

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 25
2021

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2021

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

**НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Выпуск 25

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 25

Екатеринбург 2021

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

Главный редактор:
Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ, проректор по научной работе Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения

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 включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

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

ISSN 2658-7858

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: nvus.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 25

Yekaterinburg 2021

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

Chief editor
Elena E. POLOTSKAYA, Vice-rector for scientific work of the Urals M. P. Mussorgsky State Conservatory,
Doctor of Art Criticism

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

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

ISSN 2658-7858

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@uralconsv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

- 7 Марков А. В. Звучащие статуи: скрытый диалог Аверинцева и Бибикина о природе музыки
- 15 Бородин Б. Б. Провинция, провинциальность и провинциализм в музыкальном искусстве

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 24 Михайлова В. С., Максимова А. Е.
Реквием О. А. Козловского

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

- 37 Алексеева И. В. Инноватика в профессиональном музыкальном образовании вуза: теория и практика

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

- 46 Бородин А. Б. Генрих Нейгауз в Свердловске. Хроника военных лет
- 57 Гун Г. Е. Музыкальная культура индустриального города (на примере Магнитогорска)
- 63 Гуляева Е. С. Театральные произведения Георгия Иванова в контексте социокультурных процессов 1960–1980-х годов

AD MEMORIAM

- 72 Парин А. В. Улица академика Парина, генетика и историческая справедливость

CONTENTS



MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

- 7 Markov A. V. Sounding statues: hidden dialogue between Averintsev and Bibikhin about the nature of music
- 15 Borodin B. B. Provinciality, provincialism and provincialism in the art of music

QUESTIONS OF MODERN MUSICOLOGY

- 24 Mikhailova V. S., Maximova A. E.
Requiem by O. A. Kozlovsky

QUESTIONS OF MUSICAL EDUCATION

- 37 Alexeyeva I. V. Innovation in professional music education of the university: theory and practice

MUSICAL LIFE OF RUSSIAN REGIONS: YESTERDAY AND TODAY

- 46 Borodin A. B. Heinrich Neuhaus in Sverdlovsk. Chronicle of war years
- 57 Gun G. E. Musical culture of an industrial city (on the example of Magnitogorsk)
- 63 Gulyaeva E. S. Theatrecal works of Georgy Ivanov in the context of socio-cultural processes of the 1960s–1980s

AD MEMORIAM

- 72 Parin A. V. The academician Parin street. Genetics and the historical justice

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ



УДК 7.01:78.01

Александр Викторович Марков

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры кино и современного искусства
Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

E-mail: markovius@gmail.com. Istina Researcher ID (IRID): 7972665.

ORCID: 0000-0001-6874-1073. Researcher ID: Q-7934-2016. SPIN-код: 2436-2520

ЗВУЧАЩИЕ СТАТУИ:

СКРЫТЫЙ ДИАЛОГ АВЕРИНЦЕВА И БИБИХИНА О ПРИРОДЕ МУЗЫКИ

Работа над комментарием к «Новой жизни» Данте Алигьери вдохновила С. С. Аверинцева написание стихотворного экспромта с реконструкцией связи порядков созерцания и порядков восприятия звуков. Как он доказал в комментарии, хотя музыка в средневековом представлении подчинялась гармонии чисел, сам смысл числа менялся в сюжете «Новой жизни» как руководства по мистическому созерцанию. Соответственно, менялось и представление о пении, которое оказывалось формой высокого созерцания. Реконструируется полемика Аверинцева с образом Данте-певца в «Равенне» А. Блока, показывается, что этот образ, имевший у Блока историософский смысл, получает в последующей поэтической традиции смысл созерцателя высших закономерностей. В диалог с Аверинцевым вступил В. В. Биbihин в своём переводе «Лекарства от превратностей судьбы» Ф. Петрарки, где ряд отступлений от оригинала объясняются тем, что Биbihин увидел и в рассуждениях Петрарки те метафизические операции, которые Данте осуществил в «Новой жизни». Поэтому Биbihин в своём переводе акцентировал те эффекты возвышенного, которые связаны с пластическим, а не функциональным восприятием музыкальных инструментов. Этот диалог оказался продуктивен для понимания места музыки в средневековой интеллектуальной культуре.

Ключевые слова: философия музыки, метафизика музыки, средневековая культура, Данте, Петрарка, А. Блок, С. Аверинцев, В. Биbihин.

Для цитирования: Марков А. В. Звучащие статуи: скрытый диалог Аверинцева и Биbihина о природе музыки // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 7–14.

Импровизации С. Аверинцева на темы мировой поэзии, объединённые в подборку «Мои безделки» [1], уже становились предметом исследования [4; 5]. Как было доказано, эти произведения были сочинены как виньетки, заметки на полях при осуществлении больших переводческих или исследовательских задач, одновременно став диалогом с русской поэзией Золото-

го и Серебряного века. Диалог этот всегда был парадоксален, ознаменовав тот факт, что хотя манера того или иного поэта уже стала общим достоянием культуры и может быть воспроизведена на другом материале, развивать чужую мысль, не заявляя свою позицию, уже невозможно. Сам Аверинцев, квалифицируя паражанровое образование «безделки» в русской поэзии Золотого века,

обратил внимание на то, что это как бы лёгкий жанр, коррелирующий с серьёзными жанрами, но при этом не оформившийся как жанр, поскольку подразумевает определённое устройство литературного быта (используя термин русских формалистов, к которому Аверинцев ни разу не прибегает), с обменом письмами и мнениями, с ритуалами бытовой скромности и самоуничижения, которые и требуют называть некоторые произведения «безделками» [2, 202].

Таким образом, домашний характер «безделок» необходимо соотносится с освоением ведущих жанровых достижений мировой литературы, служа не переопределению жанра или поиску в жанровой природе произведения ключей к его интерпретации, а наоборот, размыканию жанров как части литературного производства, изучению логики самого производства нового знания или новой эмоции. Именно так произошло и с вариацией на темы последних песен «Рая» Данте Алигьери, где показывается, не как постигается мир Данте и какие выводы можно сделать из образности Данте, но как сама система речевых стратегий, применяемых в «Комедии», создаёт возможность как-то отнестись к спасению, посмотреть на происходящее с точки зрения не анализа, но спасения:

«PARADISO», XXXIII

О, зренья тайного удел:
Возвышенных миров убранства,
Златоволосые пространства
И тихий звон небесных тел!

Но выше всех поет, кружась,
Огненных Эмпиреев сфера;
О, не Мариина ли мера –
Миров высоких смысл и связь?

О, Тихая, не Ты ль Сама
Преобразить сумела числа
В сосуды плещущего смысла
И в изваяния Ума?

Поддай мне помощь! Может быть,
И я сумею слабым слухом,
Возвысив ум, смиряясь духом
Псалом Бернардов уловить.

1963 [1, 104].

Хотя в заглавии обозначена последняя, тридцать третья песня «Рая», содержание этой стихотворной импровизации относится скорее к предшествующим песням, где и происходит знакомство с устройством небес и величием рая, тогда как в последней песне проводник Бернард обращается к Богородице с молитвой (*orazione*) с похвалой и просьбой дать Данте силу созерцания, которая и позволяет повествователю созерцать Троицу. Как объясняет Бернард в молитве, только это высшее созерцание закрепит в уме Данте-повествователя все предшествующие созерцания, и он не свернёт с пути праведности и расскажет всем о спасении. Поэтому можно понять всю эту историю как воспоминания уже спасаемого, как обретение речи интерпретатором Данте, дочитавшим «Комедию» до финала и теперь выясняющим, как работает её содержание, а не просто как одна сцена сменяет другую.

Стихотворная импровизация датирована 1963 годом и, вероятнее всего, связана с одной из первых публикаций исследователя – научным комментарием к «Новой жизни» Данте Алигьери, который готовился в 1963 году, вышел впервые в 1965 году в составе отдельного издания «Новой жизни» с гравюрами В. Фаворского, а после был воспроизведён в 1967 году в томе Данте из серии «Библиотека всемирной литературы». Этот комментарий можно назвать первым богословским трактатом, легально опубликованным в советском массовом издании: С. Аверинцев и А. Михайлов, исследуя конструктивную роль в «Новой жизни» диалектики Гуго Сен-Викторского, мистической фразеологии Бернара Клервосского и критического рационализма

Фомы Аквинского, показывали, что сочинение Данте не столько синтезирует средневековые воззрения, сколько показывает их действенность, как они могут осуществляться внутри любовной истории. Подход комментаторов оказался иным, чем привычный поиск источников, по-немецки *Quellengeschichte*, для позднейшего текста среди более ранних текстов – наоборот, говорилось, как идеи, эмоции, состояния и жизненные практики средневековых предшественников и смогли внутри художественного целого «Новой жизни» осуществиться и бытийствовать как таковые. Такая обратная перспектива исследования поразила первых его читателей. Так, О. Седакова, разделяющая и развивающая программу богословской педагогики Аверинцева [8], вспоминая юношеские впечатления от книги 1965 года, заметила: «Перед читателем распаивалась совершенно новая для него вселенная – вселенная средневековой мысли и средневековой христианской красоты. Это поражало. В какой-то мере и для читателя начиналась „новая жизнь“. <...> Эта вселенная была центрирована, и центр её составляла Живая Премудрость, Любовь» [9].

Аверинцев и Михайлов реконструировали основной сюжет «Новой жизни» – произведение, меняющее самого автора по мере угадывания им самим смыслов сказанного и написанного: писавший сонеты Данте не вполне мог понимать их смысл, хотя иногда угадывал и толковал значения, – потому что самый смысл стал понятен только благодаря богословски значимому акту, спасению самой Беатриче. Она, торжествуя уже в небесном свете, только и может придать действительный сюжетный смысл и поэтическим произведениям, и самому движению сюжета, в котором повествователь обосновывает существование этих произведений. Таким образом, собственные эффекты текстов, таких как сонеты и канцоны, оказываются не столько переработаны биографико-фи-

лософским автокомментарием (как мы бы подумали, исходя из «истории источников»), а актуализованы как по-настоящему значимые небесным предназначением Беатриче, каковое только и позволяет осознать философские понятия и поэтические образы как имеющие цель.

С самого начала «Новая жизнь» была представлена в комментарии как произведение, получающее полный смысл в свете мистики Бернара Клервоского: выражение «книга памяти» из первой фразы комментаторы сопоставили с учением Бернара о «сладостной памяти Иисусовой», что «означает непрерывную концентрацию воображения на имени Иисуса, его страстях и т. д., ведущую к душевному просветлению» [3, 530]. Такая концепция памяти, возвращающейся от самых высоких образов к своему субъекту и его способности формообразования, оправдывает, по мнению Аверинцева и Михайлова, общую композицию «Новой жизни» как вдохновлённой опытом созерцания Страстей Христовых и настаивающей на просветлении как главным результате и видений, и сочинительства. В этом эпизоде объясняется смысл четвёртой строки стихотворной импровизации Аверинцева: Псалом как уже райское пение трудно постичь слухом, но можно возвысить ум так, что и твоё смирение получает надлежащий смысл.

О качественном изменении зрения и достижении им предела, после которого сам род зрения должен измениться, Аверинцев и Михайлов говорили, толкуя поклон Беатриче, который повествователь «Новой жизни» воспринял как «предел блаженства». Оспаривая привычную психологию реалистического любовного романа, комментаторы заметили: «...здесь описывается первая, низшая, ступень любовного просветления. Средневековая мистика различает три ступени созерцания: когда предмет созерцания находится вне нас, когда он в нас и когда он над нами. Те же ступени проходит

душа Данте. На первой ступени всё кажется реальным и земным: поэтому и повествование сохраняет большую степень конкретности, символическое значение событий ещё не подчёркивается прямо» [3, 533]. Таким образом, явное зрение достигает своего предела, созерцая внешний предмет как самый блаженный, но далее появляется и тайное зрение, которое достигает предела в «Раю», где необходимо разбираться уже с высшим устройством мироздания, а не только с внутренними переживаниями. Так без труда мы объяснили первое четверостишие стихотворной импровизации, где мы постигаем саму механику того, что над нами, выражающуюся в том числе в звоне, но не в пении.

Казалось бы, почти неоплатонический смысл двух средних четверостиший стихотворной импровизации Аверинцева на самом деле находит объяснение в программе комментария к «Новой жизни». Толкуя посещение повествователем «Новой жизни» церкви как места «где раздаются слова о Царице славы», комментаторы заметили, что Данте именно там оказался после сновидения, в каковом было высказано «отдалённое провозвещение грядущего апофеоза Беатриче» [3, 539], непонятное субъекту восприятия в тот момент, но как бы понятное в рамках общей композиции «Новой жизни». Тем самым, «Мариина мера» только и позволяет уже видеть апофеозы не только как часть оптического опыта, не как отдельные видения или зрелища, но как единственный способ установить связь между бытием нынешним и бытием преображённым. Тогда понятно, почему здесь уже появляется не звон, а пение как особый опыт апофеоза, который запоминается уже не как устройство мира, но как доставшаяся по молитве милость, как милостивое во всех отношениях пение.

Называя главу XXIII, где повествователь узнаёт о неизбежной смерти Беатриче, кульминационной и выражающей про-

грамму произведения, «Беатриче должна умереть, чтобы сподобиться небесного блаженства, но и прежний Данте должен умереть, чтобы духовно возродиться» [3, 540], комментаторы заметили, что это видение было не просто пророческим, но благим благодаря числовой символике – упоминание девятого дня говорило «о благостности видения», о неперенном спасении Беатриче. Тем самым числа оказывались и некоторыми инструментами избыточного смысла, благодатного благословения повествователя, и теми образами, изваяниями, которые можно постичь только в видении. В «Новой жизни» в главе XXIX повествователь познаёт совершенство числа 10, а значит, ту сферу эмпиреев, которая и находится выше девяти небесных сфер – а в «Комедии» (Рай, XXX) повествователь временно слепнет, чтобы вновь увидеть Беатриче, которая и объясняет философию этого света.

Как комментировали Аверинцев и Михайлов, «в последнем разделе „Новой Жизни“ Данте сближает образ Беатриче с образом девы Марии, а в заключительном сонете сливает их воедино» [3, 544] – Беатриче тогда и «благость», и число 9, по объяснению самого повествователя, и создательница философии света в будущей «Комедии», и к таким выводам Данте смог прийти, по мнению комментаторов, потому что принял «истинное учение» Фомы Аквинского, запрещавшее эссенциалистское понимание любви. Тогда понятно, почему высшая сфера «поёт», а низшие сферы издают «звон» – пение выступает как бы образом слияния воедино, когда уже важен не материальный инструмент передачи звука, а собственная речь высшего смысла.

Ритмика импровизации Аверинцева, конечно, повторяет «Равенну» (1909) А. Блока, одно из самых запоминающихся стихотворений его Итальянского путешествия, где утверждается невозможность прожить историю заново, войти в историю так, как входили в неё предшественники,

способные в том числе созерцать нас. Равенна уже вступила в вечность, но именно поэтому нас не достигнет взор «блаженной Галлы», военный клич её сына Плакида, идеализированных персонажей истории, которые именно в силу своей неотменяемой идеальности не могут говорить о последовательности исторических событий, возможность пересборки этих исторических событий утрачена. Только Данте в стихотворении Блока оказывается единственным исключением. Он, как раз владея искусством чисел, может прямо говорить о Новой Жизни как историческом событии, которое поэтому и можно воспеть, а не только сожалеть о нём:

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счёт,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой Жизни мне поёт.

Орлиный профиль – довольно распространённый тогда образ человека в гробу, сам Блок употребил его в поэме «Возмездие» при описании похорон отца: «Был нос прямой – а стал орлиный», а писатель Вс. Петров вспоминал о похоронах М. Кузмина: «В гробу он лежал строгий, странно помолодевший и похожий на Данте. Серебряные пряди волос, которыми он обычно прикрывал лысину, легли ему на лоб как лавровый венок».

На «Равенну» Блока были даны полемические ответы, в частности, «Равенна» только что упомянутого М. Кузмина (1920), где как раз отстаивается противоположное: благодаря историческим изменениям могут вполне ожить и стать частью нашего настоящего все образы Равенны:

Завеев вещей аквилон,
И строго ступят из икон
Аполлинарий и Виталий.

Блоковская тема невозможности или невероятности Воскресения оказывается

переиграна у Кузмина тем, что Воскресение представляет собой несомненный императив настоящего любителя культуры, одинаково наслаждающегося любыми звуками и любыми красками. Более глубокий диалог с Блоком мы встречаем в стихотворении В. Перелешина «Птицы» (1941), от лица субъекта-эмигранта, перешедшего некую историческую черту, где васнецовские Сирин и Алконост (картина «Песнь радости и печали», 1896) оказываются птицами дневного наслаждения и ночного раскаяния:

И вижу за чертой погоста
Бессмертие в чужой стране –
И скорбный голос Алконоста
О покаяньи стонет мне.

Блок посвятил известное стихотворение другой картине Васнецова с народно-апокрифической птицей, «Гамаюн, птица вещая» (1897); но замечательно, что мрачный Алконост на картине «Песнь радости и печали» вполне склоняется ночным и мертвенным профилем к зрителю, хотя вряд ли поёт о новой жизни. Пение таким образом оказывается частью уже высокого созерцания реальностей, вечно пребывающих образов, совпадающих с милостью, а не способом проживать жизнь. У Блока (и, вероятно, Васнецова, вдохновившего Перелешина) это было частью ностальгического представления об истории, – тогда как у Аверинцева режим ностальгии меняется, и пение оказывается не просто пением о «Новой жизни», но необходимой частью милости, благодаря которой сама композиция «Новой жизни» и стала возможна. Поэтому постижение ритма и проникновение в суть пения у Аверинцева разделяются, в отличие от Блока, у которого воспевать спасение и означает постоянно преодолевать тяжёлую цепь веков, правильно ритмизировать их, высчитывать их. И именно здесь в диалог с Аверинцевым вступил Биbihин, как раз пожелавший увидеть Ренессанс не как цепь веков, что и вызвало скептиче-

ские замечания критиков: «В. В. Биbihин приписывает Ренессансу те черты, которыми в существующей научной традиции обозначена средневековая картина мира... <...> Ему нужна высота» [7, 103–104].

Как в «Новой жизни» видение о смертности Беатриче оказывается кульминацией, так такие же кульминации, обязанные открытию собственной смертности, есть и в диалогах Петрарки «Лекарства от превратностей судьбы». В переводе В. В. Биbihиним диалога «Пение и наслаждение музыкой» (1, 23) [6, 27–28] появляется неточность: Биbihин перевёл *Cantu gaudeo et exalto* как «При звуках музыки веселюсь и ликую», хотя всегда *cantus* переводится там как «пение», а *musica* как «музыка». Но реплика относится к тому перелому в сюжете диалога, когда повествователь Петрарки открывает, что музыка не просто соблазнительна, что она может своей приятностью увлечь к нежелательным последствиям, таким как расслабленность духа, и что она буквально убивает – пение может быть просто желанием отвлечься от скорой смерти. Биbihин выбрал «звуки музыки» вместо «пения» именно потому, что здесь важно следующее: человек не просто поёт, но опознаёт роковое звучание собственной смертности. Тем самым важен скрытый диалог с Аверинцевым – в какой именно момент человек начинает понимать, что услышанные звуки были частью его восхождения к спасению, но не могут быть, в отличие от пения, вышшим наслаждением милости. Перевести «при пении / от пения веселюсь и ликую» означало бы принять блоковскую перспективу, где пение оказывается единственным присутствием прошлого в настоящем, единственным источником эмоционального отношения ко всему происходящему, но не способным преодолеть рок истории.

Другая как бы неточность при переводе этого диалога – передача первой реплики Веселья: «Упиваюсь пением и игрой на струнных орудиях». В латинском оригинале Петрарки говорится не о струнных ору-

диях, но о *fides*, в узком смысле – лира, любой струнный инструмент. Слово «орудие» сразу вносит величие в текст, как и в случае «сосудов смысла» (сосуд – библеизм в значении «орудие») в стихотворении Аверинцева – с чего и начинается отчет, вступил ли человек на верный путь, когда он уже приобрел навык метафизического созерцания. Причина такой величественной интонации становится ясна далее в переводе другого диалога из «Лекарств», посвященного статуям (1, 41) [6, 35–36], тоже по сути материальным орудиям эстетического сознания: где в оригинале стоит *statua*, Биbihин постоянно разнообразит речь, употребляя то «статуя», то «изваяние», поскольку слово «скульптура» переводит *sculptura*, означающее искусство ваятеля, а не продукт, и для перевода слова *statua* употреблено только в конце, где объясняется, что «для незаурядных умов» (*qui ingenio excellunt*) допустимо наслаждение статуями как признание их способности напомнить о «небесной благодати» (*beneficii coelestis*). Само слово «незаурядный» Аверинцев употребил для перевода отрывка из античного трактата «О возвышенном» [2, 51], где как пример речевого возвышенного дается «Да будет свет» из книги Бытия, соответствующее в оригинале οὐχ ὁ τυχὼν ἀνὴρ – стандартная формула, «не первый встречный», «не какой попало», означающая выделяющего над толпой человека. Правильнее было бы перевести для «возвышенных» умов, но как раз истолкованное Аверинцевым применение эстетического возвышенного к переживанию небесных благодетей, открытости истории, потребовало перевести «незаурядных». Тем самым, орудия оказываются принадлежностью незаурядных умов, способных наслаждаться материальными вещами, такими как статуи или издающие звук инструменты, но уже зная, что эффект возвышенного, переживание высшего света уже произошло. Опять Биbihин не хочет толковать Петрарку в духе Блока, как говорящего о собственной власти струн, и предпочитает восклицать ве-

личественно, почти в духе Данте. Для него Данте с его операцией перехода на точку зрения воспеваемой Мадонны/Беатриче, ставящей под вопрос прежние стратегии субъективности в познании и систематизации мира, и стал вдохновением для частных моральных размышлений Петрарки, хотя сама концепция любви у Петрарки совсем не совпадала с дантовской. Поэтому неожиданно Бибихин так настоятельно отрицал стоицизм Петрарки, считая, что всё же он наслаждался музыкой и созерцанием статуй: «Легко видеть, однако, что настоячивые советы рассудка воздерживаться от эстетических наслаждений сами по себе гротескны; как отмечали исследователи, стоический идеал здесь больше пародируется» [6, 15], тем самым решая практическую задачу сделать собственное творчество каноном любовного опыта.

Итак, импровизация Аверинцева стала нам понятна благодаря комментарию к

«Новой жизни», когда мы увидели, что в ней больше от Фомы Аквинского и критического рационализма схоластики, чем от неоплатонизма, при всех «сферах» и «изваяниях», потому что здесь те же должны произойти процедуры критики оптики, которые и состоялись в «Новой жизни» в преддверии «Божественной комедии». Но мы увидели и скрытый диалог В. В. Бибикина с позицией С. С. Аверинцева: те мнимые неточности в переводе, которые связаны как раз с изваяниями и сферами, являются работой с эффектами возвышенного, предупреждающими слишком сентиментальное восприятие дела Петрарки. Так разговор о звуке оказался одновременно разговором о поэтической традиции, о способности литературного жанра произвести эффект возвышенного, с отсылкой к музыке или уже с выведением себя из музыкальной традиции, при повышенном внимании к статуарной материальности музыкальных инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Мои безделки // Круг чтения, 1995. Москва : Фортуна Лимитед, 1995. С. 103–104.
2. Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Москва : Яз. рус. культуры, 1995. 446 с.
3. Аверинцев С. С., Михайлов А. В. [Комментарии] // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. Москва : Худож. лит., 1967. С. 530–545.
4. Марков А. В. Два «Тимея»: перевод Аверинцева и его стихотворная импровизация // Вестник Владимирского государственного университета им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Сер.: Социальные и гуманитарные науки. 2020. Т. 26, № 2. С. 68–78.
5. Марков А. В. Стихотворение Аверинцева *Nataliae Sponsae* в контексте дискуссий о природе барокко // Палимпсест : литературовед. журн. 2020. Т. 7, № 3. С. 22–38.
6. Петрарка Ф. Лекарство от превратностей судьбы / предисл., пер. В. В. Бибикина // Эстетика Ренессанса. Москва : Искусство, 1981. Т. 1. С. 27–37.
7. Пискунова С. И. Идея Ренессанса в русской культурологии 1990-х годов // Культурология : дайджест. 2001. № 3. С. 101–114.
8. Поцци В. Культура как *paideia*. Сергей Аверинцев и Ольга Седакова: путь к современному христианскому гуманизму // Вестник Свято-Филаретовского института. 2019. № 32. С. 67–109.
9. Седакова О. А. Сергей Сергеевич Аверинцев : Воспоминания. Размышления. Посвящения. Москва : Изд-во Свято-Филарет. православ.-христиан. ин-та, 2020. 328 с.

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

E-mail: markovius@gmail.com. IstinaresearcherID (IRID): 7972665.

ORCID: 0000-0001-6874-1073. ResearcherID: Q-7934-2016. SPIN-код: 2436-2520

SOUNDING STATUES: HIDDEN DIALOGUE BETWEEN AVERINTSEV AND BIBIKHIN ABOUT THE NATURE OF MUSIC

Abstract. Working on a commentary on Dante Alighieri's *Vita Nova* inspired S. Averintsev to write a poetic impromptu, reconstructing the connection between the orders of contemplation and the orders of perception of sounds. As he proved in the commentary, although music in the medieval representation was subject to the harmony of numbers, the very meaning of the number changed in the plot of *New Life* as a guide to mystical contemplation. Accordingly, the idea of singing also changed, which turned out to be a form of high contemplation. Averintsev's polemic with the image of Dante-the-singer in Blok's *Ravenna* is reconstructed, it is shown that this image, which had a conceptualizing for history meaning in Blok, receives in the subsequent poetic tradition the meaning of a contemplator of higher principles. V. Bibikhin entered into a dialogue with Averintsev in his translation of *Remedies for Fortunes* by Petrarch, where a number of licences are explained by the fact that Bibikhin saw in Petrarch's reasoning metaphysical operations similar to the in *Vita Nova*. Therefore, Bibikhin emphasized those effects of the sublime, which are associated with plastic, not function of musical instruments. This dialogue proved to be productive for understanding the place of music in medieval intellectual culture.

Keywords: philosophy of music; metaphysics of music; medieval culture; Dante; Petrarch; Alexander Blok; Sergey Averintsev; Vladimir Bibikhin.

For citation: Markov A. V. *Vzuchashhie statui: skrytyj dialog Averintseva i Bibikhina o prirode muzyki* [Sounding statues: hidden dialogue between Averintsev and Bibikhin about the nature of music], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 6–13. (in Russ.).

REFERENCES

1. Averintsev S. S. *Moi bezdelki* [My knick-knacks], *Krug chteniya*, 1995, Moscow, Fortuna Limited, 1995, pp. 103–104. (in Russ.).
2. Averintsev S. S. *Ritorika i istoki evropeyskoy literaturnoy traditsii* [Rhetorics and the origins of the European literary tradition], Moscow, Yazyki russkoy kul'tury, 1995, 446 p. (in Russ.).
3. Averintsev S. S., Mikhaylov A. V. *Kommentarii* [Commentaries], *Dante Alig'eri. Novaya zhizn'. Bozhestvennaya komediya*, Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1967, pp. 530–545. (in Russ.).
4. Markov A. V. *Dva «Timeya»: perevod Averintseva i ego stikhotvornaya improvizatsiya* [Two “Timaeus”: Averintsev's translation and his poetic improvisation], *Vestnik Vladimirovskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. G. i N. G. Stoletovykh. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki*, 2020, vol. 26, no. 2, pp. 68–78. (in Russ.).
5. Markov A. V. *Stikhotvorenie Averintseva nataliae sponsae v kontekste diskussiy o prirode barokko* [Averintsev's poem *Nataliae Sponsae* in the context of discussions on the nature of the baroque], *Palimpsest: literaturovedcheskiy zhurnal*, 2020, vol. 7, no. 3, pp. 22–38. (in Russ.).
6. Petrarch F. *Lekarstvo ot prevratnostey sud'by* [Remedies for Fortunes, preface, translation by V. V. Bibikhin], *Estetika Renessansa*, Moscow, Iskusstvo, 1981, vol. 1, pp. 27–37. (in Russ.).
7. Piskunova S. I. *Ideya Renessansa v russkoy kul'turologii 1990-kh godov* [The idea of the Renaissance in Russian cultural studies of the 1990s], *Kul'turologiya: daydzhest*, 2001, no. 3, pp. 101–114. (in Russ.).
8. Pozzi V. *Kul'tura kak paideia. Sergey Averintsev i Ol'ga Sedakova: put' k sovremennomu khristianskomu gumanizmu* [Culture as paideia. Sergei Averintsev and Olga Sedakova: the path to modern Christian humanism], *Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta*, 2019, no. 32, pp. 67–109. (in Russ.).
9. Sedakova O. A. *Sergey Sergeevich Averintsev: Vospominaniya. Razмышleniya. Posvyashcheniya* [Sergei Sergeevich Averintsev. Memories. Reflections. Dedications], Moscow, Izdatel'stvo Svyato-Filaretovskogo pravoslavno-khristianskogo instituta, 2020, 328 p. (in Russ.).

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

ПРОВИНЦИЯ, ПРОВИНЦИАЛЬНОСТЬ И ПРОВИНЦИАЛИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В статье рассматриваются различные смысловые оттенки понятий «провинция», «провинциальность» и «провинциализм» применительно к реалиям функционирования музыкального искусства. Стремление утвердиться в столице или, по крайней мере, в крупном центре актуально для композиторов и исполнителей, так как в мегаполисах имеется необходимая для функционирования музыкального искусства инфраструктура. Слово «провинция», будучи антонимом «столицы», имеет ещё и метафорическое значение, позволяющее применять его к реалиям столичной жизни. Изоляционизм, дефицит профессионального общения ведёт к вторичности – главному признаку провинциальности. Провинциализм проявляется в подчинении навязанной извне иерархии культурных ценностей.

Ключевые слова: музыкальное искусство, провинция, провинциальность, провинциализм.

Для цитирования: Бородин Б. Б. Провинция, провинциальность и провинциализм в музыкальном искусстве // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 15–23.

Слово «провинция» не применяется в официальных документах. В них обычно фигурируют близкие по значению, но звучащие более политкорректно «регион», «субъект федерации». «Регион» – относительно молодое слово, оно отсутствует в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля и не является полным синонимом слова «провинция». Согласно «Основным положениям региональной политики в Российской Федерации», «под регионом понимается часть территории Российской Федерации, обладающая общностью природных, социально-экономических, национально-культурных и иных условий» [16, 4]¹. Следовательно, такой территорией может быть и столичная агломерация. «Провинция» – это антоним «столице». У Даля читаем: «Жить в провинции, не

в столице, в губернии, уезде» [8, 472]. Здесь мы видим лишь констатацию географического факта, а не его оценку. Однако в пояснении производного слова «провинциал» уже намечается некий аксиологический оттенок: «живущий не в столице, житель губернии, уезда, *захолустья*» [8, 472; курсив мой. – Б. Б.]. Смотрим, что такое *захолустье*: «глушь, глухое место; закоулок или малолюдная часть в городе; чаща в лесу; *отдалённое* и малонаселенное, малопроезжее место; *затишье*» [7, 660]. Негативные коннотации усиливаются – в до-революционном «Уложении о наказаниях» по степени строгости различалась ссылка в «места не столь отдалённые», «места отдалённые» и «места отдалёнейшие» [21, 7]. В итоге «регион» и тем более «субъект»² осмысливаются как оценочно нейтраль-

ные понятия, в то время как «провинция» вплотную приближается к области пейзажной лексики.

Сравнение рождает оценку, оценка приводит к осознанию иерархии. И. А. Бунин в «Жизни Арсеньева», во многом автобиографичной, так описывает первые впечатления мальчика от въезда в город (скорее всего, это был уездный Елец): «Меня ослеплял блеск солнца, стеклов, вывесок, а надо мной на весь мир разливался какой-то дивный музыкальный кавардак: звон, гул колоколов с колокольни Михаила Архангела, возвышавшейся надо всем в таком величии, в такой роскоши, какие и не снились римскому храму Петра, и такой громадой, что уже никак не могла поразить меня впоследствии пирамида Хеопса» [5, 9; курсив мой. – Б. Б.].

Житель захолустья понимает, что из тихого, будничного, привычного, бессобытийного окружения он попал в иной, сверкающий красками, наполненный оживлённым движением, неотразимо влекущий к себе мир, в некое деятельное средоточие жизни, – в центр. Он может или стать его частью, утвердиться, или быть им отторгнутым. Один из бродячих сюжетов литературы – провинциал, завоёвывающий столицу, «вечный Растиньяк», бросающий вызов Парижу: «А теперь – кто победит: я или ты!» Впрочем, на случай поражения для честолюбцев приготовлен афоризм, приписываемый Гаю Юлию Цезарю: «Лучше быть первым в провинции, чем вторым в Риме»³.

Обобщением столично-провинциальной фабулы звучит часто цитируемая и поэтому потерявшая авторство максима: «Гений – это человек, который рождается в провинции, чтобы умереть в Париже»⁴. Она слишком категорична, чтобы быть истиной: провинциал Флобер и парижанин Поль Гоген умерли отнюдь не в столице. Но без Парижа, без столицы им было бы труднее стать тем, кем они стали – гениями. Гении непредсказуемы. Усадьба Яс-

ная Поляна Тульской губернии и станция Астапово Рязанской губернии – географические пункты, обрамляющие жизненный путь Л. Н. Толстого, который, вероятно, мог бы и не состояться как «зеркало русской революции», не будь замечен журналом «Современник» и столичным литературным сообществом.

Стремление утвердиться в столице или, по крайней мере, в крупном центре всегда актуально для музыкантов – композиторов и исполнителей. Ведь именно в мегаполисах собрана вся необходимая для функционирования музыкального искусства инфраструктура: музыкальные театры, концертные залы, оркестры, пресса, образованная публика (существование временных фестивальных центров – не в счёт). Моцарт изнывал в ненавистной ему затхлой атмосфере Зальцбурга, не желая там «зарывать в землю свой талант и губить свои молодые годы» [12, 244], и с надеждой смотрел в сторону имперской столицы – Вены. Скромный провинциальный органист Антон Брукнер лишь в сорокачетырёхлетнем возрасте завершил свой «долгий путь в Вену» [23, 18] и отважился выйти на дорогу к мировой славе. Кульминацией дирижёрской карьеры Малера, прошедшего череду провинциальных австрийских и немецких театров, стала его деятельность в Венской придворной опере.

Вблизи столица может и разочаровать новоприбывшего. Н. В. Гоголь это ощутил сразу после приезда в Петербург: «Петербург мне показался вовсе не таким, как я думал, я его воображал гораздо красивее, великолепнее, и слухи, которые распускали другие о нём, также лживы» [6, 54]. Столица может быть несправедлива и даже жестока к тем гениям, которыми впоследствии будет гордиться, как это случилось, например, с Моцартом и Шубертом.

В каждой стране формируется негласный рейтинг культурных центров. Среди столиц тоже существует своя иерархия, которую возглавляют признанные столицы

столиц. Эта иерархия может быть и субъективной. «Ты всех прекрасней – несравнимый / Блистательный Санкт-Петербург!», – восторженно восклицает Н. Я. Агнивец⁵, противопоставляя родной город Парижу, Вене, Нью-Йорку в сборнике стихотворений, изданном в Берлине в 1923 году. Значение и роль столицы определяет различная степень централизации культурной жизни той или иной страны. Например, в силу исторических обстоятельств *вся* немецкая культура отличалась полицентричностью. Столицы маркграфств, герцогств, курфюршеств, епископств, княжеств, располагавшихся на территории, занимаемой современной Германией, а также имперские и свободные города воспринимались, зачастую, как равновеликие и конкурирующие артистические центры, в каждом из которых могло появиться нечто своеобразное, обладающее не локальной, а всеобщей ценностью: мангеймский симфонизм, веймарский классицизм, йенский романтизм, лейпцигская школа, позднее, дармштадтская школа. Нечто подобное наблюдается в Италии, где даже в небольших по нынешним меркам городах можно обнаружить шедевры мирового значения. Правда, если говорить о музыке, то современная Италия (и современный Рим!) по интенсивности концертной жизни, к сожалению, выглядят музыкальной провинцией. В условиях российских просторов равновеликих культурных центров гораздо меньше – Москва и Санкт-Петербург, хотя и здесь просматривается «вертикаль власти». Все потуги других российских мегаполисов стать «третьей столицей» пока не слишком убедительны. Символом неудовлетворённых столичных амбиций Екатеринбурга стала недостроенная и благополучно снесённая телевизионная башня.

Столица – это, по словарю Т. Ф. Ефремовой, «главный город, административно-политический центр государства» [10]. Значит, строго говоря, в административном смысле провинция – *это вся остальная*

страна. Но в описании второго значения слова «столица» у Ефремовой присутствует культурологическое содержание: это ещё и «символ чего-либо передового, культурного, одухотворяющего» [10]. Возникает закономерный вопрос: значит, то, что не относится к столице, может быть лишено упомянутых качеств? И, вполне вероятно, обладать качествами противоположными, то есть быть отсталым, некультурным, неодухотворённым? Такие противопоставления не редкость. Столичному лоску нередко контрастирует провинциальная неуклюжесть, забавная на свежий взгляд столичного жителя. Вот впечатления А. П. Чехова от быта и жителей уездного Екатеринбурга: «...Здесьние дрожки это аляповатая пародия на наши брички. К бричке приделан оборванный верх, вот и всё. И чем правильнее я нарисовал бы здесьнего извозчика с его пролёткой, тем больше бы он походил на карикатуру. Ездят не по мостовой, на которой тряско, а около канав, где грязно и, стало быть, мягко. Все извозчики похожи на Добролюбова... <...> Здесьние люди внушают приезжему нечто вроде ужаса. Скуластые, лобастые, широкоплечие, с маленькими глазами, с громадными кулачищами. Родятся они на местных чугунолитейных заводах, и при рождении их присутствует не акушер, а механик. Входит в номер с самоваром или с графином и того гляди, убьёт. Я сторонюсь» [22, 72]. Но тот же Екатеринбург в восприятии юного П. П. Бажова, прибывшего на учёбу из Полевского завода, предстал чуть ли не столицей: «Эти каменные дома с невиданными раньше колоннами, с тротуарами из широких плит привели в полный восторг. Вот это город! Это дома! Кто только живёт в них?» [2, 354–355]. Тротуарные плиты, упомянутые Бажовым, поразили и героиню повести Б. Л. Пастернака: «Тротуары здесь были какие-то не то мраморные, не то алебастровые, с волнистым белым глянцем. <...> Здесь совсем по-иному выходило на улицу, которая была ши-

рока и света, с насаждениями. „Как в Париже“, – повторяла Женя вслед за отцом» [14, 94]. Так в провинции можно найти столичные черты, а в столице разглядеть не лишённые обаяния приметы провинции. Милые, патриархально-провинциальные картины жизни любимого Замоскворечья воссоздал И. С. Шмелёв в своём романе-воспоминании «Лето Господне».

Взаимоотношение столицы и провинции порой не лишено драматизма. В. Б. Александров отмечает: «Сознание жителя провинции одной из характерных своих черт имеет неприятие центра, ревнивое отношение к возможностям его жителей и, как своеобразную компенсацию этих переживаний, презрительное отношение к ним и их образу жизни» [1, 144]. В свою очередь со стороны столичных жителей наблюдается высокомерно-нисходительный взгляд на провинциалов. И в том и в другом случае ярко выраженные проявления подобного рода сами по себе глубоко провинциальны, свидетельствуют об узости взглядов и отсутствии свободы мышления.

Слово «провинция» имеет и метафорическое значение, позволяющее применять его к реалиям столичной жизни. С. С. Прокофьев так описывает свой первый урок в классе А. Н. Есиповой: «В классе сидеть одно удовольствие. Ученики играют хорошо, Есипова показывает восхитительно и удивительно интересно. Да все и всё как-то выше, интеллигентней, чем в других, „обыкновенных“ классах; чувствуется, что здесь собралось всё лучшее из Консерватории, даже само помещение и рояли лучше. Точно из глухой провинции попадаешь в избранное петербургское общество» [17, 90].

С прагматической точки зрения провинция может восприниматься и в положительном свете. В частности, музыканты-исполнители видели, порой, в концертах для провинциальной аудитории своеобразный тренинг перед ответственными

выступлениями в столице. В «Дневнике» Прокофьева читаем: «Получил предложение играть в Саратове – с удовольствием, ибо раза два в зиму прокатиться очень приятно. Буду играть целый вечер один, и рад, что это будет как бы репетицией в провинции для клавирабенда в столице» [17, 627]. Гастролируя по США, он ставит перед собой цель: «То, что я не волновался во время провинциальных реситалей ещё не есть событие, но если я не буду волноваться в симфоническом концерте в Бостоне и Нью-Йорке – это будет огромной победой» [18, 374]. Многим художникам провинциальный устойчивый и размеренный быт представлялся желанным, как контраст к столичной суете, вечной нехватке времени. Прокофьев планировал: «На месяц надо будет забиться в какой-нибудь уютный провинциальный городок, чтобы позаняться» [17, 242]. Так поступали Чайковский, Малер, Григ, Стравинский. Г. Г. Нейгауз считал весьма плодотворным время своего вынужденного пребывания в Свердловске, несмотря на всю драматичность ситуации [см.: 13, 168]. В СССР советские писатели и композиторы имели возможность сочинять в Домах творчества, расположенных в провинции, близко к природе.

Однако длительное пребывание в провинции, ограниченность творческих контактов, скудность информационной среды могут иметь негативные последствия. Прокофьев, прослушав фортепианный концерт одной композиторши, «решил не малодушничать и честно объяснить ей, что то, что она делает, никому не нужно, что она слишком долго жила в провинции, что ей надо попытаться писать иначе, и тогда, может быть, у неё что-либо выйдет» [18, 406]. Д. С. Самойлов, ознакомившись со стихами поэтессы, некогда подававшей надежды, вынес неутешительный вердикт: «Кажется, хороши только стихи из первой книги. Провинция её убила. Нет нерва» [20, 211].

Изоляционизм, дефицит профессионального общения неизбежно ведёт к вторичности, – главному признаку *провинциальности*. Ю. М. Ершов считает провинциальность «способом запоздалого и дозированного восприятия культурных ценностей» [9, 119]. Прослушав в Киеве произведения украинских композиторов, Прокофьев отметил в дневнике: «Всё это могло бы быть написано пятьдесят лет тому назад и тогда было бы довольно приятной музыкой: сейчас же это – мало кому нужные провинциальные потуги» [18, 542]. Метнер видел провинциальность в слепом следовании моде: «И вот мы в нашем неподобающем преклонении перед модой, в нашей моде на моду, длящейся уже скоро сорок лет, стали походить на отсталых провинциалов искусства. И странно, что эта провинциальная мода на моду царит наиболее прочно и деспотично в передовых столицах мира!» [11, 107]. Разве не «мода на моду» – повальное осовременивание и переосмысливание до бессмыслицы классических оперных либретто? И здесь провинциальность незаметно переходит в агрессивный *провинциализм*, когда подспудно осознаваемый комплекс вторичности, второсортности прорывается в завышенных амбициях и намеренном эпатаже, безоглядном попрании этических и эстетических норм.

Терри Смит считает, что «провинциализм проявляется, прежде всего, как подчинение навязанной извне иерархии культурных ценностей» [24, 54]. Критерии этой иерархии вырабатываются в столицах. В результате, по мнению учёного, воспринятые «модели и прототипы приходят в провинцию, лишённые своего генетического контекста» [24, 54].

В музыке это наиболее наглядно проявилось в уникальном опыте культурной политики Советского Союза по развитию профессионального музыкального искусства национальных республик. Она была направлена на создание по возможности

единого и, как результат, хорошо контролируемого идеологического пространства всего многонационального СССР, на утопическое превращение его населения в «новую историческую общность – советский народ». Талантливые представители «национальных окраин» бескрайней империи по целевым направлениям получали образование в столичных вузах искусства, в которых организовывались так называемые национальные студии – казахские, узбекские, киргизские, таджикские, бурятские и т. д. «Для укрепления кадров» в регионы делегировались специалисты из центра, помогавшие культурному строительству «на местах». Приезжие музыканты изучали местный фольклор, «прививали» его побеги к стволу европейской культуры. «По разнарядке» в столицах союзных республик, прежде не знавших ни симфонии, ни оперы, ни театральных форм европейского образца, административной волей основывались оперные и драматические театры, симфонические оркестры, киностудии, учебные заведения, творческие союзы, формировались структуры «управления культурой». Так в композиторском творчестве среднеазиатского региона, помимо единичных, подлинно талантливых образцов, появилось большое количество произведений усреднённого, вторичного стилизового направления, которое условно можно обозначить как «советский Восток». В нём классико-романтические формы и фактурные модели наполнялись декоративно-цветистым условно национальным мелосом. После распада СССР в бывших союзных республиках начались разной степени интенсивности, но заметные процессы отторжения воспринятых моделей, «лишённых генетического контекста».

В несколько ином ключе взаимодействия столицы и провинции происходило в пределах более однородного российского культурного пространства. Столичные профессиональные музыкальные сообщества образовались естественным путём,

накопив и сконцентрировав культурные ресурсы. Так возникают Санкт-Петербургская и Московская консерватории, постепенно развивающие свои прославленные школы. Для российской провинции более значимым окажется административный фактор. Планомерная культурная политика советского государства, которую в исторической перспективе нельзя не оценивать положительно, создавала в рамках индустриализации не только новые промышленные предприятия, но и идеологические укрепления, культурные форпосты по всем регионам необъятной страны. Свердловск, Новосибирск, центры национальных автономий формировались в культурном плане практически по одной модели. Одарённые провинциалы получали возможность обучаться в столицах, опытные столичные кадры бросались «на укрепление периферии».

Формирование и жизнь региональных композиторских сообществ (я намеренно не употребляю термин «школа») осуществляется в сложном взаимодействии идей, идущих из столичных центров, с локальной художественной средой, имеющей свой темпоритм, свою инерцию, которая проверяет на прочность, преобразует эти идеи и возвращает их в иногда неузнаваемо трансформированном виде. Как правило, подобные содружества поначалу составляли воспитанники различных школ и направлений, волею судеб оказавшиеся в одном городе и лишь постепенно, в результате сложных взаимовлияний приходящие к некоему, весьма относительному, единству⁶.

Экономическая и идеологическая нестабильность последних десятилетий, демографические проблемы, несбалансированность управленческих решений, отсутствие внятной государственной культурной политики негативно сказалось на фундаменте музыкального образования – детских музыкальных школах, вытесняемых в «сферу образовательных услуг», и по «принципу домино»

затронуло его последующие уровни. Сокращение абитуриентской базы парадоксальным образом совпало с расширением сети высших учебных заведений искусства: исполнительские специальности открываются в вузах педагогической и культмассовой направленности, повысив свой статус удаётся ряду училищ. На не всегда цивилизованном «рынке образовательных услуг» идёт беспощадная борьба за абитуриента. И эту борьбу пока выигрывают крупные, как правило, столичные вузы, ведущие активную работу в регионах. Вдобавок эти вузы имеют значительные преференции в финансировании. Концентрация капитала (прямо по Марксу) ведёт к экономическому и культурному обнищанию регионов. Выпускники столичных вузов, если не уезжают за рубеж, стремятся всеми правдами и неправдами остаться в столице. Региональные учебные заведения практически не подкрепляются кадрами из центра, как это было раньше во время государственного распределения. Сами же провинциальные консерватории в целях самосохранения вынуждены значительно понижать требования к поступающим, что, несомненно, сказывается на профессиональном уровне будущих специалистов, а значит – и на уровне культуры регионов. В результате происходит не развитие культурной жизни всей страны, а возникает опасность её стремительной провинциализации. Как тут не вспомнить слова Н. А. Бердяева, написанные 100 лет назад: «Незрелость провинции – это гнилость центра» [3, 73].

По типу взаимодействия и функционирования в науковедении различают три типа научного знания: столичный, провинциальный и туземный. Столичная наука имеет мировое признание и мировое влияние. Провинциальная наука ориентируется на столичную и носит вторичный характер. Туземная наука является локальным феноменом и вынуждена довольствоваться сугубо местным признанием

[см.: 19]. С определёнными поправками эту нелицеприятную классификацию возможно распространить и на музыкальное творчество. Весьма ограниченный круг отечественных композиторов может претендовать на международное признание, и среди них практически не видно провинциальных авторов. Ушли в прошлое некогда регулярные «творческие отчёты» региональных отделений Союза композиторов России в столице. Она теперь далеко не всегда замечает произведения провинциальных авторов академического направления, которые даже в своих родных городах практически лишены возможности общения с публикой, так как не представляют коммерческого интереса для местного филармонического руководства. Прихо-

дится согласиться со словами Д. Самойлова, сказанными более тридцати лет назад: «В провинции огромная масса не востребуемых способностей» [20, 265].

В идеале взаимодействие столицы и провинции должно напоминать здоровую систему кровоснабжения, где все компоненты взаимосвязаны и каждый из них важен для эффективного функционирования всего организма. Поэтому вновь дам слово Н. Бердяеву: «Одинаково должны быть преодолены и ложный столичный централизм, духовный бюрократизм, и ложное народничество, духовный провинциализм. Одинаково неверна и столичная ориентировка жизни, и ориентировка провинциальная. Это две стороны одного и того же разрыва в народной жизни» [3, 74].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По Указу Президента Российской Федерации от 16.01.2017 г. № 13 Указ об утверждении «Основных положений региональной политики в Российской Федерации» утратил силу.

² Этимология слова «субъект» (от лат. *subjectus* – лежащий внизу, находящийся в основе, от *sub* – под и *jacio* – бросаю, кладу основание) допускает иерархичность, но лишена оценочного компонента.

³ Афоризм основан на следующем эпизоде из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха: «Рассказывают, что когда Цезарь перевалил через Альпы и проезжал мимо бедного городка с крайне немногочисленным варварским населением, его приятели спросили со смехом: „Неужели и здесь есть соревнование из-за должностей, споры о первенстве, раздоры среди знати?“ „Что касается меня, – ответил им Цезарь с полной серьёзностью, – то я предпочёл бы быть первым здесь, чем вторым в Риме“» [15, 170].

⁴ Этот афоризм во многих источниках приписывается Ги де Мопассану.

⁵ Агнивцев, Николай Яковлевич (8 (20) апреля 1888, Москва – 29 октября 1932, там же) – русский поэт и драматург.

⁶ О формировании композиторской организации в Свердловске-Екатеринбурге см.: [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров В. Б. Архетипы провинциального сознания как проблема информационной политики // Управленческое консультирование. 2018. № 5. С. 143–151.
2. Бажов П. П. Малахитовая шкатулка. Сказы. Повести. Уфа : Башкир. кн. изд-во, 1989. 416 с.
3. Бердяев Н. А. Судьба России. Опыты по психологии войны и национальности. Москва : Мысль, 1990. 208 с.
4. Бородин Б. Б. Уральская композиторская организация. История и современность : моногр. справочник. Екатеринбург : Урал. лит. агентство, 2012. 400 с.
5. Бунин И. А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Москва : Сантакс, 1994. 480 с.
6. Гоголь Н. В. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 7. Москва : Худож. лит., 1978. 429 с.
7. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. Москва : Терра-Terra, 1994. 800 с.
8. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. Москва : Терра-Terra, 1994. 560 с.
9. Ершов Ю. М. Провинциализм в образе мыслей и журналистике // Вопросы теории и практики журналистики. 2012. № 2. С. 117–123.

10. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Москва : Рус. яз., 2000. URL: <https://www.efremova.info/word-stolitsa> (дата обращения: 10. 05. 2021).
11. Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж : YMCA PRESS, 1978. 154 с.
12. Моцарт В. А. Полное собрание писем. Москва : Междунар. отношения, 2006. 536 с.
13. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
14. Пастернак Б. Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Поэмы. Проза. Тула : Филин, 1993. 380 с.
15. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 2 т. Т. 2. Москва : Наука, 1994. 672 с.
16. Постановление Правительства Российской Федерации от 23 марта 1996 года № 327 «Основные положения региональной политики в Российской Федерации» // Российская газета. 1996. 09 апр. С. 4.
17. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. Париж : sprkfv, 2002. 815 с.
18. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. Париж : sprkfv, 2002. 933 с.
19. Розов Н. С. «Провинциализм», «туземство» и факторы интеллектуальной «столичности» в социологическом познании // Социологический журнал. 2016. Т. 22, № 1. С. 8–25.
20. Самойлов Д. С. Подённые записи. В 2 т. Т. 2. Москва : Время, 384 с.
21. Уложение о наказаниях уголовных и исправительных. Санкт-Петербург : Тип. Второго Отд-ния Собственной Его Императ. Величества Канцелярии, 1845. 898 с.
22. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. Письма. В 12 т. Письма. Т. 4. Январь 1890 – февраль 1892. Москва : Наука, 1976. 656 с.
23. Lütteken L. Bruckners Existenz im 19 Jahrhundert // Bruckner Handbuch / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen. GmbH: Springer-Verlag, 2010. S. 14–31.
24. Smith T. The Provincialism Problem // Artforum. 1974. Vol. 13, № 1, September. P. 54–59.

Boris B. Borodin

Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

PROVINCE, PROVINCIALITY AND PROVINCIALISM IN THE ART OF MUSIC

Abstract. The article examines various semantic shades of the concepts of “province”, “provinciality” and “provincialism” in relation to the realities of the functioning of musical art. The desire to establish themselves in the capital, or at least in a large center, is relevant for composers and performers, since megacities have the infrastructure necessary for the functioning of musical art. The word “province”, being the antonym of “the capital”, also has a metaphorical meaning, which makes it possible to apply it to the realities of life in the capital. Isolationism, a lack of professional communication leads to secondary – the main sign of provincialism. Provincialism manifests itself in the subordination of the hierarchy of cultural values imposed from the outside.

Keywords: musical art; province; provincialism; provincialism.

For citation: Borodin B. B. *Provintsiya, provintsial'nost' i provintsializm v muzykal'nom iskusstve* [Provinciality, provincialism and provincialism in the art of music], *Muzyka v sisteme kul'tury : Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 15–23. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aleksandrov V. B. *Arkhetipy provintsial'nogo soznaniya kak problema informatsionnoy politiki* [Archetypes of Provincial Consciousness as a Problem of Information Policy], *Upravlencheskoe konsul'tirovanie*, 2018, no. 5, pp. 143–151. (in Russ.).

2. Bazhov P. P. *Malakhitovaya shkatulka. Skazy. Povesti* [Malachite Box. Tales. Stories], Ufa, Bashkirkoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989, 416 p. (in Russ.).
3. Berdyaev N. A. *Sud'ba Rossii. Opyty po psikhologii voyny i natsional'nosti* [The fate of Russia. Experiments on the psychology of war and nationality], Moscow, Mysl', 1990, 208 p. (in Russ.).
4. Borodin B. B. *Ural'skaya kompozitorskaya organizatsiya. Istoriya i sovremennost' : monograficheskiy spravochnik* [Ural composer organization. History and modernity: Monographic reference book], Yekaterinburg, Ural'skoe literaturnoe agentstvo, 2012, 400 p. (in Russ.).
5. Bunin I. A. *Sobranie sochineniy. V 6 t. T. 5* [Collected works, in 6 vols. Vol. 5], Moscow, Santaks, 1994, 480 p. (in Russ.).
6. Gogol N. V. *Sobranie sochineniy. V 7 t. T. 7* [Collected works, in 7 vols. Vol. 7], Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1978, 429 p. (in Russ.).
7. Dal V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. T. 1* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Vol. 1], Moscow, Terra, 1994, 800 p. (in Russ.).
8. Dal V. I. *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka. T. 3* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language. Vol. 3], Moscow, Terra, 1994, 560 p. (in Russ.).
9. Ershov Yu. M. *Provintsializm v obraze mysley i zhurnalistike* [Provincialism in Mindset and Journalism], *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki*, 2012, no. 2, pp. 117–123. (in Russ.).
10. Efremova T. F. *Novyy slovar' russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyy* [New dictionary of the Russian language. Explanatory and derivational], Moscow, Russkiy yazyk, 2000, available at: <https://www.efremova.info/word-stolitsa> (accessed May 10, 2021). (in Russ.).
11. Medtner N. K. *Muza i moda: Zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva* [Muse and Fashion. Protection of the foundations of musical art], Paris, YMCA PRESS, 1978, 154 p. (in Russ.).
12. Mozart V. A. *Polnoe sobranie pisem* [Complete collection of letters], Moscow, Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006, 536 p. (in Russ.).
13. Neuhaus G. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: Notes teacher], 5th ed., Moscow, Muzyka, 1987, 240 p. (in Russ.).
14. Pasternak B. L. *Sochineniya. V 2 t. T. 2. Poemy. Proza* [Works, in 2 vols. Vol. 2. Poems. Prose], Tula, Filin, 1993, 380 p. (in Russ.).
15. Plutarch. *Sravnitel'nye zhizneopisaniya. V 2 t. T. 2* [Comparative biographies, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, Nauka, 1994, 672 p. (in Russ.).
16. *Postanovlenie Pravitel'stva Rossiyskoy Federatsii ot 23 marta 1996 goda № 327 «Osnovnye polozheniya regional'noy politiki v Rossiyskoy Federatsii»* [Resolution of the Government of the Russian Federation of 23 march 1996, No. 327 "The main provisions of regional policy in the Russian Federation"], *Rossiyskaya gazeta*, 1996, 09 april, pp. 4. (in Russ.).
17. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1* [Diary, in 3 pts. Pt. 1], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
18. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2* [Diary, in 3 pts. Pt. 2], Paris, sprkfv, 2002, 933 p. (in Russ.).
19. Rozov N. S. «Provintsializm», «tuzemstvo» i faktory intellektual'noy «stolichnosti» v sotsiologicheskoy poznanii [“Provincialism”, “natives” and factors of intellectual “metropolitanism” in sociological knowledge], *Sotsiologicheskii zhurnal*, 2016, vol. 22, no. 1, pp. 8–25. (in Russ.).
20. Samoylov D. S. *Podennyye zapisi. V 2 t. T. 2* [Daily records, in 2 vols. Vol. 2], Moscow, Vremya, 384 p. (in Russ.).
21. *Ulozhenie o nakazaniyakh ugovolnykh i ispravitel'nykh* [Code of criminal and correctional punishments], St. Petersburg, Tipografiya Vtorogo Otdeleniya Sobstvennoy Ego Imperatorskogo Velichestva Kantselyarii, 1845, 898 p. (in Russ.).
22. Chekhov A. P. *Polnoe sobranie sochineniy i pisem. V 30 t. Pis'ma. V 12 t. Pis'ma. T. 4. Yanvar' 1890 – fevral' 1892* [Complete works and letters, in 30 vols. Letters, in 12 vols. Letters. Vol. 4. January 1890 – February 1892], Moscow, Nauka, 1976, 656 p. (in Russ.).
23. Lütteken L. *Bruckners Existenz im 19 Jahrhundert* [Bruckner's existence in the 19th century], *H.-J. Hinrichsen (ed.) Bruckner Handbuch*, GmbH, Springer-Verlag, 2010, pp. 14–31. (in German).
24. Smith T. The Provincialism Problem, *Artforum*, 1974, vol. 13, no. 1, September, pp. 54–59.

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ



УДК 78.071.1(470)

Валерия Сергеевна Михайлова

Студент 3 курса научно-композиторского факультета
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).
E-mail: lera-skripka@mail.ru

Александра Евгеньевна Максимова

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории русской музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва, Россия).
E-mail: alexmaximova@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8360-9599. SPIN-код: 7512-0749

РЕКВИЕМ О. А. КОЗЛОВСКОГО

В музыковедении отсутствуют труды, рассматривающие в комплексе обстоятельства создания Реквиема О. А. Козловского, его документальные источники и композицию. Статья посвящена истории возникновения первой редакции партитуры (1798) и последующих переработок произведения, его литературно-музыкальных особенностей и драматургии в контексте неизвестных ранее версий сочинения. Предметом исследования стали главным образом различные варианты нотного текста Реквиема. Найдены источники произведения, почти не упоминавшиеся в трудах отечественных и зарубежных учёных. Обнаруженные сведения об истории создания второй редакции послужили в данной работе основанием для новых выводов. В частности, поставлен вопрос об авторстве этой версии произведения. Уделено внимание стилю произведения, который сочетает черты трёх эпох – барокко, классицизма, романтизма. Впервые проведён анализ литературного текста сочинения, отмечен индивидуальный подход композитора к отбору словесного материала. Рассмотрена композиция первой редакции Реквиема, выявлены структурные и оркестровые особенности второй редакции, связанные с заменой музыки Козловского и внесением значительных изменений в оркестровку.

Ключевые слова: Осип Антонович Козловский, Карло Солива, реквием, оркестр, духовная музыка.

Для цитирования: Михайлова В. С., Максимова А. Е. Реквием О. А. Козловского // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 24–36.

Русский композитор польского происхождения Осип Антонович Козловский (1757–1831) – один из значимых мастеров рубежа XVIII–XIX веков. Он известен как автор музыки к трагедиям, «русских песен», полонезов с хором и оркестром. В числе

произведений Козловского духовные сочинения – «Te Deum», хоровые концерты «Изми мя, Господи», «Плачу и рыдаю», Реквием.

Творчеству композитора посвящены труды А. М. Соколовой [5; 6], Н. А. Огар-

ковой [3; 4], А. В. Лебедевой-Емелиной [1; 2], С. Голачовского [13], В. Антончук [11; 12]. Неоценим вклад в изучение наследия Козловского Ю. А. Фортунатова, подготовившего к изданию клави́р Реквиема и партитуры драматических сочинений музыканта [7–10].

Однако, область духовной музыки композитора остаётся недостаточно изученной, в частности, отсутствуют труды, посвящённые Реквиему, рассматривающие в комплексе обстоятельства создания произведения, его документальные источники и композицию. Поэтому в нашем исследовании мы обратились к истории возникновения первой редакции партитуры и последующих переработок Реквиема, его литературно-музыкальных композиционных особенностей и драматургии в контексте неизвестных версий сочинения.

Редакции. Реквием Козловского существует в двух редакциях. Первая редакция была сочинена на смерть последнего польского короля Станислава Августа Понятовского¹ и исполнена 25 февраля (8 марта) 1798 года² в католическом соборе святой Екатерины Александрийской в Санкт-Петербурге. Огаркова и Антончук приводят сведения о том, что премьера Реквиема состоялась раньше, 22 февраля (5 марта) 1798 года [4, 154–155; 12, 86]. В исполнении участвовали музыканты Придворной певческой капеллы. Известны имена певцов-солистов: это были басы Стефано Мандини и Санти Ненчини, тенор Паоло Мандини, кастрат-альт Анджело Тестори, кастрат-сопрано Кристоф Арнобольди (Комаскино) [3, 68]. Дирижировал сам автор.

В первой редакции Реквием исполнялся ещё несколько раз: в 1804 году в Санкт-Петербурге на похоронах скрипача и капельмейстера императорского придворного оркестра И. М. Ярновича³, в 1814 году – в Познани во время траурной службы по князю Ю. Понятовскому⁴, в 1818 году – в Кременце (Кшеменце) во время траурных церемо-

ний, посвящённых памяти Т. Костюшко⁵, в 1824 году – в Варшаве на траурной мессе по принцу Конде⁶ (дирижировал Ю. Эльснер, учитель Ф. Шопена) [1]. Вероятно, были и другие, неизвестные на данный момент, исполнения. В частности, Ф. Булгарин вспоминал, что Реквием Козловского высоко ценился знатоками и часто звучал в духовных концертах [3, 67].

Вторая редакция Реквиема исполнялась по случаю похорон Александра I⁷ 7 апреля 1826 года в костеле святого Яна в Варшаве [8, 482]. Вероятно, Козловский специально переработал произведение в сжатые сроки⁸. Интересно, что заупокойная месса по польскому королю прозвучала в Санкт-Петербурге, а по русскому императору – в Варшаве. Место исполнения первой редакции не вызывает сильного недоумения: король Станислав Понятовский умер и был погребён в Санкт-Петербурге. Александр I, в свою очередь, был не только российским императором, но и польским царём, чем и объясняется исполнение второй редакции в Варшаве. К сожалению, достоверные сведения об исполнении Реквиема в 1826 году в Санкт-Петербурге отсутствуют. Нам представляется, что католическая община северной столицы не могла не почтить память императора поминальной службой, а Реквием Козловского в то время пользовался широкой известностью и вполне мог исполняться на подобной церемонии.

Источники. В исследованиях, посвящённых творчеству Козловского, приводятся основные сведения о Реквиеме, в том числе о его рукописях и публикациях. Нам удалось найти ещё несколько источников нотного текста, не упоминавшихся ранее в научной литературе, а также собрать и систематизировать всю известную на настоящий момент информацию по изданиям и рукописным копиям Реквиема.

В ОР СПбГК сохранилась авторизованная копия партитуры первой редакции Реквиема с пометами автора⁹. Публика-

ция партитуры осуществлена издательством «Брейткопф и Гертель» в Лейпциге (надпись на титульном листе: «Missa pro defunctis composée par Joseph Kozlovsky. Exécutée à la Célébration des obsèques de S. M. le Roi de Pologne Stanislas Auguste, à l'église Catholique le 25. Fevrier 1798 à St. Pétersbourg par les Musiciens de la Chapelle Impériale»¹⁰). Издание хранится в РГБ и в ряде зарубежных библиотек. Указание на год публикации в доступном нам экземпляре партитуры отсутствует. Тем не менее, Фортунатов и Лебедева-Емелина датируют опубликованную партитуру 1798 годом [8, 482; 1], а Антончук – 1806 годом [12, 87]. Фортунатов, однако, упоминает промежуточную редакцию Реквиема, исполненную в 1804 году, и утверждает, что при её подготовке Козловский вносил изменения в изданную партитуру первой редакции [7, 459]. Публикация последней, соответственно, состоялась раньше. Можно предположить, что партитура была издана дважды – в 1798 и в 1806 годах, либо допустить, что сведения одного из учёных ошибочны.

Козловский также сделал клавир Реквиема для клавесина и скрипки (и/или голоса), изданный фирмой «Герстенберг и Дитмар» в Санкт-Петербурге («Musique exécutée a la celebration des Obseques de S. M. Le Roi de Pologne Stanislas Auguste à l'Eglise catholique le 25 Février 1798 à S. Petersbourg. Composée pas J. Koslowsky, amateur, arrangée pour le Clavecin avec l'accompagnement d'un Violon par l'Auteur même. Op. 14¹¹»). Экземпляры клавир хранятся в РНБ, РИИИ и ИРЛИ [3, 68].

Вторая редакция опубликована Королевской консерваторией Варшавы в виде литографии в 1826 году («Messe Funébre pour le service de feu Sa Majesté Alexandre I-er,

Empereur de toutes les Russies Roi de Pologne. Exécutée dans l'Eglise Cathédrale de Varsovie le 7 Avril 1826. Par M. M. les Amateurs Artistes et Elèves du Conservatoire, arrangée et dediée a S [a] A [lteste] I [mpereur] Monseigneur le grand Duc Constantyn Cesarewitsch, par C. Soliva à Varsovie, de la Litographie du Conservatoire Royal. Litogr. par C. Jaskierski»¹²). Нам удалось выяснить, что издание находится в Библиотеке Чарторыйских (филиал Национального музея в Кракове)¹³.

В 1978 году в Москве был опубликован клавир Реквиема под редакцией Фортунатова. Он сделал фортепианное переложение партитуры и совместил в нём обе версии.

Наряду с перечисленными рукописями и изданиями мы обнаружили ряд зарубежных источников, не упоминавшихся ранее в русскоязычной литературе. Так, в каталоге RISM Реквием Козловского занимает десять позиций: две печатные партитуры издательства «Брейткопф и Гертель» (RISM A/I K 1822; KK 1822; CZ-Pkřiž XXXV F 143¹⁴), семь рукописных копий [CH-ZGm M 10/0114 (Ms. 10048)¹⁵; D-Po Koslowsky 1¹⁶; D-B Mus. ms. 11870/1¹⁷; PL-STAB 1b¹⁷; D-AAm 152¹⁸; PL-CZ III-357¹⁹; PL-CZ II-129²⁰], один рукописный автограф (D-B Mus. ms. 11870²¹). Кроме того, в швабском государственном музыкальном архиве в Тюбингене фигурируют три копии отдельных номеров: похоронных маршей и части «Quia pius es» (все – D-Tl Gg 435)²².

Источники хранятся в библиотеках разных стран, временной диапазон их возникновения широк (печатные экземпляры датируются предположительно 1798 годом, самый поздний рукописный – PL-CZ II-129 – датируется с 1851 по 1900 год). Это свидетельствует о том, что Реквием был

* URL: <https://opac.rism.info/search?id=990034612&View=rism>

** URL: <https://opac.rism.info/search?id=990034612&View=rism>;

URL: <https://opac.rism.info/search?id=550282471&View=rism>

*** URL: <https://opac.rism.info/search?id=455012761&View=rism>;

URL: <https://opac.rism.info/search?id=455012763&View=rism>;

URL: <https://opac.rism.info/search?id=455012762&View=rism>

популярен и, возможно, часто исполнялся. Вполне вероятно, что всякий раз произведение подвергалось переработкам, в частности, мог изменяться состав инструментов (например, в списке PL-STAb 1b присутствует указание на партии английских рожков). Рукописи PL-CZ III-357, PL-CZ II-129, а также, предположительно, PL-STAb 1b представляют собой вторую редакцию Реквиема, со вставными номерами из произведений Л. Керубини и А. Сальери.

В редакциях Реквиема обнаруживается расхождение в названии: первая называется *Missa pro defunctis* (Заупокойная месса), вторая – *Messe Funèbre* (Траурная, или погребальная, месса). Неизвестно, кто изменил первоначальное название.

Состав Реквиема. В изданную партитуру первой редакции Реквиема входят пятнадцать номеров: двенадцать частей, основанных на тексте заупокойной мессы (*Requiem et Kyrie, Dies irae, Tuba mirum, Judex ergo, Confutatis, Lacrimosa, Domine Jesu, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Quia pius es, Requiem aeternam*), одна часть из оффиция (*Salve Regina*) и два похоронных марша, предназначенных для траурной процессии (*c-moll* и *es-moll*)²².

В рукописной партитуре из собрания ОР СПбГК двадцать две части: *Miserere mei Deus, Amplius lava me*, два похоронных марша, *Non interes, Libera me*, двенадцать частей заупокойной мессы²³, *Credo*²⁴, *Qui Lazarum resuscitasti, Domine quando veneris, Salve Regina*. Из этого перечня следует, что в партитуру первой редакции входят не только разделы похоронной мессы и *Salve Regina* (известные нам по изданиям), но и другие тексты оффиция. Можно констатировать, что мы не имеем представления о полном составе Реквиема, так как семь частей (*Miserere mei, Amplius lava me, Non interes, Libera me, Credo, Qui Lazarum resuscitasti, Domine quando veneris*) не опубликованы.

Оркестр в первой редакции включает в себя парный состав деревянных духовых

(флейты, гобои, кларнеты *in B*, фаготы), медные духовые – две трубы (*C, Es*) и две валторны (*B²⁵, C, Es*), два серпента или тромбона, литавры, военный барабан²⁶, струнную группу (виолончели и контрабасы в большинстве номеров входят в группу *basso continuo*). Также состав дополнен роговым оркестром и органом. В печатной партитуре партии рогового оркестра, литавр и частично труб выписаны в конце и записаны как *Trombe* либо *Clarini*.

В целом оркестр первой редакции ещё нельзя назвать классическим – группа медных духовых до конца не сформирована; велико влияние барочной традиции – в партитуре «Брейткопфа и Гертеля» фигурирует цифрованный бас (!), при этом используются кларнеты, закрепившиеся в инструментальном составе к концу XVIII века [7, 459]. Интересно, что в партии валторн употребляются высокие обертоны (*Tuba mirum*), что свидетельствует о наличии высокопрофессиональных исполнителей в России того времени.

Вторую редакцию коснулись изменения, связанные в первую очередь с оркестровкой. В состав оркестра вошли парные деревянные духовые, четыре валторны (*in Es, C, B, F*), две трубы (*in Es*), три тромбона, литавры, военный барабан, там-там, струнные. В части *Quia pius es* играет орган.

Рукописные копии Реквиема различаются прежде всего сведениями о строях духовых инструментов. В рукописи PL-CZ III-357 строи медных духовых указаны в двух вариантах: 1) валторны *in Es* или *in B*, или *in F*, трубы *in Es* или *in B*; 2) валторны *in Es* или *in C*, трубы *in Es*; отсутствует партия там-тама. В рукописи PL-CZ II-129 – валторны *in Es* или *in B*, или *in F*, трубы *in Es* или *in C*, или *in B*, отсутствует партия там-тама и военного барабана. Кроме того, в обеих рукописях использованы только две валторны. Рукопись PL-STAb 1b по составу наиболее близка первой редакции, так как в ней присутствует орган и генерал-бас. Особенность этой рукописи –

присутствие партий двух английских рожков. Строи медных инструментов не указаны, ударные представлены только литаврами.

Оркестр второй редакции – сформировавшийся классический состав с парными деревянными духовыми, почти полной медной группой и увеличенной группой ударных инструментов [7, 459].

Литературный текст. Как правило, каждый композитор создаёт индивидуальную структуру заупокойной мессы в зависимости от литургической обусловленности и частных обстоятельств. Реквием Козловского отличается особой свободой в этом отношении.

В любом реквиеме присутствуют разделы ординария: *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*²⁷.

В числе разделов проприя, которые наиболее часто кладут на музыку – интроит и градуал (*Requiem aeternam*), тракт (*Absolve Domine*), секвенция (*Dies irae*), офферторий (*Domine Jesu*), коммунио (*Lux aeterna*). Козловский в Реквиеме не использовал текст градуала и тракта. Из текста коммунио композитор извлёк последнюю строку (*Quia pius es*) и преобразовал её в отдельный номер (№ 11), а после него поместил музыкальную и текстовую репризу интроита (две первые строки). Очевидно, что композитор использовал сходство речевых оборотов интроита и коммунио и повторил соответствующий раздел начального номера, создавая целостную завершённую конструкцию (табл. 1).

Таблица 1. Сравнение текстов интроита и коммунио

Текст интроита (две первые строки)	Текст коммунио
<i>Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis</i>	<i>Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua luceat eis. Cum Sanctis tuis in aeternum: quia pius es</i>

В партитуре «Брейткопфа и Гертеля» и в клавире 1978 года за № 12 следует *Salve Regina*. Введение этого богородичного антифона кажется удивительным, так как он не используется ни в одном известном нам реквиеме других авторов. Однако Реквием Козловского состоял не только из погребальной мессы, но и включал в себя разделы оффиция (к которому и относится *Salve Regina*). Во всех изданиях представлена именно погребальная месса, номера оффиция в них отсутствуют, за исключением богородичного антифона, «разрушающего» стройность композиции. Непонятно, почему Реквием издан при жизни композитора без номеров оффиция.

С объёмным текстом секвенции (двадцать строф по три строки) композиторы всегда обращаются индивидуально, делят его на разделы. Козловский распределяет

секвенцию на пять разделов: *Dies irae, Tuba mirum, Judex ergo, Confutatis, Lacrimosa*, пропуская шесть строф между *Judex ergo* и *Confutatis*. Текст оффертория также представлен не полностью, звучат первые две строки и последняя. Верс оффертория отсутствует (это не редкость). Текст *Sanctus* может быть представлен в виде единой части, но часто делится на разделы. Козловский выделяет *Benedictus* в отдельную часть, а раздел *Hosanna* у него отсутствует. *Agnus Dei* в погребальной службе завершается фразой: «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam*». Однако Козловский использует в Реквиеме традиционный текст обычной, не погребальной, мессы: «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*».

Неясно, чем было вызвано такое избирательное отношение Козловского к литургическому тексту – в реквиемах других

композиторов второй половины XVIII – начала XIX веков (М. Гайдн, Д. Чимарозы, А. Сальери, Л. Керубини) индивидуальный подход к тексту касается отбора разделов мессы, а не пропусков текста.

Музыкальная композиция первой редакции. Реквием Козловского – хорошо

продуманное с точки зрения формы произведение²⁸. Об этом свидетельствуют выверенный тональный план и система тематических связей между частями. Рассмотрим схему, составленную на основе изданного текста произведения (табл. 2).

Таблица 2. Состав первой редакции Реквиема Козловского

Номер части	1	2	3	4	5	6
Название	Requiem et Kyrie	Dies irae	Tuba mirum	Judex ergo	Confutatis	Lacrimosa
Тональность		c-moll	Es-dur	c-moll	g-moll	Es-dur
Темп	Adagio	Allegro agitato	Adagio	Larghetto	Andante con moto	Largo
Состав	coro	coro	basso solo	soprano et alto soli	basso solo e coro	coro
Номер части	7	8	9	10	11	12
Название	Domine Jesu	Sanctus	Benedictus	Agnus Dei	Quia pius	Requiem
Тональность	g-moll	B-dur	b-moll	c-moll	Es-dur	es-moll
Темп	Adagio maestoso	Largo	Andante con moto	Adagio	Adagio	Adagio
Состав	coro e tenore solo	coro	soprano solo	coro	coro	coro

Главная тональность Реквиема – es-moll (редкая на рубеже XVIII–XIX веков), однако, преобладает сфера одноименного мажора Es-dur и его параллели c-moll. В двух номерах звучит g-moll, доминантовая параллель для Es-dur, а в точке золотого сечения расположена часть Sanctus с самой светлой тональностью в Реквиеме – B-dur (доминанта Es-dur), за которой следует одноименный минор, ненадолго возвращающий нас в сферу es-moll. Фортунатов, рассматривая Реквием полностью вместе с частью Salve Regina и маршами, отмечает концентрический принцип построения произведения [7, 444]. На наш взгляд, факкультативный характер этих частей не позволяет включать их в единое целое Реквиема. Конечно, если рассматривать только двенадцать номеров, тональный план те-

ряет явные концентрические свойства. Однако он остаётся стройным: крайние части замыкают арку одной тональностью, три раза возвращаются Es-dur и c-moll (как своеобразные тональные рефрены), два номера в g-moll окружают центр композиции – Lacrimosa.

Козловский выстраивает тематические связи, скрепляющие композицию произведения. Например, последний номер представляет собой репризу²⁹ первой части. Очевидно сходство второй части, Dies irae, с предпоследним номером, Quia pius es: в них использован приём постепенного восхождения к мелодической вершине по звукам трезвучия. Общая фигурация по звукам трезвучия в пунктирном ритме обнаруживается в частях Judex ergo и Domine Jesu. Одна из самых запоминаю-

щихся деталей первой части – пульсирующий органнй пункт – напоминает о себе в № 9 *Benedictus*.

Части Реквиема нередко исполняются *attacca*. В первой редакции без перерыва должны следовать № 3–4 (*Tuba mirum* и *Judex ergo*), № 11–12 (*Quia pius es* и *Requiem*); во второй редакции – все разделы секвенции (№ 2–6), а также последние части мессы (№ 10–12)³⁰. Неразрывное следование частей свидетельствует о стремлении композитора к единству цикла, подчёркивает художественную ценность Реквиема.

Стиль Реквиема ближе к оперному, театральному, нежели к церковному. В отличие от других реквиемов изучаемого периода (в том числе Л. Керубини, М. Гайдна, Д. Чимарозы, А. Сальери, В. А. Моцарта), содержащих имитационную технику, в произведении Козловского преобладает гомофонно-гармоническая фактура. Полифонические элементы, в том числе каноническая имитация, использованы автором лишь в оффертории (*Domine Jesu*) на словах «*Quam olim Abrahae*», где композиторы нередко располагают фугированный или имитационный раздел.

Козловский вводит сольные номера, которые отсутствуют в реквиемах Сальери и Керубини, предназначенных для хора. Партии солистов не отличаются виртуозностью, хотя в № 3 *Tuba mirum* задействуется достаточно широкий диапазон мелодии. Кроме того, театрализация стиля проявляется в контрастных сопоставлениях частей и их разделов (см. № 1, 2, 6 и др.), в принципах оркестровки, содержащей диалог *solo* – *tutti*, а также фактурные контрасты (№ 4, 6), напоминая о продуктивной деятельности Козловского в жанре музыки к трагедиям [9].

Первая редакция Реквиема ещё несёт на себе отпечаток барочной традиции оркестровки: цифрованный бас, неделимое использование низких струнных инструментов, наличие органа (в группе *basso continuo*). Черты классической оркестровки

проявляются в устойчивости функций оркестровых групп (мелодия – гармония – бас).

Роговой оркестр – уникальное российское изобретение XVIII века – в партитуре Реквиема в основном выполняет функцию гармонического заполнения (№ 1, 2, 6, 7, 8, 10, 12), хотя в № 2 *Dies irae* ему также поручаются пассажи (темп части – *Allegro agitato*!).

Реквием Козловского выделяется использованием солирующих инструментов или групп инструментов (фанфара группы медных, соло фаготов, валторн и гобоя в *Tuba mirum*, соло кларнета в *Domine Jesu*, *Agnus Dei*). Дифференциация и выведение на первый план солирующих тембров – предвестие романтической эпохи.

В связи с **нотным текстом второй редакции** Реквиема возникает вопрос: какую роль в ней сыграл сам Козловский? Известно, что эта редакция создавалась в краткие сроки. Александр I умер 19 ноября (1 декабря) 1825 года, похоронен 13 (25) марта 1826 года, то есть, в распоряжении Козловского было менее четырёх месяцев. По словам Фортунатова, Козловский не успевал закончить работу в срок, поэтому некоторые части композитор заменил музыкой из произведений Керубини и Сальери по настоянию К. Соливы, его издателя [10, 2]. Однако, в каталоге музыкальных произведений Козловского из «Памятников русского музыкального искусства» исследователь указывает, что редакция выполнена Соливой [8, 483].

В версии Антончук польский генерал Александр Рожнецкий поручил Соливе подготовить музыкальную часть траурной церемонии по скончавшемуся императору и посоветовал обратить внимание на Реквием Козловского. Солива переработал его, заменив некоторые части [11]. В таком случае непонятно, для чего он опубликовал редакцию с **з а м е н н ы м и** частями из произведений Керубини и Сальери. По-видимому, это издание фиксировало музыкальное

оформление траурной церемонии, а целостность произведения как *opus perfectum* et *absolutum* отошла на второй план.

Итак, вместо *Lacrimosa* № 6 во второй редакции использован одноименный раздел из Реквиема *c-moll* Л. Керубини³¹. В первой редакции этот номер представлял собой соло баса, которое во второй редакции сменилось хоровым звучанием. *Domine Jesu* № 7 заменён офферторием из указанного Реквиема, а *Benedictus* № 9 – на *Sanctus* (соло сопрано и тенора) из неустановленного сочинения Керубини.

Мнения исследователей по поводу замены № 8–9 не совпадают. По сведениям Фортунатова, № 9 *Benedictus* заменён на *Sanctus* из Реквиема *c-moll* Керубини. Однако он указывает, что тональность *Sanctus* в Реквиеме Керубини – *Es-dur*, хотя в доступных нам изданиях этого произведения тональность части *As-dur*. Голачковский, напротив, утверждает, что был заменён № 8 *Sanctus*, причём в качестве альтернативы был использован не фрагмент Реквиема Керубини, а части *Sanctus* и *O salutaris*³² (не уточняя, из какого произведения) [13, 674]. Наконец, мы обнаружили, что в рукописях PL–CZ III-357 и PL–CZ II-129 *Sanctus* принадлежит Козловскому, а *Benedictus* отсутствует. Однако после *Sanctus*, как и в печатном издании второй редакции, следует часть с инципитом *O rex intende*³³.

Вместо № 13 *Salve Regina* используется одноименное сочинение Сальери³⁴. Фортунатов, однако, пишет, что эта часть заменена одноименной частью из реквиема *c-moll* Керубини. Нотный текст Сальери нам, к сожалению, недоступен. Вероятно, его выбор обусловлен тональностью *B-dur*, которая входит в круг родственных для *Es-dur* и *c-moll*, наиболее часто встречающихся в Реквиеме Козловского.

Во второй редакции присутствуют и другие изменения: дуэт сопрано и альты № 4 превращён в терцет двух сопрано и альты с усилением колоратурного начала [7, 459]. *Dies irae* начинается здесь с шеститактной фанфары валторн, прерываемой ударом там-тама. Это очевидное заимствование из *Dies irae* Керубини, используемое для усиления театральности.

Для чего произведена замена музыкального материала? Возможно, Солива не успел переработать некоторые оркестровку некоторых частей Козловского и вынужден был использовать музыку других композиторов.

Однако выскажем и другое предположение. Первая часть секвенции (*Dies irae*) в первой редакции звучит в *c-moll*, последняя (*Lacrimosa*) – в *Es-dur*. Возможно, автор второй редакции мыслил секвенцию как единое целое в одной тональности и заменил её последний раздел на аналогичный фрагмент Реквиема Керубини в *c-moll*. Офферторий *Domine Jesu* мог быть заменён из-за отсутствия полифонии (традиционной в разделе с текстом *Quam olim Abrahae*). Вероятно, хоровой *Sanctus* Козловского Солива заменил на дуэт сопрано и тенора Керубини для баланса *solo* и *tutti* между частями композиции.

Конечно, введение во вторую редакцию Реквиема Козловского музыки других авторов, созданной в разное время, не способствует цельности цикла. Однако следует отметить, что эти фрагменты оказались в сочинении композитора не случайно. **Реквием Керубини** *c-moll*³⁵ написан в 1816 году и исполнен 21 января 1817 года в память о Людовике XVI. В обоих произведениях хорошо продуманы тональные планы, ощущается опора на *c-moll* и родственные ему тональности (табл. 3).

Таблица 3. Тональный план Реквиема *c-moll* Керубини

Интроит	Градуал	<i>Dies irae</i>	Офферторий	<i>Sanctus</i>	<i>Pie Jesu</i>	<i>Agnus Dei</i>
<i>c-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>c-moll</i>	<i>Es-dur</i>	<i>As-dur</i>	<i>f-moll</i>	<i>c-moll</i>

Очевидно также тематическое сходство и общая тональность в начале частей *Dies irae*. Как и Реквием Керубини, вторая редакция произведения Козловского рассчитана на классический оркестр с оформленным парным составом деревянных духовых. Стоит упомянуть, что Керубини учился у Дж. Сартти, который долгое время работал в России, поэтому Козловский наверняка знал музыку последнего.

Существенные изменения претерпела инструментовка второй редакции Реквиема Козловского, в основе которой – чёткая дифференциация групп (отсутствуют унисоны струнных и духовых, а фаготы, альты и виолончели освобождаются от линии *basso*). Роговой оркестр не задействован, поэтому функция гармонического заполнения целиком лежит на группе духовых инструментов, их партии расположены «перекрёстно», образуя слитную вертикаль. Солива переписал партии духовых и частично струнных инструментов, уси-

лил динамические контрасты, сделал оркестровку более рельефной, добавил в фактуру имитации. Согласимся с Фортунатовым в том, что вторая редакция Реквиема представляет собой фактически новое произведение [7, 459].

Реквием Козловского – сочинение интересное и, как выяснилось, недостаточно исследованное. Нам удалось найти около десяти разных копий обеих редакций Реквиема, неизвестных в российском музыковедении, сохранившихся в библиотеках Швейцарии, Германии, Польши, Чехии, рассмотреть материалы с точки зрения инструментального состава и сделать вывод, что Реквием имел гораздо больше вариантов, чем нам представлялось. Не вызывает сомнений необходимость научного издания Реквиема в разных редакциях и версиях с обстоятельным комментарием. Надеемся, что поставленные нами вопросы помогут глубже разобраться и полноценно раскрыть особенности произведения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Станислав Август Понятовский умер 12 февраля 1798 года по григорианскому календарю (соответственно, 1 февраля по юлианскому), похоронен 25 февраля (8 марта) того же года. В 1995 году его прах был перезахоронен в костеле святого Яна в Варшаве.

² Эта дата указана на титульных листах всех доступных нам источников нотного текста первой редакции (изданная партитура, клави́р, рукописный автограф).

³ Фортунатов считает, что в 1804 году Реквием исполнялся в «промежуточной редакции». В этой версии изменения коснулись оркестровки. Пометы композитор вносил в изданную партитуру, экземпляр которой хранится в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории [см.: 7, 459].

⁴ Князь Юзеф Антоний Понятовский (1763–1813) – польский и французский военачальник, племянник Станислава Августа Понятовского.

⁵ Тадеуш Костюшко (1746–1817) – польский военный и политический деятель.

⁶ Принц Конде – титул и род младшей ветви династии Бурбонов. Последние представители династии – Людовик-Жозеф де Бурбон (умер в 1818) и Луи-Анри-Жозеф де Бурбон (умер в 1830). Неясно, по кому служили траурную мессу в 1824 году.

⁷ Александр I был похоронен 13 (25) марта 1826 года в Санкт-Петербурге.

⁸ Мнения учёных об авторстве второй редакции не совпадают.

⁹ ОР СПбГК, № 1820 [см.: 4, 612].

¹⁰ Пер. с франц.: «Заупокойная месса, сочинённая Йозефом Козловским, исполненная при совершении похорон Е. В. польского короля Станислава Августа в католической церкви 25 февраля 1798 в Санкт-Петербурге музыкантами императорской капеллы».

¹¹ Как и в случае с партитурой, Фортунатов и Лебедева-Емелина датируют издание клави́ра 1798 годом, хотя в доступном нам экземпляре датировка отсутствует [см.: 8, 482; 1].

¹² Пер. с франц.: «Траурная месса для службы по случаю похорон Его Величества Александра I, императора Всея Руси, короля Польского, исполненная в кафедральном соборе в Варшаве 7 апре-

ля 1826 музыкантами-любителями и воспитанниками консерватории. Аранжирована и посвящена Е. И. В. Великому Князю Константину К. Соливой в Варшаве. [Отпечатано] литографией Королевской консерватории. Литограф К. Яскерски».

¹³ Шифр: 40099 III.

¹⁴ Рукопись создана в 1866 году, представлена партиями и хоровой партитурой. Присутствуют все части, кроме «Salve Regina» и похоронных маршей (URL: <https://opac.rism.info/search?id=400056280&View=rism>).

¹⁵ Рукописные партии, период создания – 1800–1849 годы. Список включает в себя все части, кроме похоронных маршей (URL: <https://opac.rism.info/search?id=456002819&View=rism>).

¹⁶ Рукописная партитура, датируется около 1810 года. Точный состав рукописи не указан. Согласно пометам, в партитуре двенадцать частей (URL: <https://opac.rism.info/search?id=452021513&View=rism>).

¹⁷ Рукописные партии, время создания неизвестно. Точный состав рукописи не указан. На сайте RISM присутствует указание на исполнение этой версии 7 апреля 1826 года в Варшаве (URL: <https://opac.rism.info/search?id=301050589&View=rism>).

¹⁸ Рукописные партии (с вложенной партитурой издания первой редакции), период создания – 1800–1860 годы. В составе: Похоронный марш c-moll, Requiem, Dies irae, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei. Можно предположить, что разделы секвенции Tuba mirum, Lacrimosa и Confutatis помещены в часть Dies Irae (URL: <https://opac.rism.info/search?id=1001036968&View=rism>).

¹⁹ Рукописные партии, датированы 1843 годом (URL: <https://opac.rism.info/search?id=300000625&View=rism>).

²⁰ Рукописные партии, период создания – 1851–1900 годы (URL: <https://opac.rism.info/search?id=300000626&View=rism>).

²¹ Рукописная партитура, датируется около 1800 года. Присутствуют все части, кроме «Salve Regina» и похоронных маршей (URL: <https://opac.rism.info/search?id=452021512&View=rism>).

²² В клавир 1978 года помещён лишь второй марш (es-moll). В прижизненных изданиях марши расположены в другом порядке, в рукописной партитуре они вовсе отсутствуют. Это свидетельствует о дополнительном, «факультативном» характере маршей.

²³ Это все части, которые находятся в клавире 1978 года, кроме Salve Regina.

²⁴ По традиции Credo не должно входить в заупокойную службу.

²⁵ Неясно, B-alto или B-basso.

²⁶ В печатной партитуре «Брейткопфа и Гертеля» указание на военный барабан присутствует в отдельно выписанных партиях медной группы, однако саму партию этого инструмента нам найти не удалось.

²⁷ Части Credo и Gloria в Реквиеме выпускаются.

²⁸ Позволим себе оставить в стороне часть Salve Regina и похоронные марши, так как они не входят в погребальную мессу и, на наш взгляд, в издании выполняют скорее функцию приложения и отсутствуют в ряде изданий и рукописей.

²⁹ Реприза изменённая: использован другой текст и модифицирована форма (выпущен средний раздел).

³⁰ В клавире Фортунатова указание *attacca* проставлено в № 2–6, 8–9, 11–12.

³¹ При работе мы использовали нотный текст Реквиема c-moll Л. Керубини издательства «Peters» (около 1870). Dies irae в этом Реквиеме не поделено на части, поэтому Lacrimosa – несамостоятельный раздел.

³² «O salutaris hostia» – часть проприя мессы. Автор текста – Фома Аквинский. Следует после текста «Sanctus». Напомним, что к проприю в католическом богослужении относятся тексты, меняющиеся день ото дня в зависимости от праздника.

³³ На сайте RISM в качестве автора указан Козловский в квадратных скобках, однако в его Реквиеме нет такого текста. К тому же, в издании второй редакции в качестве автора указан Керубини.

³⁴ Сальери сочинил, по меньшей мере, три произведения на текст этого гимна. Тональность Salve Regina, используемого в Реквиеме Козловского – B-dur.

³⁵ В 1836 году Керубини сочинил второй Реквием d-moll.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

CH-ZGm Приходской архив церкви Святого Михаила в Цуге (Pfarrarchiv St. Michael). Швейцария.

CZ-Pkříž	Музыкальная коллекция Ордена рыцарей креста с красной звездой у подножия пражского моста (Rytířský řád křížovníků s červenou hvězdou). Чехия.
D-AAm	Соборный архив в Аахене (Domarchiv Aachen). Германия.
D-B	Государственная берлинская библиотека (Staatsbibliothek zu Berlin). Германия.
D-Po	Архив епископства Пассау (Archiv des Bistums Passau). Германия.
D-Tl	Швабский государственный музыкальный архив в Тюбингене (Schwäbisches Landesmusikarchiv). Германия.
PL-CZ	Библиотека монастыря Ясная Гора в Ченстохове (Klasztor OO. Paulinów Jasna Góra). Польша.
PL-STAb	Библиотека аббатства сестер-бенедиктинок в Станьонках (Biblioteka Opactwa Sióstr Benedyktyniek). Польша.
RISM	Международный каталог музыкальных источников (Répertoire International des Sources Musicales).
ИРЛИ	Институт русской литературы Российской академии наук. Санкт-Петербург.
ОР СПбГК	Отдел рукописей Санкт-Петербургской консерватории.
РГБ	Российская государственная библиотека. Москва.
РИИИ	Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург.
РНБ	Российская национальная библиотека. Санкт-Петербург.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лебедева-Емелина А. В. Козловский // Православная энциклопедия. Т. 36. С. 273–275. URL: <https://www.pravenc.ru/text/1841694.html> (дата обращения: 07.03.2021).
2. Лебедева-Емелина А. В. Русское хоровое искусство второй половины XVIII – начала XIX века как целостное художественное явление : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2018. 502 с.
3. Огаркова Н. А. Козловский // Музыкальный Петербург : энцикл. словарь. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 2. С. 65–74.
4. Огаркова Н. А. Музыка как феномен церемониальной и повседневной жизни русского двора. XVIII – начало XIX века : дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 617 с.
5. Соколова А. М. Композитор Осип Антонович Козловский. Москва : Котран, 1997. 196 с.
6. Соколова А. М. О. А. Козловский // История русской музыки : в 10 т. Москва : Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 92–123.
7. Фортунатов Ю. А. Композитор Осип Антонович Козловский и его оркестровая музыка // О. А. Козловский. Оркестровая музыка : для орк. и хора с орк. / публ., ред. текста, исслед., коммент. и нот. каталог Ю. А. Фортунатова ; ред. тома Е. М. Левашев. Москва : Котран, 1997. С. 417–463. (Памятники русского музыкального искусства ; вып. 11).
8. Фортунатов Ю. А. Нотный каталог произведений О. А. Козловского // О. А. Козловский. Оркестровая музыка : для орк. и хора с орк. / публ., ред. текста, исслед., коммент. и нот. каталог Ю. А. Фортунатова ; ред. тома Е. М. Левашев. Москва : Котран, 1997. С. 477–497. (Памятники русского музыкального искусства ; вып. 11).
9. Фортунатов Ю. А. (ред.) Козловский О. А. Оркестровая музыка : для орк. и хора с орк. / публ., ред. текста, исслед., коммент. и нот. каталог Ю. А. Фортунатова ; ред. тома Е. М. Левашев. Москва : Котран, 1997. 499 с. (Памятники русского музыкального искусства ; вып. 11).
10. Фортунатов Ю. А. Предисловие // О. А. Козловский. Реквием: Для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра / перелож. для пения с фортепиано, ред. хоровой партитуры и текста и предисл. Ю. Фортунатова. Москва : Музыка, 1978. С. 2.
11. Antonczyk W. Carlo Evasio Soliva w Warszawie i Petersburgu: legendy i dokumenty // Studia chopinowskie. 2019. № 4. URL: <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/106/7> (дата обращения: 16.03.2021).
12. Antonczyk W. Requiem dla Stanisława Augusta w 215. rocznicę wykonania // Kronika Zamkowa. Roczniki. Warszawa, 2013. Т. 1–2 (65–66). S. 83–96.
13. Golachowski S. Missa pro defunctis Józefa Kozłowskiego (1757–1831) // Kwartalnik Muzyczny, z. XVI. Warszawa, 1932. S. 671–685.

Valeria S. Mikhailova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: lera-skripka@mail.ru

Alexandra E. Maximova

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
E-mail: alexmaximova@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8360-9599. SPIN-код: 7512-0749

REQUIEM BY O. A. KOZLOVSKY

Abstract. In musicology, there are no works that consider in a complex the circumstances of the creation of O. A. Kozlovsky's Requiem, its documentary sources and composition. The article is devoted to the history of the origin of the first edition of the score (1798) and subsequent reworkings of the work, its literary and musical features and drama in the context of previously unknown versions of the work. The subject of research was mainly various versions of the musical text of the Requiem. Found sources of the work, almost not mentioned in the works of domestic and foreign scientists. The information found about the history of the creation of the second edition served in this work as the basis for new conclusions. In particular, the question is raised about the authorship of this version of the work. Attention is paid to the style of the work, which combines features of three eras – baroque, classicism, romanticism. For the first time, the analysis of the literary text of the work is carried out, the individual approach of the composer to the selection of verbal material is noted. The composition of the first edition of the Requiem is considered, the structural and orchestral features of the second edition are revealed by replacing Kozlovsky's music and making significant changes to the orchestration.

Keywords: Osip A. Kozlovsky; Carlo Soliva; requiem; orchestra; sacred music.

For citation: Mikhailova V. S., Maximova A. E. *Rekvie O. A. Kozlovskogo* [Requiem by O. A. Kozlovsky], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 24–36. (in Russ.).

REFERENCES

1. Lebedeva-Emelina A. V. Kozlovskiy [Kozlovsky], *Pravoslavnaya entsiklopediya*, vol. 36, pp. 273–275, available at: <https://www.pravenc.ru/text/1841694.html> (accessed March 07, 2021). (in Russ.).
2. Lebedeva-Emelina A. V. *Russkoe khorovoe iskusstvo vtoroy poloviny XVIII – nachala XIX veka kak tselostnoe khudozhestvennoe yavlenie: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Russian choral art of the second half of the XVIII – early XIX century as a holistic artistic phenomenon: dissertation], Moscow, 2018, 502 p. (in Russ.).
3. Ogarkova N. A. Kozlovskiy [Kozlovsky], *Muzykal'nyy Peterburg: entsiklopedicheskiy slovar'*, St. Petersburg, Kompozitor, 2000, vol. 1: XVIII vek, b. 2, pp. 65–74. (in Russ.).
4. Ogarkova N. A. *Muzyka kak fenomen tseremonial'noy i povsednevnoy zhizni russkogo dvora. XVIII – nachalo XIX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Music as a phenomenon of ceremonial and everyday life of the Russian court. XVIII-early XIX century: dissertation], St. Petersburg, 2004, 617 p. (in Russ.).
5. Sokolova A. M. *Kompozitor Osip Antonovich Kozlovskiy* [Composer Osip Antonovich Kozlovsky], Moscow, Kotran, 1997, 196 p. (in Russ.).
6. Sokolova A. M. O. A. Kozlovskiy [Kozlovsky], *Istoriya russkoy muzyki: v 10 t.*, Moscow, Muzyka, 1986, vol. 4: 1800–1825, pp. 92–123. (in Russ.).
7. Fortunatov Yu. A. *Kompozitor Osip Antonovich Kozlovskiy i ego orkestrrovaya muzyka* [Composer Osip Antonovich Kozlovsky and his orchestral music], Yu. A. Fortunatov (ed.) O. A. Kozlovskiy. *Orkestrrovaya muzyka: dlya ork. i khora s ork.*, Moscow, Kotran, 1997, pp. 417–463. (in Russ.).
8. Fortunatov Yu. A. *Notnyy katalog proizvedeniy O. A. Kozlovskogo* [Musical catalog of works by O. A. Kozlovsky], Yu. A. Fortunatov (ed.) O. A. Kozlovskiy. *Orkestrrovaya muzyka: dlya ork. i khora s ork.*, Moscow, Kotran, 1997, pp. 477–497. (in Russ.).

9. Fortunatov Yu. A. (ed.) Kozlovskiy O. A. *Orkestrrovaya muzyka : dlya ork. i khora s ork.* [Osip Antonovich Kozlovsky. *Orchestral music. Scores*], Moscow, Kotran, 1997, 499 p. (in Russ.).
10. Fortunatov Yu. A. *Predislovie* [Preface], O. A. Kozlovskiy. *Rekviem: Dlya solistov, smeshannogo khora i simfonicheskogo orchestra*, Moscow, Muzyka, 1978, p. 2. (in Russ.).
11. Antonczyk W. *Carlo Evasio Soliva w Warszawie i Petersburgu: legendy i dokumenty* [Carlo Evasio Soliva in Warsaw and St. Petersburg: legends and documents], *Studia chopinowskie*, 2019, no. 4, available at: <http://studiachopinowskie.pl/pages/issue/106/7> (accessed March 16, 2021). (in Polish).
12. Antonczyk W. *Requiem dla Stanisława Augusta w 215. rocznicę wykonania* [Requiem for Stanisław August on the 215th anniversary of performance], *Kronika Zamkowa. Roczniki*, Warszawa, 2013, vol. 1–2 (65–66), pp. 83–96. (in Polish).
13. Golachowski S. *Missa pro defunctis Józefa Kozłowskiego (1757–1831)* [Missa pro defunctis by Józef Kozłowski (1757–1831)], *Kwartalnik Muzyczny*, z. XVI, Warszawa, 1932, pp. 671–685. (in Polish).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ



УДК 78

Ирина Васильевна Алексеева

Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки
Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова (Уфа, Россия).
E-mail: alexeevaiv@mail.ru. ORCID: 0000-0002-6344-1706. SPIN-код: 1502-5512

ИННОВАТИКА В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ВУЗА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

В России сложилась уникальная система непрерывного музыкального образования с комплексом предметов музыкально-теоретического цикла. Они исторически вошли в педагогическую практику школы, колледжа и вуза. Однако в настоящее время музыкальное образование переживает сложный процесс реконструкции. В статье он рассматривается сквозь призму новаций – изменение учебных планов, направлений и модели специалиста, подходов. В опоре на традиции разрабатываются инновационные педагогические технологии. Автором проясняется их значение и принципы – опора на концептуальную научную базу, адаптированную к практике обучения, эффективность, воспроизводимость и др. Рассмотрены технологии, привлекающие сочетание вербального и невербального подходов. Они отвечают современному требованию формирования целостной личности молодого специалиста с развитым научным и художественным мышлением. Оригинальные концепции, рождающиеся на стыке с фольклористикой и синестетикой, ориентированы на системное духовное и эстетическое воспитание личности студента-музыканта вуза. Учёные-практики включают в разработку различные компоненты чувственно-эмоционального опыта и априорное свойство интеграции сенсорных модальностей человеком. Раскрываются инновационные подходы, обобщающие концепции музыкального содержания, текста, поэтики и семантики. Даются некоторые прогнозы применения инновационных технологий в музыкальном вузе.

Ключевые слова: традиции, инновационные педагогические технологии, музыкальное образование, вуз.

Для цитирования: Алексеева И. В. Инноватика в профессиональном музыкальном образовании вуза: теория и практика // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 37–45.

Структура и содержание музыкального образования в нашей стране основаны на преемственности и непрерывности с прочно утвердившейся трёхступенчатой системой ДМШ – ССУЗ – ВУЗ. Однако уверенно набирает силу встречное движение, появ-

ляются современные концепции в области организации музыкального образования – возникают негосударственные учреждения культуры и искусства и т. п. Преобразуется и устанавливаемая госстандартами модель обучения в вузе, в ней периоди-

чески обновляются профили и специализации. Не менее интенсивными становятся эксперименты в учебном процессе. Их инициируют изменяющиеся потребности общества и, соответственно, модель специалиста. Привычный спектр его многопрофильной деятельности расширяется прикладными направлениями – журналистикой, звукорежиссурой, музыкотерапией, менеджментом и др. В современном социуме выпускник вуза должен быть готов к мобильному решению проблемных задач, отвечать на провокационные вызовы бурно развивающихся искусства и культуры. В этой связи необходимо развивать не узкопрофессиональную, а универсальную свободную от следования стереотипам или набору знаний способность выпускника к творческой деятельности. Названное обуславливает включение инноватики в образовательный процесс. Особую актуальность в современном «многополярном» музыкальном образовании обретает синтез академического и прикладного направлений науки. При этом комплекс инновационных предметов выполняет методологическую роль.

Однако вводя термин, пусть и не совсем новый, необходимо прояснить его значение, чтобы избежать рассогласованности в употреблении. Как отмечает М. Г. Арановский, не смотря на допустимость некоторой толерантности в научном мире, «единственное, что следует строго соблюдать, – это соответствие термина выбранному методу» [3, 31]. А поскольку педагоги-практики часто свободно трактуют понятие «инновационные педагогические технологии», подменяется его подлинное содержание, к примеру, использованием коммуникационных технологий, мультимедиа и прикладных инструментов [см.: 14]. Музыкальное образование вступило в цифровую эру с новыми возможностями технических средств обучения, способных изменить его кардинальным образом. В этой связи специалисты различных про-

филей, сохранив достижения отечественного музыкального образования, должны выработать стратегию педагогики, скоординировав её с потребностями современного общества. Другие разногласия возникают из-за употребления термина по отношению к введённым требованиям интегративного, так называемого *компетентностного* подхода [см., к примеру: 7; 16]. Вместе с тем, выпускаются из внимания критерии технологичности – основные методологические требования к инноватике как области музыкальной педагогики.

В этой связи, в статье будет предпринята попытка определить общие критерии инновационных педагогических технологий альтернативных общепринятым на основе анализа широко известных и проверенных временем концепций музыкального образования «Шульверка» Карла Орфа, релятивной системы сольмизации Золтана Кодая, ритмической гимнастики Эмиля Жак-Далькроза. Далее рассмотрим некоторые инновационные подходы к обучению музыканта вне зависимости от его профиля в региональных вузах. Особое внимание уделим некоторым новым идеям и научным теориям, пусть ещё и не полностью апробированным, но отчётливо обозначающим перспективы дальнейшего развития музыкальной педагогики. Формирующиеся в тесной связи с традициями отечественного музыкального образования, они демонстрируют новые возможности развития специалиста, соответствующие высоким требованиям современной практики.

Так, в основе всех трёх названных концепций лежит представление об априорной потребности человека с самого раннего возраста вне зависимости от музыкальных способностей раскрывать свой природный музыкальный потенциал. Мощные по глубине и целостности теоретические взгляды и практические наблюдения отображены в трудах – пятитомной

антологии музыки европейского детского фольклора К. Орфа «Шульверк. Музыка для детей» [15], системе статей [10] и книге «Венгерская народная песня» З. Кодая, книге «Ритм» Э. Жака-Далькроза [6].

Оригинальные по замыслу и реализации концепции, тем не менее, обнаруживают сходство основных принципов педагогической технологии: направленность на общеэстетическое развитие личности, адресованность широкому кругу любителей музыки (общеобразовательные школы, кружки, общества), опора на фольклорный музыкальный материал с текстом на аутентичном языке, включение с первых шагов в практику музицирования, сходные дидактические принципы обретения навыков – от общего к частному и от устного к письменному, целостное развитие музыкальности и музыкального мышления личности, участие внемузыкальных компонентов и иных форм деятельности (двигательной, тактильной, зрительной, эмоциональной и др.).

Апробация системы методических взглядов и рекомендаций Орфа, Кодая и Далькроза также проходила по общему «сценарию»: почти одновременно с изданием методических материалов начиналось их внедрение в практику обучения, создание сообществ из единомышленников, организация системы обучения преподавателей и просветительских семинаров, «миграция» и распространение в других странах¹, долговременность использования и возможность творческой интерпретации. Интересно, что разработанные в концепциях подходы являются особенно актуальными на раннем этапе приобщения человека к музыке, когда главным становится эстетическое воспитание. И не смотря на то, что каждая из концепций предлагает свой путь музыкального воспитания, все они отвечают методологическим требованиям инновационной педагогической технологии.

Среди них – трансформация знаний и навыков в новшества, *востребованные*

обществом и музыкальным образованием. При этом системность понятия подразумевает *концептуальную* теоретическую базу, обуславливающую последовательность действия инновационных технологий в практике обучения. Для констатации их появления авторские методики должны пройти *адаптацию* в учебниках / методических пособиях и апробацию в учебном процессе. Другие методологические основания инноватики – *эффективность* и *результативность* – также должны быть подтверждены временем и достижениями обучающихся (устойчивые навыки и знания, реализация творческих проектов, победа в конкурсах). Они свидетельствуют о стабильных результатах и перспективах технологии. В этой связи осознанное и целенаправленное управление процессом преобразуется в свойство *воспроизводимости*, то есть способности быть воспринятой и использованной другими педагогами в настоящем и будущем.

Сегодня развитие художественного мышления музыканта, его способностей к созиданию особенно актуально. Продолжая традиции в современной науке и музыкальной педагогике, оригинальные теоретические концепции (к примеру, Т. И. Калужниковой [9]), рождаются на стыке с фольклористикой, поскольку традиционная культура обладает априорной способностью к синкретизму и *синхронизации разных средств выражения* человека – вокализации, пластики, рисования, театра, игры, импровизации и т. п. Механизмы такого взаимодействия пока мало изучены, так как протекают в контексте полимодального синтеза и требуют междисциплинарного методологического подхода. В этой связи требуется исследование участия окружающей звуковой среды («акустического текста»², «фоносферы»³ и глубинных пластов генетической памяти в формировании слухового интонационного опыта и архетипических образов, а также изучение различных форм

звуковой активности музыканта с учётом его психофизиологических особенностей. В результате становится возможным приблизиться к постижению природы художественного мышления личности и включению её в процесс единого художественного творчества. Разрабатываемая автором в ряде исследований альтернативная концепция, разумеется, требует апробации в педагогической практике музыкального образования.

Думается, что такой путь обучения желательно начинать с самых первых шагов вхождения человека в мир музыки, так как он направлен на раскрытие и самореализацию творческого потенциала личности. Тем более что междисциплинарные связи как одна из стратегий обучения в вузах культуры и искусства, изначально заложена в российском музыкальном образовании. Многопрофильные по составу они решают проблему подготовки профессиональных кадров в области живописи и скульптуры, искусствоведения, исполнительства, актёрского мастерства и режиссуры. Специальности гармонично дополняют друг друга, образуя творческий союз и в то же время развивая индивидуальную специфику. Их интеграция обусловлена родством смежных видов искусства и творчества. В этой связи перспективной становится опора на практику междисциплинарных контактов молодого специалиста. А перед предметами музыкального цикла встаёт сложная задача формирования художественного опыта и художественного мышления личности.

Названное становится особенно актуальным в связи со значительным расширением стиливого и жанрового диапазона сочинений в современном художественном мире, обновлением техник письма, «измерением» границ звука и музыки. Как отмечает Н. П. Коляденко, художественное творчество XX–XXI веков в целом тяготеет к распредмечиванию или «развеществлению» отоображаемой реальности» [12, 4].

Возрастание абстрактности образов, запечатлённых в художественно-музыкальной форме, требует включения в процесс восприятия глубинных пластов сознания и полимодального опыта. Для оценки новых реалий необходимы креативное и самостоятельное мышление, с одной стороны, и чувствительность к акустическим природным и музыкальным явлениям в их взаимосвязи, с другой.

Укрепление у музыканта целостного восприятия позволит организовать деятельность на основе синхронного стремления «всех видов искусства к созданию единой модели межвидового опыта» [12, 317]. Для этого, необходимо привлекать в процесс обучения *вербальный* и *невербальный* подходы. Их органичное сочетание становится возможным благодаря опоре на *синестезию* или со-ощущение как психологический фактор, априорно присущий восприятию человека. Охватывающая разнообразные стороны чувственно-эмоционального опыта, базирующегося на интеграции сенсорной, зрительной, моторно-пластической и др. модальностей, синестезия стала базой для создания инновационных технологий (к примеру, Н. П. Коляденко [11]). Они объединяют все звенья музыкального образования и адаптируют концепции эстетического воспитания к музыкально-педагогической практике в учебных пособиях и программах, где обобщается опыт и эксперименты, излагаются пути воспитания художественного мышления личности. Названное требует времени для получения результатов, однако уже сегодня в кандидатских диссертациях, научным руководителем которых является Н. П. Коляденко, на организованных учёным конференциях и семинарах развивается теоретическая база синестетического подхода. Одновременно научные основания адаптируются в целом ряде методических работ, которые включаются в практику обучения на различных этапах музыкального образования.

Проблема обновления форм и методов обучения, оптимизации учебного процесса, встающая перед учёными и практиками, в вузах культуры и искусства решается по-разному в зависимости от целей и задач. Так, инноватика становится важнейшим компонентом в воспитании креативного мышления студентов в Уфимском институте искусств (УГИИ) в опоре на междисциплинарный дискурс, который объединяет вербальный и невербальный подходы в предметах музыкально-теоретического цикла. В основе одной из инновационных педагогических технологий развивающего обучения лежат научные теории отечественного музыкознания. Среди них – музыка как вид искусства (В. Н. Холопова [19]); основы музыкального содержания (Л. П. Казанцева [8], А. Ю. Кудряшов [13]); теории музыкального текста (М. Г. Арановский [3], Л. О. Акопян [1]) и семантического анализа, а также этимологии значений музыкальной темы (И. А. Барсова [5], Г. Р. Тараева [17], Л. Н. Шаймухаметова [21]). В отличие от концепции целостного анализа (Л. А. Мазеля и В. А. Цуккерман), в центре которой находились категории музыкального языка и средств выразительности, ключевыми для названных научных направлений явились понятия музыкальной речи и интонационной лексики – устойчивых интонационных оборотов с закреплёнными значениями, а также осмысление категорий музыкальной поэтики (автор, герой, персонаж, сюжет) в качестве смысловых структур музыкального текста.

Способом адаптации научных концепций к образовательному процессу различных звеньев триады ДМШ – ССУЗ – ВУЗ стала практическая семантика (Л. Н. Шаймухаметова) и воспитание культуры творческого взаимодействия исследователя и исполнителя с музыкальным текстом. Обучение анализу содержания и музицирования по заданной модели осуществляется от расшифровки лексических единиц музыкального текста, его вариантного про-

изнесения к преобразованию и созданию собственных версий. Роль модели в эпоху барокко выполнял принцип *basso continuo*, который связывал теорию и практику с их отображением в тексте [см. об этом: 2]. По словам Е. Е. Юшкевича, «практика реализации генерал-баса представляла собой сперва проблему тактильную, осязательную, а затем – проблему творческую, артистическую, но никогда не умозрительную, теоретическую» [20, 13–14]. Истоком стиливого моделирования XX–XXI веков с использованием современных техник письма может служить и мельчайшая единица, и целый музыкальный текст.

Создание проблемных ситуаций, благодаря которым музыкант учится осмысленно исполнять музыкальный текст, происходит посредством организации ролевых игр, которые делают процесс обучения увлекательным. В них студент уподобляется режиссёру, выступает в роли редактора и издателя, аранжировщика и участника ансамбля, композитора, произносит реплики «от лица» разных героев и персонажей. Это развивает творческое мышление, способствует обретению навыков импровизации.

Названная инновационная технология в УГИИ устанавливает связи между курсами «Поэтика и семантика музыкального текста», «Современные музыкально-педагогические системы», «Основы музыкального интонирования». Обучение от теории к практике последовательно раскрывает перед студентом исторический процесс формирования музыкального текста.

Завершая изложение, отметим, что музыкальная наука и педагогика, продолжая развивать традиции, в настоящее время выходят на новые рубежи. Приходится констатировать, что с появлением новых форм бытования музыки, ростом потребностей к постижению и освоению новых реалий в мире искусства возникают вопросы: что может предложить современная наука и педагогика молодому музыканту

выпускнику вуза? Потребуется ли специальные структуры в области музыкального образования, направленные на преодоления разрыва между устойчивыми тенденциями к обновлению и сохранению богатых исторических традиций? Эти и многие другие не простые проблемы открывают перед молодым специалистом широкие возможности для самореализации, заставляет задуматься над поиском путей их решения.

Однако уже в настоящее время со сменой научной парадигмы в музыковедении начинается этап обновления знаний, методов, моделей решения задач, которые должны внедриться и уже внедряются в практику обучения в музыкальном вузе. Многообразие методов научного познания обуславливает создание различных концепций, инновационных педагогических технологий. В них применяются разные, в том числе противоположные подходы к обучению, базирующиеся на полярных

принципах получения знания: опыте и мышлении, синтезе и анализе, интуиции и логике, эмоциональном и рациональном. В этой связи разрабатываются, с одной стороны, чёткие программы профессиональной педагогической деятельности в воспитании способности музыканта самостоятельно применять знания и навыки в конкретных проблемных ситуациях, а с другой – в одно поле включаются и сосуществуют порой противоположные идеи и концепции обучения, развивающие у молодого специалиста плюралистическое приятие разнообразия мира. А поскольку «множественность проявлений человеческой природы... наделена ускользающей от определения, но всё же вполне ощутимой целостностью» [1, 71], а также априорным единством видов познания, необходим поиск путей для формирования их гармоничного баланса в профессиональной практической деятельности музыкантов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К примеру, пятитомная антология музыки европейского детского фольклора Карла Орфа «Шульверк. Музыка для детей» распространилась более чем в сорока странах мира.

² Понятие «акустический текст ребёнка» введено в научный обиход Т. И. Калужниковой [9].

³ Термин характеризует звуковую среду обитания человека, в которой неразрывны конкретные и абстрактные, физические и художественные компоненты [см.: 18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюбян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 257 с.
2. Алексеева И. В. Музыкальный текст инструментальной музыки западноевропейского барокко в аналитическом осмыслении студентом-исполнителем вуза // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 1 (38). С. 177–194.
3. Арановский М. Г. Вопросы терминологии, или «О пользе быть наивным» // Музыкальное содержание: наука и педагогика : материалы I Рос. науч.-практ. конф., 4–5 дек. 2000 г., Москва. Москва ; Уфа : Моск. гос. консерватория, 2002. С. 24–31.
4. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 344 с.
5. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа: К постановке вопроса // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66.
6. Жак-Далькроз Э. Ритм. Москва : Издат. дом «Классика–XXI», 2008. 248 с.
7. Захарченко В. С. Формирование общепрофессиональных компетенций бакалавров в процессе изучения истории зарубежной музыки // Современное музыкальное образование – 2019 : материалы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 249–252.

8. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие для студентов муз. вузов. Астрахань : Астраханьгазпром : Факел, 2001. 366 с.
9. Калужникова Т. И. Мир звучащий в представлениях ребенка: мифопоэтический аспект (по материалам традиционной русской культуры) // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале её восприятия : сб. науч. ст., посвящ. 70-летию И. И. Земцовского ; сост. Н. Ю. Альмеева. Санкт-Петербург : РИИИ, 2010. Ч. 1. С. 60–74.
10. Кодай З. Избранные статьи : [пер. с венг.] / предисл. И. Мартынова. Москва : Совет. композитор, 1982. 288 с.
11. Коляденко Н. П. Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств : учеб. пособие для студентов теор.-композитор. фак. консерватории. Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2003. 258 с.
12. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
13. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2006. 427 с.
14. Новые технологии в музыкальном образовании (компьютер, синтезатор, интернет): материалы Всерос. науч.-практ. конф. / Новосибир. гос. консерватория ; ред. И. М. Красильников и др. Москва : Искусство и образование, 2008. 108 с.
15. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / под ред. Л. А. Баренбойма. Ленинград : Музыка, 1970. 160 с.
16. Самсонова Л. П. Инновационные подходы в обучении детей вокальному мастерству в рамках системы дополнительного образования // Современное музыкальное образование – 2019 : материалы XVIII Междунар. науч.-практ. конф. / под общ. ред. И. Б. Горбуновой. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 534–526.
17. Тараева Г. Р. «Интонационные словари» как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 170–174.
18. Тараканов М. Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Москва, 2002. С. 27–42. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории ; сб. 42).
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2014. 320 с.
20. Юшкевич Е. Е. К. Ф. Э. Бах и его книга : предисловие // Карл Филипп Эммануэль Бах. Искусство клавирной игры. Санкт-Петербург : Earlymusik, 2005. Кн. 1. С. 6–19.
21. Shaymukhametova L. N. The migrating intonational Formula as a Phenomenon of musical thinking // Music scholarship. 2017. № 1. P. 61–73.

Irina V. Alexeyeva

Ufa State of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia.

E-mail: alexeevaiv@mail.ru. ORCID: 0000-0002-6344-1706. SPIN-код: 1502-5512

INNOVATION IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION OF THE UNIVERSITY: THEORY AND PRACTICE

Abstract. In Russia, a unique system of continuous music education has developed with a complex of subjects in the musical-theoretical cycle. They have historically entered the teaching practice of schools, colleges and universities. However, music education is currently going through a complex process of reconstruction. The article examines it through the prism of innovations – changing curricula, directions and model of a specialist, approaches. Based on tradition, innovative pedagogical technologies are being developed. The author clarifies their meaning and principles – reliance on a conceptual scientific base, adapted to the practice of teaching; efficiency; reproducibility, etc. Technologies that involve a combina-

tion of verbal and non-verbal approaches are considered. They meet the modern requirement of forming an integral personality of a young specialist with a developed scientific and artistic thinking. The original concepts, born at the junction with folkloristics and synonyms, are focused on the systemic spiritual and aesthetic education of the personality of a music student at a university. Practical scientists include in the development of various components of sensory-emotional experience and the a priori property of the integration of sensory modalities by a person. The author reveals innovative approaches that generalize the concepts of musical content, text, poetics and semantics. Some forecasts of the use of innovative technologies in a music university are given.

Keywords: Traditions; innovative pedagogical technologies; music education; university.

For citation: Alexeyeva I. V. *Innovatika v professional'nom muzykal'nom obrazovanii vuza: teoriya i praktika* [Innovation in professional music education of the university: theory and practice], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 37–45. (in Russ.).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Analiz glubinnōi struktury muzykal'nogo teksta* [Analysis of the deep structure of a musical text], Moscow, Praktika, 1995, 257 p. (in Russ.).
2. Alekseeva I. V. *Muzykal'nyy tekst instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko v analiticheskom osmyslenii studentom-ispolnitelem vuza* [Musical text of instrumental music of Western European Baroque in analytical interpretation by a student-performer of a higher education institution], *Problemy muzykal'noy nauki*, 2020, no. 1 (38), pp. 177–194. (in Russ.).
3. Aranovsky M. G. *Voprosy terminologii, ili «O pol'ze byt' naivnym»* [Questions about terminology or “The benefits of being naïve”], *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika : materialy I Ros. nauch.-prakt. konf., 4-5 dek. 2000 g., Moscow, Moscow, Ufa, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya*, 2002, pp. 24–31. (in Russ.).
4. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The musical text. Structure and properties], Moscow, Kompozitor, 1998, 344 p. (in Russ.).
5. Barsova I. A. *Opyt etimologicheskogo analiza: K postanovke voprosa* [Experience in etymological analysis: To pose the question], *Sovetskaya muzyka*, 1985, no. 9, pp. 59–66. (in Russ.).
6. Jagues-Dalcroze E. *Ritm* [Rhythm], Moscow, Izdatatel'skiy dom «Klassika–XXI», 2008, 248 p. (in Russ.).
7. Zakharchenko V. S. *Formirovanie obshcheprofessional'nykh kompetentsiy bakalavrov v protsesse izucheniya istorii zarubezhnoy muzyki* [Formation of general professional competencies of bachelors in the process of studying the history of foreign music], I. B. Gorbunova (ed.) *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2019 : materialy XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena, 2020, pp. 249–252. (in Russ.).
8. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya : ucheb. posobie* [Basics of theory of musical content: training manual], Astrakhan, Astrakhan'gazprom, Fakel, 2001, 366 p. (in Russ.).
9. Kaluzhnikova T. I. *Mir zvuchashchiy v predstavleniyakh rebenka: mifopoeticheskiy aspekt (po materialam traditsionnoy russkoy kul'tury)* [The world sounding in the child's ideas: mythopoetic aspect (based on the materials of traditional Russian culture)], N. Yu. Almeeva (comp.) *Fol'klor i my: Traditsionnaya kul'tura v zerkale ee vospriyatiya : sb. nauch. st., posvyashch. 70-letiyu I. I. Zemtovskogo*, St. Petersburg, 2010, pt. 1, pp. 60–74. (in Russ.).
10. Koday Z. *Izbrannyye stat'i* [Selected articles], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1982, 288 p. (in Russ.).
11. Kolyadenko N. P. *Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie: sinesteziya i kompleksnoe vozdeystvie iskusstv : ucheb. posobie* [Musical and aesthetic education: synesthesia and the complex impact of the arts: training manual], Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2003, 258 p. (in Russ.).
12. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synesthetic of musical and artistic consciousness (based on the material of 20th century art)], Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 2005, 392 p. (in Russ.).
13. Kudryashov A. Yu. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya: khudozhestvennyye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv. : ucheb. posobie* [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music of the 17th – 20th Centuries: training manual], St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2006, 427 p. (in Russ.).
14. Krasilnikov I. M. et al. (eds.) *Novye tekhnologii v muzykal'nom obrazovanii (komp'yuter, sintezator, internet)* [New technologies in music education (computer, synthesizer, internet)], Moscow, Iskuststvo i obrazovanie, 2008, 108 p. (in Russ.).

15. Barenboim L. A. (ed.) *Sistema detskogo muzykal'nogo vospitaniya Karla Orfa* [System of children's musical education of Karl Orff], Leningrad, Muzyka, 1970, 160 p. (in Russ.).
16. Samsonova L. P. *Innovatsionnye podkhody v obuchenii detey vokal'nomu masterstvu v ramkakh sistemy dopolnitel'nogo obrazovaniya* [Innovative approaches in teaching children vocal skills within the framework of the additional education system], I. B. Gorbunova (ed.) *Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2019: materialy XVIII Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.*, St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A. I. Gertsena, 2020, pp. 534–526. (in Russ.).
17. Taraeva G. R. «Intonatsionnye slovari» kak problema muzykal'noy nauki [“Intonation dictionaries” as a problem of musical science], *Problemy muzykal'noy nauki*, 2009, no. 2 (5), pp. 170–174. (in Russ.).
18. Tarakanov M. E. *Zvukovaya sreda sovremennosti* [The sound environment of our time], *Iz lichnykh arkhivov professorov Moskovskoy konservatorii*, Moscow, 2002, pp. 27–42. (in Russ.).
19. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva: ucheb. posobie* [Music as an art form: training manual], St. Petersburg, Lan', 2014, 320 p. (in Russ.).
20. Yushkevich E. E. K. F. E. *Bakh i ego kniga : predislovie* [C.F.E. Bach and his book (preface)], *Karl Filipp Emmanuel' Bakh. Iskustvo klavirnoy igry*, St. Petersburg, Earlymusik, 2005, b. 1, pp. 6–19. (in Russ.).
21. Shaymukhametova L.N. The migrating intonational Formula as a Phenomenon of musical thinking, *Music scholarship*, 2017, no. 1, pp. 61–73.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ: ВЧЕРА И СЕГОДНЯ



УДК 78.071.2

Антон Борисович Бородин

Кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: abborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1321-6279. SPIN-код: 6150-1622

ГЕНРИХ НЕЙГАУЗ В СВЕРДЛОВСКЕ. ХРОНИКА ВОЕННЫХ ЛЕТ

В статье рассматривается самый длительный период пребывания Генриха Нейгауза в Свердловске, который продолжался свыше двух лет – с августа 1942 по сентябрь 1944 г. Основная цель работы состоит в заполнении ряда пробелов в биографии музыканта, которые, в частности, касаются аспектов его исполнительской деятельности. Сопоставление информации из различных источников позволило сформировать хронологический список концертных выступлений Генриха Нейгауза в филармонии и консерватории. Также уточнены даты гастрольных поездок пианиста из Свердловска в другие регионы страны. Ценным материалом для составления хронологии послужили письма А. Г. Габричевского – друга Нейгауза и свидетеля многих его свердловских концертов. Кроме этого, установлены даты переездов музыканта в комнату консерватории и в дом на Пушкинской улице, а также адреса всех его мест жительства. В работе приводится заметка Генриха Нейгауза об Эмиле Гилельсе, написанная по следам выступлений пианиста в Свердловске, которая была напечатана в газете «Уральский рабочий».

Ключевые слова: Генрих Нейгауз, Свердловск, эвакуация, годы Великой Отечественной войны, Уральская государственная консерватория, Свердловская филармония, концертные выступления, Эмил Гилельс, Александр Габричевский, газета «Уральский рабочий».

Для цитирования: Бородин А. Б. Генрих Нейгауз в Свердловске. Хроника военных лет // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 46–56.

Наш город помнит многих своих знаменитых посетителей, среди которых были не только великие музыканты, поэты, писатели, но и руководители крупнейших государств. В Сети существуют страницы, посвящённые видным гостям Свердловска – Екатеринбурга, и данный факт ещё раз подтверждает неугасающий ин-

терес к сохранению памяти о культурном пространстве города и выстраиванию его региональной идентичности.

Помимо «транзитных» гостей города, история помнит немало выдающихся личностей, которые существенным образом повлияли на его культурный облик в глобальном масштабе. Одним из таких был

пианист, профессор Московской консерватории Генрих Густавович Нейгауз.

Самый продолжительный период пребывания Генриха Нейгауза в Свердловске (более двух лет) был связан с драматическими событиями в его жизни и в стране в целом. Это, разумеется, начало Великой Отечественной войны и арест музыканта с последующей ссылкой на Урал. История заключения исчерпывающе описана в брошюре дочери Генриха Нейгауза Миллицы Генриховны, которая была издана в 2000 году, и мы намеренно не будем касаться достаточно известных страниц заточения и счастливого спасения Генриха Густавовича от ссылки благодаря его ученикам и коллегам.

Порой грустно осознавать, что появление в Свердловске выдающихся деятелей искусств, учёных, было связано с географическим положением города, куда уезжали не по собственной воле – будь то эвакуация или ссылка. Казалось бы, город обречён вызывать в памяти этих людей только неприятные, тягостные воспоминания. Отчасти так оно и было. Например, в одном из писем Генрих Нейгауз горестно отмечал: «Здоровье очень плохо. Неужели так и сдохну в этом климате?» [6, 270]. Тем не менее, здесь они самоотверженно работали, создавая вокруг себя живой «микроклимат», который служил плодотворной почвой для новых поколений. Сам Нейгауз позже оценивал свой свердловский период как самый продуктивный. Да и отношение местных коллег было очень гостеприимным: «Работы здесь у меня очень много – интерес к ней и профессуры и студенчества очень велик (и к исполнителю – играл довольно много – и к педагогу-музыканту) – на безучастие людей не могу жаловаться» [6, 253].

Из Приказа № 662а от 10 августа 1942 года известно, когда Нейгауз был определён в штат Свердловской консерватории [7, 21]. Эту дату подтверждает и переписка самого музыканта: «В здешней

Консерватории я уже зачислен с 10.08, все спрашивают, когда же концерты, но пока здоровье не позволяет» [6, 247]. Несмотря на болезненное состояние после восьмимесячного пребывания на Лубянке, музыкант активно включается в преподавательскую, а несколько позже – и исполнительскую деятельность.

На первых порах Нейгауз проживал в квартире в Банковском переулке: «Живу пока у бывших моих учеников Сени Бендицкого¹ и Бази Маранц², доцентов Свердловской Консерватории, супругов к тому же, с которыми я в большой дружбе» [6, 246]. Точный её адрес можно узнать в письме Сильвии Фёдоровны Айхингер³: «Банковский пер. 8. кв. 28» [4, 279]. Стоит отметить, что некоторое время Генрих Густавович жил в этой квартире без разрешения властей, что называется, «за занавеской», и Маранц с супругом рисковали, без преувеличения, своими головами. Затем он получил комнату в здании консерватории, где и занимался с учениками, однако, по-видимому, сначала Нейгауз ютился в каком-то другом помещении или классе: «Живу в консерватории. Комната хорошая, но кругом звуки» (30 октября 1942 г.) [6, 248]. 4 ноября 1942 года ему, возможно, дали другую комнату, поскольку в письме от 5 ноября он пишет следующее: «Вчера переехал в отдельную комнату в Консерватории, работаю энергично, интерес к моей работе большой, концерты уже давал (здесь и в Омске) и ещё скоро опять будут» [6, 249]. Генрих Густавович вполне определённо обозначил время переезда – «вчера» (а это именно 4 ноября) и, таким образом, навряд ли мог ошибиться с датой. И. В. Шумская⁴ вспоминает: «Первое время Генрих Густавович жил в консерватории, в комнатке около 17-го класса на втором этаже, где и проходили наши уроки. В классе было два окна, выходивших во двор, стоял небольшой рояль, несколько стульев, диван» (сейчас в этом помещении находится кафедра звукорежиссуры. – А. Б.) [3, 88].

Из письма А. Г. Габричевского⁵ от 23 марта 1943 года можно установить дату переезда Нейгауза на следующее местожительство – в дом по улице Пушкинской: «Сегодня Гарри переехал в новую комнату, совсем неплохую, хуже, чем консерваторская, но зато совсем изолированная» [1, 423]. И. В. Шумская также пишет: «Мы иногда занимались у Генриха Густавовича дома, в небольшой комнате на 5-м этаже по улице Пушкина №9» [2, 34]. Другая характеристика этого адреса не оставляет сомнений в его точности: «Немного позже ему дали комнату в общей квартире на пятом этаже большого дома по Пушкинской улице» [3, 88].

Бывал Нейгауз и в доме по адресу «Шейнкмана 107, квартира 2» у своего друга А. Г. Габричевского. Это была взаимная дружба двух близких по духу и интеллекту людей. Кроме самого Габричевского там проживал искусствовед Д. В. Житомирский⁶ со своей супругой О. П. Тоом⁷. Вот как Даниэль Владимирович вспоминал это время: «Жильё, объединившее мою семью и меня с Александром Георгиевичем Габричевским, – старая-престарая, забытая богом избушка в глубине двора. Стены черны от копоти и застарелой грязи. В подполе по-хозяйски шумят огромные крысы. В распоряжении Александра Георгиевича – узкий закуток за перегородкой, железная кровать и две толстые доски на козлах; они заменяют стол, на котором всегда лежит томик Данте. Центр нашего физического бытия – кухонная плита и кипящий чайник. Но это физическое бытие становилось какой-то периферией по сравнению с тем действительным жизненным центром, который возникал в этой пещерной кухне, когда мы проводили долгие зимние вечера вместе с Нейгаузом и Габричевским (жильём Генриха Густавовича был пустой и холодный класс в консерватории, и ему бывало уютнее в нашей чёрной избе)» [3, 94].

Габричевский также часто бывал у Нейгауза – и в консерватории, и позже на Пушкинской. У него он мог работать, когда из-

бушку на Шейнкмана в свою очередь скрывал жестокий холод: «У меня в хибарке можно заниматься только в те немногие часы, когда топится печь. Пользуюсь любовью Гарри и архитектора Левинсона, которые предложили мне заниматься у них, когда мне нужно» (15 января 1943 г.) [1, 385]. Стоит отметить, что тот январь был одним из самых холодных месяцев в военном Свердловске.

Благодаря письму А. Г. Габричевского, в котором он даёт точный адрес «избушки», и воспоминаниям Житомирского удалось установить её местоположение на карте 1958 года – это небольшая хижина во дворе дома 107 по улице Шейнкмана недалеко от перекрёстка с улицей Народной воли. Сегодня этих построек уже давно нет.

Письма А. Г. Габричевского, опубликованные в книге «Александр Георгиевич Габричевский: Биография и культура: документы, письма, воспоминания» издательством РОССПЭН, представляют ценнейшие свидетельства пребывания Генриха Нейгауза в Свердловске. В них описывается не только каждодневный быт эвакуированных деятелей искусства, но и меткие комментарии о некоторых концертных выступлениях пианиста. Дополнение и сопоставление информации из писем Нейгауза и Габричевского, а также сведений из афишной рубрики газеты «Уральский рабочий» позволило составить наиболее точный на данный момент список концертов Генриха Нейгауза. Были установлены и проверены не только даты и программы выступлений, но и факты того, что они действительно состоялись. Ниже приводится полный список сыгранных Генрихом Нейгаузом концертов в Свердловской филармонии и консерватории, расположенных в хронологическом порядке со всей доступной на сегодня информацией. В примечаниях к некоторым выступлениям можно ознакомиться с любопытными комментариями А. Г. Габричевского, почерпнутыми из его личной переписки.

КОНЦЕРТЫ Г. Г. НЕЙГАУЗА В СВЕРДЛОВСКЕ (1942–1944 гг.)

1942 год

13 сентября – сольный концерт из произведений Шопена. Филармония⁸.

23 сентября – симфонический концерт госоркестра Союза ССР. Дирижёр Н. Рабинович⁹, солист Г. Нейгауз. 2-й концерт Листа. Филармония.

9 декабря – вечер из произведений Скрябина, который Нейгауз посвятил памяти Б. Л. Яворского¹⁰. Консерватория¹¹.

1943 год

17 января – сольный концерт из сочинений И. С. Баха. В программе, скорее всего, были прелюдии и фуги из ХТК. Консерватория¹².

23 января – сольный концерт. Вечер сонат Бетховена. Филармония.

4 февраля – симфонический концерт госоркестра Союза ССР. Дирижёр Н. Рахлин¹⁴, солист Г. Нейгауз. Концерт Скрябина. Филармония¹⁵.

13 февраля – концерт Г. Нейгауза и А. Стогорского¹⁶. Были исполнены три сонаты для виолончели и фортепиано: Рахманинова, Брамса, Сен-Санса. Филармония¹⁷.

3 марта – концерт для композиторов. В программе: Вторая соната А. Александрова, Третья соната Н. Мяковского, пьесы Ю. Крейна¹⁸. Консерватория¹⁹.

6 марта – сольный концерт из сочинений Скрябина. На бис – Листок из альбома ор. 45. Филармония²⁰.

26 марта – концерт из произведений Дебюсси. Исполнители: Генрих Нейгауз, квартет имени Вильома²¹. Филармония²².

11 апреля – сольный концерт. В программе: произведения Шумана, Брамса, Метнера, Рахманинова, де Фальи, Равеля. Филармония²³.

17 апреля – вечер памяти С. Рахманинова. Исполнители: Г. Нейгауз и М. Шагинян²⁴. Консерватория²⁵.

20 апреля – концерт памяти Сергея Рахманинова. Исполнители: Г. Нейгауз, Н. Сердобов, Б. Маранц, С. Бендицкий, Н. Киселевская. Филармония²⁶.

8 мая – сольный концерт из сочинений Скрябина. В программе: Сонаты и пьесы. Консерватория²⁷.

30 мая – закрытие зимнего сезона. Сольный концерт из произведений Ф. Листа. В программе: Баллада, Легенда, Мефисто-вальс, Соната h-moll, пьесы. На бис – рапсодии. Филармония²⁸.

16 ноября – сольный концерт. В программе: поздние сонаты Бетховена (четыре – в программе, пятая – на бис). Филармония²⁹.

22 декабря – концерт Г. Нейгауза с квинтетом имени Вильома. Программа неизвестна. Филармония.

25 декабря – сольный концерт из произведений Шопена. Филармония.

1944 год

28 февраля – три фортепианных концерта: e-moll Шопена, Скрябина, A-dur Листа. Дирижёр М. Паверман³⁰. Филармония³¹.

9 мая – камерный концерт квинтета Свердловской консерватории Свердловского союза композиторов при участии заслуженного деятеля искусств профессора Г. Г. Нейгауза и солистки Свердловского театра оперы и балета О. И. Егоровой. Программа неизвестна. Филармония.

В афишной рубрике «Уральского рабочего» значились ещё три концерта, которые в итоге по разным причинам не состоялись. Так 22 декабря 1942 года планировалось очередное выступление Генриха Нейгауза с госоркестром СССР под управлением Натана Рахлина. Однако в день концерта программа была неожиданно заменена: «Сегодня вместо объявленного симфоническ. концерта – вечер вальсов Иоганна Штрауса, дирижёр Натан Рахлин». Читая письмо музыканта от 8 января 1943 года, можно понять причину этого: «Ответил бы давно, да пошёл ряд неудач –

два гриппа с высокой температурой и всё усиливающаяся боль от больного нерва на правой руке (ещё с 1934 года, когда болел полиневритом) – затрудняющая не только игру на фортепиано, но и писание (пожалуй, ещё больше)» (3, 253). Болезнь пианиста подтверждает и переписка А. Г. Габричевского: «...сегодня у него температура, с утра 38,1. Надеюсь, что это только грипп, хотя никаких признаков простуды у него нет» (28 декабря 1942 г.) [1, 383].

Сольный концерт 17 октября 1943 года, скорее всего, был также отменён, поскольку в афише через какое-то время уже значился «Вечер мастеров искусств». Как видим, появление в анонсе совершенно другой темы вечера и новых имён исполнителей может являться достаточно надёжным индикатором того, что выступление не состоялось. Тем не менее, на практике случаются и более редкие, почти анекдотические истории: например, выступление музыканта 18 февраля 1944 года было отменено прямо перед началом по достаточно банальной причине. А. Г. Габричевский пишет: «На днях его лекция-концерт о Скрябине не состоялся, об этом объявили уже собравшейся публике. Оказывается, в рояле не хватало двух струн, а настройщик – заболел! Здорово! Даже не извинились и удивились, почему бы ему собственно не сыграть, без двух струн?» (24 февраля 1944 г.) [1, 543]. Естественно, без комментария Габричевского мы никогда бы не узнали об этом факте. Нейгауз, к слову, был всегда честен перед собой и в письмах не сыгранных концертов не упоминал.

Безусловно, предлагаемый список выступлений Нейгауза может пополняться новыми датами и программами. Из высказываний самого музыканта известно, что он как исполнитель принимал участие в различных конференциях консерватории. Так, в беседе с Б. М. Тепловым³² и А. В. Вициным³³ от 29 ноября 1944 года мы узнаём следующую информацию: «Недавно в Свердловске я дал для конферен-

ции музыкантов-педагогов очень удачный концерт: играл всё – от Баха до Прокофьева и Дебюсси» [4, 92]. В письме от 28 августа 1944 года Генрих Густавович комментирует свою деятельность в рамках II тура республиканского смотра учебных заведений: «Работал я как одержимый до 16 августа... был в жюри, читал „доклады“, играл съезду и слушал...» [6, 268]. Или другой пример. В газете «Уральский рабочий» от 22 ноября 1942 года в заметке о юбилейной научной сессии консерватории, посвящённой XXV годовщине Октября, сообщается следующее: «Во время сессии состоится отчётный концерт-доклад заслуженного деятеля искусств Нейгауза о фортепианной музыке советских композиторов». Тем не менее, к сожалению, пока остаётся неизвестной точная датировка и программы этих мероприятий.

Кроме выступлений в Свердловске Нейгауз совершил несколько гастрольных поездок в близлежащие регионы. И снова благодаря сопоставлению сведений можно выявить уже их датировку. Музыкант был в Омске, Кирове, Молотове (Перми), Ижевске, Воткинске, Сарапуле, Челябинске. В поздних воспоминаниях Г. Нейгауза фигурирует ещё и Магнитогорск, тем не менее, на данный момент сведения об этой поездке в других источниках отсутствуют. Возможно, концерт в Магнитогорске предполагался при планировании выступления в Челябинске.

Ниже приводится список всех гастролей Г. Г. Нейгауза с уточнёнными датами.

ГАСТРОЛЬНЫЕ ПОЕЗДКИ Г. Г. НЕЙГАУЗА ЗА ВРЕМЯ ПРЕБЫВАНИЯ В СВЕРДЛОВСКЕ В ПЕРИОД 1942–1944 ГГ.

1942 год

Омск – предположительно поездка была в октябре.

1943 год

Киров, Молотов (Пермь) – уехал после 16 ноября, вернулся 5 декабря.

1944 год

Ижевск, Воткинск и Сарапул – 5–19 января.
Челябинск – 4–5 марта (один день).

Кроме исполнительства Генрих Нейгауз, разумеется, активно занимался преподавательской деятельностью, которая исчерпывающе описана в статье Е. Е. Полоцкой и Л. К. Шабалиной «Г. Г. Нейгауз и его ученики на Урале» [7, 18–35]. Скажем только, что после возвращения музыканта в Москву многие из его подопечных последовали за ним в надежде продолжить обучение.

Музыкант принимал участие и в научной жизни Уральской консерватории, выступая на тематических конференциях как лектор. Также он являлся оппонентом двух диссертаций: «Очерки о русских фортепианных транскрипциях» Е. Л. Гольденберг, «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональном заболевании рук пианистов» В. А. Гутерман³⁴. Как мы видим, название первой работы подтверждает более широкое понимание жанра диссертационного исследования в то время. Примечательно, что при всей общности эвакуированных из других консерваторий музыкантов сохранялась региональная привязка диссертационных советов. Так, в объявлении о защите исследования Е. Л. Гольденберг в газете «Уральский рабочий» фигурирует «Киевская ордена Ленина государственная консерватория».

Внешне окружение Генриха Нейгауза в Свердловске было весьма широким – ученики, коллеги, друзья, тем не менее, он постоянно ощущал глубокое одиночество и лишь о некоторых из них он впоследствии вспоминал с особой теплотой. Среди таких личностей был его ученик по Школе высшего мастерства пианист Эмиль Гилельс³⁵: «Миля Гилельс с Розой Тамаркиной³⁶ тоже здесь, мы с ним уже порядочно музицировали и занимались, люблю его, талантлив ужасно, сердечен и способен к дальнейшему развитию» [6, 246].

Как известно, Гилельс с родными был эвакуирован в Свердловск после начала Великой Отечественной, а позже периодически приезжал на Урал. Из писем А. Г. Габричевского можно почерпнуть интересные свидетельства пребывания Эмиля Григорьевича в комнате Нейгауза на Пушкинской: «Вчера приехал Гилельс, но обманул наши ожидания и ничего нам из дома не привёз, т. к. ехал не прямо сюда. Зато я получил вчера огромное наслаждение, слушая, как он играл Гарри 4-е скерцо Шопена. Пьесу Гилельс сыграл, „как следует быть“, с хорошим звуком и всё. Но вот маэстро пришел в азарт, придирался к каждой паузе и стал ему объяснять и показывать, что, собственно, в этой вещи происходит! Это было непостижимо!» (22 апреля 1943 г.) [1, 440–441]. А вот ещё комментарий от 29 июля 1943 года: «Прости за мятую открытку, но у Гарри другой нет, а я ночевал у него, т. к. вчера с вечера и всю ночь напролёт шёл проливной дождик, а кроме того, у нас засиделся Гилельс, который в 5-й раз играл нам сонату Прокофьева» [1, 487].

Под впечатлением от исполнения Гилельса Нейгауз написал небольшую статью о нём в газете «Уральский рабочий» за 25 апреля 1944 года. [5]. Она имеет пояснительный подзаголовок «К концертам в Свердловске», поскольку в это время Гилельс дал два концерта в Свердловской филармонии – 21 и 24 апреля (один был сольным, а второй – с оркестром под управлением М. Павермана). Ниже приводится полный текст заметки, который спустя 77 лет будет вновь опубликован.

Пианист Эмиль Гилельс (К концертам в Свердловске)

Прошло не больше, чем полтора года с тех пор, как Гилельс выступал в Свердловске. Срок недолгий, но какой огромный шаг вперёд в творчестве этого замечательного пианиста! Теперь уже можно с полным правом говорить о стиле Гилельса, а ведь «стиль – это человек»,

как гласит старая поговорка. Что же покоряет слушателя в игре Гилельса? Прежде всего, его изумительный, «золотой», как его шевелюра, звук, полный, насыщенный, тёплый и глубокий.

Его грандиозные технические данные именно потому так неотразимо действуют, что всё, что бы он ни делал, пронизано звуковой красотой. Ему поистине известно, что музыка есть, **прежде всего**, искусство звука. Можно говорить об исключительных фортепианных данных, – они, конечно, все на-лицо, – но главное дело всё-таки не в них. Покоряет Гилельс, в конечном счёте, не быстротой, чёткостью, силой, блеском, но той подлинной страстностью, волевой энергией, без которых вся его «техника» была бы «кимвал бряцающей»³⁷.

Сейчас, на пороге полной духовной зрелости, он радуется глубоким чувством формы, ясным музыкальным мышлением, сдержанностью настоящего художника, который не «показывает» темперамент, а имеет его. Игра Гилельса со временем делается всё строже – в том высоком смысле, который заключён в этом слове для каждого понимающего искусство, – всё содержательнее и насыщеннее. Это связано с углублённой работой над расширением репертуара, с устремлением по возможности охватить все несметные богатства фортепианной музыки. Русская пианистическая культура вправе гордиться одним из самых блестящих продолжателей её славных традиций – Эмилем Гилельсом.

Заслуженный деятель искусств
проф. Г. НЕЙГАУЗ

В начале заметки говорится о выступлениях Эмиля Григорьевича, которые состоялись за полтора года до апрельских гастролей 1944 года. По сведениям из афишной рубрики «Уральского рабочего», они были в 1942 году: 26 июля – сольный, 14 сентября – 1 Концерт П. Чайковского с Госоркестром СССР (дир. Н. Рахлин), 22 ноября – скорее всего, 1 Концерт П. Чайковского, поскольку в анонсе от 19 ноября говорится о начале цикла симфонических концертов П. Чай-

ковского с участием Госоркестра СССР (дирижёр А. И. Орлов³⁸).

Впечатление от газетной статьи дополняет и переписка Нейгауза с Я. И. Заком³⁹ от 29 апреля 1944 года: «Миля играл как зверь. Все довольны и рады, в том числе Nadine Голубовская⁴⁰, которую студенты окрестили гаубицей. Пишу сейчас у Бендицких, пришёл Миля, сейчас будем играть Баха» [6, 265].

* * *

«Газеты – секундные стрелки истории», – полагал Артур Шопенгауэр. Действительно, работа с периодическими изданиями приводят к мысли о том, что при всей внешней непрезентабельности и хрупкости, это подчас единственные сохранившиеся исторические документы, способные рассказать нам о многих событиях прошлого. Именно поэтому, уверен, нам предстоит ещё множество неожиданных открытий, восполняющих досадные пробелы в истории исполнительства.

Безусловно, на данном этапе предлагаемая хронология пребывания Нейгауза в Свердловске лишена исчерпывающей полноты, поскольку существуют определённые информационные лакуны. Однако работа будет продолжена и есть надежда, что со временем материал обретёт вид специального издания.

Сегодня при позиционировании города или вуза модно «культивировать» так называемые «бренды» – это способствует поддержанию определённого престижа, рейтинга. Полагаю, что имена таких выдающихся музыкантов как Генрих Нейгауз, Берта Маранц (его ученицы), которые стояли у истоков Уральской консерватории, недостаточно рельефно и полно представлены в её информационном пространстве. К слову, по досадному недоразумению до сих пор нет памятной доски Берте Соломоновне, отдавшей консерватории двадцать лет своей жизни, хотя именно её ученики составили «костяк» фортепианных

отделений ведущих музыкальных учебных заведений города.

Сейчас в исторической части Уральской консерватории происходит грандиозный ремонт, но многие помнят, что на двери класса № 45 висела памятная табличка «Класс имени Г. Г. Нейгауза» (разумеется, она вернётся на своё законное место). Часто, проходя мимо неё, я с радостью осознавал, что именно по этим коридо-

рам ходили выдающиеся музыканты страны. Данная мысль и сегодня побуждает совершенствоваться и хоть на несколько процентов соответствовать тому славному прошлому, которое выпало на долю Уральской консерватории. Если об этом будет задумываться больше молодых сотрудников и студентов, возможно тогда у консерватории будет и славное будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Бендицкий, Семён Соломонович (1908–1993) – пианист, ученик Г. Г. Нейгауза, профессор Саратовской консерватории. Преподавал в Свердловской консерватории со дня её основания по 1946 год.

² Маранц, Берта Соломоновна (1907–1998) – советская и российская пианистка, педагог. Училась у Б. М. Рейнвальда и Г. Г. Нейгауза. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1972), профессор. Диплом и премия за лучшее исполнение произведений Бетховена на II Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (Москва, 1938). Преподавала в Свердловской консерватории и школе-десятилетке со дня их основания. Заведовала кафедрой специального фортепиано в Горьковской консерватории (1954).

³ Айхингер, Сильвия Фёдоровна (1906–1987) – родилась в г. Цюрих (Швейцария), приехала в Советский Союз в начале 30-х годов, альтистка. Третья жена Г. Г. Нейгауза.

⁴ Шумская, Ирина Викторовна (р. 1925) – ученица Г. Г. Нейгауза, пианистка, музыковед. Преподавала в Ялтинском педагогическом училище.

⁵ Габричевский, Александр Георгиевич (1891–1968) – советский историк и теоретик пластических искусств, искусствовед, литературовед, переводчик. Доктор искусствоведения.

⁶ Житомирский, Даниэль Владимирович (1906–1992) – советский музыковед. Доктор искусствоведения (1968). В 1931–1948 гг. преподавал в Московской консерватории.

⁷ Тоом, Ольга Петровна (1895–1978), журналистка и переводчица, сотрудница Московской консерватории. Жена Д. В. Житомирского.

⁸ Из беседы с Б. М. Тепловым и А. В. Вицинским: «Но бывали и такие концерты, которые сначала шли лучше, а потом я уставал и начинал играть хуже; это главным образом вследствие нездоровья. Такой, например, концерт был в Свердловске 13 сентября 1942 года, после всех моих передышек; я просто был слаб физически» [4, 105–106].

⁹ Рабинович, Николай Семёнович (1908–1972) – советский дирижёр и педагог, профессор Ленинградской консерватории.

¹⁰ Яворский, Болеслав Леопольдович (1877–1942) – русский и советский музыковед, педагог, композитор, общественный деятель. Доктор искусствоведения.

¹¹ В письме от 20 декабря 1942 г. Г. Г. Нейгауз пишет об этом выступлении [6, 251].

¹² Из письма А. Г. Габричевского от 15 января 1943 г.: «На музыкальном фронте у нас ожидается оживление: послезавтра Гарри играет Баха, потом Бетховена. На днях будет исполняться новая сюита Прокофьева, а затем приезжает Мравинский, который будет играть 7-ю симфонию и Брукнера» [1, 385].

Из письма А. Г. Габричевского от 16 января 1943 г.: «Сейчас пишу тебе от Гарри, который перед концертом моет ноги... Потом ляжем и поспим – он перед концертом, а я, т. к. ночью от холода не выспался» [1, 387].

Из воспоминаний В. М. Хорошиной¹³: «В Свердловске я впервые услышала Нейгауза-пианиста и была потрясена его вдохновенной игрой. Концерт в затемнённом ледяном зале Свердловской консерватории. За роялем – Генрих Густавович, в ватнике вместо фрака. Звучат прелюдии и фуги Баха...» [3, 86].

¹³ Хорошина, Вера Михайловна (р. 1924) – ученица Б. С. Маранца и Г. Г. Нейгауза, пианистка. Преподавала в училище при Московской государственной консерватории. Кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ.

¹⁴ Рахлин, Натан Григорьевич (1905/1906–1979) – советский, украинский и российский дирижёр, педагог. Народный артист СССР (1948).

¹⁵ Из письма А. Г. Габричевского от 5 февраля 1943 г.: «Вчера Гарри играл концерт Скрябина, но опять страшно истеричничал, на этот раз из-за стула, который проваливался в эстраду» [1, 395].

¹⁶ Стогорский (настоящая фамилия – Пятигорский), Александр Павлович (1910–1987) – советский виолончелист и музыкальный педагог. В 1941–1943 годах преподавал в Свердловской консерватории.

¹⁷ Из письма А. Г. Габричевского от 14 февраля 1943 г.: «Вчера после обеда, послав тебе открытку и пообедав, мы с Гарри после бессонной ночи немного поспали, а потом пошли на его концерт: три сонаты (Рахманинов, Брамс, Сен-Санс) с одним виолончелистом...» [1, 398].

¹⁸ Крейн, Юлиан Григорьевич (1913–1996) – композитор, музыковед.

¹⁹ Из письма А. Г. Габричевского от 4 марта 1943 г.: «Вчера после лекции слушал чудное выступление Гарри в Консерватории для композиторов. Он играл 2-ю сонату Анатолия (А. Н. Александрова. – А. Б.) и 3-ю Мясковского, каждую по два раза с объяснениями, а также пьески Юлиана Крейна. Он был очень в ударе и блистал. После концерта мы с ним варили себе суп с мясом и благодумствовали, и играли в 4 руки Бетховена» [1, 413–414].

²⁰ Из письма А. Г. Габричевского от 7 марта 1943 г.: «После лекции сопровождал Гарри в Филармонию, где он (при почти пустом зале) блестяще играл Скрябина, хотя, как всегда после концерта, чертыхался и издавал весьма неблагозвучные звуки» [1, 419].

Из воспоминаний И. В. Шумской: «Однажды, слушая сольный концерт Нейгауза из произведений Скрябина в зале Свердловской филармонии, я была ужасно напугана словами моего отца, обращёнными к пианисту, когда тот у рояля обдумывал очередной бис: „...Пожалуйста, что-нибудь из сороковых опусов...“ Мне казалось совершенно невозможным так запросто попросить о чем-нибудь артиста на эстраде. Но Генрих Густавович ничуть не удивился, с интересом посмотрел в примолкший зал, потом задумался на минуту, как-то забавно пощипывая себя за нос, и сказал: „Хорошо, я сыграю 'Листок из альбома', ор. 45...“» [3, 88].

²¹ Струнный квартет Киевской филармонии имени Ж. Б. Вильома (1937–1951), состав: заслуженные артисты УССР М. Г. Симкин, О. И. Старосельский, И. Г. Вакс, М. А. Калужский.

²² Из письма А. Г. Габричевского от 27 марта 1943 г.: «Вчера Гарри блестяще играл Дебюсси в совершенно пустом зале» [1, 426].

²³ Из письма А. Г. Габричевского от 11 апреля 1943 г.: «Сегодня старший „шлюпик“ опять играет в филармонии Шумана, Брамса, Рахманинова, де Фалья и Равеля. Пойду, как всегда, изображать восторженную толпу» [1, 431]. В одном из писем Нейгауз упоминает этот концерт. Среди перечисленных Габричевским композиторов Генрих Густавович упоминает ещё Метнера, поэтому его фамилия была включена в описание программы.

Из письма А. Г. Габричевского от 13 апреля 1943 г.: «Шлюпик старший с необычайным огнём и блеском играл при почти полном зале, а совпало это с днём его рождения... Гарри был на высоте во всех отношениях» [1, 435–436].

²⁴ Шагинян, Мариэтта Сергеевна (1888–1982) – русская и советская писательница армянского происхождения, поэтесса и прозаик, искусствовед, журналист, историограф.

²⁵ Из письма А. Г. Габричевского от 18 апреля 1943 г.: «Забыл сказать, что вчера в консерватории был вечер памяти Рахманинова (я не был, т. к. у меня была лекция), где выступал Гарри и Мариэтта с воспоминаниями о Рахманинове, как говорят, весьма интимного(!) характера. Она читала отрывки из писем и, кажется, всех убедила в своей исторической роли – словом, Жорж Санд и Шопен! Не правда, забавно?» [1, 439].

²⁶ Из письма А. Г. Габричевского от 20 апреля 1943 г.: «Пишу, сидя у Гарри. Только что пообедали. Он играет Рахманинова перед сегодняшним выступлением. На столе кипятится очередной, но, увы, чуть ли не предпоследний кофеёк. <...> На концерт Рахманинова сегодня не пойду, т. к. Гари играет только несколько пьес» [1, 440].

²⁷ Из письма А. Г. Габричевского от 9 мая 1943 г.: «Вчера в Консерватории Гарри блестяще и вдохновенно играл Скрябина. Он эту довольно-таки „мелкую“ и „стоячую“ музыку наполняет тем космическим порывом, о котором автор только мечтал и не умел выразить в своей композиции. Все, и я в том числе, слушали, затаив дыхание. Настроение у Гарри примерно такое же, как у меня. Он внутренне мечется, тоскует без своих, беспокоится о сыне, которому, видимо, хуже, и, наконец, уже не верит в свои московские гастролы» [1, 447].

²⁸ Из письма А. Г. Габричевского от 25 мая 1943 г.: «Скоро придёт Гарри. Он не готовится к воскресенью (он играет целый вечер Листа), во-первых, потому что он в каком-то нервном дёрганом состоянии, а во-вторых, просто потому, что у него вся программа и в голове, и в пальцах, и всюду» [1, 454–455].

Из письма А. Г. Габричевского от 31 мая 1943 г.: «Так, вчера вечером, после концерта Листа, где маэстро в буквальном смысле „жёл души“ и „огнь бросал в сердца“, мы с ним вдвоём попивали будровочку и почти всё время говорили о тебе, причём ты ясно можешь представить, как! <...> Пишу всякую чепуху, а всё существо ещё полно обаянием Листа, которое Гарри передавал со всей потрясающей его неотразимостью. Этот чёрт так лепит и мнёт звук, так „инструментует“ авторский текст, что подчас ушам своим не веришь. Я уже не говорю о широте замысла и о большой „композиторской“ форме. Но самое пикантное, что он всю огромную программу, в которую входили такие колоссы, как соната и Мефисто-вальс, он приготовил, не имея нот, а многие из номеров он годами не играл» [1, 456–457].

²⁹ Из письма Г. Г. Нейгауза от 7 декабря 1943 г.: «Скоро, верно, дам здесь Шопеновский вечер, перед отъездом давал Бетховенский (16.09) – каждый день слышу о нём ещё восторженные отзывы – и, правду сказать, играл действительно недурно» [6, 261]. Здесь Генрих Густавович явно перепутал месяц – концерт из сочинений Бетховена он сыграл 16 ноября, а в другом письме от 11 декабря 1943 г. он немного неточно указал число: «Недавно (17 ноября) дал здесь концерт из последних сонат Бетховена (4 в программе, 5-ю на bis). Публика была чрезвычайно взволнована и очень благодарила. Потом дал 10 концертов в Кирове и Молотове с превосходным успехом, несмотря на битву с ужасными роялями» [6, 261].

³⁰ Паверман, Марк Израилевич (1907–1993) – советский и российский симфонический дирижёр, педагог.

³¹ Из письма А. Г. Габричевского от 24 февраля 1944 г.: «28-го он играет три концерта: Шопена, Скрябина и Листа. Особенно предвкушаю последний, который он играет сверхгениально» [1, 543].

³² Теплов, Борис Михайлович (1896–1965) – советский психолог, основатель школы дифференциальной психологии. Заслуженный деятель науки РСФСР, профессор, доктор педагогических наук.

³³ Вицинский, Александр Владимирович (1904–1984) – пианист, педагог, музыковед. Кандидат педагогических наук.

³⁴ Гутерман, Валентина Александровна (?–1993) – пианистка, специалист по лечению рук музыкантов. Доцент, кандидат искусствоведения.

³⁵ Гилельс, Эмиль Григорьевич (1916–1985) – советский пианист, педагог. Учился у Б. М. Рейнзбальд и Г. Г. Нейгауза. Народный артист СССР (1954). Лауреат I Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (Москва, 1933, 1-я премия), Международного конкурса пианистов (Вена, 1936, 2-я премия), Международного конкурса им. Э. Изаи (Брюссель, 1938, 1-я премия).

³⁶ Тамаркина, Роза Владимировна (1920–1950) – советская пианистка. Лауреат Второго Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей (1935, 1-я премия), III Международного конкурса им. Шопена в Варшаве (1937, 2-я премия).

³⁷ «Кимвал бряцающей» – фраза из Первого послания Святого Апостола Павла к Коринфянам, глава 13.

³⁸ Орлов, Александр Иванович (1873–1948) – русский и советский дирижёр. Народный артист РСФСР (1944).

³⁹ Зак, Яков Израилевич (1913–1976) – советский российский пианист, педагог. Народный артист СССР (1966). Совершенствовался в Школе высшего художественного мастерства Московской консерватории им. П. И. Чайковского по классу Г. Г. Нейгауза.

⁴⁰ Голубовская, Надежда Иосифовна (1891–1975) – российская пианистка, клавесинистка и музыкальный педагог. Заслуженная артистка РСФСР (1937).

ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Георгиевич Габричевский : биография и культура: документы, письма, воспоминания / сост. О. С. Северцева. Москва : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2011. 775 с.
2. Виленский Ю. Г., Навроцкий В. В., Шалюгин Г. А. Михаил Булгаков и Крым. Симферополь : Таврия, 1995. 143 с.
3. Генрих Нейгауз : Воспоминания, письма, материалы / сост. Е. Р. Рихтер. Москва : Имидж, 1992. 414 с.
4. Нейгауз Г. Г. Доклады и выступления. Беседы. Открытые уроки. Воспоминания о Г. Г. Нейгаузе. Москва : Дека-ВС, 2008. 440 с.

5. Нейгауз Г. Г. Пианист Эмиль Гилельс (К концертам в Свердловске) // Уральский рабочий. 1944. 25 апр.
6. Нейгауз Г. Г. Письма. Москва : Дека-ВС, 2009. 636 с.
7. Полоцкая Е. Е., Шабалина Л. К. Г. Г. Нейгауз и его ученики на Урале // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 4. С. 18–35.

Anton B. Borodin

Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: abborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-1321-6279. SPIN-код: 6150-1622

HEINRICH NEUHAUS IN SVERDLOVSK. CHRONICLE OF WAR YEARS

Abstract. The article examines the longest period of Heinrich Neuhaus's stay in Sverdlovsk, which lasted over two years – from August 1942 to September 1944. The main purpose of the work was to fill a number of gaps in the musician's biography, which in particular relate to aspects of his performing activity. Comparison of information from various sources made it possible to form a chronological list of Heinrich Neuhaus's concert performances at the Philharmonic and the Conservatory. The dates of the pianist's touring trips from Sverdlovsk to other regions of the country were also clarified. The letters of A. G. Gabrichevsky – a friend of Neuhaus and a witness to many of his Sverdlovsk concerts, served as valuable material for compiling a chronology. In addition, the dates of the musician's move to the conservatory room and to the house on Pushkinskaya Street, as well as the addresses of all his places of residence, have been established. The work contains a note by Heinrich Neuhaus about Emil Gilels, written in the wake of the pianist's performances in Sverdlovsk, which was published in the newspaper "Uralsky Rabochy".

Keywords: Heinrich Neuhaus; Sverdlovsk; evacuation; World War II; Urals Mussorgsky State Conservatoire; Sverdlovsk Philharmonic; concert performances; Emil Gilels; Alexander Gabrichevsky; Uralsky Rabochy newspaper.

For citation: Borodin A. B. *Genrikh Neygauz v Sverdlovsk. Khronika voennykh let* [Heinrich Neuhaus in Sverdlovsk. Chronicle of war years], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 46–56. (in Russ.).

REFERENCES

1. Severtseva O. S. (comp.) *Aleksandr Georgievich Gabrichevskiy: biografiya i kul'tura: dokumenty, pis'ma, vospominaniya* [Alexander Georgievich Gabrichevsky: biography and culture: documents, letters, memoirs], Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN), 2011, 775 p. (in Russ.).
2. Vilensky Yu. G., Navrotsky V. V., Shalyugin G. A. *Mikhail Bulgakov i Krym* [Mikhail Bulgakov and Crimea], Simferopol, Tavriya, 1995, 143 p. (in Russ.).
3. Richter E. R. (comp.) *Genrikh Neygauz: Vospominaniya, pis'ma, materialy* [Heinrich Neuhaus. Memories, letters, materials], Moscow, Imidzh, 1992, 414 p. (in Russ.).
4. Neuhaus G. G. *Doklady i vystupleniya. Besedy. Otkrytye uroki. Vospominaniya o G. G. Neygauze* [Reports and speeches. Conversations. Open lessons. Memories about G. G. Neuhaus], Moscow, Deka-VS, 2008, 440 p. (in Russ.).
5. Neuhaus G. G. *Pianist Emil' Gilel's (K kontsertam v Sverdlovsk)* [Pianist Emil Gilels (For concerts in Sverdlovsk)], *Ural'skiy rabochiy*, 1944, 25 apr. (in Russ.).
6. Neuhaus G. G. *Pis'ma* [Letters], Moscow, Deka-VS, 2009, 636 p. (in Russ.).
7. Polotskaya E. E., Shabalina L. K. G. G. *Neygauz i ego ucheniki na Urale* [G. G. Neuhaus and his students in the Ural], *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*, 2016, no. 4, pp. 18–35. (in Russ.).

Галина Евгеньевна Гун

Доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия).

E-mail: filosof_gun@mail.ru. SPIN-код: 4326-0790

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИНДУСТРИАЛЬНОГО ГОРОДА (НА ПРИМЕРЕ МАГНИТОГОРСКА)

В статье рассматривается фактология музыкальной жизни Магнитогорска, который представляет пример распространённого на Урале типа поселения и универсальную форму существования культуры индустриального региона. Выявляются типичные и специфические черты городской музыкальной культуры. В статье показано, что для индустриальных городов характерны отсутствие исторически сложившихся культурных традиций и форсированный характер их формирования, одновременность строительства города и становления музыкальной культуры, сосуществование и взаимовлияние традиций любительской и профессиональной музыкальной культуры. В заключении делается вывод о том, что сохранение и преумножение музыкальных традиций даёт индустриальному городу потенциал развития на основе современных культурных стратегий.

Ключевые слова: индустриальный город, Магнитогорск, музыкальная культура, музыкальный традиции, хоровая капелла, консерватория, театр оперы и балета.

Для цитирования: Гун Г. Е. Музыкальная культура индустриального города (на примере Магнитогорска) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 57–62.

Для Среднего и Южного Урала индустриальный город – распространённый тип поселения и универсальная форма существования культуры. Моногорода создавались в определённых исторических и идеологических обстоятельствах, в условиях централизованной плановой экономики. Современные глобальные и локальные процессы трансформировали экономическую и социокультурную ситуацию в моногородах, и большинство исследователей оценивают их состояние как кризисное. Очевидно, что поиски путей решения существующих проблем возможны только путем диверсификации экономики, при устранении «приоритета производства по отношению к жизни» (М. Меерович). Это путь изменений, связанный с культурой и созданием новых культурных кодов. Между тем, значение художественной культуры во всей

совокупности реальных проблем городской жизни недостаточно осмысленно, а её потенциальная способность выступить фактором устойчивого социального развития недооценена. Это обстоятельство тем обиднее, что многие индустриальные города имеют интересные культурные традиции и могут использовать их как основание для изменений. Именно эти соображения и побудили автора обратиться к проблематике художественной культуры индустриального города на примере Магнитогорска.

Музыкальные традиции Магнитогорска закладывались с первых дней строительства города, а при отсутствии исторически сложившихся художественных традиций их формирование носило форсированный характер. Путь от субституциональных самостоятельных проявлений

до профессиональных, институционально закреплённых форм художественной жизни был пройден в течение девяти десятилетий городской истории. Планомерные и целенаправленные усилия подвижников от музыкальной культуры в течение нескольких поколений скомпенсировали перекосы индустриального развития, смягчили менталитет и сформировали культуру молодого города [см.: 1]. Сегодня для идентификации его жителей важно не только то, что Магнитка – это крупнейший металлургический комбинат или известный хоккейный клуб, но и то, что это город богатой музыкальной культуры, располагающий известными музыкальными коллективами: театром оперы и балета, консерваторией, концертным объединением, Домом музыки и др.

Можно сказать, что традиции музыкальной культуры закладывались буквально с первых дней строительства города: перед первостроителями выступала концертная бригада выпускников Московской консерватории – М. Блантер, М. Коваль, В. Гайгерова. В 1930–40-е годы музыкальная культура Магнитогорска формировалась усилиями выпускников Московской консерватории – Л. А. Авербух, В. А. Дехтярева, В. В. Ветошкина, А. Л. Сулержицкого, М. М. Новиковой, С. Г. Эйдинова, при активном участии которых открывались музыкальные учебные заведения и работали самодеятельные коллективы. Так, в 1934 году в Магнитогорске открылась первая музыкальная школа, набирающая не только детей, но и взрослых. Её первым директором была Л. А. Авербух. Первые шаги профессионализации музыкальной культуры связаны с открытием в 1939 году музыкального училища, в создании и становлении которого особая роль принадлежит С. Г. Эйдинову.

В Магнитогорске существовало множество духовых и джазовых коллективов, симфонический оркестр, оперные и вокальные студии, которые составляли бла-

гоприятную среду для формирования художественных потребностей жителей молодого города. По мнению Е. В. Черновой, в строящемся городе «...полнокровно существовали традиции профессиональной и любительской музыкальной культуры, которые питали друг друга, но не обуславливали напрямую» [4, 8].

Второй этап профессионализации художественной жизни города началась с создания в годы Великой отечественной войны Магнитогорской государственной хоровой капеллы, которая 22 октября 1944 года получила статус государственной, а 17 марта 1945 года дала свой первый концерт. В течение почти четырёх десятилетий бессменным художественным руководителем капеллы был народный артист РСФСР С. Г. Эйдинов. После него коллектив возглавляли С. И. Смирнов, Ю. М. Иванов, Н. П. Иванова. Магнитогорская капелла и сегодня много гастролирует, имеет международное признание. В репертуаре коллектива – крупные премьеры, лучшие образцы мировой классики, оперы и сцены из опер (в концертном исполнении), произведения русской духовной музыки [см.: 3].

К концу 1970-х годов Магнитогорск выделялся среди молодых индустриальных городов развитой музыкальной инфраструктурой. В нём функционировало музыкальное училище, 7 дневных музыкальных школ, 3 Дома музыки, 17 Дворцов культуры и клубов, Государственная хоровая капелла, Хоровое общество, концертное объединение [2, 98]. Существовала мощная традиция музыкального просветительства.

В 1970-е – 1980-е годы яркой страницей художественной жизни Магнитогорска была деятельность рабоче-студенческой филармонии, объединившей градообразующее предприятие, учреждения культуры и образовательные заведения. Инициатором её создания и основной площадкой культурных мероприятий стал технический вуз – Магнитогорский горно-метал-

лургический институт им. Г. И. Носова (МГМИ, ныне Магнитогорский государственный технический университет). Условия для создания системы эстетического воспитания были подготовлены деятельностью любительских коллективов студенческой филармонии: камерного ансамбля, театра эстрадных миниатюр, академического хора, эстрадного и духового оркестров, которые в течение нескольких лет формировали своего слушателя. Организаторы системы эстетического воспитания (Г. С. Гуном, Н. И. Сторожевой, А. М. Ферштером) поставили задачу получения студентами определённого минимума знаний в области искусства. Для этих целей элементы эстетического просвещения были объединены с теорией и практикой художественного образования. В теоретической части программы студенты получали музыкальные знания, а для организации концертов привлекли сначала музыкантов камерного ансамбля института, а впоследствии известных исполнителей и композиторов. В Магнитогорск с концертами приезжали С. Рихтер, Г. Кремер, А. Скавронский, И. Безродный, В. Третьяков, А. Бондурынский, В. Иванов, М. Уткин, композиторы Д. Кабалевский, К. Хачатурян, М. Таривердиев, А. Пахмутова, Я. Френкель, В. Шаинский и др.

Лекции эстетического цикла подкреплялись занятиями самостоятельным художественным творчеством и обязательным посещением концертов. Со временем появились новые формы художественной практики, были введены новые лекционные курсы, в сторону большего жанрового разнообразия изменился концертно-театральный абонемент. В рамках абонементных концертов выступали актёры О. Табаков, С. Юрский, В. Гафт, Л. Дуров, А. Калягин, А. Леонтьев, З. Гердт, В. Смехов, К. Райкин, писатели М. Жванецкий, А. Арканов, А. Иванов и многие другие. Студенческая филармония заключила договоры о постоянном творческом со-

дружестве с Московским театром «Современник» и Свердловским симфоническим оркестром.

В 1983 году был заключён Договор о творческом содружестве между Союзом композиторов РСФСР, Магнитогорским металлургическим комбинатом, МГМИ и Магнитогорским музыкальным училищем имени М. И. Глинки (ныне Магнитогорская государственная консерватория). Студенческая филармония переросла в объединённую рабоче-студенческую филармонию. Созданная комплексная система эстетического воспитания послужила фактором дальнейшего развития культурной жизни города. На комбинате был создан «Рабочий университет искусств» с отделениями музыкального, театрального и киноискусства, а в содружестве с музыкальным училищем родилась народная консерватория. В ходе реализации именно этого проекта Магнитогорск обрёл имидж города труда и высокой культуры, «музыки и металла», который не утратил своей значимости и сегодня.

Эффективность системы эстетического воспитания была признана решением Министерства высшего и среднего специального образования РСФСР. В 1984 году на базе МГМИ был создан Всероссийский проблемный совет по художественному воспитанию студентов, задачей которого стала координация практики художественного воспитания в вузах России.

Продолжали формироваться общегородские музыкальные традиции. Благодаря интересу к мужскому пению и устойчивой традиции коллективного хорового исполнительства, в конце 1980-х годов родилось «Мужское певческое братство», на основе которого в 1990-е годы был сформирован профессиональный хоровой ансамбль «Металлург» (рук. А. В. Никитин). В 1980-х – 1990-х годах в городе появляются первые профессиональные инструментальные коллективы: ансамбль народных инструментов «Родные напевы», студен-

ческий камерный симфонический оркестр (рук. А. Н. Якупов), оркестр народных инструментов Магнитогорской консерватории (рук. С. А. Брык), трио «Фейерверк», ансамбль «Калинушка» (рук. П. А. Цокало), концертный духовой оркестр (рук. И. В. Капитонов).

Логическим завершением институализации профессиональной музыкальной культуры стало создание в 1996 году Магнитогорской государственной консерватории и открытие в 1997 году Театра оперы и балета.

Появление консерватории революционно изменило музыкальную жизнь Магнитогорска, сделав региональную музыкально-образовательную систему полной и логически выстроенной. Большое значение имела созидательная активность художественной интеллигенции и музыкантов во главе с А. Н. Якуповым, реформировавшим музыкальное образование в масштабах города. Организационно процесс имел логику постепенной реорганизации среднеспециального музыкального учебного заведения сначала в музыкально-педагогический вуз (1993 год), а затем в консерваторию (1996 год). Рождение музыкального вуза в городе, не являющимся областным центром, имело глубокие социокультурные смыслы, ориентированные в будущее. Современная государственная система музыкального образования складывалась на основе центростремительных региональных систем, в то время как появление консерватории в Магнитогорске явилось отражением центробежных тенденций. Она создавалась как образовательное учреждение, научно-методический центр и концертно-филармоническая организация, в её деятельности сочетались образовательные, научно-исследовательские и концертно-просветительские функции. Можно утверждать, что сегодня Магнитогорская консерватория играет особую роль в развитии музыкального пространства юга Челябинской области и соседних

регионов, являясь центром музыкального искусства и образования. Культуротворческий потенциал Магнитогорской консерватории необходим для устойчивого развития на основе актуальных центробежных социальных сценариев.

Существование Театра оперы и балета в периферийном индустриальном городе расширило пространство духовности, обновило городскую идентичность, добавив к ней новые краски, усилив её эксклюзивность и неповторимость.

Оперное искусство как вид любительского музыкального творчества было всегда интересно горожанам. Самодеятельные оперные коллективы существовали в городе с 1930-х годов, когда при Центральном клубе строителей был основан оперный коллектив, объединивший вокальную и балетную студии (рук. И. А. Маркотенко). Его участники, начав с постановки отдельных оперных сцен («Пиковая дама», «Евгений Онегин» П. И. Чайковский), впоследствии поставили оперные спектакли («Запорожец за Дунаем» С. С. Гулак-Артемовского, «Русалка» А. С. Даргомыжского). В 1941–1946 годах при Дворце культуры металлургов была организована вокально-оперная студия под руководством И. Б. Марьяскина, которая в сопровождении симфонического оркестра, хора и балетной труппы исполняла оперы «Запорожец за Дунаем», «Фауст» (Ш. Гуно) и «Кармен» (Ж. Бизе). А в 1961 году при Дворце культуры Ленинского комсомола была образована ещё одна оперно-вокальная студия (рук. Н. П. Фоменко), в которой магнитогорцы увидели полюбившиеся спектакли «Запорожец за Дунаем», «Русалка» и «Евгений Онегин», исполненные в концертном варианте. В 1940-е – 1950-е годы жанр оперы привлёк внимание музыкантов Магнитогорской государственной хоровой капеллы, исполнявших сцены из опер в концертном исполнении.

Подвижническая деятельность названных коллективов и их руководителей,

как справедливо замечает исследователь Е. В. Чернова, накапливала исполнительский потенциал магнитогорских музыкантов, удовлетворяла интерес горожан к оперному искусству на основе любительского оперного музицирования, «выполняла роль некоего посредника, адаптируя классические ценности к запросам социальной среды, осуществляя процесс массовизации академического жанра» [4, 137]. В этом и было заложено определённое противоречие магнитогорской оперы. Опера как сложный синтетический музыкально-театральный жанр репрезентирует классическое искусство, основанное на профессиональном исполнительстве. Любительство же выполняет по отношению к высоким образцам жанра просветительские задачи. В этом смысле права Е. В. Чернова, утверждая, что деятельность любительских вокальных и оперных коллективов нельзя рассматривать «в качестве непосредственных факторов, инициировавших возникновение театра... зарождение и формирование профессиональных традиций оперного исполнительства» [4, 136]. Они подготовили возникновение профессионального коллектива, но не обусловили этот процесс напрямую. Его рождение в первую очередь детерминировано социальной обстановкой в 1990-х годов, когда сложились обстоятельства субъективного свойства и условия для реализации региональных культурных проектов. Культуртрегерская и менеджерская деятельность А. Н. Якупова и его единомышленников удачно опиралась на исторически сформировавшийся художественный потенциал Магнитогорска в области вокально-оперного искусства и удовлетворяла давний интерес горожан к опере. Журналистка В. Заспич назвала это «эффектом Якупова», подчеркнув революционный характер процесса рождения Театра оперы и балета.

По нашему мнению, фактология музыкальной культуры Магнитогорска, специ-

фическая в своем основании, одновременно являет пример типичных социокультурных характеристик, свойственных другим индустриальным моногородам. К ним можно отнести:

1. Отсутствие исторически сложившихся культурных традиций и форсированный характер их формирования.

2. Одновременность строительства города и становления музыкальной культуры.

3. Централизованное влияние на процесс формирования музыкальной культуры и участие в нём представителей столичной музыкальной интеллигенции.

4. Пассионарно-личностный фактор. В лице видных представителей творческой интеллигенции музыкальная жизнь города обрела «гениев места», которые сделали возможным её становление и успешное развитие.

5. Параллельное сосуществование и взаимовлияние традиций любительской музыкальной культуры и процесса её профессионализации.

6. Непрерывающийся характер музыкально-образовательных и просветительских процессов как при государственной поддержке, так и в условиях её отсутствия.

Таким образом, в случае Магнитогорска «индустриальное прошлое» преодолевается усложнением художественной инфраструктуры и количественным наращиванием учреждений культуры и искусства. Диалектическое перерастание количества в качество эволюционно создаёт условия для благоприятных изменений городской ментальности. Музыкальная культура, в орбите действия которой в течение всей истории пребывал моногород, позволила позиционировать Магнитогорск как город труда и высокой музыкальной культуры, как город «музыки и металла». Музыка и сегодня даёт индустриальному городу потенциал развития на основе культурных стратегий, соответствующих реалиям XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гун Г. Е. Художественная культура города: структура, динамика, перспективы. Магнитогорск : Магнитогорск. гос. консерватория (академия), 2014. 266 с.
2. Семёнов В.И., Якименко Т. Г. Хроники музыкальной жизни Магнитогорска: годы, люди, судьбы. Магнитогорск : Магнитогорск. гос. консерватория (академия), 2011. 263 с.
3. Синецкая Т. М. Магнитогорская государственная академическая хоровая капелла имени С. Г. Эйдинова: от мечты к реальности. Челябинск : Дом печати, 2005. 376 с.
4. Чернова Е. В. Музыкальная жизнь г. Магнитогорска в 80–90-е годы (к проблеме функционирования музыкального искусства) : дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2000. 140 с.

Galina E. Gun

Magnitogorsk State Conservatory (Academy) M. I. Glinka, Magnitogorsk, Russia.
E-mail: filosof_gun@mail.ru. SPIN-код: 4326-0790

**MUSICAL CULTURE OF AN INDUSTRIAL CITY
(ON THE EXAMPLE OF MAGNITOGORSK)**

Abstract. The article examines the factology of the musical life of Magnitogorsk, which is an example of the type of settlement widespread in the Urals and a universal form of the existence of the culture of an industrial region. The author reveals the typical and specific features of the urban musical culture. The article shows that industrial cities are characterized by the absence of historically established cultural traditions and the forced nature of their formation, the simultaneous construction of the city and the formation of musical culture, the coexistence and mutual influence of the traditions of amateur and professional musical culture. In conclusion, it is concluded that the preservation and enhancement of musical traditions gives the industrial city the potential for development based on modern cultural strategies.

Keywords: industrial city; Magnitogorsk; musical culture; musical traditions; choral chapel; conservatory; Opera and Ballet Theater.

For citation: Gun G. E. *Muzykal'naya kul'tura industrial'nogo goroda (na primere Magnitogorska)* [Musical culture of an industrial city (on the example of Magnitogorsk)], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 57–62. (in Russ.).

REFERENCES

1. Gun G. E. *Khudozhestvennaya kul'tura goroda: struktura, dinamika, perspektivy* [Artistic culture of the city: structure, dynamics, perspectives], Magnitogorsk, Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiy), 2014, 266 p. (in Russ.).
2. Semenov V.I., Yakimenko T. G. *Khroniki muzykal'noy zhizni Magnitogorska: gody, lyudi, sud'by* [Chronicles of the musical life of Magnitogorsk: years, people, destinies], Magnitogorsk, Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiy), 2011, 263 p. (in Russ.).
3. Sinetskaya T. M. *Magnitogorskaya gosudarstvennaya akademicheskaya khorovaya kapella imeni S. G. Eydinova: ot mechy k real'nosti* [Magnitogorsk State Academic Choir named after S.G. Eydinov: from dream to reality], Chelyabinsk, Dom pechati, 2005, 376 p. (in Russ.).
4. Chernova E. V. *Muzykal'naya zhizn' g. Magnitogorska v 80–90-e gody (k probleme funktsionirovaniya muzykal'nogo iskusstva) : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical life of Magnitogorsk in the 80–90s (on the problem of the functioning of musical art): dissertation], Magnitogorsk, 2000, 140 p. (in Russ.).

Екатерина Сергеевна Гуляева

Аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки.
Преподаватель Новосибирской специальной музыкальной школы (колледжа)
(Новосибирск, Россия). E-mail: tertsia1995@mail.ru

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА
В КОНТЕКСТЕ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ 1960–1980-х ГОДОВ**

В статье раскрывается творческий облик новосибирского композитора Г. Н. Иванова, автора опер «Алкины песни», «Ревизор», оперетт «У моря Обского», «Рябина красная», «Два цвета времени», «Три плюс три», «Алло, милиция». Раскрывается роль сочинений Иванова как важной составляющей музыкальной жизни Новосибирска в 1960–1980 годах. Отмечается реалистичность и документальность сочинений, их сибирский колорит, связанный с включением театральных опусов в региональные реалии, с использованием музыкальных фольклорных цитат, а также бытовавших и сочиненных в регионе песен. Показателен интерес к музыке Г. Иванова и в наши дни.

Ключевые слова: опера, оперетта, Георгий Николаевич Иванов, сибирская академическая музыка, музыкально-театральная культура Новосибирска.

Для цитирования: Гуляева Е. С. Театральные произведения Георгия Иванова в контексте социокультурных процессов 1960–1980-х годов // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 63–71.

Музыкальная жизнь Новосибирска представляется весьма разноплановой: функционируют театры, коллективы филармоний и учебных заведений, любительские составы. Репертуар объединяет классику и экспериментальные сочинения, премьеры опусов сибиряков. Причину активного современного состояния целесообразно искать в интенсивной деятельности музыкантов прошлого. Неоценимый вклад в становление Новосибирской филармонии внёс дирижёр А. М. Кац, в формирование Новосибирского оперного театра – режиссёр Э. Е. Пасынков, дирижёр И. А. Зак, вокалисты З. З. Диденко, Л. В. Мясникова, В. Г. Егудин. Важную роль сыграли и композиторы А. Ф. Муров и Г. Н. Иванов. Так, А. Ф. Муров стал ведущим симфонистом Сибири, а Г. Н. Иванов¹ был оценён пресой и слушателями как театральный композитор.

В 1960-е годы назревала необходимость в появлении регионального импульса в театральной деятельности Новосибирска. И именно Иванов внёс принципиальный вклад, создав современные музыкальные спектакли.

Он запомнился как автор яркой оперы «Алкины песни»² (премьера состоялась 01 июля 1967 г.), оперетт «У моря Обского»³ (10 октября 1961 г.), «Рябина красная»⁴ (02 февраля 1969 г.), «Два цвета времени»⁵ (22 декабря 1982 г.). Заметными стали и оперетты «Три плюс три»⁶ (21 февраля 1966 г.), «Алло, милиция» (дата премьеры не установлена), опера «Ревизор»⁷ (29 декабря 1983 г.). В основу замыслов были положены актуальные для региона темы – строительство Академгородка («У моря Обского»), гражданская война на Алтае («Рябина красная»), экспедиция учёных на северный полюс («Три плюс три»), строительство

первой сибирской коммуны («Два цвета времени»).

Названные произведения нашли отклик у слушателей и исполнителей, спектакли собирали полные залы. Театральные сочинения Иванова активно исполнялись в 1960–1980-е годы в Новосибирске, в Московском театре оперетты, Алтайском музыкальном театре, звучали в гастрольных турах в городах Крыма, обсуждались в прессе.

Важным информационным ресурсом для понимания роли композитора явились публикации в периодических изданиях. В газетах «Вечерний Новосибирск» и «Советская Сибирь» содержатся отклики на спектакли. Показательно, что не обнаружено отрицательных отзывов, каждый опус был воспринят доброжелательно: критиками усматривался новаторский музыкальный язык, необычные интонации, актуальная тематика, отмечалась отличная актёрская игра и увлечённость солистов. Первой оперетте композитора были посвящены развёрнутые рецензии «У моря Обского» [8] и «Герои пьесы пришли в театр» [1]. Судя по заметкам, сочинение не оставило слушателей равнодушными, возникавшие разногласия превращались в интеллектуальные и идеологические дискуссии о роли коллектива и значении столь важной для социума трудовой деятельности: «Все артисты оперетты играли хорошо, и быт оперетты показан хорошо, только вот главное – труд в пьесе не показан. Надо было девиз „Один за всех и все за одного“ показать в труде, – писал тов. Антошкин, мастер. Ему возразил главный дирижёр Алтайского театра музыкальной комедии тов. Амирагов⁸: „Не согласен я с тов. Антошкиным. Тема труда раскрыта в отношении к нему молодёжного коллектива. А художественное произведение – не фотография. Нужно ли укладывать кирпич на сцене? <...> Мы приехали посмотреть спектакль и с радостью увозим пьесу к себе, на Ал-

тай. Наш театр вторым в Сибири поставит её на своей сцене“»⁹.

Восторженный приём сопровождал премьеру оперы «Алкины песни». В одноимённой рецензии [9] и статье «Театру 5 лет» [3]¹⁰ изложена история создания произведения, начиная с повести А. С. Иванова и заканчивая оперой, дана положительная оценка опуса. Знаменательная для советского периода статья «Главная роль» о спектакле «Два цвета времени» появилась в газете «Вечерний Новосибирск». Приведём фрагмент: «Сцена в кабинете В. И. Ленина, где вождь принимает председателя сибирской коммуны – одна из самых запоминающихся сцен в спектакле. И большая заслуга в этом А. Н. Прохорова. Образ Владимира Ильича Ленина получил достойное воплощение, придав всему спектаклю приподнято-романтическое звучание» [7].

Статья И. М. Корн «Долго ли петь Хлестакову» свидетельствовала, что и премьера «Ревизора» не осталась незамеченной: «...в оперной версии „Ревизора“ много интересного и показательного. Его удаchi, как и просчёты, подтвердили, что опера живёт, развивается, ищет» [6, 205]. Музыковед отмечает: «Ярким средством персонификации стало уже само введение чужого материала, воспринимаемого, по контрасту с другим, как откровенный „показ“ образа... ассоциирующиеся с речевой „типажностью“ грозные литавры Земляники – доносчика и сплетника, ритмоударный, жестовый в своей основе материал („рывкнувший“ оркестровый мотив в самом начале оперы, „запустивший“ стремительное действие „Ревизора“), „образы движения“ – пластически конкретные... или пластически обобщённые» [6, 199]. Важны комментарии самого Г. Иванова в интервью «Вечернему Новосибирску»: «...особенности моей музыки к „Ревизору“ диктуются всем содержанием гоголевской комедии, её персонажами, среди которых нет ни одного положительного героя. Я и позволил своей музыке поиздеваться

над ними, внося в неё элементы сатиры, гротеска, комедии. Музыка в этом смысле таит в себе неиссякаемые возможности...» [10].

Подобные публикации позволяют сделать вывод: театральное творчество Иванова стало явлением в новосибирском искусстве. Музыкальные решения оказались интересным началом театральных поисков и дали много возможностей для интерпретаторов сценических сочинений. Положительные отзывы получили и другие произведения композитора. Например, А. М. Кац¹¹, неоднократно исполнявший его сочинения, утверждал: «Я называю Иванова талантливым. Концерт очень удачный»¹². В. В. Задерацкий¹³ отметил следующее: «Г. Н. Иванов выходит на широкую, новую и интересную дорогу. В его сочинениях начинает раскрываться его творческий потенциал»¹⁴.

Может создаться впечатление, что «слабильный тон» стал традиционным для той эпохи. Отнюдь нет. Обнаружены примеры критических высказываний, прозвучавших в адрес молодого автора на заседаниях СО СК. Аргументированно высказался М. С. Друскин на пленуме 1965 года: «Меня очень привлекает в Иванове жизнедеятельность... Изобилие жизненной энергии присуще Иванову, его циклу („Говорите о главном“. – Е. Г.), концерту (Первый концерт для фортепиано с оркестром. – Е. Г.). Но не всё доделано. Есть разномастность материала. Где о чём говорится? О главном? Случайном? Смотря, как кто воспринимает их. Это не цикл, а собрание некоторых песен, где некоторые части декларативны...»¹⁵. Дискуссионное выступление принадлежит А. Н. Котляревскому¹⁶ на пленуме 1968 года: «...Иванов проделал очень большую работу... Эта партитура („Алкины песни“. – Е. Г.) заслуживает не того, чтобы её бросить в печьку, а, чтобы её доработать... Проблема песни Алки – это проблема её интонационной стороны. Может, она должна была спеть народную

песню, чтобы затронуть струны сердца тех слушателей, которые слушали оперу... Мелодия, которая есть у Алки, это не та, которая должна быть. Г. Иванов должен найти что-то другое, что-то, что бы по-настоящему нас взволновало, также как волновало всех наших персонажей, которые выведены в этой песне... Г. Н. Иванов имеет чутьё оперного композитора и нам нужно ждать от него успехов в этой области...»¹⁷.

Отклики касались и других крупных сочинений. Так, В. Щуров¹⁸ критиковал обозначение жанра «Сибирских вечеров» как оратории-посиделок: «В „Сибирских вечерах“ от посиделок очень немного... В основном произведение построено на частушечных ритмах, страданиях, от народных привлечены городские песни и романсы... <...> Если бы Г. Н. Иванов обратился к научным трудам, таким, например, как труд Чичерова, то имел бы полное представление о „посиделках“...»¹⁹. Интенсивность творческой дискуссии – явное свидетельство актуальности работ композитора.

Убедительным показателем роли Иванова в культуре города²⁰ являются статистические данные. Информация из рубрики «Театр и кино» газеты «Вечерний Новосибирск» дала возможность восстановить количество постановок: оперетта «У моря Обского» в 1961 году была сыграна двадцать три раза, с учётом нескольких последующих лет – сто. В 1966 году состоялось четырнадцать спектаклей оперетты «Три плюс три», в 1969 году – девять постановок «Рябины красной», в 1982–1984 годах – двадцать один спектакль «Двух цветов времени», в 1984 году – десять представлений «Ревизора». «Алкины песни» не только надолго сохранились в репертуаре театра, но легли в основу фильма (1969 год, телекомпания «Сибирь», режиссёр В. Гоннов), а также новых постановок в Новосибирской консерватории и в Музыкальном театре Барнаула.

Показательно, что среди сюжетов, с которыми работал Г. Н. Иванов, преобладали

сибирские. При этом основные темы театральных опусов были связаны, как у любого художника, с трагедией непонимания, с необходимостью личностной эволюции и поиска пути в меняющихся исторических условиях. Атмосфера Новосибирска в 1960-х, наполненная импульсами вольнолюбия, характерными для периода «хрущёвской оттепели», располагала к подобным размышлениям, и творчество Г. Н. Иванова оказалось «на одной волне» с чаяниями интеллигенции.

Так, концепция оперетты «У моря Обского» связана, по выражению композитора, с прославлением товарищества, дружбы и осуждением стяжательства, мещанства. Но это лишь внешняя сторона. По ходу спектакля кристаллизуется более глубокая мысль, направленная на самоопределение героев в условиях приоритета общественного над личностным. В «Рябине красной» автор настаивает на значимости выбора, явно не признавая «нейтральную позицию» в качестве жизненного кредо: идеи, созвучные любому времени, вписаны здесь в атмосферу глобальной трансформации сознания, происходящей в 1920-е годы. Оперетта «Два цвета времени» связана со значимым общественным деянием – строительством коммуны на Алтае, но и здесь поднят вопрос о самоидентификации личности в сложном контексте человеческих взаимоотношений.

«Алкины песни» – будничное повествование из «летописи» сибирского села, но личность Алевтины Ураловой, противопоставленной всем остальным, формирует концепцию сочинения. Дилемма выбора между поэтическим мироощущением героини и прозаичностью советской сельской жизни наполняет спектакль особым смыслом, связанным с экзистенциальным бунтом личности, как бы отрицающей абсолютные моральные критерии. Иной ракурс представлен в опере «Ревизор», написанной на сюжет бессмертной комедии Н. В. Гоголя. Здесь основная идея

Ивановым сохранена: высмеивание «вечных» пороков, осуждение взяточничества, стяжательства, лжи.

Учитывая, что трактовка сюжетов – объёмное понятие, подразумевающее переосмысление произведений литературы, трудно применить термин «трактовка» к сочинениям композитора. Пожалуй, наиболее далёкой от первоисточника стала опера «Алкины песни», и, может быть, в переосмыслении содержания рассказа и кроется секрет её успеха. Источники же, положенные в основу «У моря Обского», «Рябины красной», «Двух цветов времени», были написаны новосибирскими драматургами – современниками Г. Н. Иванова, фактически в соавторстве с композитором, что позволило точнее отразить реалии жизни города и региона, события подлинной истории. Применительно к данным опусам можно говорить о «проживании текста в музыке», создании «безлибреттных» литературных оперетт. То же относится к опере «Ревизор». Ориентирами для её создания являлись «Женитьба» М. П. Мусоргского, «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Нос» и «Игроки» Д. Д. Шостаковича. В сочинении Иванова отражаются общие тенденции «нового музыкального театра», и такое отношение к тексту – одна из черт творчества композитора.

Напомним, что «литературная опера» – явление не новое на оперной сцене. Считается, что в 1914 году термин ввёл Эдгар Истель в труде «Либретто» (*Das Libretto*, 1914). По Истелю, такая опера отличается от «либреттной» тем, что «в её основу ложится не специально адаптированный, но оригинальный текст драматического произведения», а его «языковая, семантическая и эстетическая структура... полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный её слой» [11, 56–57]. Позже данное явление было обосновано в теории литературной оперы Карла Дальхауза (*Vom*

Musikdrama zur Literaturoper. In: Aufsätze zur neueren Operngeschichte. 1983) [4, 65–66]. Г. Н. Иванов фактически первым из новосибирских композиторов обратился к «литературной» опере и «литературной» оперетте.

Новое содержание и ориентир на слушателя 1960-х потребовал создания нового типа героинь – и это одна из главных заслуг композитора. Ведущие женские персонажи обрисованы весьма интересно. Это Женька Иваненко («У моря Обского»), Наташа Северцева («Рябина красная»), Алка Уралова («Алкины песни»), Маша Панасенко («Два цвета времени»). Они выглядят реалистично: современные, самостоятельны, эмансипированы, могут постоять за свои убеждения и любовь, порой немного нахальны. Героини вполне отвечали идеалам эпохи, а у некоторых были и прототипы: например, у Жени и Светланы («У моря Обского»), Маши («Два цвета времени»).

Появление таких персонажей приветствовалось публикой, их блестяще воплотили солистки новосибирских театров: А. М. Грачёва (Алка в опере «Алкины песни»), В. Болле, О. С. Башина, И. Н. Полянская (Наташа в спектакле «Рябина красная»), О. В. Титкова (Женька и Наташа в оперетте «У моря Обского»). Запомнился образ Алки Ураловой, её лейтпесня «Может, весной, может, осенью звонкой» в исполнении А. М. Грачёвой. Популярностью пользовалась многогранная интерпретация И. Н. Полянской партии Наташи Северцевой: в дуэте с Савицким «Я весь горю от пылкой страсти» на мотив танго «Кумпарсита» (музыка Херардо Родригеса) она представляла типичной певичкой-кокеткой, ищущей богатого покровителя, в романсе «Забрела я как-то в скверик» – мечтательной лирической героиней, в «Песне о рябине» – самоотверженной патриоткой. Актрису отметили в прессе: «Говорят, Полянской в роли Наташи помогает внешность. Не спорю. Но важно другое: Наташа в её версии убедительна» [2].

Главные мужские персонажи удались композитору меньше: олицетворяя образы ответственных работников, по ходу действия они выглядят безынициативными и недалёковидными. Персонажи сопоставимы с героями производственных романов описываемого периода: «На Лене-реке», «Ангара», «Гремящий порог» Ф. Таурина, «Время, вперёд!» В. Катаева. Г. Н. Иванов явно выступает здесь художником своей эпохи: Кирилл Хабаров («У моря Обского») – бригадир, требующий добросовестной отдачи от членов коллектива, а Иван Жестковский («Два цвета времени») – председатель коммуны, живущий идеями построения коммунизма, но оба удивительно близоруки, когда речь идёт о чувствах людей. Сергей Хопров – председатель колхоза, успешно выполняющий свои функции, но он не способен честно разрешить ситуацию с внезапной влюблённостью в Алку Уралову. Такая двойственность образов подчеркнула реалистичность сюжетов.

Внимание критиков обратили на себя колоритные второстепенные персонажи: например, грузин Отар и украинец Василь («У моря Обского»), слуга Осип («Ревизор»), дьяк и дьячиха Фёдор и Дарья Галуненко, активист коммуны Степан Панасенко («Два цвета времени»). Удались композитору и трагические фигуры: Ромка и подпоручик Черноухов («Два цвета времени»), Серафим Быков («Рябина красная»).

Герои Г. Н. Иванова были воплощены солистами новосибирских театров: например, А. Герасимовым, В. Васильевым (Хлестаков в опере «Ревизор»), А. Выскребенцевым и И. Ромашко (соответственно, Ромка и Степан Панасенко в «Двух цветах времени»), А. Прохоровым (Ленин в том же спектакле), И. Ромашко сыграл также Василя («У моря Обского»). Замечательно получился гоголевский Осип: «...два исполнителя Осипа очень разные. У В. Прудника Осип толст и ленив, а у А. Фоканова тщедушен и забит. Но оба

сметливы и хорошо понимают, что происходит...» [10].

Музыкальный и вербальный тексты спектаклей были насыщены маркерами, характерными для своего времени. Появились выражения, типичные для 1920-х годов: «выродок кулацкий», «у бедняков всё общее – и земля, и хлеб...», «Да здравствует мировая революция!», «Привет свободным трудягам земли!»²¹. Эпоху 1960-х характеризуют тексты: «Один за всех и все за одного!», «Мы большою мечтой окрылённые... мы в романтику сердцем влюблённые...», «Если б парнем вдруг я стала, в космонавты я б попала»²². Очевидно, что лексика каждого спектакля специфична. Добавлен и музыкальный материал: «Не кочегары мы, не плотники» (текст В. Котова, музыка Р. Щедрина), «Дан приказ ему на запад» (текст М. Исаковского, музыка Д. Покрасса) «Срубили нашу ёлочку» (текст Р. Кудашевой, музыка Л. Бекмана), а также «Звёздный блюз» и песня «Кому наука дорога...» (из самодеятельного репертуара жителей Академгородка). Многие из цитат могут оказаться закрытыми для современного слушателя, но зритель 1960–1970-х годов был хорошо знаком с материалом.

Г. Н. Иванов предстаёт композитором, которому удалось вывести состояние сибирского музыкального театра на новый уровень: его оперы стали живыми «портретами» современности, музыкальными произведениями, понятными слушателям и адекватно воспринятыми критиками.

Сочинения трудно отнести к типовым: как и многие композиторы-шестидесятники, он искал новые решения. Так, «Алкины песни» обозначены как «опера-песня», «Ревизор» представляет тип «литературной» оперы, а оперы по пьесам И. А. Ромашко и В. С. Михановского, – «литературные безлибреттные» оперетты²³. Показательно, что первоисточники последних сложны по жанровым определениям («музыкальная комедия», «героическая мелодрама», «сценическая повесть в жанре героической комедии»), а их содержательная сторона противоречит жанру оперетты, насыщая страницы трагическими событиями. Таким образом, композитор фактически приходит к синтезу оперы и оперетты.

Наследие Г. Н. Иванова разнообразно по охвату тем и жанров. Кроме театральной музыки, он внёс вклад в репертуар Оркестра русских народных инструментов ГТРК «Новосибирск», работал в жанрах симфонии, балета, оратории, писал музыку к спектаклям, создал виолончельный и два фортепианных концерта. Всё это сделало творчество Иванова актуальным для культуры его родного города. Показательна судьба сочинений композитора, многие из которых исполняются сегодня. Номера из театральных произведений звучат в концертах, после перерыва осуществлена постановка «Алкиных песен», а театральной студией НГК им. М. И. Глинки планируется новая интерпретация оперы «Ревизор».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванов, Георгий Николаевич (1927–2010) – российский композитор, педагог. Профессор, заслуженный деятель искусств России (1975), народный артист России (1995), член СО СК (с 1957). Учился в ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова у В. В. Волошинова.

² Первая опера Г. Н. Иванова. Исполнялась в НГАОиБ, показана на гастролях в ряде городов страны. В основе – повесть А. С. Иванова «Алкина песня».

³ В основе оперетты – литературный текст И. А. Ромашко. Режиссёр М. Дотлибов.

⁴ Вторая оперетта композитора. В основе – героическая мелодрама И. А. Ромашко с одноименным названием.

⁵ Оперетта «Два цвета времени» создана по сценической повести В. С. Михановского. Выдвигалась на соискание Государственной премии СССР.

⁶ В основу оперетты «Три плюс три» положена пьеса В. А. Дыховичного «Свадебное путешествие», переработанная совместно с М. Р. Слободским. На данный сюжет писал С. С. Прокофьев. В РГАЛИ (ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 29) хранится клавишное первое действие его неоконченной оперы «Далёкие моря» (1948). В версию Г. Н. Иванова добавлены стихи И. А. Ромашко. Режиссёр-постановщик В. Макаров, музыкальный руководитель С. Зиссер, художник-постановщик Т. Венецианова.

⁷ «Ревизор» – опера по пьесе Н. В. Гоголя.

⁸ Амирагов, Джон Борисович – дирижёр. Руководил музыкальной частью Алтайского театра с 1956 года.

⁹ Действительно, после премьеры в Новосибирске состоялась премьера в Алтайском музыкальном театре.

¹⁰ На страницах газеты «Советская Сибирь» содержится рецензия З. М. Ибрагимовой: «Поэма-песня... Смелое и очень обязывающее определение. Но право на него спектаклю даёт исполнение Г. Аверьяновой роли Алки. Об этой работе актрисы стоит писать отдельно – она значительна... Лирическое обаяние героини придаёт всему спектаклю характер поэтический, наполняет его, несмотря на кажущуюся безысходность, чистой верой в безусловную „хорошесть“ человека. Проникновенная игра Г. Аверьяновой создаёт образ, жить которому в памяти зрителей суждено долго» [6].

¹¹ Кац, Арнольд Михайлович (1924–2007) – дирижёр, профессор. Народный артист СССР.

¹² Стенограмма пленума СО СК (ГАНО, оп. 1, д. 76, с. 115).

¹³ Задерацкий, Всеволод Всеволодович (р. 1935) – музыковед, профессор Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Государственной премии РФ (2004), заместитель председателя СК России, художественный руководитель Академии музыки «Новое передвижничество».

¹⁴ Стенограмма пленума СО СК (ГАНО, оп. 1, д. 124, с. 41).

¹⁵ Стенограмма пленума СО СК (ГАНО, оп. 1, д. 60, с. 39).

¹⁶ Котляревский, Арсений Николаевич (1910–1994) – российский и украинский органист, музыковед, музыкальный педагог. С 1960 по 1968 годы ректор Новосибирской консерватории.

¹⁷ Стенограмма пленума СО СК (ГАНО, оп. 1, д. 76, с. 124).

¹⁸ Щуров, Вячеслав Михайлович (1936–2020) – музыковед, фольклорист, этномузыколог. Доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РФ. Член СК.

¹⁹ Стенограмма пленума СО СК (ГАНО, оп. 1, д. 114, с. 59).

²⁰ Важнейшим свидетельством значимости произведений Г. Н. Иванова в музыкальной жизни Новосибирска стали свидетельства очевидцев истории создания сочинений и первых исполнений. В ходе личных бесед с И. А. Ромашко, В. С. Михановским, Н. А. Новицкой, О. В. Титковой, Я. Н. Файном были выявлены важные подробности инсценировок сочинений Иванова, подтверждена исключительная популярность произведений.

²¹ Цитаты из литературного первоисточника: Михановский В. С. Два цвета времени: сценическая повесть в жанре героической комедии в 2-х действиях: Рукопись. Новосибирск, 1982. 57 с.

²² Цитаты из литературного первоисточника: Ромашко И. А. У моря Обского: музыкальная комедия в 3-х действиях с прологом и эпилогом: Рукопись. Новосибирск, 1961. 61 с.

²³ Для композитора характерна работа с микстами. Например, «Сибирские вечера» обозначены как «оратория-посиделки». В произведении налицо театральность, выраженная в программных заголовках частей «Дед», «По Барабинским степям», «Поминки», «Пахал Ваньша», а также в комментариях композитора. Содержание связано с образами деревенских посиделок. Музыкальный материал способствует раскрытию ярких и конкретных образов.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СК – Союз композиторов

СО СК – Сибирское отделение союза композиторов. Новосибирск.

ГТРК – Государственная телерадиокомпания

ГАНО – Государственный архив Новосибирской области.

ТЮЗ – Театр юных зрителей

НГАТОиБ – Новосибирский государственный академический театр оперы и балета.

НТМК – Новосибирский театр музыкальной комедии.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства. Москва.

ЛОЛГК – Ленинградская (ордена Ленина) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
МГК – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров П. Герои пьесы пришли в театр // Вечерний Новосибирск. 1961. 10 нояб.
2. Белороссов Н. Цвети, рябина // Вечерний Новосибирск. 1969. 17 февр.
3. Евгеньева М. Пять лет театру оперетты // Советская Сибирь. 1964. № 28. 2 февр. С. 3.
4. Заднепровская Г. Литературная опера: текст и подтекст // Опера в музыкальном театре: история и современность : материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г. : в 3 т. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 65–77.
5. Ибрагимова З. Пой свои песни, Алка! // Советская Сибирь. 1964. 3 апр., № 80. С. 4.
6. Корн И. М. Долго ли петь Хлестакову? (Опера «Ревизор» Г. Н. Иванова) // Музыка России. Москва, 1988. Вып. 7. С. 194–206.
7. Лапин Б. Главная роль // Вечерний Новосибирск. 1984. 18 апр.
8. Митина Е. У моря Обского // Вечерний Новосибирск. 1961. 16 нояб.
9. О спектакле «Алкины песни» и «Сто чертей и одна девушка» // Советская Сибирь. 1964. 17 марта, № 65. С. 4.
10. Савицкая Л. Новая встреча с Ревизором // Вечерний Новосибирск. 1984. 27 янв.
11. Тарнопольский В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: история и современность : материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г. : в 3 т. / ред.-сост. И. П. Сусидко. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 55–65.

Ekaterina S. Gulyaeva

Novosibirsk state Conservatory named after M. I. Glinka, Novosibirsk, Russia.

E-mail: tertsia1995@mail.ru

THEATRICAL WORKS OF GEORGY IVANOV IN THE CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL PROCESSES OF THE 1960s–1980s

Abstract. The article reveals the creative image of the Novosibirsk composer G. N. Ivanov, the author of the operas “Alka’s Songs”, “The Inspector”, the operettas “By the Sea of Ob”, “Red Mountain Ash”, “Two colors of Time”, “Three plus Three”, “Hello, police”. The author reveals the role of Ivanov’s compositions as an important component of the musical life of Novosibirsk in 1960–1980. The author notes the realism and documentality of the compositions, their Siberian flavor, associated with the inclusion of theatrical opuses in regional realities, with the use of musical folklore quotes, as well as songs that were used and composed in the region. It is indicative of the interest in the music of G. Ivanova and in our days.

Keywords: opera; operetta; Georgy Nikolaevich Ivanov; Siberian academic music; musical and theatrical culture of Novosibirsk.

For citation: Gulyaeva E. S. *Teatral’nye proizvedeniya Georgiya Ivanova v kontekste sotsiokul’turnykh protsessov 1960–1980-kh godov* [Theatrical works of Georgy Ivanov in the context of socio-cultural processes of the 1960s–1980s], *Muzyka v sisteme kul’tury : Nauchnyy vestnik Ural’skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 63–71. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aleksandrov P. *Geroi p'esy prishli v teatr* [The characters of the play came to the theater], *Vecherniy Novosibirsk*, 1961. 10 Nov. (in Russ.).
2. Belorossoff N. *Tsveti, ryabina* [Blossom, mountain ash], *Vecherniy Novosibirsk*, 1969, 17 Febr. (in Russ.).
3. Yevgenieva M. *Pyat' let teatru operetty* [Five years of operetta theater], *Sovetskaya Sibir'*, 1964, no. 28, 2 Febr., pp. 3. (in Russ.).
4. Zadneprovskaya G. *Literaturnaya opera: tekst i podtekst* [Literary Opera: text and subtext], I. P. Susidko (ed.-comp.) *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' : materialy Mezhdunar. nauch. konf., 11–15 noyab. 2019 g. : v 3 t.*, Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2019, vol. 2, pp. 65–77. (in Russ.).
5. Ibragimova Z. *Poy svoi pesni, Alka!* [Sing your songs, Alka!], *Sovetskaya Sibir'*, 1964, 3 Apr., no. 80, p. 4. (in Russ.).
6. Korn I. M. *Dolgo li pet' Khlestakovu?* (Opera «Revizor» G. N. Ivanova) [How long should Khlestakov sing? (Opera “The Inspector” by G. N. Ivanov)], *Muzyka Rossii*, Moscow, 1988, iss. 7, pp. 194–206. (in Russ.).
7. Lapin B. *Glavnaya rol'* [Leading role], *Vecherniy Novosibirsk*, 1984, 18 Apr. (in Russ.).
8. Mitina E. *U morya Obского* [By the sea of Ob], *Vecherniy Novosibirsk*, 1961, 16 Nov. (in Russ.).
9. *O spektakle «Alkin pesni» i «Sto chertey i odna devushka»* [About the play “Alkin songs” and “one Hundred devils and one girl”], *Sovetskaya Sibir'*, 1964, 17 March, no. 65, p. 4. (in Russ.).
10. Savitskaya L. *Novaya vstrecha s Revizorom* [New meeting with the Auditor], *Vecherniy Novosibirsk*, 1984, 27 Jan. (in Russ.).
11. Tarnopolskiy V. *Chto posle Dal'khauza? Ot literaturnoy opery k novomu muzykal'nomu teatru* [What's after Dahlhaus? From literary Opera to new musical theater], I. P. Susidko (ed.-comp.) *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost' : materialy Mezhdunar. nauch. konf., 11–15 noyab. 2019 g. : v 3 t.*, Moscow, RAM im. Gnesinykh, 2019, vol. 2, pp. 55–65. (in Russ.).

AD MEMORIAM



УДК 947:575(470)

Алексей Васильевич Парин

Кандидат биологических наук, театровед, переводчик, либреттист, музыкальный критик, главный редактор научно-художественного издательства «Аграф» (Москва, Россия).

E-mail: parin@list.ru

УЛИЦА АКАДЕМИКА ПАРИНА, ГЕНЕТИКА И ИСТОРИЧЕСКАЯ СПРАВЕДЛИВОСТЬ

От редакции. Алексей Васильевич Парин – сын академика Василия Васильевича Парина и большой друг Уральской консерватории. Поэт, переводчик со всех основных европейских языков (переводил стихи нескольких европейских поэтов в тома Библиотеки Всемирной литературы), либреттист (опер В. Лобанова, В. Кобекина, современного французского композитора Филиппа Фенелона, с которым они написали оперу по Чехову «Вишнёвый сад», поставленную в парижской Гранд Опера), известный театровед и музыкально-театральный критик европейского масштаба, прекрасно знающий оперный процесс в России и Европе (неоднократно – член жюри национальной театральной премии «Золотая маска»). А. В. Парин – организатор и участник многих крупных музыкальных фестивалей (в том числе фестивалей русского искусства Sacro Art в Германии с 1995 по 2004 годы, Брегенцского оперного в Австрии, Людвигсбургского оперного в Германии), инициатор и главный редактор Большого журнала Большого театра и др.

И он же учёный, автор прекрасного исследования «Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы» (М., Аграф, 1999), которое сразу вошло в вузовский учебный процесс, автор ещё десятка монографий, написанных в жанре интервью-бесед с крупнейшими музыкантами нашего времени (композиторами, дирижёрами, театральными режиссёрами, интендантами оперных театров и фестивалей, певцами, оперными и балетными критиками, педагогами), а также книг, составленных из многочисленных критических статей автора, посвящённых важнейшим проблемам современного музыкального театра и представляющих его многомерную картину (среди них оперная трилогия: «О пении, об опере, о славе» (2003), «Фантом русской оперы» (2006) и «Европейский оперный дневник» (2007); монография «Елена Образцова» и др.).

Много лет Алексей Парин вёл очень интересную и познавательную авторскую программу «И музыка, и слово» на радио «Орфей», и более 20 лет (с 2000-го года) он является главным редактором московского научно-художественного издательства «Аграф».

С Уральской консерваторией, как и более широко – с музыкально-театральной культурой Екатеринбурга, Алексея Васильевича Парина связывают давние отношения. Он нередко приезжает в наш город, неоднократно проводил в нашей консерватории научно-критические семинары по проблемам современного оперного театра, на этапе создания монографии «Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы» знакомил преподавателей и студентов с рождающимися главами исследования. Прибывая в Екатеринбург на какую-либо крупную театральную премьеру (в Оперный театр, театр Музыкальной комедии и другие театры, постановки которых выдвигались на «Золотую маску»), Алексей Васильевич находит время встретиться с коллективом Уральской консерватории, чтобы поделиться своими обширными познаниями и новейшими видеозаписями выдающихся современных оперных постановок, и всегда проводит эти встречи захватывающе интересно.

Узнав из интернета о перипетиях наименования одной из улиц Екатеринбурга именем его отца, академика Василия Васильевича Парина, Алексей Васильевич высказал своё отношение к памяти двух выдающихся учёных нашей страны, невольно ставших «соперниками» в этой истории, в тексте, который представляет несомненный интерес живыми воспоминаниями о трудном времени их жизни и научной деятельности. И об их значении для отечественной науки и культуры.

Ключевые слова: Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский, Василий Васильевич Парин, Макс Дельбрюк, Нобелевская премия, генетика, судьбы учёных.

Для цитирования: Парин А. В. Улица академика Парина, генетика и историческая справедливость // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 25. – С. 72–78.

Мне сообщили из Екатеринбурга, что в городе появилась улица академика Парина. Сообщила мне об этом моя добрая приятельница, друг, Любовь Серебрякова, умный и знающий музыковед. Она ещё ухитряется жить в квартире, где жила моя семья (ещё до моего рождения) в Свердловске, прямо точно в той самой квартире. Я успел сильно обрадоваться этой новости (появлению улицы): мой отец, Василий Васильевич Парин, стал директором вновь созданного мединститута в Свердловске в 30-е годы XX века, когда ему самому было около 30 лет, и как будто бы, по всем сведениям, очень умно всё там организовал. Потом его вызвали в Москву, перед самой войной, в 1940 году. И он там стал заведующим кафедрой физиологии, потом директором мединститута, а позже и заместителем министра здравоохранения. Потому что у папы, кроме научного таланта (он открыл «рефлекс Парина» в кровообращении), был ещё и талант организатора, и моя мама позже, уже к концу папиной жизни, в 1960-е годы, говорила, что этот самый орг-талант помешал ему сделать совсем блестящую научную карьеру. Как бы то ни было, папа создал мединститут в Свердловске и «заложил основы» обучения студентов медицине. Что на самом деле не такая простая задача и, естественно, было сопряжено с большими трудностями.

Да, улица имени отца появилась в Академическом районе Екатеринбурга. Од-

нако выяснилось, что она появилась в результате переименования – раньше эта улица носила имя Тимофеева-Ресовского. Когда я узнал об этом, всё во мне оборвалось. Потому что это выдающийся учёный-генетик, имя которого в нашей семье произносилось со священным трепетом. И я хотел бы поделиться своими воспоминаниями об этом «зубре» российской и мировой науки, не имевшем звания академика на родине, но номинированном на Нобелевскую премию...

Хочу напомнить и о том, какое огромное культурное значение имел посвящённый ему роман Даниила Гранина «Зубр». А также о судьбе моего отца, послужившей основой для ряда произведений в отечественном художественном творчестве.

Николай Владимирович Тимофеев-Ресовский – один из самых блестящих русских генетиков. Он с 1930-х годов работал в Германии, в Берлине, где возглавлял лабораторию в одном из крупных институтов, и многие работы он осуществил вместе с Максом Дельбрюком (о котором ещё речь пойдёт дальше). Работы этих двух учёных стали основополагающими в генетике. Потом, понимая, что его ждёт арест и лагерь, Тимофеев-Ресовский не вернулся в СССР перед войной. Однако он был схвачен НКВД в 1945 году и, естественно, получил «свои законные» 10 лет заключения, но с 1947 года работал «в кругу первом». Был выпущен в 1951 году, в 1955-м с него

была снята судимость. Он продолжал работать в разных институтах, в том числе в Институте медико-биологических проблем, которым руководил мой отец. Поэтому что поддержать такого значительного учёного, как сам Тимофеев-Ресовский, для него было святым долгом.

Василий Васильевич Парин сам прошёл через арест и тюрьму. В 1947 году ему дали 25 лет – потому что незадолго до этого отменили смертную казнь – как «врагу народа». В «Доме на набережной» был устроен «суд чести», на котором «предательство» Парина было общественно «заклеймено». По этим материалам Александр Штейн написал пьесу «Суд чести», которая потом, в 1948 году, превратилась в одноимённый фильм Абрама Роома, получивший Сталинскую премию Первой степени. Интересно, что ситуацию Парина (с мнимой передачей секрета об излечении рака) использовал для своего романа «В круге первом» Александр Солженицын. Папа вернулся из тюрьмы в октябре 1953 года, прожил ещё 18 лет и много чего успел сделать – в том числе начать у нас в стране разработку космической биологии и медицины. У него на щеке была царапина от шлема Гагарина перед отправкой в космос – папа провожал первого российского космонавта в его исторический полёт.

Что же касается Тимофеева-Ресовского, то его номинировали на Нобелевскую премию в 1950-е годы, но СССР вообще не ответил на вопрос, жив ли такой учёный. В конце концов, премию дали в 1969 году Максудельбрюку. И представьте себе такое совпадение фактов, что он вскоре приехал в Москву и прочитал свой нобелевский доклад в Институте молекулярной биологии Академии наук, где я тогда работал, и я, ваш покорный слуга, переводил эту речь. Съехалась вся научная Москва, и я дрожал, как кролик. Но всё прошло хорошо! Мне, как «урождённому» литератору, было особенно приятно, что первые слова Дельбрюка, довольно длинный абзац, оказались

посвящёнными Сэмюэлу Беккету. А он, автор великой пьесы «В ожидании Годо», стал для меня просто идолом.

Что же касается генетики в моей жизни (а я был студентом кафедры биохимии животных Биологического факультета МГУ с 1961 по 1966 годы), то поначалу никакой такой генетики у нас и в помине не было. И только после того, как на верхнем советском посту не стало Никиты Хрущёва, нам начали читать курс «классической генетики», при этом учебник у нас был переводной, весьма достойный. Нам можно было не ходить на лекции, но тут я превзошёл самого себя и, несмотря на «семейное отношение» к будущей профессии, получал удовольствие от того, как биологическая наука может быть не описательной, а фактически точной.

Главным «теоретическим» предметом в биологии тогда считался «дарвинизм», то есть всякая вопиющая лысенковщина. И уже на фоне генетики мои хитрые однокурсники приходили на экзамен по этой дури и говорили: «Да никаких этих генов нет в природе!» – и получали свои пятёрочки. Однако развернулась у нас чуть раньше и другая история – трое смельчаков приковали цепью к унитазу портрет Лысенко, снятый со стены. Их за это тут же отчислили из университета. Но на нашем курсе прошло собрание, которое не согласилось с мнением ректората, а решило, что это было «просто хулиганство», а вовсе не «политическое хулиганство», как им это вменялось в вину. И выбрали группу из трёх человек (в неё вошёл я тоже), которая ходила потом по всяким начальственным кабинетам с попыткой доказать «правду». Ничего у нас из этого поначалу не вышло! Однако вскоре смельчаков восстановили «тихой сапой».

Подведу итог. Двух больших учёных, прошедших трудный путь с немыслимыми лишениями, словно столкнули лбами при оказании им чести. Тимофеева-Ресовского при этом как будто публично опо-

рочили как «недостойного». Мне кажется, что необходимо исправить это положение и сделать так, чтобы оба выдающихся учёных обрели свои улицы в Екатеринбурге – в этом прекрасном и достойном городе.

И я рад, что в полученном из Администрации Екатеринбурга документе говорится о том, что шаги в данном направлении уже предпринимаются...



А.В. Парин с педагогами Уральской консерватории. 2014 год.
Слева направо: В. И. Вялухина, А. Л. Макарова, Л. А. Серебрякова, Д. И. Макаров,
А. В. Парин, С. В. Зализняк, М. В. Городилова, Г. Н. Пешкова, Н. И. Коробова

Post scriptum. Текст Алексея Васильевича Парина был направлен в Администрацию города Екатеринбурга с просьбой предоставить объективные разъяснения по поводу сложившейся ситуации. Адресован-

ное Л. А. Серебряковой ответное письмо с позитивными результатами рассмотрения вопроса мы прилагаем к публикации его воспоминаний.



**АДМИНИСТРАЦИЯ
ГОРОДА ЕКАТЕРИНБУРГА**

**ДЕПАРТАМЕНТ
ОБЩЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ**

пр. Ленина, 24а, г. Екатеринбург, 620014
тел. +7 (343) 304-32-24
e-mail: dos@ekadm.ru
http://ekaterinburg.prf

Серебряковой Л.А.

ул. 8 Марта, д. 78а, кв. 27
г. Екатеринбург, 620063

serebriakova08@mail.ru

22.01.2021	№	13.1-12/18
На № 43064/0132/65/3	от	30.12.2020
21/0111/65/3		11.01.2021

О рассмотрении обращений

Уважаемая Любовь Алексеевна!

На Ваши обращения по вопросу присвоения наименования «Академика Парина» улице, расположенной на территории микрорайона Академический в Ленинском районе города Екатеринбурга, сообщая следующее.

Улице в Ленинском районе города Екатеринбурга, расположенной в границах, утвержденных Приказом Министерства строительства и развития инфраструктуры Свердловской области от 11.07.2017 № 757-П «Об утверждении первого этапа проекта планировки и проекта межевания территории первой очереди района «Академический» в границах улиц Верхнеуфалейской (проектируемая) – Академика Вонсовского – Чкалова – Академика Сахарова – Амундсена – Тимофеева-Ресовского, а также проектные решения по линейным объектам улично-дорожной сети и инженерной инфраструктуры в границах всей территории первой очереди района «Академический» (далее – Приказ от 11.07.2017 № 757-П), Постановлением Администрации города Екатеринбурга от 18.03.2020 № 525 «О присвоении наименования элементу улично-дорожной сети, расположенному в Ленинском районе города Екатеринбурга», на основании Протокола заседания Комиссии по наименованиям топонимических объектов муниципального образования «город Екатеринбург» от 08.11.2019 № 3/13.2-01, присвоено наименование «Академика Парина». В проекте планировки территории жилого района Академический установлены проектные наименования и, таким образом, наименование «Тимофеева-Ресовского» для улицы, в границах, утвержденных Приказом от 11.07.2017 № 757-П, является условным и официально топонимическому объекту присвоено не было.

В Администрацию города Екатеринбурга неоднократно поступали предложения рассмотреть вопрос о присвоении наименования «Академика Парина» улице с проектным наименованием «Тимофеева-Ресовского», расположенной в границах, утвержденных Приказом от 11.07.2017 № 757-П, в том



Вр-3599551

числе от основного застройщика микрорайона Академический АО «РСГ-Академическое», Совета Социально-педагогического комплекса микрорайона «Академический» города Екатеринбурга, а также идею о присвоении наименования «Академика Парина» вышеуказанному топонимическому объекту поддержали жители микрорайона Академический и депутат Екатеринбургской городской Думы Смирнягин Николай Сергеевич.

Комиссией по наименованиям топонимических объектов муниципального образования «город Екатеринбург» (далее – Комиссия) большинством голосов принято положительное решение по данному вопросу в связи с большим количеством поступивших предложений о присвоении наименования «Академика Парина» и необходимостью присвоения адресов жилым домам.

Администрация города Екатеринбурга и члены Комиссии так же признают значимость учёного Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского для мировой науки и с уважением относятся к его деятельности и заслугам. Вопрос об увековечении имени Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского в топонимике города Екатеринбурга на сегодняшний день находится в работе.



М.Н. Леонова



Начальник Департамента

Авилова Ксения Алексеевна
+7 (343) 304-32-10

Вр-3599551

Alexey V. Parin

Scientific and art publishing house “AGRAPH”, Moscow, Russia. E-mail: parin@list.ru

**THE ACADEMICIAN PARIN STREET.
GENETICS AND THE HISTORICAL JUSTICE**

Abstract. The memoirs of Alexej V. Parin are dedicated to the crossing of fates of the two outstanding geneticists, Nikolaj V. Timofeev-Resovskij and Vasilij V. Parin, within the context of the world science history and the national history through 30-es to the 50-es of the 20th century. The dramatic peripeties of their lives, being of great historical and cultural importance, served as a basis for a number of pieces of Russian art. The memoirs published here were inspired by a somewhat troublesome situation with the street naming in Ekaterinburg's new district, Akademicheskij (Academic), as well as by involuntary posthumous ‘rivalry’ of the both scholars, who had appreciated and supported each other during their lifetime, whatever difficult those circumstances that fell to their lots could have been.

Keywords: Nikolaj V. Timofeev-Resovskij; Vasilij V. Parin; Max Delbrück; the Nobel prize; genetics; the scholars' fates.

For citation: Parin A. V. *Ulitsa akademika Parina, genetika i istoricheskaya spravedlivost'* [The academician Parin street. Genetics and the historical justice], *Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii*, 2021, iss. 25, pp. 72–78. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ
Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 25

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

Выпускающий редактор-составитель – *М. В. Гордилова*
Ответственный за выпуск – *А. Г. Коробова*

ISSN 2658-7858



Цена свободная

Корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.06.2021 г. Дата выхода в свет 14.07.2021 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,09. Уч.-изд. л. 7,06
Тираж 100 экз. Заказ № 14098

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