, выдвигающие аргументы: одни в пользу дудочки, другие – кувшинчика. Во время указанного номера внешнее действие останавливается, чтобы продолжиться затем с удвоенной энергией.

Необычный пример решения развернутой оперной структуры как цепи «вставных» фрагментов встречается в сочинении «У Слонёнка день рождения». Первая половина пьесы Д. Самойлова, ставшей сценарной основой оперы, построена по типу ревью, где несколько эпизодов объединены сквозной «именинной» темой. Каждый из друзей Слонёнка приходит с подарком и показывает приготовленный номер (песенка, танец, рассказывание сказки, джазовый дуэт с хозяйкой дома – Слонихой). Можно сказать, что фабула до времени скрывается за «внешним» сценическим действием.

В некоторых детских операх со сказочными сюжетами происхождение эпизодов игрового характера можно рассматривать, исходя из фольклорных первоисточников. Так, в либретто «Козы-Дерезы» сохранён характерный приём – трёхкратное воспроизведение исходной сюжетной ситуации – отправление козочек (и среди них главной героини) на пастбище последовательно Машей, Старухой и Стариком и возвращение их домой. В музыке – наряду с повторностью материала (характерный пример: рефрен на слова «Я не сыта, я не пьяна...») – присутствует значительное его варьирование. В сюжете же окончание каждого из трёх этапов приводит к новой коллизии – от спокойной «Вечерней песни» (№ 4) до динамичной сцены «Спор Коз с Дерезой» (№ 11), разрешающейся внезапным бегством героини<sup>8</sup>.

Как видно, при создании своих музыкально-сценических опусов композитор уделял пристальное внимание работе над

каждым из компонентов оперного организма (от сюжетной канвы, музыкальной драматургии до вариантов раскрытия сценического действия), тщательно отбирая те или иные художественные средства в расчёте на особенности восприятия и исполнительские возможности «целевой» аудитории. Это, безусловно, стало важнейшим фактором, предопределившим дальнейшую успешную сценическую судьбу большинства сочинений. Так, постановки по «Денискиным рассказам» в разные годы были осуществлены в Екатеринбурге, Белгороде, Тюмени, Сургуте и других городах. Только «концертные» варианты в Музыкальных лекториях Свердловской и Белгородской филармониях выдержали в общей сложности более 700 показов. А отдельные номера из мюзикла (например, «Песенка о Светлячке») стали «шлягерами» в исполнении множества хоровых коллективов и солистов и сегодня постоянно звучат по всей России.

В заключение необходимо отметить ещё одну важную (особенно в условиях современной действительности) сторону деятельности М. Баска по воспитанию подрастающего поколения, связанную с организацией им детских любительских музыкальных театров. Композитор был у истоков создания подобных трупп в самых

различных социальных условиях – от детского сада, общеобразовательных школ до «элитных» гимназий. Один из необычных творческих проектов, осуществлённых Баском и его соратниками, – первый в России самодеятельный музыкальный Театр-студия «Слонёнок» в Доме-интернате г. Верхняя Пышма, который функционировал 5 лет и стал дипломантом Московской международной выставки-форума «Школа-2002».

Музыкально-театральное творчество М. Баска отличается особой направленностью на слушателя. Как отмечает Б. Бородин, «зыбкий мир рефлексии, душевная смута редко находят резонанс в его партитурах» [2, 288]. Автор использует художественные приёмы, нацеленные на постоянное «удержание» внимания юных зрителей, и как следствие – интереса к представлению. Указанные средства воздействуют на всех «масштабно-временных уровнях восприятия»: от фонического до композиционного. Детская музыка Максима Андреевича, эстетически гармоничная, во всей полноте утверждает ценность возвышенного, доброго и прекрасного<sup>9</sup> (символично название одного из его сочинений для детского хора – «Берегите красоту»). А это, в свою очередь, свидетельствует о цельности художественного мышления композитора.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Интенсивная творческая деятельность М. Баска, продолжавшаяся более пятидесяти лет, была наполнена особой, созидающей энергией, живым, позитивным мировосприятием (в чём, несомненно, видится отражение характера и личностных качеств, присущих композитору). В своём жанрово-стилевом воплощении она, будучи весьма обширной и многогранной, образует целостный художественный феномен. При этом значительную часть композиторского наследия (по собственному признанию автора – свыше половины всей написанной им музыки [1]) составляют сочинения, адресованные юным исполнителям и слушателям (хоровые, камерно-инструментальные, камерно-вокальные, музыкально-театральные). К созданию произведений для детей Басок обратился ещё в 1980-е годы. Первоначально это были хоровые циклы и отдельные миниатюры, а спустя несколько лет (в начале 1990-х годов) появились первые музыкально-театральные опысы.

<sup>2</sup> Последний творческий проект, над которым активно работал Максим Андреевич – музыкально-театральный: создание и постановка оперы «Синюшкин колодец» (по мотивам сказов П. П. Бажова, либретто композитора). Презентация сочинения в «сокращённом» камерном формате с успехом прошла в начале 2024 года на сцене Малого зала Уральской консерватории. Спустя полгода, в период подготовки к премьере полномасштабного спектакля произошло печальное событие: композитор ушёл из жизни.

<sup>3</sup> Количество детских музыкально-театральных произведений М. Баска приведено в статье по книге воспоминаний композитора «Мемуары-2», изданной в 2022 году [1, 198].

<sup>4</sup> Можно отметить, что в обозначении жанра своих музыкально-сценических опусов для юных исполнителей и зрителей М. Басок в определённой мере придерживается терминологической строгости. Он использует только «классические» названия (опера, мюзикл, опера-балет), словно подчёркивая генетическую общность с исходным жанровым «прототипом». В этом, безусловно, просматривается ещё и момент дидактики: стремление композитора приобщить подрастающее поколение к культуре творческого познания, воспитать у потенциальной аудитории с ранних лет хороший художественный вкус.

<sup>5</sup> В музыкознании и театроведении традиционно принято проводить разграничение детского музыкального театра на два основных направления: любительское и профессиональное. К первому из них относятся спектакли, разыгрываемые, как правило, силами детей под руководством взрослых (появились ещё в дореволюционную эпоху). Развитие второй театральной «ветви» связано с основанием и функционированием уже в советский период профессиональных музыкальных театров (прежде всего, благодаря деятельности Н. И. Сац), ориентированных на аудиторию юных зрителей.

<sup>6</sup> Так, детская опера «Цветное молоко» (1995, либретто Вл. Орлова) была задумана и написана в расчёте на постановку учениками екатеринбургской общеобразовательной Школы Отечественной Культуры, в которой Максим Андреевич работал преподавателем музыки. В течение почти всего 1995/96 учебного года школьники под руководством наставников осваивали музыкальный материал, разучивали партии. В мае 1996 года с успехом состоялась премьера спектакля.

<sup>7</sup> Классик детской литературы К. Чуковский, подчёркивая важность «действенного» начала в детских стихах, настоятельно рекомендовал применять в них больше глаголов и меньше эпитетов-прилагательных [6]. В этом смысле в формулировках названий некоторых детских опер М. Баска для самых юных исполнителей акцентирован отмеченный событийный момент (например, «Слонёнок *пошёл* учиться»; курсив мой. – А. Е.).

<sup>8</sup> Сходное сюжетное строение наблюдается в опере «Цветное молоко», где при аналогичном «тройном экспонировании» исходной ситуации дальнейшее сюжетное развитие отличается значительной свободой, включает в свой круг новых персонажей и т. д.

<sup>9</sup> В этом смысле детская музыка как особый художественно-эстетический феномен, олицетворяющий собой гармонию, искренность, радость творческой сопричастности, обладает огромным созидательным потенциалом, способным объединить композиторов разных эпох, в том числе и с несходными (а порой и противоположными) эстетико-технологическими взглядами [см. напр.: 3; 4].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Басок М. А. Мемуары–2. Екатеринбург : Издат. дом «Ажур», 2022. 576 с.
2. Бородин Б. Б. Максим Андреевич Басок // Композиторы Екатеринбурга / авт. проекта, сост. Ж. А. Сокольская; науч. ред. Л. А. Серебрякова. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1998. С. 285–289.
3. Городилова М. В., Ермаков А. А. «Детский рай» Артура Лурье: опусы для детей композитора-авангардиста // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 34. С. 78–86.
4. Ермаков А. А. Отражение мира детства в произведениях С. С. Прокофьева (на примере цикла для ф-но «Детская музыка» ор.65) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 28. С. 80–87.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
6. Чуковский К. И. От двух до пяти: 3 изд. «Маленьких детей». Ленинград : Изд-во писателей в Ленинграде, 1933. 202 с.

**Alexander A. Ermakov**

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: theoreticural@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-869

## **THE EMBODIMENT OF THE GENRE SPECIFICITY OF CHILDREN'S OPERA FOR AMATEUR THEATER IN THE WORKS OF M. A. BASSOK**

*Abstract.* This article examines Maxim Andreevich Bassok's works for children's amateur musical theater within the context of general trends in the development of this genre, as well as in terms of their artistic and didactic potential. The article identifies variations and methods for adapting individual features of the original operatic prototype to the capabilities of children's perception and performance, in accordance with the age of the young audience (genre sources of themes, interpretation of character roles, musical and dramatic solutions, etc.). In conjunction with the practice of children's theater performance, priority directions in the interpretation of the themes and plots of the works (fairy-tale, everyday life), and the choice of methods for theatrical presentation of musical material are identified. The creative creativity that characterizes M. Bassok's entire multifaceted work and the harmonious worldview largely predetermined the composer's special attitude to children's music as an integral artistic phenomenon, simultaneously facilitating the full development of his talent in this area of creativity.

*Keywords:* Maxim Andreevich Bassok; Children's opera; Opera for children; Children's musical theater; children's opera in the Urals

*For citation:* *Претворение жанровой специфики детской оперы для любительского театра в произведениях М. А. Басока* [The Embodiment of the Genre Specificity of Children's Opera for Amateur Theater in the Works of M. A. Bassok], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2026, iss. 44, pp. 56–63. DOI 10.24412/2658-7858-2026-44-56-63 (in Russ.).

### **REFERENCES**

1. Basok M. A. *Memuary*–2 [Memoirs – 2]. Ekaterinburg, Izdatel'skiy dom «Azhar», 2022, 576 p. (in Russ.).
2. Borodin B. B. *Maksim Andreevich Basok* [Maxim Andreevich Bassok], *J. A. Sokolskaya (comp.), L. A. Serebryakova (ed.), Kompozitory Ekaterinburga*, Ekaterinburg, Ural'skiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet, 1998, pp. 285–289. (in Russ.).
3. Gorodilova M. V., Ermakov A. A. “Children's Paradise” by Arthur Lurie: Opuses for Children of the Avant-garde Composer, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2023, iss. 34, pp. 78–86. (in Russ.).
4. Ermakov A. A. The Reflection of The World of Childhood in The Works of s. S. Prokofiev (on The Example of The “Music For Children” op. 65), *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 80–87. (in Russ.).
5. Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic of musical composition], Moscow, Muzyka, 1982, 319 p. (in Russ.).
6. Chukovsky K. I. *Ot dvukh do pyati: 3 izd. «Malen'kikh detey»* [From Two to Five: 3<sup>rd</sup> Edition of “Little Children”], Leningrad, Izdatelstvo pisateley v Leningrade, 1933, 202 p. (in Russ.).

*Научное издание*

**МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ**  
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 44

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 31.03.2026 г. Дата выхода в свет 15.04.2026 г. Формат 70×100/16  
Бумага офсетная. Гарнитура *Alegreya*, *Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 5,16. Уч.-изд. л. 5,78  
Тираж 100 экз. Заказ № 20768

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](mailto:mail@alfaprint24.ru)