

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 28
2022

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2022

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

**НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Выпуск 28

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 28

Екатеринбург 2022

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

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

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыкознания (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 КОРБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

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

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

Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

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

ISSN 2658-7858

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

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

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

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

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 28

Yekaterinburg 2022

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

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

Editorial board

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

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

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

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

ISSN 2658-7858

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

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

- 6 Марков А. В. «Алеко» С. Рахманинова с дополнениями Л. Нелидовой-Фивейской в рамке философского диалога

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 14 Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста
- 23 Шабшаевич Е. М. «Преданный вам Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное). Часть III

ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

- 38 Коробова А. Г. О роли пасторального жанра в становлении европейской оперы
- 51 Мельникова Е. В. Новаторские формы взаимодействия музыки и слова в старинном жанре пассионов: «Страсти по Луке» Кшиштофа Пендерецкого для солистов, чтеца, трёх смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1965)

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

- 66 Кадочникова С. Ю. Жест как движение души

К ИТОГАМ ПРОКОФЬЕВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ В УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

- 72 От редакции
- 72 Зисман В. Историческое событие 2021 года (Четвёртая в отечественной истории постановка оперы Прокофьева «Игрок» состоялась в Екатеринбурге)
- 80 Ермаков А. А. Отражение мира детства в произведениях С. С. Прокофьева (на примере фортепианного цикла «Детская музыка», оп. 65)

CONTENTS



PHILOSOPHY OF MUSIC

- 6 Alexander Markov. "Aleko" by S. Rachmaninoff with Additions by L. Nelidova-Fiveyskaya (re)Framed as Philosophical Dialogue

MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 14 Boris Borodin. Ferruccio Busoni: thoughts on the pianist's skill
- 23 Elena Shabshaevich. "Yours truly Y. Pomerantsev..." : Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected). Part III

QUESTIONS OF MODERN MUSICOLOGY

- 38 Alla Korobova. On the Role of the Pastoral Genre in the Formation of European Opera
- 51 Elena Melnikova. Innovative Forms of Interaction Between Music and Words in the Ancient Genre of Passion: Krzysztof Penderecky's St Luke Passion for Soloists, Reciter, Three Mixed Choirs, Boys' Choir and Orchestra (1965)

QUESTIONS OF MUSICAL EDUCATION

- 66 Svetlana Kadochnikova. Gesture as a Movement of the Soul

ON THE OUTCOMES OF THE PROKOFIEV FESTIVAL IN THE URAL CONSERVATOIRE

- 72 From the editors
- 72 Vladimir Zisman. Historical Event of 2021 (The fourth production of Prokofiev's opera The Gambler in Russian history took place in Yekaterinburg)
- 80 Alexander Ermakov. The Reflection of the World of Childhood in the Works of S. S. Prokofiev (on the Example of The "Music For Children" op. 65)

ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ



УДК 78.01

Александр Викторович Марков

Доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия). E-mail: markovius@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6874-1073.
SPIN-код: 2436-2520

«АЛЕКО» С. РАХМАНИНОВА С ДОПОЛНЕНИЯМИ Л. НЕЛИДОВОЙ-ФИВЕЙСКОЙ В РАМКЕ ФИЛОСОФСКОГО ДИАЛОГА

Одним из самых амбициозных проектов Русского зарубежья к 100-летию со дня гибели А. Пушкина было создание новой редакции оперы С. Рахманинова «Алеко» с целью теснее связать либретто с биографическими обстоятельствами жизни и смерти поэта. Этот проект, выражавший амбиции Ф. Шаляпина, не был осуществлён, но результатом стала поэма Лидии Нелидовой-Фивейской «Поэт и цыганка», послужившая экспозицией оперы Рахманинова. Реконструкция диалога Рахманинова, Шаляпина и супругов Фивейских позволяет уточнить специфику замысла как диалектического исследования судьбы, а сам их диалог имеет структурное сходство с платоновским диалогом. Но те же самые конструкции платоновской диалектики, требующие нового осмысления трагического, есть и в названной поэме, и в других поэмах Л. Нелидовой-Фивейской.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Л. Я. Нелидова-Фивейская, опера, трагедия, философский диалог, платонизм

Для цитирования: Марков А. В. «Алеко» С. Рахманинова с дополнениями Л. Нелидовой-Фивейской в рамке философского диалога // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 6–13.

Обычно попытки продолжить Пушкина – продолжения в буквальном смысле, попытки дописать неоконченные произведения и тем самым понять, как работает текст Пушкина и как он становится частью литературного опыта. Такое продолжение может быть вживанием в мир пушкинской речи ради понимания соотношения речевых решений и построения сюжета, а может быть также собственной декларацией нового сочинителя, показывающего, как можно заявить о своей верности или коллегальной близости Пушкину. Обе задачи

многократно рискованны хотя бы потому, что опознание речи как пушкинской ещё не означает умелого подражания; сложить из наблюдений, как пишет Пушкин, достойное Пушкина слово не так просто. Поэтому чаще всего, как показывает профессиональная антология продолжений Пушкина [4], создание *сиквелов* неоконченных пушкинских произведений, таких как «Русалка» и «Египетские ночи», было связано с интенсивной литературной полемикой, где имитация пушкинской речи становилась весомым, хотя и не решаю-

щим аргументом в спорах о путях текущего развития русской литературы.

Но кроме упомянутых сиквелов существует уникальный *приквел* законченного произведения поэта. Это небольшая поэма «Поэт и цыганка», созданная русской балериной и поэтессой Лидией Яковлевной Нелидовой-Фивейской как развернутая экспозиция поэмы «Цыганы» Пушкина и предназначенная стать частью обновлённого либретто оперы «Алеко» С. В. Рахманинова. Обстоятельства создания этого произведения уникальны: это обсуждение с участием мужа поэтессы М. М. Фивейского, Ф. И. Шаляпина и С. В. Рахманинова о возможности новой редакции «Алеко» как приношения к юбилею Пушкина в 1937 году [7, 224–225]. Мотивы участников этого обсуждения без труда реконструируются, но сам замысел тем более требует тщательного исследования.

Дирижёр Михаил Михайлович Фивейский и его жена Л. Я. Нелидова-Фивейская были участниками товарищества «Русская Опера» и других театрално-музыкальных антреприз. В послереволюционные годы Русская Опера гремела в Забайкалье; из Читы и Владивостока супруги перебрались в Шанхай, после гастролировали по всему свету и, наконец, осели в Нью-Йорке. Там Русская Опера, или, иначе, Русская Гранд-Опера, превратилась одновременно в учебное заведение и в миссию русской музыки [2]. Рахманинов и Шаляпин охотно участвовали в делах Русской Оперы, хотя собственного зала у неё не было – арендовали балетный зал Мекка Темпл на 55-й улице. Л. Я. Нелидова-Фивейская, работая по специальности в Нью-Йорке, который активно не любила [1], писала лирику и большие поэмы и занималась живописью и ваянием в Институте объединённых искусств Н. К. Рёриха. После Второй мировой войны Фивейская задумалась о реэмиграции в СССР – оперные и балетные дела шли плохо, маккартизм и бытовые неурядицы привели к окончательному

разочарованию супругов в американских перспективах. Но в СССР Л. Я. Нелидова-Фивейская вернулась только после кончины мужа в 1956 году, жила в Харькове, а дни свои закончила в Московском Доме ветеранов сцены (как и другая поэтесса-реэмигрантка Мария Вега, завершившая жизненный путь в Ленинградском ДВС).

Если реконструировать по мемуарам Нелидовой-Фивейской ситуацию создания нового развёрнутого пролога к «Алеко», дипломной опере Рахманинова 1893 г., то она прозрачна. Для Шаляпина дебют в роли Алеко был связан с пушкинскими торжествами 1899 года: сам Шаляпин рассматривал своё выступление как ключ к пониманию Пушкина, увидев в Алеко эмоционально насыщенный автопортрет поэта и соответствующим образом построив собственное амплуа. То же самое он хотел сделать на новый юбилей Пушкина, в 1937 году, желая спеть партию Алеко-Пушкина как собственную лебединую песню. Рахманинов находил это неудобным вдвойне: и Шаляпин в почтенных летах меньше всего напоминает героя Пушкина, и свою оперу композитор стыдливо считал юношеской и малоудачной. В сложившейся ситуации поэма Нелидовой-Фивейской должна была примирить позиции Рахманинова и Шаляпина, окончательно классифицировав Алеко и позволив Шаляпину завершить карьеру в статусе классика.

К юбилею деятельно готовились все участники разговора: Нелидова-Фивейская создала в сентябре 1936 года поэму «Невольник чести», которую вернее было бы называть картинами из жизни Пушкина, а Шаляпин собирался опять вжиться в роль, некогда принесшую ему небывалый успех. Нелюбовь Рахманинова к юношескому сочинению, спешно написанному для получения консерваторского диплома, не была оправдана действительным успехом оперы, которая ещё до юбилея 1899 года снискала благодарность слушателей и в Москве, и в Киеве. Но именно с Шаляпиным свя-

зана была репутация оперы как новаторского произведения, что лучше всего подтверждается советским фильмом-оперой 1953 года «Алеко» режиссёра С. Сиделева по сценарию Г. Л. Рошаля*.

В этом фильме, принадлежащем к эстетике большого стиля, было сохранено всё амплу Шаляпина, включая его бас: роль Алеко исполняет Александр Огнивцев, явно подражавший Шаляпину и певший в опере его ключевые роли, такие как Борис Годунов. В результате опера и запомнилась многим зрителям как разговор двух басов: Алеко (А. Огнивцев) и Старого цыгана, отца Земфиры (М. Рейзена); при этом очень колоритный и нюансированный драматизм пения Рейзена контрастировал с величественными и трагическими жестами Огнивцева, копировавшего ряд жестов Шаляпина, причём загримированного под Пушкина, как и Шаляпин в 1899 г.: высокие кудри, изящные бакенбарды и белая манишка явно пришли оттуда. Такие сцены фильма, как выход Алеко на берег моря в чёрном плаще ещё больше сближают героя с Пушкиным, а использование крупного плана позволяет представить ревнивца. Пушкинизм Алеко подчёркнут одной сценой фильма: при словах «и от судеб защиты нет» камера показывает Алеко, недобрым взглядом смотрящего вперед, в зал, на зрителей. И мы уже не знаем, благодаря кому вершатся роковые судьбы – герою, Рахманинову, Шаляпину или самому Пушкину: важно, что эти судьбы сами собой творятся перед зрителями. В целом, Алеко в фильме вырывается за пределы действия: например, Земфира перед пением арии «Старый муж» толкает пустую люльку – с Алеко её ничего не связывает.

Хотя фильм 1953 года и не имеет прямого отношения к нашей теме, но показывает, что Шаляпин предопределил форму оперы как лирического диалога между двумя несовместимыми позициями как

совершенно необычный для оперного искусства разговор двух басов, причём именно диалога, уместного в виду всё более неотвратимого юбилейного присутствия Пушкина. Но именно такой напряжённый диалог был там, где, на первый взгляд, мы наблюдаем просто желание Шаляпина (и Нелидова-Фивейская в мемуарах подчёркивает капризность этого желания, сообщая мотивы, которые стояли за всем диалогом). Согласно её мемуарам, Шаляпин хотел «закончить свою карьеру вместе с Сергеем Васильевичем, как вместе её начали». Постановку оперы в Таврическом дворце он вспоминал как своё «рождение как артиста» и сообщал, что для него быть в вечности и остаться в искусстве – это и есть воплощать образы пушкинских героев: «Пушкина я люблю больше всех поэтов мира! Я так любил создавать на сцене образы его героев! Ведь образ Бориса Годунова мы создали вместе с ним! Моя последняя мечта – проститься с театром в образе Алеко; это будет моя лебединая песнь. Но я создам такой образ Алеко, что сам Пушкин воплотится во мне, и вместе с ним мы навсегда уйдём в область легенд и преданий...» [7, 225].

Работа над «Борисом Годуновым» вместе с незримо присутствующим Пушкиным здесь существенна – Борис Годунов пытается создать общий исторический сюжет для жизни всей России, тогда как Самозванец разрушает этот сюжет, пестуя мир призраков и мнений. Таким образом, здесь возникала проблема: стоит ли Алеко ближе к миру исторического действия или миру мнений. В прологе о Поэте и Цыганке, сочинённом Л. Я. Нелидовой-Фивейской, осуществляется прямое переключение от мнений к истории: молдаванка, выступая как резонер, объясняет всем, почему Алеко прибыл из Петербурга, чего он хочет и к чему стремится, заменяя мнения о нём продуманными и структурными романти-

* Фильм снимался с использованием пленки *AgfaColor*, причём сразу же была создана стереоскопическая версия для демонстрации в кинотеатрах, снабжённых необходимым оборудованием.

ческими оппозициями, противопоставляя одиночку и свет. Хотя, казалось бы, откуда ей знать, что такое светское общество, кроме как от влюблённого в неё офицера, – прямо как в философском диалоге, заражающего визави в том числе ценностными установками того круга, к которому сам принадлежит.

Сама Нелидова-Фивейская вспоминала сочинённый ею пролог как прямой заказ Шаляпина, о чём так же указывала в публикации [6, 84]. Считая, что Рахманинов из-за спешности работы не смог сделать Алеко приятным, принимаемым публикой, Шаляпин, как пишет поэтесса, заявляет автобиографический характер героя: «А ведь в Алеко Пушкин выводит самого себя! В опере же этого совершенно не видно. Необходимо написать к ней пролог, из которого было бы понятно, кто такой Алеко и почему он решил покинуть своё общество и уйти к простым цыганам» [7, 225].

При этом основатель проекта скептически относился к идее его реализации: ведь Рахманинов связан контрактами на концертные выступления и точно не успеет написать оперную музыку для пушкинского юбилея. Подобное состояние «связанности» могло восприниматься современниками как общая для всех эмигрантов разлука с русской культурой [3, 57]. Но вся сцена разговора музыкальных специалистов, как мы её встречаем в мемуарах, оказывается чем-то вроде платоновского диалога: каждый из участников отстаивает свою этическую и эстетическую позицию, но в результате они обосновывают понятие исходя не из своих представлений о нём, а из истины, которая только и может правильно оперировать понятием.

В этом платоновском диалоге М. М. Фивейский выступает как скептик, не одобряющий сближение Пушкина и Алеко: ведь получается, что убийца, человек, изгнанный из цыганского табора, оказывается автором «Цыган». Совершивший неспра-

ведливость оказывается тогда творцом понятий о справедливости и несправедливости. Шаляпин предстаёт, наоборот, энтузиастом, для которого и сама увлечённость Пушкина созданием сюжетов, и увлечённость присутствующих в разговоре, которые обсуждают с ним план такого пролога, оправдывает существование в сюжете убийцы – ведь в сюжетах могут быть разные люди, в том числе и убийцы.

Как это часто бывает у Платона в диалогах от «Иона» и «Пира» до «Государства», сталкиваются, с одной стороны, методическая проверка, возможно ли здесь суждение данного качества, и с другой – энтузиазм творческого человека, который благодаря миметическому таланту вживается в различные ситуации сюжетосложения, в том числе ведущих к неожиданным суждениям. В качестве Сократа здесь выступает сама Нелидова-Фивейская, хотя она говорит о ситуации безлично: «решили написать ещё и эпилог». В задуманном, но не осуществлённом эпилоге ядро сюжета всей оперы оказывается сном Пушкина: в ожидании зари, чтобы уйти с цыганами в степь (данный эпизод опубликован Нелидовой-Фивейской в прологе [см.: 6, 98–99]), поэт на самом деле засыпает и видит все сцены основного действия во сне.

Шаляпин не одобрил это решение: ведь тогда зачем Пушкину уходить в цыганский табор, если он уже всё увидел во сне; обидно становится за его человеческую самостоятельность. Но, в конце концов, он согласился с таким решением, которое диалектически уместно. Ведь действительно, если Пушкин – сочинитель сюжетов, то можно сочинить любой сюжет во сне; и любые действия Алеко будут оправданы сюжетом. Сюжетное творчество возьмёт верх над иллюзорным творчеством – что и нужно было Шаляпину как создателю оперных репутаций Алеко и Бориса Годунова.

Удивительным образом данная диалектика проявляется и в другой «пушкинской» поэме Л. Я. Нелидовой-Фивейской «Не-

вольник чести» – лирических картинах, перекликающихся с «Поэтом и цыганкой». Сначала появляется тезис противоречивого сюжетосложения с противоречивым статусом субъекта, который – и внутри, и вне сюжета. Далее следует антитезис энтузиастической вовлечённости, оправдывающий любое сюжетное развитие, включая трагическое. И, наконец, заявляется синтез фатального развития событий как уже механики, над которой не властны никакие энтузиасты.

В центре большой поэмы «Невольник чести» – безумная влюблённость поэта в Наталью Гончарову и эпизоды поездки Пушкина к цыганке Татьяне Демьяновой. Среди цыган Пушкин думает о своей любви, при этом всякий раз его любовь оказывается предметом скепсиса имплицитного читателя, не влюблён ли поэт в цыганку:

Мечта всё ярче, всё победней,
И в душевной комнате, в дыму,
Растут наперекор всему,
Надежды... увядая снова,
И всюду грезится ему
Его «Мадонна» – Гончарова,
И обжигает каждый раз
Взгляд чуть косящих чёрных глаз... [5, 121].

Получается, что чистую любовь отстаивает субъект, чья влюблённость всегда нечиста. При этом именно мир цыган напропорочил ему тяжёлую участь, иначе говоря, тезис противоречивого статуса субъекта действия сменился антитезисом энтузиастического эмоционального участия во всём происходящем, включая возможные трагические развязки:

Пред самой свадьбой, тих и строг,
Прощался он с цыганкой Таней
И, песни слушая, не мог
Сдержать мучительных рыданий.
Никто не мог понять, что с ним:
Жалел ли он свою свободу
Или, предчувствием томим,
Свою грядущую невзгоду
Почувствовал в сумрачной дали?... [5, 126].

Дело в том, что Нелидова-Фивейская решала сложную идейную задачу: примирить две версии о том, что Наталья Николаевна так или иначе принимала ухаживания и Николая I, и Дантеса, и что она совершенно невиновна в гибели Пушкина, и, разумеется, невиновен и сам Пушкин. Поэтому Наталья Николаевна изображается крайне рационалистической, умеющей отвергнуть ухаживания одним простым словом и не поддающейся эмоциям Дантеса. Её рационализм при этом мучителен для Пушкина, становящегося скептиком:

Прогнала Музу Натали,
В замену дав одно сомненье... [5, 140].

Если Дантес как своеобразный самозванец воображает себя Пигмалионом, который сделает из Натали новую Галатею и поселится с ней в прекрасной Италии, что он ей и обещает [5, 158], то сама Натали как персонаж – вовсе не Муза, не звезда и не Галатея; все эти ложные и самозванные ходы только запутали бы дело. Она – Психея [5, 127], и, конечно, её появление в жизни Пушкина, той, которой он дышит, – это почти пародия на «теперь дыши её любовью», то, чем Алеко обосновывает, почему он должен убить обоих любовников – уничтожить скверну.

Здесь наоборот – дыхание не оскверняет, а очищает, и образ Психеи далее подержан теми символами, которые в культуре тесно связаны с Психеей, такими, к примеру, как бабочка. В конце концов, вопросы о невинности Пушкина и Гончаровой решаются просто: в самый драматический момент поэт бросает в лицо жене полученный им пасквиль, диплом Ордена Рогоносцев [5, 148–149], тем самым уже производя совершенно символическую развязку, после которой все дальнейшие сцены могут считываться только как трагические, без вопроса о вине.

Таким образом, перед нами трагически развернутый платонический диалог: сначала появляется логика парадоксальной

влюблённости, на которую можно посмотреть скептически – влюбчивый Пушкин среди цыган оказывается влюблён исключительно в Наталью, и тем самым незаконная любовь только и производит законную, творец сюжетов о любви производит безумную любовь себя самого. Безумный влюблённый творит понятие о правильной и неправильной любви. Прощание Пушкина с миром цыган оказывается тем созданием мысленных сюжетов, тем условным сновидением Пушкина, в котором может возникнуть и трагическая развязка как сюжетная возможность. Но, в конце концов, нельзя допустить, чтобы Пушкин был Алеко-убийцей, а также его виновность или участие в этом его жены – и разговор заменяется жестами: трагическая развязка уже переживается как роковая механика жестов, а не убеждений, которые у всех героев оказываются безупречными.

Подобным образом устроен и приквел «Поэт и цыганка», также выдержанный в пушкинской стилистике, хотя и не вполне последовательно: например, композиционно центральная песня цыган написана на мотив «Песни цыганки» Я. П. Полонского («Мой костёр в тумане светит...»), что стало нормой и для позднейшей «цыганщины», вплоть до песни «Бродячие артисты» группы «Весёлые ребята». Кишинёв в этой поэме очень условен: например, кишинёвскому дому вместо высокого крыльца и хозяйских покоев приписаны терраса с колоннами и бальный зал – подобно условной оперной декорации усадьбы, а не бессарабскому городу 1822 года.

Пушкин-Алеко встречается с двумя женщинами: замужней молдаванкой Мариной, олицетворяющей разум, и цыганкой Земфирой, представляющей чувства. Молдаванка, объясняющая миссию Алеко влюблённому в неё офицеру, о котором до этого только ходят слухи как о дерзком вольнодумце, и понимающая, кто такой романтический герой, сама влюблена в Алеко и жаждет его общества. Именно

он может придать смысл всей её жизни, которая состоит из разрозненных знаний и впечатлений, умных догадок и здравого смысла. Но оказывается, что сам Алеко, наделяя значимостью рационализм Марики, в свою очередь не видит в жизни никакого смысла – творец сюжета сам не принадлежит какому-либо сюжету:

Мари, не плачьте! Я не стою,
Ни слёз, ни жалоб, ни любви...
Мечты развеялись весною,
А осенью их не зови...
Мне душно, тесно!.. Надоели
Слова и пошлая любовь!..
Здесь только глупые дуэли
От скуки пробуждают вновь [6, 91].

И вновь образы разочарований, увядающих надежд определяют положение того, кто будет определять порядок влюблённости. Но дальше Земфира оказывается той самой любовью, которая невинна, которая эмоционально увлекает настолько, что рождаются самые неожиданные сюжеты. Земфира, объясняющая Алеко пушкинскими словами, пересказывая слова «Цыган», почему цыганская воля лучше больших городов, тоже оказывается наделена чертами Психеи: она вдохновляет безусловно, она позволяет дышать собой, на что Алеко и говорит:

Чрез многолетние преграды
Привычек старых перейду
И близ Земфиры обновленный,
Ея любовью окрыленный,
Быть может, счастье я найду! [6, 98].

Она говорит на общем для всех языке души, языке дыхания, она шепчет и трепещет. За тезисом диалектического сюжетного могущества, противоречивым в своих основаниях, и антитезисом энтузиазма, создающего противоречивые сценарии развития событий (в том числе и грозящих счастьем или полным несчастьем) следует вновь синтез, а именно собственная логика трагической участи. В том, что Пушкин-Алеко

в конце поэмы засыпает от усталости и отчаяния, и есть торжество символического, где именно волнение мыслей уже создаёт не решимость действовать, но мир символов и аффектов. Этот мир действует дальше по собственным законам, определяя ту меру трагедии, которая понадобится в дальнейшем, когда начнётся действие самой оперы Рахманинова как мы её все знаем.

Таким образом, мы видим, что осмысление знаменитой ранней оперы Рахманинова в творческих кругах русской эмиграции не было просто возвращением к пушкинским истокам русской культуры или сознанием того, что русская культура продолжается и сейчас и что Рахманинов достойно продолжает её миссию. Напро-

тив, взгляд эмигрантов, включая самого Рахманинова, был катастрофичным и трагичным. И только условный платоновский диалог, диалектическое собеседование позволило условно увести механизмы трагедии от действительного быта и показать их как эффекты собственной диалектики формы. Но для того, чтобы такой диалог состоялся как явление культуры, а не как домашний спор или домашний план, нужно было действительно создать новую версию оперы с огромным прологом и эпилогом. Но такой оперы не появилось, эпилог даже не был сочинён, и трагическое как жизненно-драматическое осталось с этим кругом, определив и дальнейшие жизненные перипетии поэтессы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коршунова Н. А. Мастера русского балета за рубежом (из воспоминаний Л. Я. Нелидовой-Фивейской) // Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование. 2014. № 1. С. 52–65.
2. Курков Н. В. Выступления Русской гранд-оперы М. П. Пантелеева в Америке: 1930-е гг. (Русский XX век в культурно-историческом контексте) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: История и политические науки. 2012. № 2. С. 49–53.
3. Пожар С. На перекрестке музыкальных судеб // Русин. 2006. № 3. С. 55–64.
4. Пушкин плюс : Незаконченные произведения А. С. Пушкина в продолжениях творческих читателей XIX–XX вв. / сост. Е. В. Абрамовских. Москва : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2008. 432 с.
5. Нелидова-Фивейская Л. Я. Невольник чести // Венок Пушкину. Из поэзии первой эмиграции : [К 200-летию поэта / сост., вступ. ст., коммент. М. Д. Филина]. Москва : Эллис Лак, 1994. С. 105–167.
6. Нелидова-Фивейская Л. Я. Поэт и цыганка // Л. Я. Нелидова-Фивейская. С чужих берегов : Второй сборник стихотворений. Нью-Йорк, 1937. С. 84–99.
7. Нелидова-Фивейская Л. Я. Из воспоминаний о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. 4-е изд., доп. Москва : Музыка, 1974. Т. 2. С. 223–231.

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

E-mail: markovius@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6874-1073. SPIN-код: 2436-2520

**“ALEKO” BY S. RACHMANINOFF
WITH ADDITIONS BY L. NELIDOVA-FIVEYSKAYA
(RE)FRAMED AS PHILOSOPHICAL DIALOGUE**

Abstract. One of the most ambitious projects of the Russian Diaspora for the 100th anniversary of Pushkin's death was the creation of a new version of Rachmaninoff's "Aleko", with the aim of linking the libretto more closely with the biographical circumstances of Pushkin's life and death. This project, which

expressed Fedor Chaliapin's ambitions, was not carried out, but the result was a poem by Lidia Nelidova-Fiveyskaya, which serves as an exposition of Rachmaninov's opera. Reconstruction of the dialogue between Rachmaninoff, Chaliapin and Mikhail and Lidia Fiveysky makes it possible to clarify the specifics of the idea as a dialectical study of fate, and their dialogue itself shows a structural similarity to Platonic dialogue. But the same constructions of Platonic dialectics, which require a new understanding of the tragic, we can find also in the named poem, and in other poems by Nelidova-Fiveyskaya.

Keywords: A. Pushkin; S. Rachmaninoff; F. Chaliapin; L. Ja. Nelidova-Fiveyskaya; opera; traged; philosophical dialogue; Platonism

For citation: Markov A. V. "Aleko" by S. Rachmaninoff with Additions by L. Nelidova-Fiveyskaya (re) Framed as Philosophical Dialogue, *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 6–13. (in Russ.).

REFERENCES

1. Korshunova N. A. Mastera russkogo baleta za rubezhom (iz vospominaniy L. Ya. Nelidovoy-Fiveyskoy) [Masters of the Russian ballet abroad (from the memoirs of L. Ja. Nelidova-Fiveyskaya)], *Academia: Tanets. Muzyka. Teatr. Obrazovanie*, 2014, no. 1, pp. 52–65. (in Russ.).
2. Kurkov N. V. Vystupleniya Russkoy grand-opery M. P. Panteleeva v Amerike: 1930-e gg. (Russkiy XX vek v kul'turno-istoricheskoy kontekste) [Performances of Russian Grand Opera M. P. Panteleev in America: 1930s (Russian XX century in the cultural-historical context)], *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Istoriya i politicheskie nauki*, 2012, no. 2, pp. 49–53. (in Russ.).
3. Pozhar S. Na perekrestke muzykal'nykh sudeb [At the crossroads of music fates], *Rusin*, 2006, no. 3, pp. 55–64. (in Russ.).
4. Abramovskikh E. V. (comp.) *Pushkin plus : Nezakonchennyye proizvedeniya A. S. Pushkina v prodolzheniyakh tvorcheskikh chitateley XIX–XX vv.* [Pushkin plus : Unfinished works of A. S. Pushkin in the continuations of creative readers of the XIX–XX centuries], Moscow, Izdatel'stvo Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2008, 432 p. (in Russ.).
5. Nelidova-Fiveyskaya L. Ya. *Nevol'nik chesti* [Slave of honor], M. D. Filin (comp.) *Venok Pushkinu. Iz poezii pervoy emigratsii : K 200-letiyu poeta*, Moscow, Ellis Lak, 1994, pp. 105–167. (in Russ.).
6. Nelidova-Fiveyskaya L. Ya. *Poet i tsyganka* [Poet and Gypsy], L. Ya. Nelidova-Fiveyskaya. *S chuzhikh beregov : Vtoroy sbornik stikhotvoreniy*, New York, 1937, pp. 84–99. (in Russ.).
7. Nelidova-Fiveyskaya L. Ya. *Iz vospominaniy o S. V. Rakhmaninove* [From the memoirs of S. V. Rachmaninoff], Z. Apetyan (ed., comp.) *Vospominaniya o Rakhmaninove : v 2 t., 4th ed., augm.*, Moscow, Muzyka, 1974, vol. 2, pp. 223–231. (in Russ.).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.071.2

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

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ: МЫСЛИ О МАСТЕРСТВЕ ПИАНИСТА

Цель предлагаемой публикации – познакомить отечественных читателей с мыслями выдающегося музыканта Ферруччо Бузони (1866–1924) о пианистическом мастерстве. Это краткие заметки, посвящённые различным аспектам исполнительского искусства: правилам ежедневной работы, игре наизусть, размышлениям об эмоциональной стороне интерпретации и о возможностях усовершенствования инструментария. Деятельность исполнителя Бузони рассматривает в свете своей концепции «единства музыки» (*der Einheit der Musik*), предполагающей живое, творческое воссоздание идей композитора.

Ключевые слова: Ферруччо Бузони, литературное наследие, фортепианное искусство, работа пианиста, музыкальная память, эмоциональность, клавиатура Клуцсама

Для цитирования: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 14–22.

В предыдущем «Научном вестнике Уральской консерватории» (№ 27) публиковались переводы избранных статей из книги «О единстве музыки» выдающегося музыканта и мыслителя Ферруччо Бузони, посвящённые мастерству композитора¹. В текущем выпуске представлены его размышления о повседневной работе пианиста.

Ещё при жизни Ферруччо Бузони (1866–1924) стал легендарной фигурой в фортепианном исполнительстве. Современников поражала концептуальная масштабность его программ, глубина и оригинальность

трактовок, совершенство технического воплощения и изысканная звуковая палитра. Свой опыт концертанта и педагога Бузони обобщил в монументальном труде, посвящённом планомерному воспитанию пианиста, который он, по примеру И. С. Баха, назвал *Klavierübung*². Множество интереснейших наблюдений и полезных советов по этому поводу содержат примечания к бузониевским редакциям произведений Баха и Листа, а также страницы его литературного наследия – статьи, эссе и письма. Предлагаемая вниманию

читателей подборка материалов основывается на двух источниках. Первым из них является письмо Бузони к жене от 20 июня 1898 года, содержащее сформулированные в афористической манере правила занятий для пианистов [7, 21–22]. Вторым источником послужили три небольшие заметки, входящие в книгу «О единстве музыки» [9], затрагивающие проблемы психологии памяти, эмоциональности исполнения и вопроса возможного усовершенствования клавиатуры фортепиано.

Взгляды Бузони на права и обязанности музыканта-исполнителя базируются на его концепции «единства музыки» (*der Einheit der Musik*) – молодого, свободного от материальных физических параметров (веса, объёма) искусства, изначально, по законам природы, существующего в мироздании и лишь постепенно постигаемого человечеством: «Свободным родилось музыкальное искусство, и удел его – стать свободным. Несвязанное и бесплотное, оно сделается совершеннейшим из всех отражений природы. Даже само поэтическое слово уступает музыке в бестелесности; музыка может сжаться в комок и расплыться в разные стороны, быть недвижнейшим покоем и сильнейшим бушеванием; она имеет высочайшие вершины, видимые людям, – какое другое искусство обладает этим? – и музыкальное чувство проникает в человеческую грудь с той интенсивностью, которая независима от „понятий“» [3, 9]. Музыка – всепроникающая духовная субстанция, преодолевающая все границы, неподвластная времени и внешним обстоятельствам, которую избранные творцы – композиторы – являют людям. Осознание «единства музыки» даёт свободу исполнителю, стремящемуся воплотить не исторически преходящие внешние признаки сочинения, не «тоники, доминанты, проведения и коды» а скрываемый ими глубинный поток жизни, где музыка предстаёт «самой природой, отражённой в душе человека и вновь из неё светящейся»

[3, 36; здесь и далее в цитатах разрядка автора. – Б. Б.].

Согласно Бузони, «музыкальное и исполнение зародилось на тех же свободных высотах, с которых спустилась сама музыка» [3, 18]. Исполнитель не сможет достичь этой свободы, не овладев *мастерством*. И здесь для Бузони не существует мелочей. В его практических рекомендациях всегда присутствует этическая составляющая, императив ответственности художника, прежде всего, перед самим собой. Музыкант должен не только в совершенстве владеть своим инструментом, «большому артисту потребны незаурядный ум, культура, широкое развитие во всем, что касается музыки и литературы, а также вопросов человеческого бытия» [9, 138]. У подлинного творца каждое достижение становится отправной точкой для будущих свершений.

Общение с искусством сродни священнодействию: «Приход в концертный зал обязан предвещать нечто исключительное и постепенно уводить от обыденности к самому сокровенному. Шаг за шагом посетителя следует препровождать в особенный мир. Для этой цели необходимо уменьшить частоту, будничность музыкальных выступлений. Тогда каждое из них возрастало бы в цене, тщательно отбиралось и приготавливалось, по-другому ожидалось, всякий раз доставляло бы иное наслаждение» [9, 155].

Но что же передаёт исполнитель своим искусством? Подобно тому, как все возможные звуковые построения уже существуют в мироздании и лишь постепенно открываются композиторами, так и музыкальное произведение, обособившись от автора в знаках нотного текста, пребывает вне времени, до своего воплощения исполнителем. Его задача – «снова оживить окаменелые знаки и привести их в движение» [3, 18], воплотить дух и силу чувства, которыми жил композитор. Чувство в трактовке Бузони не имеет ничего общего с показной

эмоциональностью и банальной сентиментальностью. Об этом исчерпывающе говорится в открытом письме в редакцию газеты «*Signale für die musikalische Welt*», публикуемом в нижеследующей подборке.

Эстетика Бузони направлена в будущее. Поэтому он приветствует любые новаторские идеи и изобретения, помогающие художнику отыскать новые пути к совершенству. В этом пафос его афористических заметок по поводу вогнутой клавиатуры фортепиано, разработанной австралийцем Фердинандом Клутсамом. В данном случае Бузони оценивает стремление изобретателя выше полученного им результата. В необычном предложении он видит не намеренное «потрясение основ», а беспокойную творческую мысль. Бузони всегда иронически относился к «законодателям в искусстве», и эта оценка нередко проявляется в тоне его размышлений. Вполне вероятно, он был бы солидарен с Маяковским, заявлявшим: «Ненавижу всяческую мертвечину! Обожаю всяческую жизнь!»

Г. Г. Нейгауз утверждал, что с письмами и литературными трудами Бузони должен ознакомиться «любой устремлённый и преданный своему делу пианист» [5, 134] и считал настоятельно необходимым их перевод на русский язык. К сожалению, его пожелание до сих пор выполнено лишь частично. Надеюсь, что определённым шагом в этом направлении станет данная публикация, и мысли Бузони найдут своих последователей.

Переводы осуществлялись автором публикации по следующим изданиям: *Busoni F. Briefe an seine Frau* [7] и *Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken* [9]. Все ключевые слова и выражения, подчёркнутые Бузони, выделяются разрядкой шрифта. По возможности сохраняется авторская пунктуация.

[ПРАВИЛА ЗАНЯТИЙ ДЛЯ ПИАНИСТОВ]³

1. Разучивай пассаж самой сложной аппликатурой, а когда освоишь, играй самой простой.

2. Если технический рисунок пассажа представляет особую трудность, то возьми все похожие фигуры, которые вспомнишь из других пьес, – так ты приведёшь в систему всё, относящееся к данному виду техники⁴.

3. Всегда сочетай техническое разучивание с отработкой манеры исполнения: трудность часто заключается не в нотах, а в предписанном динамическом нюансе.

4. Увлечённый темпераментом, не растрачивай попусту силы; иначе вьёвшаюся грязь уже ничем не отмоешь.

5. Не упорствуй в попытках преодолеть пьесы, в прошлом плохо выученные и потому неудавшиеся; это в основном бесполезная работа. Однако если за это время полностью изменился твой стиль игры, начни изучать старое произведение с самого начала, как будто его никогда не знал.

6. Учи всё и вся как самое трудное; попробуй взглянуть на инструктивные этюды с точки зрения виртуоза. Ты будешь поражён, насколько сложно сыграть Черни, Крамера или даже Клемента.

7. Бах – это основа фортепианной игры, Лист – её вершина. Они оба сделают для тебя возможным [исполнение] Бетховена.

8. С самого начала следует исходить из предположения, что на фортепиано возможно всё, даже если это кажется неисполнимым или действительно таковым является.

9. Поддерживай свой технический аппарат, чтобы быть готовым и вооружённым на все случаи жизни, дабы, изучая новое произведение, можно было направить всю свою энергию на его духовное содержание; технические проблемы тебя не должны останавливать.

10. Никогда не играй небрежно, даже если тебя никто не слушает или ситуация кажется незначительной.

11. Не оставляй неудачно исполненный фрагмент без повторения; если не сможешь сделать это в присутствии других, то сделай это позднее.

12. По возможности не допускай ни дня без прикосновения к своему фортепиано.

ОБ ИГРЕ НАИЗУСТЬ⁵

Берлин, май 1907 года

Высокоцитимый господин профессор!

Возвратившись после продолжительного отсутствия, с запозданием обнаружил Ваш интересный вопрос: «Должны ли артисты играть наизусть?»⁶; и, следуя Вашей прямой просьбе («буду весьма признателен за любые отклики от артистов»), взял на себя смелость написать Вам.

Я – старый попиратель концертных подмостков пришёл к убеждению, что игра наизусть дает несоизмеримо большую свободу исполнения.

Для точности игры важно, чтобы глаза могли беспрепятственно смотреть – где это необходимо – на клавиатуру. Между прочим, зависимость от перелистывающей ноты сковывает, а часто и мешает.

Кроме того, в любом случае необходимо знать произведение на память, чтобы при исполнении преподнести его надлежащим образом.

Вдобавок – и любой продвинутый пианист подтвердит это – композиция определённой значимости скорее удерживается в памяти, чем в пальцах или в сознании. Исключения из этого правила очень редки; на данный момент я могу вспомнить лишь фугу из Сонаты оп. 106 Бетховена.

Впрочем, эстрадное волнение, которому в той или иной степени, реже или чаще подвержен каждый человек, влияет на надёжность памяти. Но не память – на эстрадное волнение, как это считаете Вы. Когда охватывает страх сцены, голова

затуманивается, память становится ненадёжной; но если прибегнуть к помощи нот, то волнение тотчас проявится в другой форме: в недостаточной точности, неритмичности, темповой неустойчивости.

Вы сетуете, что есть артисты, которые «всю жизнь торгуют вразнос полудюжиной концертов», и косвенно приписываете это заучиванию наизусть. С другой стороны, г-н Р. Пюньо⁷, которого Вы приводите в качестве хорошего примера исполнения по нотам, имеет в своем репертуаре не большее количество фортепианных концертов [чем упомянутые артисты].

Если я позволю себе дать Вам объяснение, оно будет следующим:

Есть музыканты, которые постигают инструмент и музыкальную систему как единое целое, и исполнители, каждый раз овладевающие разрозненными пассажами и отдельными пьесами.

Для этих последних каждое произведение – это новая проблема, которую нужно кропотливо решать с самого начала; они вынуждены для каждого замка изготавливать новые ключи.

Первые – это слесари, имеющие связку из нескольких отмычек и дубликатов ключей; они быстро обнаруживают и раскрывают секрет любого замка. Это относится как к технике и музыкальному содержанию, так и к памяти. Если, например, обладаешь ключом к пассажной технике Листа, к его модуляционной и гармонической системе, к его построению формы (где подъём? где кульминация?) к его способу выражения чувств, то нет никакой разницы, играешь ли три или тридцать его произведений. Полагаю, я доказал, что это не пустая фраза⁸.

Сравнительно новая задача для памяти возникает, когда имеешь дело с композитором, нацией, эпохой, направлением, к которым ещё не подобран универсальный ключ. Именно так произошло со мной, когда я впервые взялся за произведение Сезара Франка.

Итак, я прихожу к выводу: кому суждено выступать публично, тому память мешает столь же мало, как, например, и самая широкая аудитория. Для кого же игра наизусть является препятствием, тот и во всём остальном проявит нерешительность. Первый исполняет произведения [для публики], второй выбирает несколько пьес, чтобы услышать себя самого. Таким образом, вопрос принимает совсем иной оборот, а именно: где же та отправная точка, с которой возникает право на публичные выступления?

Открытый ответ⁹

Берлин, январь 1909 года

Высокочитимый господин и друг!

Прежде чем я прочитал Вашу рецензию на мой первый вечер из произведений Листа, я по дороге – вместе с другими дополнениями к новому изданию моей «Эстетики» – записал также нижеследующие суждения. Они являются в известной степени ответом на Вашу критику¹⁰:

«Чувство – это моральное дело чести, как и честность – качество, которое никто не смеет отрицать, – что справедливо как в жизни, так и в искусстве. Но если в жизни бесчувственность ещё прощается в пользу более ярких черт характера, таких как храбрость и неуклонная справедливость, то в искусстве чувство становится высшим моральным качеством.

Чувство (в музыкальном искусстве) требует только двух спутников: вкуса и стиля. Теперь в жизни так же редко встретишь вкус, как и глубокое, тёплое чувство, а что же касается стиля, то он принадлежит художественной сфере. Остаётся только представление о чувстве, которое можно описать как слезливость и напыщенность. И прежде всего, требуется его отчётливая различимость! Его необходимо подчеркнуть, чтобы все заметили, увидели и услышали. Оно проецируется на экран перед зрителями в большом увеличении так, что

назойливо и беспорядочно мельтешит перед глазами.

Под чувством обычно понимают: чувствительность, страдание и экзальтацию.

Чего только не содержит чудо-цветок – чувство! Сдержанность и заботливость, жертвенность, решительность, деловитость, терпеливость, великодушие, жизнерадостность и тот всемогущий раскусодок, из которого, в сущности, и проистекает чувство.

Не иначе обстоит дело и в искусстве, отражающем жизнь, ещё в большей степени в музыке, воссоздающей восприятие жизни; к этому, впрочем, как я уже отмечал, необходимо добавить вкус и стиль; стиль, отличающий искусство от жизни.

То, о чём хлопочет дилетант, посредственный художник, – это просто ощущения в мелочах, в деталях, на коротких расстояниях.

Профаны, полухудожники, публика (к сожалению, также и критика!) путают наличие чувства в Целом с недостаточной восприимчивостью художника, ибо они не в состоянии слышать отдельные большие построения как части более крупного единства. Значит, чувство – это ещё и экономия.

Поэтому я различаю: чувство как вкус, как стиль, как экономию. Все они являются неким целым, и каждое – третьей частью ещё большего Целого. В них и над ними царит субъективная троица: темперамент, интеллект и инстинкт равновесия [всех компонентов].

Эти шестеро затевают хоровод с такой изошрённой упорядоченностью сопряжения и переплетения, несения и перенесения, шагов вперёд и низких поклонов, движения и неподвижности, искуснее которого невозможно представить»¹¹.

Не подобает растрачивать чувство на незначительное и несущественное.

Что касается моего воспроизведения духа Листа, то естественно, что он сливается с моей собственной индивидуальностью, поскольку она у меня имеется. Всё-таки мне посчастливилось, что высокоуважаемые ученики Листа (включая двух, которых вы упомянули), зачастую с радостью признавали мои намерения соответствующими замыслу мастера.

Ваше суждение слишком ценно, чтобы я мог обойти его молчанием; поэтому мне показалось уместным адресовать Вам этот ответ как доказательство моего уважения. С чем и пребываю Вашим покорнейшим слугой

Ф. Б.

Искусство и техника¹²

Берлин, август 1909 года

Отличительной чертой художника (подлинного мастера!) – я имею в виду не только тех, кто занимается искусством, – является то, что он всегда ставит перед собой новые проблемы и находит отраду в их решении. Поэтому всяческое облегчение, касающееся внешней стороны [творческого процесса], естественно, идёт на пользу дилетанту, тогда как сам художник отворачивается от этого достижения как от уже решённой задачи.

Сходство и различие между дилетантом и художником, как я полагаю, состоит в том, что они оба преодолевают затруднения, но дилетант борется с тем, с чем художник уже справился; художник же постоянно создаёт и преодолевает что-то новое.

Подлинные технические облегчения способны помочь художнику, устремлённому к дальнейшему совершенствованию, воплотить свои чаяния.

Если предположить, «что высокая нота, взятая певцом с трудом, усиливает выразительность», то как быть в случае, когда высшая трудность обнаруживается в художественно малозначимом месте? Ведь тогда в результате приложенных усилий оно приобретёт неподобающую важность.

Чем больше средств имеется в распоряжении художника, тем большее применение он сумеет им найти.

Искусство – особенно искусство звука – требует свободы движений. До сих пор здесь приходилось тратить большую часть энергии на преодоление материальных препятствий. Кажущееся величайшим техническое содействие – всего лишь малый шаг в бесконечном пространстве.

Восславим же подвижников и освободителей, какими бы скромными не казались их силы.

Ибо где же тот аппарат, который человечество должно было бы измыслить и привести в движение, чтобы заставить звучать миллионы клапанов гармонии? Где же и будет ли когда-нибудь техника, позволяющая играть на тысяче регистров мирового органа?

И вот «исследователь» стоит перед клавиатурой, линия которой немного отклоняется от привычной, и опасается, что из-за этого погибнет искусство.

Каким же хрупким он представляет себе искусство!

Неужели мир избавился от гроз, когда Франклин¹³ изобрёл громоотвод?

В искусстве каждое облегчение, как мне кажется, означает, что новая трудность за-

няла место уже преодоленной. Если мы согласимся с «исследователем», что «отсутствие механического сопротивления делает игру менее интересной», то лишь увидим, что художник столкнулся с новой трудностью.

Просто непостижимо, какой интерес может представлять для «исследователя», слушающего музыканта-исполнителя, наблюдение за его беспрестанной борьбой против подобного сопротивления. И чего только не сделаешь для сохранения и спасения искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора [1]. Перевод и примечания автора публикации.

² «Klavierübung», то есть «Клавирное упражнение» или «Упражнение на клавире» – систематизированный свод технических формул, дополненный примерами из фортепианной литературы, обработками этюдов Крамера, вариациями на тему Шопена и вариантами к его этюдам, пьесами для развития навыков полифонической игры. Это высшая школа фортепианной техники, увенчанная бузониевской редакцией Шести больших этюдов Листа (по Паганини). Работу над этим руководством Бузони начал в 1917 году в Цюрихе, и она продолжалась до его последних дней. Полностью, в десяти книгах, объединённых в одном томе, труд опубликован посмертно в лейпцигском издательстве Breitkopf & Härtel. В отечественном издательстве «Музыка» Klavierübung представлен в трёх выпусках (соответственно в 1968, 1973 и 1985 годах) под названием «Путь к фортепианному мастерству» с предисловием и поясняющей статьёй Я. И. Мильштейна [4]. Пособие перепечатано издательством «Лань» в 2018 году.

³ Эти «Правила» содержатся в письме Бузони к жене Герде (от 20 июля 1898 года). В нём он советует с женой о возможности их публикации в газете «Allgemeine Musikzeitung». Ранее «Правила занятий для пианистов» издавались в переводе Г. М. Когана под заголовком «Рабочие правила пианиста» в его подборке высказываний Бузони [2, 141–175], затем (в том же переводе) в статье Я. И. Мильштейна «Ферруччо Бузони и его „Klavierübung“» [4, 84–85], а также в сборнике «Секреты фортепианного мастерства» [6, 126–128]. Предлагаемый перевод выполнен по: [7, 21–22].

⁴ Именно по этому принципу систематизации технических трудностей построен «Klavierübung» Бузони.

⁵ Бузони высказывает своё мнение по вопросу, который время от времени дебатировался в среде музыкантов исполнителей – о правомерности требования играть наизусть в публичных выступлениях. Его точка зрения весьма категорична – в исполнении на память он видит одно из важнейших условий профессиональной деятельности концертанта, обеспечивающее право на внимание публики. Перевод выполнен по: [9, 81–83].

⁶ Название статьи немецкого историка и музыковеда Вильгельма Альтмана (Wilhelm Altmann; 1862–1951), ответом на которую является заметка Бузони, впервые опубликованная в виде открытого письма в журнале «Die Musik».

⁷ Рауль Пюньо (Raoul Stéphane Pugno; 1852–1914) – известный французский пианист, игравший публично только по нотам.

⁸ Здесь Бузони ссылается на свою пианистическую деятельность.

⁹ Эта заметка, в оригинале озаглавленная «Offene Entgegnung», является открытым письмом в редакцию еженедельника «Signale für die musikalische Welt» («Сигналы для музыкального мира»), выходившей в 1843–1941 годах. В 1909 году главным редактором этого издания был музыкальный критик, пианист, музыковед и педагог Август Шпанут (August Spanuth; 1857–1920). По-видимому, он является автором отклика на концерт Бузони из произведений Листа, в котором пианисту высказывался упрек в недостатке чувства (весьма характерная реакция на интерпретации Бузони, который ненавидел сентиментальность). Перевод выполнен по: [9, 99–102].

¹⁰ Бузони приводит обширную цитату из своего трактата «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» [8, 27–28]. Этот текст отсутствует в первом издании «Эскиза» (1907). Поэтому его нет и в русском переводе В. П. Коломийцева [3], сделанном по изданию 1907 года. С сокращениями этот фрагмент публиковался в подборке высказываний Бузони, подготовленной Г. М. Коганом [2, 150–151].

¹¹ Здесь заканчивается фрагмент, вошедший во второе издание «Эскиза».

¹² В этих афористических заметках представлена полемика Бузони со статьёй обозревателя газеты «Berliner Tageblatt», дирижёра, музыковеда и композитора Леопольда Шмидта (Leopold Schmidt; 1860–1927) «Очерк о дуговой клавиатуре Клутсама» («Aufsatz über Clutsams „Bogenklaviatur“»), опубликованной в газете «Сигналы для музыкального мира» (1909, № 35), в которой автор критически отзывался об изобретении австралийца Фердинанда Клутсама. Клавиатура была разработана Клутсамом с целью облегчить процесс игры для начинающих пианистов с небольшим размером рук. Изобретение было запатентовано в 1907 году в Германии (№ 211, 650) и в 1910 году в США (№ 971, 172). Рояли с подобной клавиатурой выпускались фирмами *Ibach*, *Grottrian* и *Berdux*. На модифицированных инструментах пробовали играть такие известные музыканты как Артур Фридрих (Arthur Friedheim; 1859–1932), Эрнст фон Донаньи (Ernő Dohnányi; 1877–1960), Рудольф Ганц (Rudolph Ganz; 1877–1972). В Венском музее истории искусств имеется рояль Бёзендорфер выпуска 1895 года, снабжённый в 1910 году клавиатурой Клутсама. Ещё раньше Клутсама, в 1882 году идея дуговой клавиатуры была предложена Густавом Нейгаузом [см.: 10]. Фортепианная фабрика *W. Neuhaus Söhne* в г. Калькаре выпускала пианино с такой клавиатурой. Слова и выражения из этой заметки, помещённые в кавычки (включая и заголовок), являются цитатами из статьи Л. Шмидта. Перевод выполнен по: [9, 104–106].

¹³ Бенджамин Франклин (Benjamin Franklin; 1706–1790) – американский политический деятель, изобретатель, учёный, философ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 27. С. 24–30.
2. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Гос. муз. изд-во, 1962. Вып. 1. С. 161–162.
3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2019. 40 с.
4. Мильштейн Я. И. Ферруччо Бузони и его «Klavierübung» // Ф. Бузони. Путь к фортепианному мастерству. Москва : Музыка, 1968. Вып. 1. С. 80–88.
5. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Москва : Классика–XXI, 2000. 432 с.
6. Секреты фортепианного мастерства. Афоризмы и мысли выдающихся музыкантов / сост. Н. Енукидзе, В. Есаков. Москва : Классика–XXI, 1998. С. 126–128.
7. Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach ; Zürich ; Leipzig : Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.
8. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. 2. ausg. erw., Leipzig : Insel-Verlag, 1916. 48 S.
9. Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschliessenden Bezirken. Berlin : M. Hesse, 1922. 386 S.
10. Neuhaus G. Das Pianoforte mit konkav-radiärer Klaviatur und konzentrischer Anschlaglinie. Vorgeschlagen und dargestellt von Gustav Neuhaus. Berlin : Walther & Apolant, 1882. 17 S.

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

FERRUCCIO BUSONI: THOUGHTS ABOUT THE PIANIST'S SKILL

Abstract. The purpose of the proposed publication is to acquaint readers with the thoughts of the outstanding musician Ferruccio Busoni (1866–1924) about pianistic skill. These are brief notes on various aspects of the performing arts: the rules of daily work, playing by heart, reflections on the emotional side of interpretation, and possibilities for improving the piano keyboard. Busoni considers the activity of the performer in the light of his concept of “the unity of music” (der Einheit der Musik), which implies a lively, creative recreation of the composer’s ideas.

Keywords: Ferruccio Busoni; literary heritage; piano art; pianist's work; musical memory; emotionality; Klootsam's keyboard

For citation: Borodin B.B. Ferruccio Busoni: thoughts on the pianist's skill, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 14–22. (in Russ.).

REFERENCES

1. Borodin B. B. Ferruccio Busoni: thoughts on the composer's skill, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2021, iss. 27, pp. 24–30. (in Russ.).
2. Buzoni F. O pianisticheskoy masterstve. Izbrannyye vyskazyvaniya [About pianistic skills. Selected sayings], *Ispolnitel'skoye iskusstvo zarubezhnykh stran*, Moscow, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, 1962, iss. 1, pp. 161–162. (in Russ.).
3. Buzoni F. *Eskiz novoy estetiki muzykal'nogo iskusstva* [Sketch of a new aesthetics of musical art], St. Petersburg, Planeta muzyki, 2019, 40 p. (in Russ.).
4. Milstein Ya. I. *Ferruchcho Buzoni i ego «Klavierübung»* [Ferruccio Busoni and his “Klavierübung”], *F. Buzoni. Put' k fortepiannomu masterstvu*, Moscow, Muzyka, 1968, iss. 1, pp. 80–88. (in Russ.).
5. Neuhaus H. H. *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannyye stat'i* [Reflections, memories, diaries. Featured Articles], Moscow, Klassika–XXI, 2000, 432 p. (in Russ.).
6. Erukidze N., Esakov V. (comp.) *Sekrety fortepiannogo masterstva. Aforizmy i mysli vydayushchikhsya muzykantov* [Piano Secrets. Aphorisms and thoughts of outstanding musicians], Moscow, Klassika–XXI, 1998, pp. 126–128. (in Russ.).
7. Busoni F. *Briefe an seine Frau* [Letters to his wife], Erlbach, Zürich, Leipzig, Rotapfel-Verlag, 1935, 404 p. (in German).
8. Busoni F. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [Draft of a new aesthetics of musical art], 2nd ed., augm., Leipzig, Insel-Verlag, 1916, 48 p. (in German).
9. Busoni F. *Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken* [Of the unity of music: of third tones and young classicism, of stages and buildings and adjoining districts], Berlin, M. Hesse, 1922, 386 p. (in German).
10. Neuhaus G. *Das Pianoforte mit konkav-radiärer Klaviatur und konzentrischer Anschlagslinie. Vorgeschlagen und dargestellt von Gustav Neuhaus* [The pianoforte with concave-radial keyboard and concentric stroke line. Proposed and illustrated by Gustav Neuhaus], Berlin, Walther & Apolant, 1882, 17 p. (in German).

Елена Марковна Шабшаевич

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке, старший научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория» (Москва, Россия). E-mail: shabsh@yandex.ru. ORCID: 0000-0003-4608-5081.
Research-ID: D-8583-2017. Spin-код: 1318-9244

«ПРЕДАННЫЙ ВАМ Ю. ПОМЕРАНЦЕВ...»

Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное)

Часть III*

В публикации впервые представлены избранные письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву из фондов Российского государственного архива литературы и искусства и Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского в Клину. Введение в обиход этих документов имеет большое значение для формирования научно обоснованных представлений о пианисте, композиторе, дирижёре Юрии Николаевиче Померанцеве (1878–1933), жизнь, творчество и деятельность которого пока остаётся малоизученными. В данном выпуске «Научного вестника Уральской консерватории» печатаются письма, охватывающие период с октября 1905 по июнь 1913 года. Для нашего героя он оказался чрезвычайно насыщенным событиями, как в личной (участие в Маньчжурской кампании, женитьба на актрисе Вере Всеволодовне Барановской), так и в профессиональной сфере (работа в качестве симфонического и оперного дирижера), – и обо всех Ю. Н. Померанцев по-прежнему доверительно сообщает С. И. Танееву. Он поверяет учителю свои колебания в выборе работы между Частной оперой Зимина (дебют в спектакле А. Тома «Гамлет» 25 января 1910 года) и балетной труппой Большого театра (дебют 21 февраля 1910 года со «Спящей красавицей» П. И. Чайковского); предпочтение в конечном итоге было отдано в пользу Большого театра (контракт заключён с 1 апреля 1910 года). Померанцев пишет наставнику об организуемом им Брамсовском вечере (19 января 1909 года), о своих выступлениях в летних концертах в Сокольниках и в Зоологическом саду (с 1909 года), о знаменательном концерте, где он дирижировал Третим концертом С. В. Рахманинова (VII симфоническое собрание Московского филармонического общества 15 января 1911 года). Из письма к Танееву узнаём о работе Померанцева в качестве концертмейстера в «Русских сезонах» в Париже (с 1909), не заладившейся ввиду сложных взаимоотношений с Михаилом Фокиным. Из музыкальных впечатлений, которыми Померанцев традиционно делится с Танеевым, следует отметить русскую премьеру Третьей симфонии А. Н. Скрябина (23 февраля 1906 года), а также посещения европейских театральных и концертных залов во время его летних вакаций. Хронологический рубеж известной нам переписки – последнее мирное лето перед началом Первой мировой войны, последовавшей в 1915 году кончины Танеева и дальнейших грозных событий, навсегда изменивших и личную судьбу Ю. Н. Померанцева (он отправился в эмиграцию), и русской культуры.

Ключевые слова: Юрий Николаевич Померанцев, Сергей Иванович Танеев, Александр Николаевич Скрябин, Сергей Васильевич Рахманинов, «Русские сезоны», Большой театр, Частная опера Зимина, музыкально-театральная жизнь Петербурга и Москвы начала XX века

Для цитирования: Шабшаевич Е. М. «Преданный вам Ю. Померанцев...»: Письма Ю. Н. Померанцева к С. И. Танееву (избранное). Ч. 3 / подгот. к публикации и коммент. Е. М. Шабшаевич // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 23–37.

* Окончание. Начало см.: Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2021. – Вып. 26. – С. 30–47; Вып. 27. – С. 31–50.

58

13 октября 1905 года, из действующей армии

Пишу Вам, многоуважаемый Сергей Иванович, из невероятной дали, куда судьба только достанет известия из внешнего мира. Между прочим порадовало меня известие, что и консерваторы наши теперь, когда от них отделился призрак грозный власти, почувствовали, что это была за власть, и с единогодушием, которое я от них даже не ожидал, выразили порицание режиму Василия Ильича и послали Вам сочувствие и просьбу вернуться¹.

Если бы Вы знали, как хорошо мне теперь было б быть там, чтобы знать и видеть, что творится, а не почерпать редкие известия из газет, которые не всегда и получишь для прочтения.

И к горю моему должен сказать, что надежда на скорое возвращение с каждым днем становится всё слабее и слабее. Достаточно сказать, что 17 октября будет ещё свидание наших с японским уполномоченным, вероятно по вопросу о разделе линии железной дороги², а до сих пор ещё вероятно неделю, а то и больше, мы стоим здесь на биваках и не идём на зимние квартиры. Обещают начало похода к 20 [октября]. Хорошо бы коль так: идти нам до места стоянки – станции Бухай³ – 20 вёрст. Путь нештучный. А когда ещё будет посадка в вагоны для отправки на родину и слухов нет, т. е. слухов пропасть, но достоверно сие никому не приятно[?]. Знаем только, что если Пасху будем отмечать в России, то и то хорошо.

Попал в часть военную сразу без всяких интересных примесей, если не считать двух-трёх запасных, таких же, как я. Сцен для вроде купринского «Поединка»⁴ хоть отбавляй, а между тем мало кто из наших военных имеет гражданского мужества сознаться, что писал Куприн в своей повести – правда. Многие прямо издеваются и уверяют, что они, мол, 30 лет служат, а та-

ких типов не видывали. Что ж, их счастье, а рядом с тем почти каждый их поступок так и блещет воинскими доблестями. И это ещё полк, прошедший всю кампанию, полк, бывший в самых [эффектных?] боях, полк, за убылью членов пополнившийся 5 раз, а это уже многое значит, т. к. у них отношения выработались совершенно иные, нежели у офицеров, сидящих сиднем во внутренних гарнизонах и плюющих в потолок от безделья. И наш полк на очень хорошем счету. Что же делается теперь повсюду-то?

С большими перерывами в пути и не без некоторых инцидентов, но не растерянный, попал я сюда. Прежде всего получил выговор от удивительно глупого и нахального полковника, занявшим десять мест и не позволявшего никому к этим стульям прикасаться. Вследствие этого многие были обречены остаться без стула, а группа актрис, приехавшая в Харбин, для которых места и были заняты, сооблаговостили явиться только минут через 5–10 – срок, в который мы бы успели поесть. Я ему ничего [нрзб] не говорил, но при отходе отсюда он позвал меня к себе и начал мне дерзить, пользуясь своим чином – и в конце концов велел явиться к нему в Харбин, что я конечно не делаю по порядку подчинения, а донесу обо всём своему начальству.

Факт сей неприятный был в значительной мере скрашен трёхдневной остановкой у писателя Михайловского-Гарина⁵, который, пользуясь знакомством одного из моих сотоварищей, пригласил к себе всю нашу банду – четверых на станции [Черлань-Тун?], где у него квартира. У него есть пианино – а мы идём музыкальной компанией: 2 певца с нотами и я, так что мы им задавали концерты, а он нас великолепно кормил, поил и рассказывал свои чудные корейские сказки⁶, которые, если Вы не читали, рекомендую Вам прочесть – удивительно интересно познако-

миться с душою, дотоле нам бывшего совершенно неизвестным. Мы делали там удивительные прогулки по горам Хинтан, благо, погода всё время стояла, да и теперь стоит роскошная, и это было нам вдвойне приятно, если принять во внимание, что в вагоне мы безвылазно почти сидели чуть ли ни 3 недели.

После Харбина существование наше было не так спокойно и удобно. Во-первых, посадка в вагоны на Гунчжулин, которой заведывал безмозглый комендант станции Харбин. Едва-едва мы успели втащить свои вещи, а уж солдатики, таскавшие их, получали на чай и вскакивали на ходу, и это ещё хорошо, так как многие офицеры попали в вагоны без вещей – не успели вещей захватить.

Приехав в Гунчжулин, мы попали в общежитие для офицеров, которое без всяких преувеличений может служить чудной декорацией к «На дне»⁷, до того всё мерзко – грязно, полно насекомых, крыс, которые почти что бегают по вам. И всё это нам ещё было в полгоря, так как мы поехали бог знает куда и бог знает зачем, а каково офицерам, которые через такие этапы ехали на войну, как говорилось, на верную смерть.

Лучше всего, что мы, определившись в 17 корпус – 11 Псковский полк – [и] ни у кого в Гунчжулине узнать, где этот полк помещается. Наконец с трудом нам указали место стоянки нашего полка – 3-я дивизия и сказали, что можете ехать на такой-то разъезд на железной дороге, хотя, пожалуй, удобнее конной дорогой. Мы выбрали более удобный способ и на конке при отвратительной погоде приехали в невероятно грязный размокший город [Юшитай?]. Но это далеко не было концом наших странствий. Мы узнали там, что нам остаётся сделать на лошадях ещё около 45 верст. Теперь ищем – где нам пристроиться, где взять и кто нас повезёт. Абсолютно никому до нас нет дела, и никто не знает, куда и зачем мы едем. Распоряжений, естественно,

уже никаких никому не дано. Делай как хочешь. Забирай все вещи – а их у нас немного – и айда *per pedes apostolorum*⁸. Слава богу, нашлись добрые доктора и разрешили нам поместиться в госпитале. Вот туда 11 человек расположились в офицерской и операционной комнатах. Помещение ужасное – грязь и крысы, и незаклеенные окна. Ещё, слава богу, погода исправилась и холода ещё не наступили. Кое-как затребовали мы из обоза двуколку и после трёхдневного перерыва двинулись, наконец, к месту службы и, таким образом выехав из Москвы 8 сентября, прибыли в полк 3 октября.

Всё это наводит ли Вас на мысль, каково должно было находиться в пути офицерам, которые шли сюда не как *partir de plaisir*⁹, как мы, а в бой. Подумать страшно. За два года войны ничего не организовали, ни к чему не приспособились. Каждый думает, как бы ему стало поспокойней, а сверху никому до этого никакого и дела нет.

Удивительные времена, а как кажется было легко многое устроить, обо многом позаботиться. Ваш вопрос о плате. Мы приехали сюда 3 октября, а жалованье и [довольствие?] получили только к 20 ноября. Переписки у нас масса! Ну да что толковать, Россию не изменишь одним взмахом пера.

Преданный Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1552. Л. 5, 5 об., 6, 6 об.

59

30 ноября 1905 года, Тамбов

<...> Счастлив, что окончилась эта удивительная авантюра, стоившая правительству около 3 миллионов рублей¹⁰. Я за эту поездку правительству крайне благодарен. С одной стороны, это спасло меня от необходимости быть свидетелем тех вопиющих беззаконий, которые под предлогом «Усмирения отчаянных беспорядков» проводились в нашей и соседней... губернии¹¹...

С другой стороны, я на казённый счёт съездил туда, куда Макар телят не гонял.

Повидал нашу армию, китайцев, Урал, Сибирь, Байкал...

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 147, 148.

60

24 февраля 1906 года, Ораниенбаум

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...> Был у Теляковского – директора театров, говорил с ним, но конечно ни до чего не договорился – он сказал, что против моего исполнения ничего не имеет, но что это движется через Московскую контору [Императорских театров]¹².

<...>

Занимаюсь очень усердно. «Руслана», «Пиковую даму» и половину «Евгения Онегина» проглотил. Если будет возможность, достану «Русалку» при театре или откуда-нибудь¹³.

Вчера ходил на Русский симфонический концерт¹⁴ и слушал в чрезвычайно посредственном исполнении (дирижировал Блюменфельд) Симфонию № 3 Скрябина «Ро-ме divin»¹⁵. Это чрезвычайное сочинение! Такое богатство музыки истинной – с настроением, с подъёмами, с богатыми мелодиями и контрапунктической работой – что я даже, который Скрябина считает великим мастером своего дела, диву дался. Какие он невероятные шаги делает! Какая это роскошь музыки! Воображаю, что это было, когда Никиш её давал в Париже!¹⁶ Счастливый Володя Метцль, который это слышал. Здесь исполнение было чрезвычайно посредственным, а темпы до того неверны, что сочинение, длящееся 1 ч. 10 мин. (без перерыва), играли всего 40 мин.

Украли у нас 30 мин. великого эстетического удовольствия. Я страшно жалею, что не знал, когда её будут играть, и не был на репетиции. Русские симфонисты так скромны, что о самом исполнении я узнал случайно, т. к. совершенно случайно в этот день зашёл в Придворный оркестр к товарищу по Лейпцигу (он там дирижирует) и мне там сказали об этом торже-

стве русской музыки, а то бы так просто я и не узнал.

<...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 149, 150, 150 об.

61

2 июля 1908 года, Сенково

<...>

Неудача с трио на меня повлияла гораздо больше, чем я думал, и породила некоторого рода апатию к моей композиторской деятельности – ещё больше задела меня за живое обида, нанесённая мне всесильным у Зимина Купером и Олениным, которые за целый год не собрались просмотреть моей оперы <...> (а Оленину было послано либретто)¹⁷. Я так надеялся на эту постановку, может быть даже и неудачную, но, во всяком случае, это дало бы мне большой толчок, в котором я очень нуждался. Теперь все мои помыслы заняты устроиться дирижёром и для начала место, о котором я говорю, было бы для меня идеальным.

Пока что занимаюсь усиленно упражнениями по ф[ортепиано]-но и в чтении партитур. Только что окончил «Парсифаля»¹⁸, который в особый восторг меня не поверг, за исключением отдельных мест.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 151, 151 об., 152, 152 об.

62

20 июля 1908 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

<...> Я вчера вернулся из Петербурга, куда меня вызывали для пробы¹⁹. Я им предлагал исполнить вступление к «Мейстерзингерам» и Вашу симфонию (первые две части). Так мне дали a livre ouvert²⁰ сюиту Ребикова из оперы «Ёлка»²¹. Со всей этой задачей я справился весьма удовлетворительно и вызвал одобрение оркестра и слушавших меня начальника оркестра барона Штакельберга и дирижёра Варлиха²².

У меня есть серьёзный конкурент – скрипач их же оркестра молодой человек [Белинг?] – немец, только что окончивший

курс П-бургской консерватории²³, и как мне говорили музыканты оркестра, – совсем [нрзб] дирижёр, но ему благоволит Варлих, и он уже рассказывал своим знакомым, что место ему уже обещано. <...>

Ответа мне никакого не дали, а обещали известить в деревню.

Между прочим, симфонию Вашу они никогда не играли...

Надо отдать им справедливость – читают ноты они великолепно, так что мой труд был сведён к минимуму, а сюита Ребикова не сложная вещь, так что для чтения с листа она не представляет никаких трудностей.

Первые две вещи я получил и к своему предложению за несколько дней до пробы, так что имел возможность наизусть всё выучить.

О результатах, каковы бы они ни были, сейчас же Вас извещу.

Преданный Вам Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 153, 153 об., 154, 154 об.

63

13 января 1909 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

С большим опозданием поздравляю Вас с Новым годом и извиняюсь за своё беспутное поведение. Извинением тому может служить разве только организация такого сложного концерта, как Брамсовского вечера, на который Вы непременно должны приехать. Билет Вам будет послан с моей карточкой (19 января, М. зал М. Консерватории)²⁴.

Ваш неаккуратный слуга

Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1553. Л. 1, 2.

64

16 мая 1909 года. Письмо на бланке Гранд Отель Корнель, Париж

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Снова попал я в Париж, но не с такими же чувствами, как в прошлом году, когда я был совершенно свободным человеком.

Дело в том, что сначала работы было непомерно много²⁵, а потом с облегчением оной начались скандалы.

Вчера, например, я ушёл с репетиции, т. к. поведение балетмейстера петербургского балета Фокина²⁶ было непозволительно. Я позволяю здесь, как и всюду, считать себя человеком, а не машиной, на которую можно кричать, а когда этот хам закричал про меня «уберите его», я не выдержал и доложил об этом Дягилеву, главному строителю, и я думаю, что мне придётся уйти, т. к. Фокиным дорожат, конечно, больше, нежели мной. Не знаю, что произошло, но Фокин сразу встал в оппозицию ко мне, к Куперу, к Черепнину²⁷ и ко всему московскому балету (здесь страшный антагонизм вообще между Москвой и Петербургом). Правда, у всех нервы страшно взвинчены, т. к. работа делается невероятной силы. (Как говорит Санин²⁸, [нрзб] за месяц, как в Порт-Артуре.) Буду стоять на своём, и пока Фокин не объяснится, не сяду за рояль.

Я поставил им весь первый спектакль («Павильон Армиды», танцы 2 акта «Князя Игоря» и «Пир горой» – большой дивертисмент, кончающийся финалом 2-й симфонии Чайковского)²⁹.

Работа была иногда по 8½ часа в день! Мой помощник – француз – играет чёрт знает что, так что вчера, когда я ушёл, некоторые №№ ставили без музыки...

Урок этот мне великолепный, но на моей стороне все, включая Дягилева и Бенуа, который ставит свой балет «Павильон Армиды» (музыка Черепнина)³⁰.

Я чувствую, как Вы, читая это письмо, будете думать, что я, вероятно, вовсе не прав, но право же, Сергей Иванович, могли бы Вы работать, когда на Вас смотрят как на заводную машину; так я чувствовал в субботу утром, две ночи не спал, явился к Дягилеву, узнал, что репетиция в 3 часа... Заставили меня играть с 3 до 6½ без перерыва новую для меня музыку, познакомиться с которой я не мог раньше,

т. к. Дягилев мне нот не дал, а сказал, что я получу всё лишь здесь, в Париже, и на моё заявление, что я устал, я [следом?] получил грубость: если Вы уговаривались играть до первой усталости – то уходите...

Простите меня, что я посвящаю Вас во всю эту дребедень, но прямо душе больно вытерпеть, и я право всё брошу и поеду в деревню.

Мало где был, мало что смотрел – ум очень занят. Вчера вечером некоторые наши балетные выступали в редакции Gaulois³¹, я им аккомпанировал. <...>

Что-то будет?

Ваш Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 155, 155 об., 156, 156 об.

65

3 июля 1909 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Как жалко, что Вам не удалось попасть на мой первый дебют, который, судя по откликам слушавших, прошёл хорошо³². Очень меня тронуло присутствие и одобрение Юлия Ивановича Блока³³, который заходил в артистическую и поздравлял меня с успехом. Шла 5-я [симфония] Бетховена, а во втором отделении – «Эгмонт» и «Мейстерзингеры». «Тристана» не удалось дать, т. к. была фактически одна полная репетиция, и всего пройти не было никакой возможности. Солист Тартаков³⁴, убоявшись сырой погоды, не выступал, так что программа вышла куца. Успехом и особенно необычайно тёплым приёмом оркестра я очень доволен. В субботу было повторение той же программы в Зоологическом саду с большим скандалом³⁵. У 1-го кларнетиста был испорченный инструмент, и партию его невероятно плохо без моего ведома играл 2-й, так что в сущности шли без кларнетов. 1-й фэготист уехал в Нижний и за него тоже без моего ведома начал играть 2-й, пьяный и бестолковый музыкант. Всё было так до 2 отделения. Я предпочёл иметь одного кларнетиста (передал

инструмент 1-му) и на партию 1[-го] фэгота посадил виолончелиста.

В пятницу 17-го мои мытарства продолжают – я иду на них только из-за любви к искусству и из-за приёма, оказанного мне в субботу всем оркестром, они приветствовали каждое моё появление на эстраде, и публика много хлопала по окончании.

В пятницу [17 июля] я ставлю 5-ю [симфонию] Чайковского в 1-м отделении, сюиту из «Царя Салтана» – во 2-м. Не скрою от Вас, что единственное моё желание – не провалиться – это у нас в пятницу в Сокольниках. Вероятно, и этот концерт будет повторяться [нрзб] в Москве или в субботу³⁶. <...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹. № 1555. Л. 4, 4 об., 5, 5 об.

66

27 января 1910 года, Москва

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Теперь только, когда всё окончилось и устроилось, могу спокойно описать Вам всё произошедшее в эти дни. Спектакль состоялся в понедельник 25[-го]³⁷, прошёл очень удачно, я себя чувствовал наверху блаженства, и что страннее всего, сравнительно спокойным и уверенным, хотя поводов к этому было немного. Но всё хорошо, что хорошо кончается, и мои преддебютные волнения исчезли. Были кое-какие несовершенства, но к чести моей могу сказать: не вполне по моей вине. Нынешний успех был полный, отзывы Кашкина и Ангеля самые благоприятные³⁸, а это мне для будущего очень важно. Нужно держаться. Я ещё ни разу не проваливался, дай Бог, чтобы и на будущее время было то же.

Вчера я пережил самый тяжёлый день. Дело в том, что я предполагался Дирекцией Большого театра на место 2-го балетного дирижёра (вместо ушедшего к Зимину Плотникова³⁹). Вся Дирекция in corpore⁴⁰ была на дебюте. Вчера я сговорился с Зиминим на будущий сезон. 2 самостоятельные постановки и из старого репертуара ко мне

переходят «Мейстерзингеры» и «Тангейзер» или «Петушок». Работаю над постановками Палицына⁴¹ в случае надобности в качестве концертмейстера и за всё это получаю 300 руб в месяц. Условия кабальные! Отказаться бессмысленно. А с другой стороны, Большой театр, коронная служба и независимость от благосостояния отдельного лица – а в данном случае в особенности от Зимина.

И вот вчера я должен был выбрать, т. к. в Большой театр я единственный кандидат и на меня не смотрели как на человека. В воскресенье следующее надеюсь дирижировать уже балетом. Вот где мне важен был Ваш совет – я прямо плакал, не знал что делать и в конце концов решил остаться в опере, с которой я знаком, нежели пуститься плавать в балет, который я ещё не знаю, и не знаю, как себя буду там чувствовать.

Я думаю, Сергей Иванович, Вы меня оправдаете и согласитесь, что выбор мой был правильный. Здесь Купер от Зимина всю свою колоссальную карьеру сделал. Может быть, мне удастся чего-нибудь добиться. Не могу не воспользоваться случаем, чтобы ещё и ещё раз не поблагодарить Вас за всё, что Вы мне дали, т. к. своими музыкальными удачами и термином «серьёзного интеллигентного музыканта» я обязан исключительно Вам. Ещё раз, большое спасибо за всё.

Любящий Вас Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1556. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.

67

2 февраля 1910 года, Москва

Дорогой Сергей Иванович!

После недели серьёзных и очень волновавших меня размышлений я, соображаясь с личным желанием и советами всех, кто бы мне мог их дать, решил балет Большой оперы предпочесть опере Зимина и вот на каких основаниях: 1) прочность положения и независимость от расположения личного отдельного лица; 2) спо-

койная и не расстраивающая нервы работа, дающая возможность и самому работать; 3) опасение, что я Зиминской работы прямо-таки физически не вынесу: мне ведь приходится быть там фактически концертмейстером для Палицына, так что на «Мейстерзингеров», говорят, недели мало – они едва ли с уходом Купера⁴² останутся в репертуаре, да если и останутся, то предварительная работа по их возобновлению будет сведена до минимума, новые постановки (по уговору, «Измена» Ипполитова-Иванова⁴³ и может ещё одна работа) много не дадут, остаётся опять-таки маханье «Золотым петушком». В балет же я устраиваюсь основательно – чтобы было с хорошим и, как я думаю, заранее расположенным ко мне оркестром и на первую освобождающуюся вакансию более чем кто-либо рассчитываю оперные дирижёры Большого театра. Об чём я могу ещё мечтать?

У Зимина я расстроил своё здоровье и, судя по подготовке к «Гамлету»⁴⁴, не буду иметь ни минуты свободной от мыслей об работе театральной.

Когда я это продумывал, обстоятельства переменились и явился конкурент – скрипач Сербулов⁴. Будет назначен конкурс. Он дирижирует, как предполагается, 14 февраля «Коньком-Горбунком», я – 21-го «Спящей красавицей»⁴⁵. Управляющий конторой фон Бооль⁴⁶ Вас просит приехать на эти дебюты, зайти высказать своё мнение потом при обсуждении «достоинств конкурсантов». Я со своей стороны буду слёзно упрашивать Вас приехать. Я Вас не подведу. За оперу я боялся, и сошло великолепно, так что Ваша рекомендация была справедливой. Теперь я снова жду и думаю, что Ваше мнение не будет связано личным пристрастием к любящему Вас Ю. Померанцеву.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1557. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

68

31 марта 1910 года, Москва

Дорогой Сергей Иванович!

Свершилось! Я подписал контракт с Дирекцией Большого театра на 13 месяцев с 1 апреля по 1 мая 1911 года на должность «капельмейстера балета» с окладом 2000 руб в год⁴⁷.

Дебют моего конкурента был признан неудачным и выбор остановился на мне.

Переволокновался я за это время невероятно. Ведь дебют мой был 21 февраля⁴⁸, а подписал я 29 марта. Теперь нужно ждать утверждения контракта из Петербурга и тогда с завтрашнего дня я буду официальное лицо Hofkapellmeister и в воскресенье 4 апреля в новой должности дирижирую «Коньком-Горбунком».

Я очень рад, что управляющий конторой согласился на контракт с 1 апреля, а не устроил это с 1 сентября, как заключают большинство контрактов, т. к. благодаря этому я всё лето буду получать жалование, и это даст мне возможность уехать куда-нибудь подальше. Ко 2 августа я должен быть на месте, а в этом году сезон окончится 25 апреля. Отдохнуть времени много.

Рад я необычайно, что всё это так блестяще устроилось – по крайней мере, не буду больше неприкаянным ходить. Работы будет много, но это даже хорошо, и если удастся поставить хоть один стоящий балет, это было бы великолепно. Я ведь мечтаю о «Щелкунчике», который в Москве никогда не шёл⁴⁹. Вот бы за него взяться! Да нет, видно придётся через всех «Коньков» и «Корсаров»⁵⁰ пройти раньше, чем доберёшься до постановки хорошего с музыкальной точки зрения балета.

Жизнь наша течёт также, как и прежде. Устраивали Brahms-Abend с участием Герхардт и Никиша⁵¹, читали им адрес – собрали полный зал; слушали у Никиша Володину симфонию⁵² Никиш её великолепно провёл – очевидно выучил, но учиться она не хотела; все-таки в Москве сочиняют несравненно лучше, чем в Петербурге. Последний шедевр Глазунова «Песнь судьбы»⁵³ ничего не стоит, а ещё гораздо меньшего стоит симфония прославлен-

ного петербуржца Штейнберга⁵⁴, какая-то мозаика из посредственных музыкальных мыслей, слабая техника и слабое вдохновение. Я горжусь тем, что у нас в Москве сочиняют и старики, и молодые лучше. Вот восхитительную вещь Лядова сыграл Никиш, «Кикимора»⁵⁵ – но эта безделка в счёт не идет.

<...>

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹. № 1558. Л. 5, 6, 6 об.

69

11 июня 1910 года, Одесса

Дорогой Сергей Иванович!

Всё свершилось, и я из разряда свободных людей перешёл в разряд бракованных⁵⁶. Мы рассчитывали сначала венчаться или в Риме, или во Флоренции, первое отпало, так как мы в Рим совсем не поедем, а Флоренция была принесена в жертву Одессе, т. к. здесь живут родители Веры и, конечно, им было очень приятно, что всё произошло здесь, а не вдали от них.

<...>

Выезжаем мы из Одессы сегодня вечером пароходом на Галат (должны были выехать ещё вчера, но пароход не отошёл) и далее пароходом же я думаю в Будапешт. Предстоит, быть может, неприятная комбинация с карантинном, т. к. Одесса объявлена неблагополучной по холере. Вчера, между прочим, против наших окон был поднят человек с признаками холеры и проведён в бараки; впечатление не очень приятное, а мысль просидеть в карантине несколько суток ещё менее приятна. Так как мы задержались с выездом...

Шлю Вам свой самый искренний привет. Таковой же шлёт Вам моя «законная супруга». Очень рад за Вас, что Вы отказались играть здесь в раковине⁵⁷. Шум, ветер, свистки и полное отсутствие резонанса делают совершенно невозможным выступление солистов.

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹. № 1559. Л. 7, 7 об., 8, 8 об.

70

14 августа 1910 года, Москва

Дорогой Сергей Иванович!

<...>

Я с большим удовольствием, несмотря на отвратительную погоду, продирижировал в Сокольниках Егоица, вступление и финал «Тристана» и «Парижский карнавал» [Ю.] Свендсена⁵⁸ и заработал за это симфоническое дирижирование правда немного – 50 руб, но это мой первый такого рода заработок.

<...>

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1560. Л. 9, 9 об., 10, 10 об.

71

23 января 1911 года, [Москва]

Многоуважаемый Сергей Иванович!

Не писал Вам ни о репетициях балета Фомы Александровича⁵⁹, ни о концерте Филармонии⁶⁰, так как, по правде Вам сказать, времени совсем нет; теперь на сегодняшний день я как раз свободен и спешу Вам ответить. Балет пойдёт 30-го, как и предполагалось, и генеральная репетиция будет 28-го в 12 час[ов] утра. Ноты оркестровые были в ужасном виде, и нам понадобилось 5 репетиций, чтобы только их исправить. Вчера прошли начисто 1 акт и исправил вставные номера. Завтра надеюсь пройти второй и третий, и со вторника начнутся уже оркестровые со сценой. Балет будет звучать довольно хорошо, хотя всё инструментовано слишком громоздко, но часто это бывает гораздо выгодней слишком прозрачной инструментовки, особенно когда она сделана неопытным инструментатором. Здесь, по крайней мере, почти всё будет звучать. Есть кое-какие фантазии: для одного номера во всём балете требуется бас-кларнет – для усиления меди малые тубы – арфы несут несоразмерно тяжёлую работу. Но всё это, я думаю, он сам чувствует и видит в этом опыт – хороший урок для него.

Относительно концерта могу Вам сообщить, что риск с моей стороны был гро-

манный. Я концерта [Рахманинова] не знал до того дня, когда согласился на аккомпанемент. В среду среди дня мне передали партитуру концерта – а в субботу уже концерт – я, конечно, отказался, тем более что в пятницу была первая корректура балета и надо было серьёзно подготовиться. Но затем сам Рахманинов позвонил мне, и вечером в среду мы с ним основательно прошли весь концерт. В четверг я его учил – в пятницу времени не было, а в субботу утром репетиция – коротенькая, единственная. Вечером сошло всё хорошо. Слушатели довольны, дирекция Филармонии довольна и сам Рахманинов очень меня благодарил. Из этого и из кратких, но очень хороших замечаний в газетах я заключаю, что всё было хорошо. Вознаградили меня за усердие – заплатили мне 300 руб. Очень мило с их стороны оценить мою самоотверженность и желание выручить Сергея Васильевича. Я вечером мечтал, что они пригласят меня продирижировать одним собранием на будущий год. Уж очень хочется мне выступить в качестве симфонического дирижёра в приличном концерте!

<...>

Преданный Вам Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1561. Л. 1, 1 об., 2, 2 об.

72

26 июля 1911 года, Озерки Московской губернии

Я страшно провинился перед Вами после того, как на всё лето не собрался написать. Как-то не писалось, и вследствие этого я почти никому не отправил ни одного письма за это лето. Началось оно у нас поездкой в Виши на воды, потом остановились в Берлине и попали на Rheingold в Дрездене на «Тангейзера» в Нюрнберге, где пробыли несколько дней и вечеров при свете луны – то, чем этот город прекрасен. Между прочим, я провёл несколько дней в библиотеке, созерцая партитуру «Мейстерзингеров»⁶¹. Затем через Лион перекочевали в Виши, где на следующий день после приезда стали принимать лечение душами,

ваннами и водами. <...> Я понемногу начал учить «Жизнь за царя»⁶², которую совсем не знал. Последний день нашего пребывания в Виши я попал на дикое зрелище боя быков и *mise à mort*⁶³.

<...>

Решили спокойно поехать в Россию, в Сенково. Вот уж 3 дня будет неделя, как мы здесь. Погода стоит очаровательная. Вера значительно поправилась от изнурительного курса лечений на водах, а я на днях кончаю партитуру «Жизни за царя». Надеюсь её знать уже к началу сезона, когда мне в первую голову придётся её репетировать. Просматриваю клавиры «Русалки»⁶⁴ (партитура лишь писанная), чтобы быть годным. Эту оперу я тоже сейчас в деталях познал хорошо.

А вот с сочинительством дело обстоит хуже. Так мысли разбросались, что собрать их воедино очень трудно. Надеюсь, что к концу пребывания здесь (в Москву поеду числа 10–12 августа) приду совсем в норму и надеюсь к тому времени, справившись окончательно с Глинкой, заняться Померанцевым.

<...>

Искренно любящий Вас Ю. Померанцев.

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 157, 157 об., 158, 158 об.

73

28 ноября 1911 года, Москва

Дорогой Сергей Иванович!

<...> С сегодняшнего дня я как раз освободился от упорной работы (вчера в первый раз дирижировал «Волшебным зеркалом» Корещенки⁶⁵, и, как он высказался мне по этому поводу, доставил ему подлинное удовольствие, т. к. он впервые услышал свой балет в тех темпах и с теми оттенками, как он его задумал). Я очень рад такому результату, т. к. потратил около двух недель на тщательное изучение его сложной партитуры. Оркестр доволен, балетные тоже и я больше всех, тем более что в тот же день (вчера 27 ноября) утром дирижировал

юбилейным спектаклем (75 лет со дня первой постановки) «Жизни за царя»... Теперь в театре все трепещут и усиленно готовятся к встрече великого Фёдора Ивановича [Шаляпина], при одном имени которого уже все дрожат. Он начинает с «Псковитянки»⁶⁶. Может быть, на днях уеду на один симфонический в Саратов. В январе дирижирую два народных концерта, Кузнецкого 8[-го] и 22[-го] утром в Б[ольшом] зале Благородного собрания. Это будут мои первые серьёзные симфонические концерты в Москве. Ставлю на первый Мендельсона увертюру из «Сна [в летнюю ночь]» и «Итальянскую» [симфонию], и Бетховена – 3-ю «Леонору»⁶⁷, а во втором – Брамса и Вагнера⁶⁸. Я очень и очень надеюсь, что Вам на них удастся попасть.

<...>

Ваш Ю. Померанцев.

ГМЗЧ. В¹¹. № 1562. Л. 3, 3 об., 4, 4 об.

74

24(14) июня 1913 года, [Швейцария]

Дорогой Сергей Иванович!

Не подумайте, что я умер и поэтому не пишу Вам о таких прекрасных путешествиях, которые я предпринял. Выехал из Петербурга в Гельсингфорс и оттуда, не задерживаясь, – в Стокгольм; здесь пробыл три дня и съездил в Упсалу, [посмотрел?] как в Швеции относятся к просвещению и к людям науки – я попал туда на чествование университетом и упсальскими обывателями при помощи упсальской артиллерии вновь выпущенных докторов, сдавших свой экзамен, и так мне было грустно быть между ними и думать, что в то время, как в каком-то ничтожном городишке Швеции с артиллерией и пушечной пальбой приветствуют молодых учёных – у нас в России только тем и занимаются в ведомстве Народного Просвещения, что [разбирают дома по бревнам?], как у Щедрина в «Истории одного города»⁶⁹. Из Стокгольма сделал восхитительный трёхдневный [вояж]

по каналам в Gota-Kanal и уехал из Швеции в Гетеборг, и оттуда мимо Эльсинора приехал в Копенгаген... Оттуда поехал в Берлин, где попал на представление новой оперы Пуччини «La fanciulla del West»⁷⁰ большой музыкальной пошлости на кинематографически-раздирающий сюжет из жизни калифорнийских золотоискателей – и оттуда уже поехал в Лейпциг... Очень заинтересовался одним спектаклем в Neue Theatre: «Les petits riens» Балет а Mozart⁷¹... Какая эта очаровательная музыка (полный балетный дивертисмент с [нрзб] увертюрой... К балетам давали «Der Golden Kreuz», старинную оперу

Брюля⁷², которую не могла мне испортить настроение, так очарователен был балет. Никиша в Лейпциге не было, а его родных я всех видел. ...я уехал в Хандеск (Тироль), где лечится Вера Всеволодовна⁷³, которая просила передать Вам свой поклон. <...> Через Милан и Верону я возвращаюсь в Lavico к Вере Всеволодовне. Там отдохну и главным образом займусь подготовкой к курсу гармонии и аккомпанемента, который буду читать на будущий год у Гнесиных⁷⁴, и потом снова в путь по маленьким городкам Италии. <...>

РГАЛИ. Ф. 880. Оп. 1. № 44. Л. 159, 159 об., 160, 160 об.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идёт о событиях сентября-октября 1905 года, связанных с протестами студентов консерватории и уходом Танеева.

² Дальневосточный конфликт Российской империи с Японией включал вопрос о линии Южно-Маньчжурской железной дороги (ответвление Китайско-Восточной железной дороги).

³ Здесь и далее все географические наименования, которые удалось проверить, приведены по русским картам Китайско-Восточной железной дороги 1903 года* и Дальнего Востока 1904 года**.

⁴ Речь идёт о повести А. И. Куприна «Поединок», реалистично описывающей жизнь российских офицеров.

⁵ Писатель Н. Г. Гарин-Михайловский (1852–1906), который осенью 1905 года находился в Маньчжурии как военный корреспондент.

⁶ «Корейские сказки» (1898) Н. Г. Гарина-Михайловского, написанные под впечатлением путешествия писателя по Корее, Маньчжурии и Ляоданскому полуострову.

⁷ Имеется в виду пьеса М. Горького «На дне», повествующая о жизни обитателей ночлежек.

⁸ *Per pedes apostolorum* (лат.) – поговорка, означающая отправление в путь пешком, подобно апостолам.

⁹ *Partir de plaisir* (фр.) – увеселительная прогулка.

¹⁰ Речь идёт об окончании русско-японской войны 1904–1905 годов.

¹¹ Померанцев имеет в виду усмирение противоправительственных волнений во время революционных событий 1905 года, в которых ему, как унтер-офицеру, прапорщику запаса, пришлось бы участвовать.

¹² Речь идёт о предполагаемом поступлении Ю. Н. Померанцева на службу дирижёром в Большой театр. В. А. Теляковский – тогдашний директор Императорских театров.

¹³ Померанцев изучал партитуры опер М. И. Глинки «Руслан и Людмила», П. И. Чайковского «Пиковая дама», «Евгений Онегин», А. С. Даргомыжского «Русалка» для подготовки к работе в труппе Большого театра.

¹⁴ «Русские симфонические концерты» – мероприятия, организованные в 1884 году в Санкт-Петербурге М. П. Беляевым с целью пропаганды творчества русских композиторов. Проводились до 1918 года. Концерты финансировались из личного капитала М. П. Беляева, после его смерти – из средств, завещанных им Попечительному совету для поощрения русских композиторов и музыкантов (в 1904–1907 годах председателем совета был Римский-Корсаков, с 1907 года – участник Беляевского кружка Н. В. Арцыбушев).

* URL: <http://nasledie-eao.ru/upload/medialibrary/bd8/bd833e9de08965cfc6687ca99eaf68a9.jpg>

** URL: <http://nasledie-eao.ru/upload/medialibrary/cdb/cdb7e473380c37cf098de82ba6c8d30a.jpg>

¹⁵ 23 февраля 1906 года в «1-м Русском симфоническом концерте» в Большом зале Благородного собрания в Петербурге под управлением Ф. М. Блуменфельда впервые в России прозвучала Третья симфония А. Н. Скрябина.

¹⁶ Речь идёт о премьере Третьей симфонии Скрябина 16 (29) мая 1905 года в зале Нового театра в симфоническом концерте под управлением Артура Никиша.

¹⁷ Померанцев говорит о своих сочинениях – фортепианном Трио Es-dur op. 31, посвящённом Танееву, которое предназначалось к концерту фон Глена (современной музыки) и опере «Покрывало Беатриче», которую отказались принять к постановке в Частной опере Зимина. Эмиль Альбертович Купер (1877–1960) – русский и американский дирижёр. В начале XX века работал в Киевской опере, Частной опере Зимина, с 1908 года стал постоянным дирижёром симфонических собраний МО ИРМО. Дирижировал рядом спектаклей в «Русских сезонах» Дягилева. После 1917 года занимал пост дирижёра в Петроградском театре оперы и балета. В 1922 году эмигрировал из Советской России. Пётр Сергеевич Оленин (1871–1922) – артист оперы (баритон), камерный и эстрадный певец и режиссёр. В 1904–1915 – солист московской Оперы С. Зимина, в 1907–1915 – главный режиссёр Оперы С. Зимина.

¹⁸ Опера Р. Вагнера «Парсифаль».

¹⁹ Речь идёт об испытании на должность дирижёра Большого театра, на которую претендовал Ю. Н. Померанцев.

²⁰ A livre ouvert (фр.) – с листа.

²¹ Сюита из оперы «Ёлка» В. И. Ребикова.

²² Барон Константин Карлович Штакельберг (1848–1925) – русский генерал, начальник Придворного оркестра, композитор. Варлих Гуго Иванович (1856–1922) – немецкий и российский дирижёр, альтист.

²³ Среди выпускников 1908 года значится Эраст Белинг, который окончил Петербургскую консерваторию по отделу теории композиции профессора Н. Ф. Соловьёва (Санкт-Петербургское отделение ИРМО. Отчёт за 1907/08 год. Санкт-Петербург, 1909. С. 11).

²⁴ После пребывания в Лейпциге в 1903–1905 годах Померанцев мечтал о пропаганде музыки Брамса в России (см. письмо 63). «Брамсовский вечер», а точнее «Вечер современной музыки, посвящённый Брамсу», на который Померанцев приглашает Танеева, состоялся 19 января 1909 года в Малом зале Московской консерватории. Программа включала Фортепианное трио op. 101, Фортепианный квинтет op. 34, фортепианные сочинения И. Брамса. Участники: К. Н. Игумнов (фортепиано), А. Могилевский (скрипка), А. Э. фон Глен (виолончель).

²⁵ С 1909 года Померанцев периодически работал концертмейстером в труппе «Русских балетов» С. П. Дягилева.

²⁶ Михаил Михайлович Фокин (1880–1942) – русский, позднее американский артист балета и хореограф.

²⁷ Купер – см. примеч. 17. Николай Николаевич Черепнин (1873–1945) – русский композитор, дирижёр, педагог.

²⁸ Александр Акимович Санин (1869–1956) – российский актёр и режиссёр, сотрудничавший в том числе с труппой С. П. Дягилева (знаменитые постановки 1908–1909 годов: «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского, «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова).

²⁹ На первом спектакле балетной труппы Дягилева 19 мая 1909 года в театре Шатле в Париже зрителю были представлены «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина (художник А. Н. Бенуа, хореограф М. М. Фокин), «Половецкие пляски» – танцевальный дивертисмент на музыку из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина (хореограф-постановщик М. М. Фокин, сценография Н. К. Рериха) и «Пир» – дивертисмент, или, как было указано в программе, танцевальная сюита в постановке М. М. Фокина с включением хореографических номеров А. А. Горского, Н. О. Гольца и Ф. И. Шкесинского, М. И. Петипа и М. М. Фокина на музыку А. К. Глазунова, М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского.

³⁰ А. Н. Бенуа был автором сценария и режиссёром балета «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина.

³¹ «Le Gaulois» – французская ежедневная газета.

³² Дебют Ю. Н. Померанцев в роли дирижёра на летних симфонических концертах в Сокольном круге состоялся в пятницу 10 июля 1909 года. Программу составили Пятая симфония и увертюра «Эгмонт» Л. Бетховена, увертюра к опере Р. Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры». В лето 1910 года в рамках летних концертов в Сокольном круге проводились три типа концертов: по воскресеньям – общедоступные, по средам – популярные, по пятницам – симфонические.

³³ См. примеч. 2 части I данной публикации (Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2021. Вып. 26. С. 30–47).

³⁴ Иоаким Викторович Тартаков (1860–1923) – русский оперный певец (баритон) и режиссёр.

³⁵ Сведений о концерте в Зоологическом саду найти не удалось.

³⁶ Сведений о концерте 17 июля в Сокольниковом кругу, как и о повторениях его программы, найти не удалось.

³⁷ Ю. Н. Померанцев имеет в виду оперу А. Тома «Гамлет» в Частной опере Зимина (в театре Солодовникова) 25 января 1910 года. В этом спектакле он дебютировал как оперный дирижёр.

³⁸ Отзывы ведущих московских критиков Ю. Д. Ангеля и Н. Д. Кашкина на дебют Ю. Н. Померанцева в качестве оперного дирижёра были опубликованы соответственно в «Русских ведомостях» и «Московских ведомостях» вскоре после события. Приведём выдержки из них: «Другим дебютантом в Гамлете оказался г. Померанцев, дирижировавший оперой. Это было, кажется, первое выступление г. Померанцева в роли оперного дирижёра и как таковое должно быть признано очень удачным. У г. Померанцева есть способность владеть собой и следить за сценой, уверенный взмах, музыкальная интеллигентность, – словом, необходимые данные для оперного дирижёра. Остальное, надо думать, даст молодому дирижёру практика и работа над более глубокими партитурами, чем Гамлет» [2, 4]; «...Особое значение этой постановки – в том, что в ней на ответственных местах режиссёра и дирижёра выступили два дебютанта, впервые пробовавшие свои силы в этих областях музыкально-сценического дела. <...> Померанцев, молодой дирижёр, пробовавший уже свои силы в качестве симфонического дирижёра (в летних Сокольниковских концертах), но во главе оперного оркестра появляющийся впервые. Ни тот, ни другой, однако, не заявили себя в этой постановке чем-нибудь значительным и ярким. <...> У г. Померанцева всё идёт достаточно гладко, чисто и уверенно, но этим пока всё и ограничивается. Ни сколько-нибудь горячего темперамента, ни более или менее тонких и тщательно продуманных нюансов в исполнении нет. В оправдание дирижёра-дебютанта можно заметить, что сама опера не даёт дирижёру достаточно благодарного материала. Но это не всё объясняет и не всё оправдывает» [1, 4].

³⁹ Евгений Евгеньевич Плотников (1877–1951) – русский дирижёр, работавший в Большом театре, Частной опере Зимина; также дирижировал летними концертами в Сокольниках.

⁴⁰ In corpore (лат.) – в полном составе.

⁴¹ Ю. Н. Померанцев говорит о предложении работы дирижёром в Частной опере Зимина. Речь идёт о постановках опер «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тангейзер» Вагнера, «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова, которыми ранее дирижировал Иван Осипович Палицын (1868–1931). По-видимому, вопрос был уже почти решён, потому что в газете «Московские ведомости» № 22 от 28 января 1910 года сообщалось о том, что Померанцев заключил контракт с Оперой Зимина на следующий сезон (с. 4). Как следует из публикуемого далее письма от 2 февраля 1910 года, Померанцев изменил первоначальное решение и предпочёл работу дирижёром балета в Большом театре.

⁴² «Измена» – драматическая опера М. М. Ипполитова-Иванова в 4 д. (5 к.), либретто А. Сумбатова (Южина) по его одноимённой трагедии. Премьера состоялась в Москве в Опере Зимина 4 декабря 1910 года под управлением автора.

⁴³ Опера А. Тома «Гамлет», которой Ю. Н. Померанцев дирижировал в спектакле 25 января 1910 года (см. письмо № 66).

⁴⁴ Сербулов Михаил Васильевич (1860–?) – скрипач и дирижёр, профессор Пражской консерватории.

⁴⁵ Балеты «Конёк-горбунок, или Царь-девица» Ц. Пуни (с добавлением музыки П. И. Чайковского) и «Спящая красавица» П. И. Чайковского. Ю. Н. Померанцев действительно дебютировал в Большом театре 21 февраля 1910 года с балетом Чайковского «Спящая красавица».

⁴⁶ Управляющий Московской конторой Императорских театров и театральных училищ Николай Константинович фон Бооль (1860–1935).

⁴⁷ Контракт был заключён 2 апреля 1910 года (см.: Личное дело Ю. Н. Померанцева – капельмейстера балета. Московская контора императорских театров // РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Ед. хр. 2934. Л. 1). В деле имеются контракты с 1910 по 1916 год. Каждый год контракт перезаключался. С 1910 по 1911 и с 1911 по 1912 годы жалованье составляло 2 000 руб. (Л. 16, 17), в 1912–1913 – 3 000 руб. (Л. 40), затем в 1913–1914 – 3 600 руб. (Л. 50). Далее, видимо, оставалась та же сумма, потому что на бланках старых контрактов подписаны карандашом новые даты.

⁴⁸ Дебют Ю. Н. Померанцева в качестве дирижёра балетного спектакля в Большом театре состоялся 21 февраля 1910 года с балетом П. И. Чайковского «Спящая красавица».

⁴⁹ Балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского к тому времени неоднократно ставился в Мариинском театре в Петербурге, а в Москве, действительно, ещё не шёл.

- ⁵⁰ Померанцев говорит о балетах «Конёк-горбунок, или Царь-девица» на музыку Ц. Пуни (с добавлением музыки П. И. Чайковского) и «Корсар» на музыку Ш. Адана.
- ⁵¹ 28 марта 1910 года состоялся ежегодный концерт Брамсовского общества (в программе: Соната *fis-moll*, Фортепианный квартет *c-moll* op. 60, Струнный квартет *a-moll* op. 51 и другие сочинения И. Брамса. В концерте приняли участие квартет Зиссермана, К. Н. Игумнов (фортепиано), Е. Герхардт (меццо-сопрано). Певица Елена Герхардт (1883–1961) прославилась исполнением немецких классических *Lieder*, постоянно сотрудничала с А. Никишем.
- ⁵² Речь идёт о симфоническом концерте 29 марта 1910 года под управлением А. Никиша, в котором, в частности, прозвучала симфония В. Метцля.
- ⁵³ А. К. Глазунов. Драматическая увертюра «Песнь судьбы» op. 84.
- ⁵⁴ Скорее всего, Ю. Н. Померанцев имеет в виду Вторую симфонию М. О. Штейнберга, которой А. Никиш дирижировал 16 и, возможно, 19 марта 1910 года в Большом зале Благородного собрания.
- ⁵⁵ А. К. Лядов. Симфоническая картина «Кикимора» op. 63. Исполнялась в концерте 29 марта 1910 года.
- ⁵⁶ Померанцев вступил в брак 27 июня 1910 года в Одесской Свято-Николаевской портовой церкви с Верой Всеволодовной Барановской, актрисой (Личное дело Ю. Н. Померанцева – капельмейстера балета. Московская контора императорских театров. РГАЛИ. Ф. 659. Оп. 3. Е. х. 2934. Л. 9 об.). Его вторая супруга – Надежда Мухина, о чём свидетельствуют записи в кладбищенской книге Кокад-Ницца ((Русское кладбище Кокад_Ницца <https://forum.vgd.ru/post/341/106567/p3457936.htm>; дата обращения 19.08.2021).
- ⁵⁷ В Одесском городском саду.
- ⁵⁸ Ю. Н. Померанцев действительно участвовал в качестве приглашённого дирижёра в летних концертах в Сокольниках кругом летом 1910 года, но дату этого концерта найти не удалось.
- ⁵⁹ Балет Ф. А. Гартмана «Аленький цветочек» (премьера 30 января 1911 года).
- ⁶⁰ Померанцев выступил в качестве дирижёра в VII симфоническом собрании Московского филармонического общества в Большом зале Благородного собрания в Москве 15 января 1911 года, прозвучал Третий фортепианный концерт С. В. Рахманинова (солировал автор). Также в концерте исполнялась «Трагическая увертюра» И. Брамса, кантата «Весна» С. В. Рахманинова (хор и оркестр п/у С. В. Рахманинова, солист В. Р. Петров (бас), «Финская фантазия» А. К. Глазунова (впервые).
- ⁶¹ Перечисляются оперы Р. Вагнера «Золото Рейна», «Тангейзер», «Нюрнбергские мастерзингеры».
- ⁶² Опера М. И. Глинки «Жизнь за царя». Ю. Н. Померанцев готовился дирижировать спектаклем на открытие сезона спектаклей русской оперы 30 августа 1911 года.
- ⁶³ *mise à mort* (фр.) – смертная казнь.
- ⁶⁴ Опера А. С. Даргомыжского «Русалка», которая была в репертуаре Большого театра.
- ⁶⁵ Балет А. Н. Корещенко «Волшебное зеркало» (премьерным спектаклем 9 февраля 1903 года в Большом театре дирижировал Р. Дриго; с тех пор он неоднократно возобновлялся).
- ⁶⁶ В сезон 1911/1912 годов Ф. И. Шаляпин к этому времени уже выступил в Большом театре 7 ноября 1911 года в опере М. П. Мусоргского «Хованщина». Опера Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка», в которой Шаляпин исполнил партию Ивана Грозного, шла 8 декабря.
- ⁶⁷ Сведений об этом концерте найти не удалось.
- ⁶⁸ Ю. Н. Померанцев выступил в качестве дирижёра 22 января 1912 года в VI общедоступном симфоническом концерте С. А. Кусевицкого. В программе: И. Брамс. Симфония № 4, Р. Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер», Антракт из оперы «Нюрнбергские мастерзингеры», «Пять стихотворений» (*Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonk*) (солистка П. Ж. Доберт), Ф. Шуберт. Музыка к «Розамунде», Ф. Лист. «Мефисто-вальс».
- ⁶⁹ Имеется в виду один из эпизодов «войн за просвещение», которые затеял очередной градоначальник города Глухова Василиск Семёнович Бородавкин, персонаж повести Н. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города».
- ⁷⁰ Опера Дж. Пуччини «Девушка с Запада» (1910).
- ⁷¹ Одноактный балет на музыку В. А. Моцарта «Безделушки», впервые поставленный в Париже в 1777 году (автором либретто и хореографом-постановщиком выступил Ж. Ж. Новерр).
- ⁷² «Das goldene Kreuz» («Золотой крест») – опера Игнаца Брюлля (либретто Саломона Германа Мозенталя; премьера состоялась в 1875 году).
- ⁷³ Жена Ю. Н. Померанцева.
- ⁷⁴ Сведений о работе Ю. Н. Померанцева в Училище Гнесиных, к сожалению, не обнаружено.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кашкин Н. Д. Театр и музыка // Московские ведомости. 1910. № 23, 29 янв. С. 4.
2. Энгель Ю. Д. Театр и музыка // Русские ведомости. 1910. № 21, 27 янв. С. 4.

Elena M. Shabshaevich

Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke, Research and-Publishing center

"Moscow Conservatoire", Moscow, Russia. E-mail: shabsh@yandex.ru.

ORCID: 0000-0003-4608-5081. ResearchID: D-8583-2017. Spin-код: 1318-9244

"YOURS TRULY Y. POMERANTSEV..."

Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected)

PART III

Abstract. For the first time, the publication presents selected letters of Yuri Nikolaevich Pomerantsev to Sergei Ivanovich Taneev from the funds of the Russian State Archive of Literature and Art and from the funds of State Memorial Musical Museum-Reserve of P. I. Tchaikovsky in Klin. The introduction of these documents into everyday life helps shape scientifically grounded ideas about the pianist, composer, conductor Yuri Nikolaevich Pomerantsev (1878–1933), whose life, creativity, and activities are still poorly understood. This issue of the "Scientific Bulletin of the Ural Conservatory" prints letters covering the period from, October 1905 to June 1913. For our hero, he turned out to be extremely eventful, both in the personal (participation in the Manchurian campaign, marriage to actress Vera Vsevolodovna Baranovskaya), and in the professional sphere (work as a symphony and opera conductor), – and about all Yu. N. Pomerantsev still confidentially informs S. I. Taneev. He confides to the teacher his hesitation in choosing a work between the Zimin Opera (debut in A. Thomas "Hamlet" on January 25, 1910) and the Bolshoi Ballet (debut in P. I. Tchaikovsky's "Sleeping Beauty" on February 21, 1910); preference was ultimately given in favor of the Bolshoi Theater (the contract was concluded on April 1, 1910). Pomerantsev writes to his mentor about the Brahms Evening organized by him (January 19, 1909), about his performances in summer concerts in Sokolniki and in the Zoological Garden (since 1909), about a significant concert where he conducted the Third Concerto of S. V. Rachmaninov (VII Symphony meeting of the Moscow Philharmonic Society on January 15, 1911). From a letter to Taneyev, we learn about Pomerantsev's work as an accompanist in the "Russian Seasons" in Paris (since 1909), which did not work out due to a difficult relationship with Mikhail Fokin. Of the musical impressions that Pomerantsev traditionally shares with Taneyev, one should note the Russian premiere of A. N. Scriabin's Third Symphony (February 23, 1906), as well as visits to European theater and concert halls during his summer holidays. The chronological boundary of the correspondence known to us is the last peaceful summer before the outbreak of the First World War, which followed the death of Taneyev in 1915 and further terrible events that forever changed the personal fate of Yu. N. Pomerantsev (he went into exile) and Russian culture.

Keywords: Yuri Nikolaevich Pomerantsev; Sergei Ivanovich Taneev; Alexander Nikolaevich Skryabin; Sergei Vasilyevich Rachmaninov; «Russian Seasons»; Bolshoi Theatre; Zimin's Opera; musical and theatrical life in St. Petersburg and Moscow at the beginning of the 20th century

For citation: Shabshaevich E. M. "Yours truly Y. Pomerantsev..." : Letters from Yu. N. Pomerantsev to S. I. Taneev (selected). Pt. 3, *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 23–37. (in Russ.).

REFERENCE

1. Kashkin N. D. Theater and music, *Moskovskie vedomosti*, 1910, no. 23, January 29, p. 4. (in Russ.).
2. Engel Yu. D. Theater and music, *Russkie vedomosti*, 1910, no. 21, January 27, p. 4. (in Russ.).



УДК 78.081

Алла Германовна Коробова

Доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия). E-mail: 2011korobova@mail.ru. ORCID: 0000-0003-3115-4099.
Researcher ID: AAV-7839-2021. SPIN-код 3753-0820

О РОЛИ ПАСТОРАЛЬНОГО ЖАНРА В СТАНОВЛЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ОПЕРЫ¹

Практически во всех европейских странах пастораль сыграла «инаугурационную» роль в появлении оперы на авансцене музыкальной истории. Если обратиться к вопросу о причинах данного феномена, то открывается ещё малоизученное научное поле. В статье предлагается рассмотреть этот вопрос в нескольких аспектах: генезис жанра пасторали и характер его проявлений в художественной практике новоевропейского искусства; особенности культурно-исторического контекста эпохи Возрождения, актуализирующие роль пасторального жанра в процессе становления оперы; жанровый статус пасторали в теоретической рефлексии и изменения этого статуса в период формирования оперы. Первоочередное внимание предлагается обратить на имманентные свойства пасторали, способствовавшие рождению оперы. Подчёркивается музыкальный компонент, который в пасторали, как первоначально «пастушьей песне», был заложен в самих истоках жанра. Более того, всё развитие пасторали в европейском искусстве находилось под влиянием музыки – и как предмета пасторального дискурса с его характерными сюжетно-образными мотивами (песни пастухов, танцы нимф и сатиров, игра на свирели и пр.), и как составляющей многих жанровых форм. Поэтому с музыкой связан высший расцвет жанра пасторали в эпоху Ренессанса. Опера наиболее полно реализовала данный потенциал, восприняв «музыкальный строй души», сформировавшийся в поэтической пасторали.

Ключевые слова: опера, пастораль, жанровый генезис, пасторальная лирика, теория жанров

Для цитирования: Коробова А. Г. О роли пасторального жанра в становлении европейской оперы // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 38–50.

История европейской оперы начиналась в Италии, а сама итальянская опера явилась непосредственным продолжением ренессансной драмы, в которой к этому времени доминирующие позиции заняла пастораль. Как характеризовал эту ситуацию Илья Николаевич Голенищев-Кутузов, жанр пасторали, отвечая запросам пу-

блики, которой «наскучили натурализм, грубоватая чувственность и осложнённые схемы учёной комедии не менее, чем кровавые сцены „трагедий ужаса“, воцарился на итальянской сцене и в поэзии. На исходе XVI столетия пастораль, выйдя за пределы Италии в драматических, романских и лирических формах, буквально

заполнила театр и литературу европейских стран» [4, 203]. Закономерно, что и первые оперы также были пасторалями. Собственно, по отношению к этому времени порой даже затруднительно провести чёткую границу между драматической и музыкальной пасторалью, так как первая сопровождалась музыкой (хоры, танцы, инструментальные фрагменты, иногда сольное пение), а ранние оперы включали драматическую декламацию.

«Инаугурационная» роль пасторали в появлении оперы на авансцене музыкальной истории не раз отмечалась исследователями. Однако если перейти от констатации факта к вопросу о причинах отмеченного феномена, то открывается интересное и ещё малоизученное научное поле. Данный вопрос может быть рассмотрен в нескольких аспектах, но они, как представляется, будут определяться двумя основными векторами: «пастораль в истории оперы» и «опера в истории пасторали». Вместе с тем, предварительно необходимо обратить внимание на особенности культурно-исторического контекста эпохи, актуализирующие сам пасторальный жанр, что, в свою очередь, и обусловило его роль в процессе становления европейской оперы.

Итак, пастораль – один из древнейших жанров европейского искусства: если отталкиваться от буколики Феокрита и Вергилия, его история насчитывает более двух тысячелетий. В период Возрождения жизнь этого жанра активизируется: на основе творческого переосмысления художественного опыта предыдущих эпох, но под влиянием, прежде всего, ценностей гуманистической культуры пастораль переживает второе, после Античности, рождение – уже как жанр новоевропейского творчества. Пасторальность получила в эпоху Ренессанса небывалый резонанс, и вплоть до последней четверти XVIII века мода на пастораль пронизывала собой едва ли не все сферы искусства. Становясь всё более востребованной, пастораль размыкала пределы

прежних жанровых границ породившей её поэзии и литературы, утверждаясь не только в смежных областях музыки и театра, но и в живописи, прикладном творчестве, архитектуре, садово-парковом искусстве. Пасторальная интерпретация захватывала пространство мифологических сюжетов, воплощаемых визуальными искусствами, без пасторальных мотивов немислимы были разнообразные придворные празднества.

Почему же именно данный жанр оказался фаворитом? Очевидно, что это было связано с комплексом факторов.

Важнейшим был момент непосредственной литературной преемственности от греко-римских и новых авторов (Данте, Петрарки, Боккаччо). Свою роль сыграл, без сомнения, и тот факт, что на протяжении веков обучение латинскому языку в школе начиналось с I эклоги Вергилия, так что этот текст стал своего рода вратами, через которые буколический жанр входил в европейское искусство и культуру.

В эпоху Ренессанса возрастает интерес к оригинальным текстам Вергилия и Феокрита, желание заново прочесть их, высвободив из-под слоёв позднейших схолий и аллегорий. Буколики этих поэтов переиздают, начинают переводить на различные новоевропейские языки, и если во второй половине XV века это ещё единичные случаи, то в XVI столетии изданий и переводов не один десяток.

Поскольку у гуманистов труды древних авторов стали почитаться «второй природой» (в отличие от «первой», созданной Богом) и, соответственно, тоже объектом для подражания, это превращало пастораль в уникальный жанр двойного мимесиса. Начиная со *studia humanitatis*, «пастух» и «пастушеские песни» Вергилия и Феокрита традиционно мыслились как метафора поэта и поэзии в их сущностном («природном») проявлении, освящённом культом Античности и неоплатоническими идеями. Пастораль стала устойчиво

восприниматься, по выражению Галины Вениаминовны Синило, как «наиболее исчерпывающая парадигма поэтического искусства» [12, 35], а через него, добавим, и искусства как такового.

Следует принять во внимание и ещё один фактор: фигура поэта сближалась у гуманистов с фигурой философа, что определённым образом сказывалось на рецепции жанра пасторали. *Otium*, досуг пастуха на лоне прекрасной природы был наполнен для них философским смыслом, являя собой идеал *vita contemplativa* (жизни созерцательной), коррелирующий с принципом умеренного отношения к земным благам (богатству, славе и т. п.) и устремленный к благу высшему, в чём особое значение обретала любовь к красоте. Недаром учение Марсилио Фичино оказало сильное воздействие не только на философию, но и на художественную практику Высокого Возрождения, прежде всего на близкий к нему и Платоновской академии круг поэтов, музыкантов и художников Флоренции, влияние которой в то время ощущалось в различных странах Европы.

Среди гуманистических идей, формировавших мировоззрение эпохи и нашедших благодатную почву в жанре новой пасторали, выделим также учение о наслаждении (*voluptas*) Лоренцо Валлы, который искал решение одной из центральных проблем *studia humanitatis* – создание новой «науки жизни», секуляризованной этики. Пантеизмом было проникнуто учение о гармонии как природном законе в этико-эстетической концепции Леона Баттиста Альберти, исходящего из тезиса органичной принадлежности индивида миру природы, подчинённости его порядку, отражающемуся в потенциальном совершенстве человеческой натуры, раскрыть которое и является задачей земной жизни.

Значение философско-эстетических взглядов гуманистов для трактовки жанра пасторали в ту эпоху справедливо подчёркивает в своём исследовании литературо-

вед Екатерина Павловна Зыкова: «Для гуманистов эпохи Ренессанса пастораль <...> ценна прежде всего своей идеализацией земной посюсторонней жизни, стремлением увидеть природный мир и человека, живущего в ладу с ним, под знаком идеала. Пастораль изображает „невинное наслаждение“ – наслаждение красотой природы, женской красотой, любовью, искусством, наслаждение, которое осознаётся как морально оправданное и эстетически ценное» [6, 35].

Таким образом, пастораль, активно впитывая важные для эпохи социокультурные смыслы, переместилась в эпоху Ренессанса из локальных областей искусства на авансцену, а где-то даже заняла на определённое время доминирующие позиции. Это относится, прежде всего, к новой тогда разновидности пасторали (появившейся в Италии практически одновременно с пасторальным романом) – пасторали драматической. Определённую роль в её рождении сыграла распространившаяся в учёных и аристократических кругах практика декламации диалогических эклог по лицам. Уолтер Грег в своём труде «Пасторальная поэзия и пасторальная драма» (1906), касаясь генезиса жанра, даже высказал мнение, что в эпоху Ренессанса «пасторальная драма складывается не путём привнесения аркадийского идеала в уже существующие драматические формы, а путём рождения новой драматической формы из предшествующей недраматической пасторали» [цит. по: 6, 23]. Однако процесс формирования театральной пасторали происходил, скорее всего, в «многоканальном режиме», что с очевидностью демонстрирует уже «Сказание об Орфее [*La favola di Orfeo*]» члена Платоновской академии Полициано (Анджело Амброджини), «самого утончённого и законченного гуманиста „филологического“ склада, какого только можно вообразить», по характеристике Леонида Михайловича Баткина [2, 156].

На основе увлечения античным театром в учёных кругах Италии в последней трети XV в. привилось исполнение на латинском языке (сказывался диктат гуманистического вкуса!) пьес Теренция, Плавта, Сенеки. Новшеством заинтересовались просвещённые князья (светские и духовные), организуя при своих дворах гуманистические спектакли и побуждая при этом литераторов переходить всё же на итальянский язык. Однако первые образцы комедии (начиная со «Шкатулки» Лудовико Ариосто, 1508) и, вслед за ней, трагедии («Софонисба» Джанджорджо Триссино, 1515) намного опередила в итальянском литературном театре пастораль (в лице «Орфея» Полициано), которая быстро вошла в моду при дворах Европы, где оставалась приоритетным театральным жанром на протяжении XVI столетия², в XVII веке уступив эту позицию только опере.

Проследивая первый из обозначенных векторов темы – «пастораль в истории оперы», остановимся в кратком обзоре на начальных этапах предикции, «предсказывания» оперы в ранних драматических пасторалях (с точки зрения жанровой модели и характерной топики).

«Орфей» (1472³) был создан Полициано в Мантуе по заказу кардинала Гонзага для придворного празднества по случаю приезда герцога Сфорца и поставлен с музыкой Джерми. С одной стороны, Полициано воспользовался традиционной формой средневековых итальянских мистерий (*sacre rappresentazioni*) с её отсутствием деления на акты, пространством симультанной декорации, условными ремарками («говорит так», «отвечает» и т. п.), преобладанием слова над действием. Однако статичность формы компенсировалась той активностью, которой требовал от восприятия сам текст «Орфея»: в нём было много, позволяющих эрудиции зрителей с наслаждением потрудиться, реминисценций из Овидия и Вергилия, Данте и Петрарки, постоянных модуляций языка (то учёного, в том числе

латыни, то простонародного) и манеры (то изысканной, то сниженной).

Отражая актуальные для его среды духовные ценности, Полициано соединил сюжет об Орфее с пасторальной жанровостью, чего не наблюдалось в античных первоисточниках (у Овидия и Вергилия)⁴. Это станет характерно для ранней оперы, которая, по словам Андреаса Хольшнайдера, «выбирая темы из греческой мифологии, одевается, тем не менее, в одежды пастушеской идиллии» [18, 61]. У Полициано благодаря этому сочетанию встретились два основных в то время символа поэзии и искусства, усиливая друг друга: старый миф об Орфее и новый пасторальный миф.

«Орфея» знаменитого флорентийского гуманиста истории оперы обычно особо выделяют у истоков её становления. Так, Нино Пирротта в своей книге «Два Орфея» [20] прямо проследивает путь от Полициано к Монтеверди. Предвосхищение оперы в жанровом синтезе пьесы подчеркнул и литературовед Баткин: «Из риторики, из контаминации старых жанров, т. е. мистерии и пасторальной эклоги, элегической баллады, мадригала, задорных куплетов, карнавальная песни, оды, у нас на глазах возникает абсолютно новый жанр <...> – первое в истории оперное либретто (или нечто, его предвещающее)» [3, 101]. Таким образом, Полициано в «Орфее» предугадал важнейшее направление, по которому пойдёт позднеренессансный театр, – направление пасторальной драмы с её проращением в оперу.

Определённую роль сыграли и сами стихи «Орфея»: как Полициано практически перекладывал на итальянский некоторые строки Овидия (особенно в сцене Орфея в Аду), так в дальнейшем почти точно повторена часть стихов Полициано в «Эвридике» Оттавио Ринуччини, ученика Тассо, которого Ромен Роллан называл «первым поэтом, окончательно приспособившим пасторальную драму для музыкального театра, писавшим настоящие оперные *libretti*»

[11, 22]. Текст Ринуччини⁵, положенный в основу двух из первых опер, с некоторыми переработками был использован затем для «Орфеев» Марко да Гальяно и Генриха Шютца (в версии Мартина Опица – одного из ведущих поэтов в Германии того времени); существенное влияние Полициано и Ринуччини обнаруживается в либретто Алессандро Стриджо-младшего к «Орфею» Клаудио Монтеверди.

Благодаря широкому резонансу произведение Полициано оказалось вовлечено в дальнейший процесс формирования новоевропейской пасторали. Его текст переиздавался, осуществлялись всё новые постановки (так, Леонардо да Винчи подготовил постановку 1507 г. во Флоренции). Создавали и новое музыкальное оформление – например, в 1574 г. Джозеффо Царлино написал к «Орфею» музыку в мадригальном стиле (для представления пьесы в Венеции по случаю торжественной встречи Генриха III). Пьеса Полициано вызвала многочисленные подражания, ближайшими из которых были поставленные в Ферраре «Сказание о Кефале» Николо да Корреджо (1487) и «Тимоне» Маттео Марии Боярдо, графа ди Скандиано (1492). Непосредственным продолжением этого жанрового направления стали знаменитые пасторали Тассо и Гварини.

«Аминта» Тассо (пост. 1573, опубли. 1580) и «Верный пастух [Il Pastor Fido]» Гварини (пост. 1585, опубли. 1590) среди множества пасторальных драм XVI столетия выделяются как признанные шедевры жанра. Они, будучи переведены на все европейские языки и многократно переизданы, долгое время оставались главными образцами для подражания. Пасторалам Тассо и Гварини отводится также особая роль в истории музыки и, в частности, в становлении итальянской оперы (наряду с выделением здесь линии феррарской пасторальной драмы в целом).

«Аминта» был написан Торквато Тассо специально для театральной постановки

в живописной летней резиденции Феррарского герцога д'Эсте⁶, на службу к которому поэт перешёл двумя годами ранее. «Генеалогию» этой пьесы исследователи связывают не только вообще с драматической ветвью пастушеской эклоги, но и непосредственно с уже существовавшей при Феррарском дворе практикой пасторальных представлений. Так, «Аминте» предшествовал целый ряд постановок, среди которых: «Эгле» Чинцио Джиральди (1545, с музыкой Антонио дель Корнетто), «Жертвоприношение» Агостино Беккари (1554), «Аретуза» Альберто Лоллио (1563), «Злополучный» Агостино Ардженти (1567). Последние три названные пьесы были поставлены с музыкой Альфонсо делла Виолы.

Марина Калоре пишет о том, какое влияние оказала на формирование театральной ветви ренессансной пасторали культура дворов Паданской области Италии, и прежде всего Феррары. За достаточно короткое время пастораль развилась здесь из воспринятого от Античности жанра в вид «сценической поэзии» («la scenica poesia», «la favola scenicha»), обретя «свой новый театральный язык и превратившись в элитарный театр и аристократическую привилегию» [14, 24]⁷. От старой «книжной» пасторали постановки отличались живым языком, вниманием к зрелищной стороне. Большую роль в украшении этих постановок играла музыка – вокальная (мадригалы, канцоны, виоллотты, лауды и т. д.), танцевальная, инструментальная, часто использовалось пение хора (вокального ансамбля), лирические излияния которого не обязательно были строго связаны с сюжетом, но обращены больше к чувствам зрителей. Особое внимание при постановках традиционно уделялось интермедиям, в которые обычно включались танцы: явное указание на них содержится и в соответствующих стихах «Аминты».

Точных данных о музыкальном оформлении разных постановок пьесы Тассо не сохранилось, но в общей сложности

дошло около десяти фрагментов, относящихся к наиболее лирическим местам пьесы. В 1600 г. пастораль была положена на музыку Эразмо Мароттой. Известно, что в 1592 г. на карнавале во Флоренции «Аминта» шёл с музыкой Эмилио де Кавальери, для флорентийского карнавала 1616 г. музыку к интермедиям «Аминты» написал Доменико Белли (стихи были дополнены Кьябрерой), в 1628 г. для постановки пьесы в Парме музыка для интермедий и танцев была создана Клаудио Монтеверди (который перед тем уже обращался к стихам Тассо в «Поединке Танкреда и Клоринды», 1624, а также в сцене «Армиды и Ринальдо», 1627). Стихи «Аминты» композиторы охотно перекладывали на музыку и в своих мадригалах.

Гварини присутствовал на первом представлении «Аминты». Профессор красноречия в феррарском Атенео, кавалер Джамбаттиста в то время входил в круг придворных герцога. Видимо, под непосредственным впечатлением от пьесы Тассо и в творческом соревновании с ней Гварини задумал и более 10 лет затем работал над драматической пасторалью «Верный пастух». Произведение Гварини, как и «Аминта», имело исключительный успех и оказало большое влияние на развитие европейской пасторальной драмы. А также и на музыкальное искусство своего и последующего столетия.

Арнольд Хартман предпринял специальное изыскание, результаты которого изложил в статье 1953 г. В ней раскрывается масштабная картина обращения композиторов к стихам Гварини: «блестящий пример произведения литературы, – подчёркивает исследователь, – чья историческая важность превышает его современную оценку» [17, 415]. Что касается собственно музыки в театральных постановках «Верного пастуха», то от неё сохранилось немного. Как пишет Хартман, тогда «сценическая музыка редко переживала первоначальную ситуацию её исполнения, будучи изначально

но связана со сценической машинерией, балетом и общим спектаклем» (действительно, в нескольких десятках изданий произведения Гварини, относящихся к периоду с 1592 по 1892 годы, которые удалось обнаружить через интернет-каталоги, музыкальное сопровождение отсутствует). К тому же Гварини, разделяя свойственные его сословию взгляды, высоко ставил музыку, но не музыкантов, практически не упоминая в письмах и публикациях имён тех, чьему искусству в конечном счёте оказалась обязана его поэзия; исключение сделано только для Лудзаско Лудзаски, личного композитора семьи д'Эсте, который, видимо, и создал музыкальное оформление феррарской премьеры⁸. Тем не менее, Хартман достаточно подробно перечисляет, какие эпизоды «Верного пастуха» были положены на музыку или могли быть положены, не без юмора называя это «обзором не имеющейся [non-extant] музыки» [17, 422].

Гипотеза Хартмана высвечивает обсуждаемый вопрос, думается, ещё и с другой стороны: музыкальность драматической пасторали вполне могла быть обусловлена устоявшейся практикой исполнения, которая тоже влияла на формирование жанра. Это мнение высказывает Хольшнайдер: «содержание и форма пастушеских драм изначально связаны с музыкальным их представлением, и стихи сочинялись в расчёте на музыкальное озвучивание» [18, 62].

Итак, «Аминта» Тассо и «Верный пастух» Гварини активно способствовали кристаллизации основной специфики жанрового содержания последовавших театральных пасторалей, которые, по справедливому высказыванию Луцкера и Сусидко, «представляли собой род „опытов о любви“ – глубоких или легкомысленных, серьёзных или с долей иронии, но всегда изящных и изысканных по форме рассуждений о её природе, происхождении, характере и разновидностях» [9, 53]. Необходимо лишь подчеркнуть в связи со сказанным, что «опыты о любви» соединены в ново-

европейской пасторали с традиционными буколическими персонажами – пастухами-поэтами, кому самим жанром предопределено «петь песню» (т.е. высказываться поэтически) о любви. Внесловный, по сути, характер пасторальных пастуха и нимфы превращает их во «влюблённых вообще», в обладателей особого строя души⁹, в образец «человека сердца». Это оказывало своё влияние на формирование не только поэтического, но и музыкального языка этой новой пасторали.

Что касается музыкально-театральных перспектив пасторального жанра, то «Аминта» и «Верный пастух» в значительной степени задали систему координат будущим пасторальным операм, наметив ориентиры в выборе сюжетов и типажей, в трактовке общей структуры с её предпочтением музыкально-поэтической лирики действенно-событийной стороне, а также в целом способствовали переработке пасторальной драмы в музыкальную пасторальную драму.

В начале XVIII в. Кристиан Фридрих Хунольд (Менантес), автор среди прочего нескольких оперных либретто, назвал «Верного пастуха» «первоисточником всех опер»¹⁰. Эта цитата свидетельствует прежде всего о том, что за сто с лишним лет слава пасторали Гварини ещё не померкла. «Первоисточником всех опер» стал, в первую очередь, сам жанр «Верного пастуха» – «трагикомедия», по авторской терминологии, разновидностью которой Гварини считал пасторальную драму.

Ориентируясь непосредственно на пример своего «Верного пастуха», Гварини формулирует, по сути, основную эстетику пасторальной трагикомедии. Касаясь словесной стороны, Гварини подчёркивает, что здесь наиболее уместен стиль возвышенный в соединении с изяществом: равно избегая как речей мрачных и устрашающих (свойственных трагедии), так и речей низменных (свойственных комедии), трагикомедия должна пользоваться, по его

словам, «успокаивающими выражениями» [цит. по: 1, 169–170].

В контексте этой эстетики изящной естественности чувств и «успокаивающих выражений» формировалась интонационная сфера пасторальности также и в музыкальном театре, запечатлевшись характерным компонентом интонационного словаря не только данной эпохи, но музыкального языка последующего времени.

Вместе с тем (затронем второй из намеченных векторов темы), и опера сыграла значительную роль в истории жанра ново-европейской пасторали, открыв в нём новые измерения. Без преувеличения можно сказать, что с музыкой связан высший расцвет этого жанра, поскольку именно в музыке он обрёл формы, наиболее оптимальные для воплощения. Здесь пастораль находила то, что потенциально в ней было заложено изначально: соединение с музыкой и выявление через музыку¹¹. Этот потенциал составляли традиционные мотивы пасторальной образности и сюжетики (такие как пение и игра на музыкальных инструментах), сама принадлежность буколической к лирической поэзии (что ещё в античном и средневековом искусстве подразумевало связь с музыкой). Это также особая «приспособленность» языка и структурных форм поэтической и драматической пасторали к «омузыкаливанию». Данную особенность отмечали сами современники.

Так, Джованни Баттиста Дони, флорентийский гуманист и крупный музыкальный теоретик первой половины XVII века, поборник идеи возрождения античной музыки, писал в трактате «О сценической музыке» (ок. 1635): пастораль «обычно почти всегда обращается к сюжетам любовным, к стилю расцветшему и приятному (как это можно видеть в „Аминте“ и „Верного пастуха“), что способно передаваться мелодии во всех её частях, особенно для того, чтобы представить вам богов, нимф и пастухов тех древнейших времён, когда музыка была естественной и речь поэтич-

ной» [цит. по: 18, 61]. О музыкальности пасторали и позднее писали историки оперы, такие как Герман Кречмар¹² и Лионель де ля Лоранси. Словами последнего воспользовался Джеймс Энтони, подчёркивая в связи со становлением французской оперы: «Пастораль была хорошо адаптирована к своей роли в создании французской оперы. Она привнесла свои симметрично сбалансированные диалоги, которые уже были родом „музыки без музыки“, по выражению Л. Лоранси» [13, 85].

Обратим внимание также на такую характерную черту пасторальных композиций, как прозиметрум – чередование прозаических и поэтических фрагментов, когда за первыми закреплялась преимущественно повествовательная функция, за вторыми – функция чисто лирического дискурса. Думается, что опыт прозиметрума сыграл свою существенную роль в становлении классического для оперы сочетания речитатива и арии.

Музыкальность персонажа-пастуха стала клише ещё в античной буколке. Оно утверждается и по отношению к новоевропейской пасторали. В силу широкого распространения жанра, песенно-поэтическое «амплуа» героя пасторали не раз становилось предметом пародии. Подобным образом оно обыгрывается, например, в «Дон Кихоте» Сервантеса, «Мещанине во дворянстве» Мольера¹³.

Закрепление связи пасторального жанра с музыкой констатирует в своей дефиниции Жан де Лафонтен (Предисловие к пасторали «Галатея», 1682): «комедия или трагедия с музыкальными номерами» [цит. по: 5, 32]. Это определение знаменательно тем, что главным критерием пасторали в нём является уже не отличие от драматических жанров комедии или трагедии, а соединение с музыкой.

Музыкальность, как можно видеть, осознаётся в качестве некой родовой черты пасторали, этой новой *carmen pastorale* ренессансной культуры. Это, думается, даёт

основание видеть процесс формирования жанра музыкальной пасторали в эпоху Ренессанса не только как последовательное «омузыкаливание» литературной пасторали¹⁴, но как более сложный феномен, поскольку развитие поэтической (в том числе сценической) пасторали в свою очередь находилось под влиянием музыки:

самой идеи музыки,
представлений о некоем идеальном образце музыки,
«изображённой» темы (элемента *inventio*, в терминологии поэтики и риторики), сюжетно-образных мотивов,
компонента жанровой формы и исполнения.

Учитывая общую моду на пастораль и воздействие итальянской музыкально-театральной модели, не приходится удивляться, что практически во всех европейских странах история оперы начинается с пасторалей. В самой Италии популярность пасторали на музыкальной сцене падает к середине XVII столетия, когда на доминирующие позиции выдвинулась модель венецианской оперы. В Венеции, где открылись первые публичные оперные театры, опера, как подчёркивают Луцкер и Сусидко, – «ранее лишь часть увеселительных мероприятий или придворных торжественных церемоний – выделяется в самостоятельную, законченную оперную форму. Из зрелища для избранных она становится коммерческим предприятием, оперой „*mersenaria*“ (итал. – на продажу) со всеми положительными и отрицательными последствиями такого поворота» [9, 25]. Внимание обращается к сюжетам с насыщенным драматическим действием, разнообразием событий, дающим возможность создавать увлекательный спектакль с многократными переменами декораций и максимальным применением сценической машинерии (шоу, если воспользоваться современным языком), – в противоположность пасторали, сосредоточенной на раскрытии лирических чувств.

Широкая волна интереса к музыкальной пасторали перемещается в другие страны – в Германию, Англию, но прежде всего во Францию, где удерживается более длительное время в силу приоритета в области музыкального театра придворных художественно-эстетических вкусов. Воспринимаемая поначалу как итальянское «изобретение», опера зачастую соединялась с локальными традициями (маски в Англии, балета во Франции, зингшпиля в Германии, сарсуэлы в Испании и пр.), что на новой почве давало жизнь её национальным жанровым разновидностям. Показательно, что во всех этих странах появлению оперы, как правило, предшествовало увлечение пастушеской поэзией и мадригалом.

В заключение взглянем на заявленную тему с позиций теории жанров. Подчеркнём: в жанровом отношении важным фактом является, то, что ранние оперы были написаны на пасторали, а не на трагедии или комедии. Новоевропейская пастораль формировалась как то художественное пространство, в котором, прежде всего, культивировалась лирика, что и восприняла опера при своём рождении. Показательно, что в этот исторический период, параллельно с процессом активного развития пасторали в разных сферах искусства, наблюдаются заметные сдвиги в теории: в частности, это усиливающаяся тенденция к теоретическому переосмыслению самого статуса жанра в сторону его «нобилизации». Если в позднеантичной «теории трёх стилей», в Средневековье принявшей вид «колеса Вергилиева», пастораль занимала низшую ступень жанровой иерархии относительно эпоса и георгики, то в эпоху Ренессанса её уже соотносят преимущественно с театральными жанрами трагедии и комедии, отводя пасторали чаще среднее, а не низшее положение. Это отразилось, например, в развернувшемся споре о трагикомедии, в котором принял участие Гварини.

«Нобилизация» пасторали *de facto* происходила также в процессе адаптации жанра аристократическими течениями литературного театра, оказывавшими этому жанру предпочтение перед другими, что также, в силу своего «бытования» в придворной среде, восприняла ранняя опера. В аристократической пасторали действуют благородные персонажи, используется возвышенный стиль, текст насыщен аллегориями, сюжеты нередко тяготеют к мифологической основе и т.д. – налицо признаки высокого стиливого регистра. При таком подходе пастораль словно выносятся за скобки иерархического соотношения высокого и низкого жанра, оказываясь жанром особым.

Такая тенденция возвышающей трактовки пасторали наиболее непосредственно сказалась на сфере музыкального театра. Любопытный пример, связанный с попыткой определения жанрового статуса пасторальной оперы, являет собой полушутливое, пародирующее научный педантизм, Предисловие Джованни Андреа Бонтемпи (Анджелини) к своему «Парису», поставленному в Дрездене в 1662 г. по случаю бракосочетания принцессы Саксонской и маркграфа Бранденбургского. Здесь есть и намёк на «Поэтику» Горация, и краткий анализ структуры оперы с точки зрения её несоответствия античным нормам построения драмы. Бонтемпи, примеряя затем к «Парису» основные признаки современных театральных жанров комедии, трагедии и трагикомедии (чем, по сути, демонстрирует свойственные его эпохе стереотипы жанрового мышления), один за другим отвергает эти названия для своей пасторали, предлагая для неё новый термин: «Я бы назвал её „Музыкальный эротофайнион“, то есть музыкальный спектакль о любви; но поскольку это название звучит непривычно, хотя оно и основано на здравом смысле, то я не знаю, удовлетворит ли оно читателей» [цит. по: 10, 193].

Таким образом, музыка немало способствовала выявлению того лирического потенциала, который накапливала в себе новоевропейская пастораль. На протяжении XVII века пасторальность стала чуть ли не главной эмблемой идиллической лирики. В музыке откристаллизовавшаяся

в этом контексте образность «возглавила», по словам Т. Н. Ливановой, «светлые лирические образы своего времени» [8, 194].

Так «музыкальный строй души», сформировавшийся в поэтической пасторали, задал настройку и новому музыкальному жанру новоевропейского искусства – опере.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья является расширенным вариантом пленарного доклада, прочитанного на Международной научной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность», организованной Российской академией музыки имени Гнесиных и Государственным институтом искусствознания (Москва, 22–26 ноября 2021 г.); в тексте использованы материалы диссертации автора «Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра» (Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007).

² В шутильной форме засилье пасторалей в театре того времени отражено в «Гамлете» Шекспира (1601) – в сцене, где Полоний, рекомендуя труппу бродячих актёров, перечисляет жанры театральных пьес, и в этом перечне преобладает пастораль в разнообразных комбинациях: «Лучшие артисты в мире, хоть для трагедии, хоть для комедии, истории, пасторали, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комически-историко-пасторальных [either for tragedy, comedy, history, pastoral; pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral]» (II акт, 2 сцена). У самого Шекспира в условиях характерной для его драматургии жанровой гетерогенности и смешений находят широкое отражение, нередко откровенно обыгрываясь и пародируясь, сложившиеся в драматической пасторали топика, персонажи, сюжетные ходы и т. д.

³ По поводу даты создания «Орфея» существуют разночтения. 1471 год, с опорой на изыскания Иси-доро дель Лунго (1897), указан во вступительной статье к русскоязычной публикации «Орфея» 1933 года (Ленинград: Academia; перевод С. В. Шервинского), откуда перешёл в ряд отечественных учебно-методических и справочных изданий; в энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» [15, 937] и книге Г. Юнга [19, 37] даётся тот же год. Р. Роллан называл 1474 год [11, 19], та же дата – в некоторых наших учебниках по истории зарубежной литературы. Отдельные исследователи, в том числе Нино Пиротта [20], настаивают на 1480 году. В авторитетном «Оперном лексиконе» Франца Штигера значится дата: 18 июля 1472 г. [21, 901].

⁴ Основными источниками сюжета для «Сказания об Орфее» послужили «Метаморфозы» Овидия (книги 10–11), а также «Георгики» Вергилия (заключение 4 книги), откуда Полициано позаимствовал встречающийся только у Вергилия мотив любовного преследования Эвридики Аристеом, сюжетно дополняющий присутствующий у Овидия мотив змеиного укуса. Эпизода преследования Эвридики Аристеом, как и самого этого персонажа, не будет в либретто О. Ринуччини и соответственно операх Я. Пери и Дж. Каччини.

⁵ Эстебан Артеага считал «Эвридику» Ринуччини прекраснейшим из всех оперных либретто, написанных до Пьетро Метастазиио [цит. по: 7, 62].

⁶ Премьера «Аминты» подробно освещена в статье Алена Годара [16].

⁷ Новизна подобных спектаклей вполне осознавалась, и поэты не уставали подчёркивать её в своих стихах.

⁸ «Оперный лексикон» Ф. Штигера упоминает имя Л. Лудзаски лишь в связи с постановкой в Турине в 1595 году [21, 927]. К подготовке представления в 1591 году в Мантуе, по данным Хартмана, могли быть привлечены такие композиторы, как Якоб де Верт (которого высоко ставили Палестрина, Монтеверди, Т. Морли и др.) и Франческо Ровиго [17, 420].

⁹ «Особенный строй [ornatus] души» – одно из любимых понятий у гуманистов, почерпнутое у античных авторов и связываемое ими, кроме прочего, с идущей от Данте и Петрарки категорией благородства (nobilitatis) в несословной её трактовке.

¹⁰ В работе «Новейший род, в чистой и галантной поэзии достигнутый...» [цит. по: 15, 938].

¹¹ Недаром Ренато Поджиоли, даже с некоторым заострением, утверждал, что фигура конвенционального пастуха «не репрезентирует человека ни как *homo sapiens*, ни как *homo faber*, а только как *homo artifex*: или, проще, как музыканта и поэта» [цит. по: 22, 127].

¹² Г. Кречмар в своей «Истории оперы» отмечал, что «пастораль с момента своего возникновения предоставляла музыке более обширное место, чем трагедия и комедия» [7, 46].

¹³ У Сервантеса, отдавшего дань пасторальному жанру в романе «Галатея», пародийное его отражение встречается в 44 главе второй части «Дон Кихота (1615), где повествуется «о том, как Дон Кихот принял решение стать пастухом» – то есть изменить после всех злоключений романно-рыцарскую модель поведения на пасторальную. Сервантес как бы готовит заранее этот поворот, упоминая среди книг «хитроумного идалго» знаменитый пасторальный роман «Диана» Хорхе де Монтемайора. В монологе Дон Кихота, по сути, сформулирована «идея жанра» и перечислена основная атрибутика пастушеской поэзии – вплоть до принятия пасторальных имён:

«Санчо, давай превратимся в пастухов... Я куплю овец и всё, что нужно пастухам, назовусь Кихотисом, ты назовёшься пастухом Пансино, и мы, то распевая песни, то сетуя, будем бродить по горам, рощам и лугам... Аполлон вдохновит нас на стихи, а любовь подскажет нам такие замыслы, которые обессмертят нас и прославят не только в век нынешний, но и в веках грядущих».

В комедии Мольера (1670) причины тесной связи именно пасторального жанра с музыкой разъясняет герою учитель танцев. Во 2 картине первого акта он представляет Журдену своё сочинение для певицы и двух певцов. Здесь Мольер воспроизводит типичную форму пасторального диалога, мода на который ещё сохранялась с начала века, особенно во Франции и Англии. В плане «жанрового содержания» Мольер даёт пародийную интерпретацию на типичную пасторальную тему – поётся о верной любви. Вот этот фрагмент:

Учитель танцев <о певцах>: «Вы должны вообразить, что они одеты пастушкками.

Г-н Журден: И что это всегда пастушкки? Вечно одно и то же!

Учитель танцев: Когда говорят под музыку, то для большего правдоподобия приходится обращаться к пасторали. Пастухам испокон веку приписывали любовь к пению; с другой стороны, было бы весьма ненатурально, если бы принцы или мещане стали выражать свои чувства в пении».

¹⁴ Именно таким представлен данный процесс в книге Германа Юнга, а «„Омузыкаливание [Musicalisierung]“ литературной пасторали в Ренессансе» – название одного из параграфов второй главы [19, 35].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. История учений о драме. Т. 1. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. Москва : Наука, 1967. 455 с.
2. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва : Наука, 1978. 199 с., 4 л. ил. (Из истории мировой культуры).
3. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / отв. ред. С. С. Аверинцев. Москва : Наука, 1989. 272 с. (Из истории мировой культуры).
4. Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы : статьи и исследования. Москва : Наука, 1975. 531 с.: ил.
5. Ермоленко Г. Н. Пасторальные мотивы в творчестве Ж. де Лафонтена // Миф – Пастораль – Утопия (литература в системе культуры: материалы научного межрегионального семинара) : сб. науч. тр. / под ред. Ю. Г. Круглова и др. Москва : Изд-во Моск. гос. открытого пед. ун-та, 1998. С. 24–35.
6. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века. Москва : Изд-во Ин-та мировой лит. РАН : Наследие, 1999. 256 с.
7. Кречмар Г. История оперы / пер. и выбор иллюстраций П. В. Грачёва ; под ред. и с предисл. И. Глебова. Ленинград : Academia, 1925. 496 с.: нот., 12 л. ил., портр., нот.
8. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств : исслед. Москва : Музыка, 1977. 528 с., 8 л. ил.
9. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. Москва : Изд-во Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 1998. 440 с.: нот.
10. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 1. Опера в Европе до Люлли и Скарлатти. Истоки современного музыкального театра / пер. с фр. Е. Гречаной, с итал. З. Потаповой ; ред. и коммент. В. Брянцева. Москва : Музыка, 1986. 311 с.: нот., портр.

11. Роллан Р. Музыкально-историческое наследие. В 8 вып. Вып. 2. Опера в XVII в. в Италии, Франции, Германии и Англии; Гендель / пер. с фр. Е. Гречаной ; ред. и коммент. В. Брянцева. Москва : Музыка, 1987. 391 с. : нот., портр.
12. Синило Г. В. Пастораль как жанр и мироощущение у поэтов Пегницкого пастушеского ордена // Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. В. Саськова. Москва : Изд-во Моск. гос. открытого пед. ун-та, 2005. С. 26–44.
13. Anthony J. R. French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau. Rev. and expanded ed. Portland : Amadeus Press, 1997. 586 p.
14. Calore M. Amori Pastoralis Poesia e Musica nell'Italia Padana // La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo / a cura di F. Passadore. Adria: Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984. P. 23–45.
15. Engel H. Pastorale // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : in 17 Bd. / Hrsg. von F. Blume. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1962. Bd. 10. Sp. 937–942.
16. Godard A. La première représentation de l'Aminta: la cour de Ferrare et son double // Ville et Campagne dans la littérature italienne de la Renaissance / éd. André Rochon. Vol. 2: Le courtisan travesty. Paris : Université Sorbonne nouvelle Paris III, 1977. P. 187–301.
17. Hartmann A. Battista Quarini and "Il Pastor Fido" // The Musical Quarterly. 1953. Vol. 39, № 3. P. 415–425.
18. Holschneider A. Musik in Arkadien // Festschrift W. Gerstenberg zum 60 / Hrsg. C. von Dadelsen und A. Holschneider. Zürich : Wolfenbüttel, 1964. S. 59–67.
19. Jung H. Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos. Bern ; München : Francke Verlag, 1980. 296 S. (Neue heidelberger Studien zur Musikwissenschaft / Hrsg. von Reinhold Hammerstein ; Bd. 9).
20. Pirrotta N. Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi / con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo. Torino : G. Einaudi editore, 1975. 472 p.
21. Stieger F. Opernlexikon. Opera Catalogue. Teils 1–4. Teil 1. Titeltatalog. In 3 Bd. Tutzing : Hans Schneider, 1975.
22. The Pastoral Mode : A Selection of Critical Essays / Ed. by B. Loughrey. London, 1984. 257 p.

Alla G. Korobova

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: 2011korobova@mail.ru.

ORCID: 0000-0003-3115-4099. Researcher ID: AAV-7839-2021. SPIN-код 3753-0820

ON THE ROLE OF THE PASTORAL GENRE IN THE FORMATION OF EUROPEAN OPERA

Abstract. In almost all European countries, the pastoral played an “inaugural” role in the appearance of opera on the forefront of musical history. If we move from the statement of fact to the question about the causes of the noted phenomenon, then a little-studied scientific field opens up. The report proposes to examine this issue in several aspects: the genesis of pastoral and the character of its rootedness in the artistic practice of the new European art; features of the cultural-historical context of the Renaissance, actualizing the role of the pastoral genre in the process of opera formation; the genre status of pastoral in theoretical reflection and changes in this status during the formation of the opera. The primary attention should be paid to the immanent properties of the pastoral, which contributed to the birth of the opera. It is necessary to emphasize the musical component, which in the pastoral, as originally a “shepherd’s song”, was laid down in the very origins of the genre. Moreover, the whole development of pastoral in European art was influenced by music – both as the subject of pastoral discourse with its characteristic plot-figurative motifs (songs of shepherds, nymphs and satyrs dances, flute playing, etc.), and as a component of many genre forms. Therefore the highest flowering of the pastoral genre in the Renaissance era is associated with music. The opera realized this potential most fully, perceiving the “musical mode of the soul” formed in the poetic pastoral.

Keywords: opera; pastoral; genre genesis; pastoral lyrics; theory of genres

For citation: Korobova A. G. On the Role of the Pastoral Genre in the Formation of European Opera, *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 38–50. (in Russ.).

REFERENCES

1. Anikst A. A. *Istoriya ucheniy o drame. T. 1. Teoriya dramy ot Aristotelya do Lessinga* [History of the teachings about Drama, vol. 1], Moscow, Nauka, 1967, 455 p. (in Russ.).
2. Batkin L. M. *Ital'yanskije gumanisty: stil' zhizni i stil' myshleniya* [Italian Humanists: lifestyle and style of thinking], Moscow, Nauka, 1978, 199 p. (in Russ.).
3. Batkin L. M. *Ital'yanskoe Vozrozhdenie v poiskakh individual'nosti* [The Italian Renaissance in search of Individuality], Moscow, Nauka, 1989, 272 p. (in Russ.).
4. Golenishchev-Kutuzov I. N. *Romanskije literatury: stat'i i issledovaniya* [Romance Literatures : Articles and research], Moscow, Nauka, 1975, 531 p. (in Russ.).
5. Ermolenko G. N. *Pastoral'nye motivy v tvorchestve Zh. de Lafontena* [Pastoral motifs in the creativity of J. de La Fontaine], Yu. G. Kruglov et al. (eds.) *Mif – Pastoral' – Utopiya (literatura v sisteme kul'tury: materialy nauchnogo mezhregional'nogo seminara) : sb. nauch. tr.*, Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo otkrytogo pedagogicheskogo universiteta, 1998, pp. 24–35. (in Russ.).
6. Zyкова E. P. *Pastoral' v anglijskoy literature XVIII veka* [Pastoral in English literature of the XVIII century], Moscow, Izdatel'stvo Instituta mirovoy literatury RAN, Nasledie, 1999, 256 p. (in Russ.).
7. Kretzschmar H. *Istoriya opery* [History of Opera], Leningrad, Academia, 1925, 496 p. (in Russ.).
8. Livanova T. N. *Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII–XVIII vekov v ryadu iskusstv : issledovanie* [Western European music of the XVII–XVIII centuries in the range of arts: A Research], Moscow, Muzyka, 1977, 528 p. (in Russ.).
9. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. 1. Pod znakom Arkadii* [Italian opera of the XVIII century. Pt. 1. Under the sign of Arcadia], Moscow, Izdatel'stvo Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh, 1998, 440 p. (in Russ.).
10. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vyp. Vyp. 1. Opera v Evrope do Lyulli i Skarlatti. Istoki sovremennoyu muzykal'nogo teatra* [Musical and historical heritage, in 8 iss. Iss. 1], Moscow, Muzyka, 1986, 311 p. (in Russ.).
11. Rolland R. *Muzykal'no-istoricheskoe nasledie. V 8 vyp. Vyp. 2. Opera v XVII v. v Italii, Frantsii, Germanii i Anglii; Gendel'* [Musical and historical heritage, in 8 iss. Iss. 2], Moscow, Muzyka, 1987, 391 p. (in Russ.).
12. Sinilo G. V. *Pastoral' kak zhanr i mirochuvstvovanie u poetov Pegnitskogo pastusheskogo ordena* [Pastoral as a genre and world-feeling among the poets of the Pegnitsky Pastoral Order], T. V. Saskova (ed.) *Pastoral' kak tekst kul'tury: teoriya, topika, sintez iskusstv : sb. nauch. tr.*, Moscow, Izdatel'stvo Moskovskogo gosudarstvennogo otkrytogo pedagogicheskogo universiteta, 2005, pp. 26–44. (in Russ.).
13. Anthony J. R. *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau*, rev. and expanded ed., Portland, Amadeus Press, 1997, 586 p.
14. Calore M. *Amori Pastoralis Poesia e Musica nell'Italia Padana* [Pastoral love poetry and music in Padan Italy], F. Passadore (ed.) *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo*, Adria, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1984, P. 23–45. (in Italian).
15. Engel H. *Pastorale* [Pastoral], F. Blume (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : in 17 Bd.*, Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1962, vol. 10, pp. 937–942. (in German).
16. Godard A. *La première représentation de l'Aminta: la cour de Ferrare et son double* [The first performance of the Aminta: the court and its double], A. Rochon (ed.) *Ville et Campagne dans la littérature italienne de la Renaissance*, vol. 2, Paris, Université Sorbonne nouvelle Paris III, 1977, pp. 187–301. (in French).
17. Hartmann A. Battista Quarini and "Il Pastor Fido", *The Musical Quarterly*, 1953, vol. 39, no. 3, pp. 415–425.
18. Holschneider A. *Musik in Arkadien* [Music in Arcadia], C. von Dadelsen, A. Holschneider (eds.) *Festschrift W. Gerstenberg zum 60*, Zürich, Wolfenbüttel, 1964, pp. 59–67. (in German).
19. Jung H. *Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* [The Pastoral: Studies on the history of a musical topos], Bern, München, Francke Verlag, 1980, 296 p. (in German).
20. Pirrotta N. *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi* [The two Orpheus. From Poliziano to Monteverdi], Torino, G. Einaudi editore, 1975, 472 p. (in Italian).
21. Stieger F. *Opernlexikon. Opera Catalogue. Teils 1–4. Teil 1. Titeltatalog. In 3 Bd.* [Opernlexikon. Opera Catalogue. Parts 1–4. Pt. 1. Title catalog. In 3 vols.], Tutzing, Hans Schneider, 1975. (in German).
22. Loughrey B. (ed.) *The Pastoral Mode : A Selection of Critical Essays*, London, 1984. 257 p.

Елена Владимировна Мельникова

Руководитель литературно-музыкального отдела Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета (Екатеринбург, Россия).

E-mail: lit_opera@mail.ru. ORCID: 0000-0002-8907-9071. SPIN-код: 8282-3453

НОВАТОРСКИЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА

В СТАРИННОМ ЖАНРЕ ПАССИОНОВ:

**«Страсти по Луке» Кшиштофа Пендерецкого
для солистов, чтеца, трёх смешанных хоров,
хора мальчиков и оркестра (1965)**

«Страсти по Луке» – центральное произведение первого периода творчества Кшиштофа Пендерецкого. Этот опус, с одной стороны, стал примером возрождения старинного жанра пассионов в музыке XX века, с другой, явил яркий, художественно убедительный образец звуковых исследований автора. В статье главное внимание направлено на новаторство хорового письма Пендерецкого с точки зрения форм работы со словом и голосом. Традиционное и новое сочетаются в данном произведении и совместно участвуют в создании интонационной драматургии, при этом достигается удивительная стилистическая целостность композиции. Одна из значительных тенденций музыки XX века – всё возрастающая роль тембра – в «Страстях» Пендерецкого распространяется и на вербальный материал. Сонористика сочетается в «Страстях» с алеаторическими эпизодами, серийно-конструктивистские и атональные фрагменты – с модальными и тональными, интонационно яркие традиционные вокальные эпизоды – с эмоциональной выразительностью новаторских форм хорового письма. Всё это определяет неповторимое своеобразие хоровой партитуры в произведении Пендерецкого, оказавшее большое влияние на его современников и композиторов последующего поколения.

Ключевые слова: Кшиштоф Пендерецкий, «Страсти по Луке», жанр пассионов, слово и музыка, новая хоровая стилистика

Для цитирования: Мельникова Е. В. Новаторские формы взаимодействия музыки и слова в старинном жанре пассионов: «Страсти по Луке» Кшиштофа Пендерецкого для солистов, чтеца, трёх смешанных хоров, хора мальчиков и оркестра (1965) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 51–65.

Творчество Кшиштофа Пендерецкого 60-х годов в полной мере отразило столь характерную для музыки второй половины XX века тенденцию, связанную с поисками «иных звуковых миров». В произведениях данного периода реализованы наиболее «экстремистские» идеи композитора, проявившиеся как в отборе материала, так и в методе его применения. Опыт звуковых исследований будет продолжен в более поздних сочинениях, представляющих союз самого широкого круга выра-

зительных средств – от григорианского хора до основ нововенской школы и новаций мирового авангарда 50–60-х годов. Здесь же они применены впервые, наиболее последовательно, образуя новый органичный мир, управляемый собственными законами.

«Страсти по Луке»¹ – центральное произведение Пендерецкого первого периода его композиторской деятельности². Композитору предложили написать новое сочинение на 700-летие кафедрального собора

города Мюнстера (Германия). Пендерецкий избрал жанр пассионов³, которые он давно мечтал создать. Автор так высказывался о концепции своего произведения: «„Страсти“ – это страдания и смерть Иисуса в той же степени, что и страдания и смерть Освенцима – трагического опыта человечества в XX веке. И в этом смысле они обладают, соответственно моим намерениям и чувствам, характером универсальным, гуманистическим, подобно „Плачу о жертвах Хиросимы“» [15, 89]. Напряжённая работа продолжалась в течение четырёх лет, когда Пендерецкий отказался от всех дополнительных заказов. Композитор рассказывал: «Я поехал в Мюнстер, увидел это место, этот огромный собор, дающий почти двенадцать секунд реверберации звука... Был на мессе, слушал орган, поющих людей. Поэтому партитура наполнена паузами, пустыми местами, рассчитанными на послезвучие, наложение звуков» [цит. по: 5, 13].

Впервые «Страсти» были исполнены в Мюнстерском соборе в 1966 году. «Это была смелость, присущая лишь молодости, – признавался позже Пендерецкий, – попытка замахнуться на солнце мотыгой... Я не понимал, чем рискую, какую беру на себя ответственность, выставляя на суд слушателей свои „Страсти“» [цит. по: 5, 13].

При этом, естественно, возникают исторические параллели со «Страстями» И. С. Баха. От произведений великого композитора, явившихся кульминацией в истории этого жанра, должен, как можно было бы ожидать, идти последователь. Однако Пендерецкий этого не сделал. В качестве жанрово-стилевой модели нового сочинения не выступают ни «Страсти» Баха, ни одна из разновидностей древних пассионов. Их отдельные элементы у Пендерецкого сочетаются с современными композиторскими техниками и средствами музыкального языка, и на таком синтезе автор создаёт собственную концепцию и форму.

Здесь надо упомянуть также и польские национальные традиции пассионов, кото-

рые оказали влияние на композитора. Для польских «Страстей», как указывает исследователь творчества Пендерецкого Л. Н. Березовчук в своей статье, характерен «натурализм» эмоций: «В польской национальной традиции жанра акцент ставится не на раскрытии сюжета (литургическая функция респонсориальных пассионов), не на психологизации евангельских событий (пассионы-драмы Баха), не на сугубо музыкальном воплощении состояния религиозной медитации (мотетные пассионы франко-фламандцев и Витториа), а на выражении эмоционального сопереживания очеловеченным персонажам Страстей» [1, 126].

Композитор искал новые выразительные средства. Важнейшими компонентами стилистики этого периода его творчества становятся сонористика и ограниченная алеаторика. В «Страстях по Луке» Пендерецкий пользуется не только авангардными средствами, но и включает «живую» интонацию в характерную псалмодию, в островыразительные речитативы и арии действующих лиц – участников крестного хода на Голгофу. Такой синтез музыкальных средств стал одним из ранних проявлений постмодернизма в музыке. «Лишь после завершения, – говорил Пендерецкий, – я заметил, что там присутствуют элементы григорианского хора, трансформированные моим воображением, полифонии времён позднего ренессанса, баховской традиции барокко в трактовке жанра и концепция *sacra rappresentazione*» [цит. по: 5, 13].

В условиях новых техник композиции⁴ (новых для того исторического периода, когда создавался опус) иным становится и взаимоотношение музыки и слова, вокального и инструментального начала, хоровой и оркестровой партий. Пендерецкий не занимается здесь электронным конструированием нового звука, как, например, К. Штокхаузен или П. Шеффер, он не касается природных свойств источника звука, будь то инструментальное звучание,

пение или своеобразное подражание речи, но, тем не менее, композитор приходит к новаторским способам работы с вербальным материалом, акцентируя своё внимание прежде всего на фонической стороне.

Записные книжки Пендерецкого за 1965 год заполнены набросками «Страстей по Луке». Здесь и перестановка отдельных номеров, и «геометрические» схемы по функциям отдельных частей, их роли в выстраивании общей картины. В связи с этим уместно будет привести высказывание композитора о процессе развития формы его произведений в период сочинения: «Я очень люблю чертить... Архитектура меня всегда интересовала, поэтому могу переносить в музыку архитектурные формы, графику. Это означает, что я начинаю создавать произведение с того, что делаю набросок целого, создаю архитектурную форму. Когда такой набросок есть – а он обладает для меня графической логикой, – тогда только начинаю сочинять музыку, ищу подходящие звучания... В вокальных сочинениях, хотя форма и функционирует подобным же образом, эту форму определяет текст. В «Страстях по Луке», например, мне понадобилось очень много времени, чтобы скомпоновать различные тексты. Когда это было сделано, передо мной, собственно, уже было всё произведение» [цит. по: 7, 214–215].

«Страсти по Луке» делятся на две большие части: в первой («Страдания») – тринадцать разделов (№ 1–13), во второй («Смерть») – четырнадцать (№ 14–27). В каждом разделе излагается либо только евангельский текст, либо текст из других канонических источников (в интермедиях). В основу «Страстей» Пендерецкого положено Евангелие от Луки, но используются также и три отрывка из Евангелия от Иоанна. Из тринадцати номеров первой части восемь написано на иные тексты: начальный гимн (№ 1), пять псалмов (№ 3, 4, 7, 9, 12), два отрывка из Плачей пророка Иеремии (№ 6, 11). Во второй части шесть номе-

ров из четырнадцати являются интермедиями: три псалма (№ 14, 20, 27), «Improperia» (№ 16), антифон (№ 18) и секвенция «Stabat mater» (№ 24). В драматургии произведения структуры ораториального типа страстей (выделенные арии, хоралы, псалмы) сочетаются со сквозным развитием.

Евангельский текст является скрепляющим элементом целого, в этих частях происходит развёртывание сюжетной линии: путь Христа к смерти через предательство Иуды, через отказ Петра от своего учителя, через жестокость толпы. Интермедии у Пендерецкого – это мир субъективных эмоций, осмысления происходящего, здесь предстаёт образ страдающего Христа-человека.

«Страсти по Луке», по существу, – первое монументальное произведение композитора, перед которым вплотную встала проблема целостности крупной композиции, проблема организации звукового материала на разных уровнях формы. Речь идёт об имманентно музыкальных средствах развития и объединения целого, об интонационной драматургии, о принципах интонационной логики индивидуализированной формы. Пендерецкий в «Страстях» не только применяет новые способы конструирования большой формы, опираясь на интонационные закономерности, но и вообще впервые решает задачу такого рода в своём творчестве после чисто сонористических сочинений раннего периода.

Контраст драматургических линий «Страстей» достигается целым рядом чисто музыкальных противопоставлений, контрастом различных типов звуковысотной и фактурной организации. Вводя в систему своей лексики характерные элементы музыкальной культуры прошлого, композитор, однако, не «изготавливает» стилистических клише, не занимается коллажами. Заимствуя традиционные средства музыкального языка, он делает их элементами своего индивидуального стиля в качестве одной из составляющих. При этом нетра-

диционные формы взаимодействия музыки и слова используются практически во всех частях произведения. Однако, сочетая средства сонористики, серийности, модальности, тональные элементы, Пендерецкий сохраняет удивительную стилистическую целостность. Каким образом достигается эта целостность, – будет сказано ниже.

В рамках данной статьи в соответствии с заявленной темой наибольший интерес представляют новые формы работы композитора с текстом, нетрадиционное использование человеческого голоса. Однако важным, на наш взгляд, становится выявить то, как разные приёмы взаимодействия музыкального и вербального начал, традиционное и новое сочетаются в данном произведении и участвуют в создании интонационной драматургии всей композиции.

Рассмотрим три основные интонационные сферы (своеобразные интонационные «персонажи») «Страстей», в реализации которых столь значительна роль вокальной стороны сочинения. Важнейшим (и наиболее ярким) противопоставлением в масштабах целостной формы является контраст средств, основанных на модальных и тональных принципах (первая сфера), сонористическим звучаниям (вторая).

Крупные сцены, где, как правило, происходит развитие действия, а также изображаются драматические события повествования (части на основе евангельских текстов), написаны в характерных для композитора сонористических тонах (№ 5, 8, 10, 13, 16, 21). В данных разделах, особенно там, где хор выступает в традиционной для жанра пассионов роли *turbae* (толпы), разнообразно используется хоровая сонористика в соответствии с решением смысловых и выразительных задач.

Подробнее остановимся на анализе десятого номера – сцене «Осмеяние Иисуса у первосвященника». Её главными участниками являются оркестр и хор, которые

трактованы здесь примерно так же, как и в более ранних сонористических опусах композитора. Автор оперирует сонорами разной длины, структуры и окраски, добиваясь их взаимопроникновения и синтеза, при этом краски струнных, духовых, ударных и вокальных звучностей как бы приравниваются друг другу (пример № 1).

Хор в этой сцене выполняет две драматургические функции: комментатора и коллективного персонажа – толпы. В последнем случае хор используется композитором как своеобразный генератор шума и беспокойства, хористы чаще не поют, а бормочут, скандируют согласные звуки, свистят, шепчут, кричат, смеются. При помощи подобной хоровой сонористики Пендерецкому удаётся вовлечь в «сюжетное» звучание и само акустическое пространство храма, заполненное толпой. Сонористический эффект усиливается за счёт применения ритмо-декламации, полифонических канонов, стретт, в которых роль темы выполняет ритмо-слово, ритмо-фраза. В заключительном эпизоде сцены отдельные слова, фразы поручаются разным голосам хора так, чтобы весь текст фразы звучал у всего хора одновременно. Восприятие в этом случае способно фиксировать лишь фоническую сторону текста, на чём и заостряет внимание композитор. Приём демонстрирует такое соотношение музыкального и словесного рядов, когда музыка не только является переложением слов, но даёт тексту собственное толкование, зачастую конкретизируя его в сиюминутном звучании, актуализирующем смысл слов.

Эффект сонорного поля может создаваться в условиях полной и точной фиксации параметров звучания, когда в партии струнных, например, гетерофонно сочетаются варианты одной мелодической линии; этому эффекту в партии хора как раз и способствует нетрадиционное соотношение слова и музыки. С другой стороны, сонорный эффект нередко возникает благодаря

Пример № 1

CORI **D** *agitato*
ppp... sim.

The score is divided into three main sections for the choirs, labeled I, II, and III. Each section has four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The vocal parts are marked with 'f' (forte) and 'ppp... sim.' (pianissimo... simile). The instrumental parts, likely strings, are marked with 'ff' (fortissimo) and 'sub. pp' (sub-pianissimo). There are also markings for 'fischio' (whistle) and 'leggiero stacc.' (light staccato). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

средствам контролируемой (относительной) алеаторики: это, например, указание на предельно высокий либо предельно низкий звук, произнесение текста хором без высотной и ритмической фиксации либо свободное глissандирование, «чёрный кластер» в оркестровых партиях. В таких случаях Пендерецкий вводит так называемую графическую нотацию, когда звуковые формы выражаются теми или иными наглядными фигурами, следуя очертаниям которых исполнители сами находят местоположение звуков в пространстве, а также их

длительность. Ясно, что точная высотность здесь отходит для композитора на второй план – нужнее краска, эмоциональная напряжённость, создающая соответствующее эмоциональное впечатление.

Слиянию разных параметров звучания в сонорные блоки способствует сверхмногоголосие и микрополифония (большое количество голосов, интервальная плотность как самих мелодических линий, так и их сочетаний), интонационная деиндивидуализация и однородность голосов, использование новых для того времени

Пример № 2

CORI **B**
a tempo

I
T Sprevit ou-tem il-lum He-ro-des et in-du-tum ve-ste al-ba re-mi-sit ad Pi-la-tum Pi-la-lus au-tem con-va-co-lis

II
T Sprevit ou-tem il-lum He-ro-des et in-du-tum ve-ste al-ba re-mi-sit ad Pi-la-tum Pi-la-lus au-tem con-va-co-lis

III
T Sprevit ou-tem il-lum He-ro-des et in-du-tum ve-ste al-ba re-mi-sit ad Pi-la-tum Pi-la-lus

инструментальных приёмов. Особенно разнообразна трактовка струнных инструментов: игра на подставке, за подставкой, на подгрифнике, эффект пережимания струн, удары по корпусу, по деке, по пульту, различного рода вибрато, пиццикато и тремоло. Столь же щедро выписана партитура ударных. Исполнители на духовых инструментах извлекают необычные звуки путём передувания, стучат клапанами, трансформируют высоту звука в пределах, меньших полутона.

Различные сочетания и комбинации тембров, способов звукоизвлечения, регистров, динамических оттенков и образуют сонорные блоки – соноры, – контрастные по звучанию. Используя классификацию Л. С. Дьячковой [2], можно выделить здесь три типа сонорных блоков: микрополифонический, кластерный и пуантилистический. Чередование, противопоставление, видоизменение разнотипных темброблоков несут определённые семантические, структурные и драматургические функции в сцене, определяя тем самым её развитие.

Хоровая партия в данной части сопровождает речь Евангелиста, которому поручен рассказ о происходящих событиях. Но хору

может передаваться и сама нарративная функция Евангелиста, как в части № 13. Однако здесь евангельский текст у хора не «повествует», – его «представляют» (пример № 2). В этом можно усмотреть развитие композитором потенциала сценичности, изначально свойственной диалогическому принципу респонсориальных пассионов.

Нетрадиционные формы взаимодействия слова и музыки, яркие звуковые эффекты в хоровых партиях, которые, на первый взгляд, не имеют ничего общего с каноничным жанром, в действительности несут огромную смысловую нагрузку. Для того чтобы у современного слушателя возник эмоциональный отклик на евангельские события, сегодня нужно не просто рассказывать ему о них, а ввести в ситуацию, полную напряжённости и драматизма. Чему и способствуют элементы театрализации.

Видимо, уже при выборе текстов Пендерецкому были важны их «звуковые достоинства», хотя композитор, конечно, не абстрагирует слова-звуки от исходных вербальных значений. Однако слова в «Страстях» нередко структурируются по музыкальным принципам (например, согласно приёмам ограниченной алеато-

рики), на первый план при этом выдвигается тембровая краска звуков слова, музыкальное звучание фонем, характер и способ их произнесения.

В «Страстях по Луке», как уже было сказано, наряду с пением, использована хоровая декламация. И не только: мы слышим крики, реплики, шёпот, нестройный говор отдельных групп толпы, реагирующей на происходящие события. Отдельные приёмы встречались и ранее.

Так, приём *Sprechstimme* (буквально «разговорный голос») был введён впервые А. Шёнбергом в «Лунном Пьеро» (1912). *Sprechstimme*, как объяснял сам композитор в предисловии к изданию «Лунного Пьеро», занимает промежуточное положение между пением и речью: «Вокальная

партия в таких случаях не предназначена для пения, но и ни в коем случае исполнителю не следует стремиться к натуралистической речи. Задача исполнителя превратить её в речевую мелодию» [12]. Д. Мийо открыл выразительные возможности сочетания «говорящего» хора с оркестром ударных инструментов в «Хо-эфорах» (1915) – по сути, приём *хорового Sprechstimme*. У него это было связано с гипотетическим отображением в искусстве неоклассицизма черт античного музыкального театра. Сходные моменты обнаруживаются и у Пендерецкого, однако, Пендерецкий использует приём хорового *Sprechstimme* на новой основе, нередко сочетая с техниками ограниченной алеаторики и сонористики (примеры № 3, 4).

Пример № 3

CORI

The musical score is divided into three sections: I, II, and III. Each section features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in Latin, with Russian transliterations provided below. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *gliss.* (glissando).

Section I:

- Soprano: *lu-das* (*p*)
- Alto: *lu-das* (*p*)
- Tenor: *lu-das* (*p*)
- Bass: *lu-das* (*p*)
- Lyrics: *ut os-cu-la-re-tur e-um*
- Accompaniment: *et appropinquavit iesu*

Section II:

- Soprano: *lu-das* (*p*)
- Alto: *lu-das* (*p*)
- Tenor: *lu-das* (*p*)
- Bass: *lu-das* (*p*)
- Lyrics: *ut os-cu-la-re-tur e-um*
- Accompaniment: *et appropinquavit iesu*

Section III:

- Soprano: *lu-das* (*p*)
- Alto: *lu-das* (*p*)
- Tenor: *lu-das* (*p*)
- Bass: *lu-das* (*p*)
- Lyrics: *ut os-cu-la-re-tur e-um*
- Accompaniment: *et appropinquavit iesu*

Интересно, что В. Лютославскому, который ранее использовал этот принцип во второй части своего сочинения «Три стихотворения Анри Мишо» (1963, для смешанного хора, оркестра медных, деревянных и ударных инструментов), приходилось убеждать в правомерности подобного использования человеческого голоса в вокально-инструментальном сочинении. Возникли сомнения в том, можно ли считать трактовку второй Поэмы Мишо («Великая битва») музыкальной, и Лютославскому отказывали здесь в функции композитора, называя его «режиссёром массового чтения стихов Мишо». «В конце концов, всё зависит от того, – возражал Лютославский, – что мы считаем музыкой! Если понимать её достаточно широко, как искусство, которое оперирует звуками, безотносительно их природы и происхождения, то композитор не перестаёт быть ком-

позитором даже тогда, когда он оперирует лишь словами текста. «Великая битва» – не массовая декламация. Это композиция, которая оперирует группами звуков, хотя и образованными из сказанных разными способами слов» [цит. по: 8, 72–73]. По отношению к «Страстям» Пендереевского таких «обвинений» уже не возникало.

Островками «интонационности» называют исследователи [3; 15] те сцены «Страстей», где Пендерецкий включает в музыкальную ткань более привычные средства звуковысотной организации (модальные, тональные элементы), в том числе и «традиционные» формы взаимодействия музыки и слова. Одним из таких номеров является «Stabat mater» (№ 24). «Stabat mater» создавалось как самостоятельное произведение, которое позднее вошло составной частью в «Страсти по Луке», – Кантата для трёх хоров *a cappella* (1962). Премьера вы-

Пример № 4

CORI

quasi parlando

I

S: *Al-los solvos* *se solvum faciat* *f*

A: *Al-los solvos* *se solvum* *f*

T: *fecit* *Al-* *se solvum* *suss.* *se solvum faciat* *f* *fischio*

B: *sol-vos* *le-cit* *p* *se solvum faciat* *f* *suss.* *f* *al-los solvos fecit* *f* *fischio*

quasi parlando

II

S: *sol-vos* *le-cit* *se solvum faciat* *suss.* *al-los solvos fecit*

A: *sol-vos* *se solvum* *suss.* *al-los solvos fecit*

T: *sol-vos* *Al-los solvos fecit* *se solvum* *suss.* *se solvum faciat*

B: *sol-vos* *se solvum* *f* *se solvum faciat*

quasi parlando

III

S: *Al-los* *le-cit* *al-los solvos* *se solvum* *f* *fischio*

A: *Al-los* *al-los* *-los* *solvum faciat* *f* *fischio*

T: *Al-los* *salvos* *al-los solvos* *se solvum* *suss.* *se solvum faciat*

B: *Al-los* *salvos fecit* *se solvum faciat* *suss.* *se solvum faciat*

звала в своё время удивлённые замечания прессы о «резкой смене стиля» и «движении назад»⁵. Действительно, Пендерецкий использует в Кантате аллюзии на музыку отдалённых эпох: фактуру и гармонию раннего многоголосия, григорианский хорал. Сам композитор указывал на влияние И. С. Баха, а также композиторов нидерландской полифонической школы: Й. Окегема, Я. Обрехта, О. Лассо, полифонию которых он изучал. Пендерецкий применяет здесь минимум средств: три варьированных строфы на текст средневековой секвенции *Stabat mater* (текст цитируется не полностью), неспешные распевы квазигригорианских мотивов, таинственный «говор» хора и чистое мажорное трезвучие в заключение.

Начальная трихордовая попевка секвенции в монодийной фактуре вызывает непосредственные ассоциации с григорианским пением. Она сама и её отдельные мотивы (особенно попевка на большой секунде с повторением второго звука, о значении которой в композиции целого ещё будет сказано), а также псалмодирование на одном тоне являются интонационным материалом этой части «Страстей». Различия в комбинациях данных звуковых «зёрен» в сочетании с фактурными контрастами создают индивидуальный облик каждой из строф.

Направленность музыкального развития первых двух строф имеет сходные черты: от одногоголосного изложения начальной попевки путём постепенного подключения голосов и насыщения ткани диссонантностью – к сонорно трактованному многоголосию. Третья строфа (начало которой совпадает с кульминацией) отходит от подобной логики.

Псалмодирование и «речитация» становятся определяющими для звукового облика первой строфы. Эти архаические приёмы в условии двенадцатиступенного звукоряда приводят к совершенно иному результату, чем в музыке Средневековья:

на первом плане не слово, а звуковой эффект.

Во второй строфе основную роль играет сама трихордовая попевка. Здесь композитор использует приёмы имитационной полифонии. Главный мотив проводится на разной высоте, контрапунктом ему выступают его же отдельные интонации в различных своих модификациях. Подчёркивание квинтового остова *d-a* не случайно и делает вполне естественным завершение секвенции мажорным трезвучием *d-fis-a*.

Третья строфа – это кульминационная зона и завершение секвенции. Яростный контраст соноров-кластеров с произнесением текста хором *quasi una litania*. В хоровом «чтении» используется полифонический приём: канон, в котором темой служат начальные слова строфы (пример № 5).

Заключительные такты секвенции синтезируют приёмы развития, которые использовались в первой и второй строфе: в партиях хористов тесно переплетаются интонации начального мотива и псалмодирование на одном тоне. Постепенно фактура словно «свёртывается» до консонантного трезвучия. Сначала альты первого хора застывают на тоне «d» (другие голоса паузируют в этот момент), затем – также басы второго хора и сопрано третьего хора, остальные псалмодируют на вводно-тоновых звуках к тонам трезвучия *d-fis-a*, утверждающего слово «Gloria».

Таким образом, можно отметить в этой части «Страстей» особый синтез старого и нового. Пендерецкий «синхронизирует» здесь элементы различных звуковысотных систем, традиционные и нетрадиционные приёмы работы со словом и голосом. При этом ему важна не столько верность определённой эпохе в выборе средств, сколько звуковой результат. «*Stabat mater*» стала первым опытом композитора в выработке музыкального языка, синтезирующего новейшие достижения композиторской техники с ценностями музыкальной культуры прошлого. «Страсти по Луке» являют-

Пример № 5

CORI 4

I

quasi una litania

Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.
Christe, cum sit hinc exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

II

quasi una litania

Christe, cum sit hinc exire, Da per
Christe, cum sit hinc exire, Da per
Christe, cum sit hinc exire, Da per
Christe, cum sit hinc exire, Da per

III

quasi

Christe,

Christe,

Christe,

Christe,

CORI

S Matrem me venire Ad palmam victoriae.

A Matrem me venire Ad palmam victoriae.

II

T Matrem me venire Ad palmam victoriae.

B Matrem me venire Ad palmam victoriae.

una litania

S cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

A cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

III

T cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

B cum sit hinc exire. Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

90

ся новым достижением этого опыта. Подчеркнём также: благодаря использованию новых форм композиторской работы с вербальным текстом и человеческим голосом Пендерецкий находит оригинальные приёмы и выразительные средства, с помощью которых обрисовывает и гулкое пространство храма, и само звуковое «действие» внутри него – например, чтение и нестройное бормотание прихожанами слов молитвы, эффекты эха и реверберации.

Третья интонационная сфера «Страстей по Луке» связана с использованием принципов серийной техники. Две серии возникают уже с первыми звуками начального гимна «O crux ave» почти одновременно: первая – в мощном звучании басов оркестра (*cis-d-f-e-dis-fis-g-gis-h-b-a-c*), вторая – в прозрачном, бесплотном ответе хора мальчиков (*e-es-f-fis-d-cis-g-as-B-A-C-H*). Обе серии достаточно лаконичны по своему интервальному составу и членятся на сегменты. Так, вторые шесть звуков первой серии – транспозиция её первых шести звуков; возможно также разделение первой серии на четыре симметричные, перекрёстно «рифмующиеся» группы: *cis-d-f-e-es-fis g-gis-h b-a-c*. Вторая серия членится на сегменты по четыре звука, каждый из которых представляет собой мотив креста. Этой симметричностью серии Пендерецкого напоминают серии Веберна. Но сам серийный метод, используемый композитором, ближе не Веберну, а Бергу.

Обе серии заканчиваются монограммой ВАСН (в первой серии звуки смещаются по принципу анаграммы – АСВН). Значение этой формулы велико: она выступает как одна из важнейших лейтинтонаций, звучащая на той же высоте, а также в различных вариантах: ракоходе, инверсии, ротационных перестановках⁶.

Серийные последовательности получают в «Страстях» наиболее широкое претворение, именно они становятся основным строительным материалом для возведения

постройки всей звуковой организации. Так, хоровые партии всегда, за исключением сонористических эпизодов, достаточно точно претворяют рисунок серии (той или другой) либо формулу ВАСН (№ 1, 7, 12, 14, 16, 17, 20, 27). Сольные вокальные части – арии, ламентации, речитативы – не содержат последовательных проведений серий, но включают их отдельные секции. Как, например, в арии сопрано «Crux fidelis» (№ 18) первые четыре звука – это инверсия четырёх звуков первой серии.

Фрагменты серий содержат также оркестровые голоса в сонористических эпизодах. При этом серийно организованная материя становится у Пендерецкого одним из фактурных «типажей». Очевидно, что не только звуковысотная нормированность ткани, но и сам тип серийной фактуры интересует здесь композитора: Пендерецкий трактует серийность сонорно, подчёркивая равноправие стихийности и рациональности как различных контрастных элементов общей звуковой картины. Именно фактурные типы играют важную конструктивную роль, а образование специфических фактурных пластов связано с различными формами работы со словом.

Что же объединяет столь разнородный, казалось бы, материал? Пунктиром наметим основные факторы, обеспечивающие целостность композиции.

По-существу, названные интонационные «персонажи» воспринимаются как своего рода символические рефрены. Можно говорить и о единой интонационной «оси», которая связывает все интонационные сферы: это узкая, аскетическая интонация тона или полутона. Скрепляющим свойством обладают также лейтинтонация ВАСН, интонация «Deus meus» (впервые появляется в № 3), короткий хоровой рефрен «Domine», прославляющий всю композицию. Все важнейшие компоненты «Страстей» композитор сводит в одновременном звучании в заключительном номере: «Deus

meus», «Stabat mater», «Cruх fidelis», обе серии, инверсию темы ВАСН.

В многосоставной структуре целого можно обнаружить главный звуковысотный устой. Им является звук «g» (даже, скорее, не один, а «раздвоенный» звук g-gis / g-as). Унисонным звучанием хора и оркестра на этом звуке открываются «Страсти», его «мажорный» вариант является терцией заключительного трезвучия e-gis-h, тоном «g» заканчиваются и начинаются большое количество сцен.

Важнейшую роль в объединении целого играет звучание хора, который привлечён в 20 из 27 номеров. При этом он выполняет различные функции. Так, В. Н. Конькин исследует семантические функции хора и выделяет в «Страстях по Луке» четыре их основных типа: гомилетический, нарративный, персонажный, комментирующий [4, 26]⁷. Конькин выявляет также принцип мобильности семантических функций хора у Пендерецкого (изменение функции хора в рамках одного номера), называя это важной особенностью в развитии всей драматургии «Страстей по Луке». «Благодаря данному обстоятельству, – подчёркивает автор, – реализуется „режиссёрский“ замысел композитора и с точки зрения выстраивания всего произведения как музыкальной формы, и с точки зрения нового освещения канонического сюжета, а также и эмоционального воздействия на слушателя» [4, 39].

Итак, в сочинении Пендерецкого отразилась одна из тенденций XX века – всё возрастающая роль тембра в звуковой организации и выразительности. В данном произведении эта тенденция распространяется и на вербальный материал. При работе с ним часто используется принцип

«разложения» общего звукового образа на части. Слоги текста могут быть распределены в партитуре таким образом, что в одновременности звучат разные составляющие одного слова, и это усиливает сонорный характер звучания целого. Используется декламация хора без точной высотной фиксации звуков. Хор, как *turbae*, выступает также со звукоизобразительными функциями в сюжетных сценах (бичевания, глумление над Иисусом). Хоровая сонорика, кроме того, воссоздаёт звуковую атмосферу службы в католическом храме, выявляя его акустическое пространство.

В монументальном сочинении Пендерецкого средства современной композиторской техники, нетрадиционные формы взаимодействия музыки и слова, новаторская работа с человеческим голосом используются в рамках старинного жанра пассионов. Музыкальный язык композитора в произведении, жанровый генезис которого уходит вглубь веков, всецело принадлежит XX веку, и всё произведение представляет собой сложный синтез элементов настоящего и прошлого музыкального искусства. Это относится и к вокальной стороне композиции. Сонористика сочетается здесь с алеаторическими эпизодами, серийно-конструктивистские и атональные фрагменты – с модальными и тональными, интонационно яркие традиционные вокальные эпизоды – с эмоциональной выразительностью новаторских форм хорового письма. Всё это определяет неповторимое своеобразие хоровой партитуры в произведении Пендерецкого, оказавшее большое влияние на его современников и композиторов последующего поколения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полное название – «Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam» («Страдания и смерть Господа нашего Иисуса Христа по Луке»).

² См. монографии И. К. Никольской [6], М. Томашевского [19; 20].

³ Развитие жанра пассионов в XX–XXI веках рассматривается в работах Е. Р. Пау [9], М. Адеир [13].

⁴ Интересны в этом отношении и значимы для настоящей статьи исследование А. С. Рыжинского [10] о новых техниках композиции в итальянской хоровой музыке XX века, а также соответствующие главы в учебном пособии «Теория современной композиции» [11].

⁵ Подробнее об этом в работах Л. Н. Березовчук [1], А. В. Ивашкина [3], И. К. Никольской [6].

⁶ Механизм образования основных тем «Страстей» из материала серий проанализирован в исследованиях Р. Робинсона [18], Д. Ди Орио [14], М. Келли [16].

⁷ Гомелитическая функция проявляется, как показывает В. Н. Конькин, в частях, содержащих проповеднические наставления, а также обращения к Господу, способствующие, совместно с музыкой, созданию образности и особого состояния молитвенности (именно в этих частях, как правило, используются уже упомянутые священные тексты гимна, секвенции или псалма). К нарративному типу относится хор в том случае, когда он выполняет задачу повествования или рассказа (в «Страстях по Луке» подобная функция закреплена, прежде всего, за чтением-Евангелистом, но иногда её выполняет и хор). Традиционная для жанра пассионов функция хора – *turbae* – может быть отнесена к персональному типу. В отдельных случаях хор выступает также от лица отдельных персонажей библейского сюжета (Иисуса, разбойника, воинов и др.). Комментирующий тип по традиции жанра также характерен для пассионов: хор даёт оценку, обобщение происходящим событиям в развёртывании сюжетной линии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л. Н. «Страсти по Луке» К. Пендерецкого и традиции жанра пассионов: к вопросу о стилевых взаимодействиях // Вопросы музыкального стиля: сб. ст. / отв. ред., сост. М. Г. Арановский ; Ленинг. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Ленинград, 1978. С. 121–134.
2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2003. 296 с.
3. Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий : моногр. очерк. Москва : Совет. композитор, 1983. 126 с.
4. Конькин В. Н. «Passio» Кш. Пендерецкого: особенности хорового письма в условиях новых техник композиции : магистер. дисс. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2021. 75 с.
5. Никольская И. К. Многоликий Пендерецкий // Музыкальное обозрение. 2013. № 12. С. 12–16.
6. Никольская И. К. Кшиштоф Пендерецкий. Москва : Композитор, 2012. 300 с.
7. Пендерецкий Кш. «Мой путь был всегда путем одиночки» // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 214–215.
8. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. Москва : Музыка, 1976. 136 с.
9. Рау Е. Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2018. 329 с.
10. Рыжинский А. С. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берно: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века : дис. ... д-ра искусствоведения / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2016. 387 с.
11. Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 624 с.
12. Шёнберг А. Предисловие // А. Шёнберг. Лунный Пьеро. Партитура / пер. М. А. Элик. Ленинград : Музыка, 1974. С. 2.
13. Adair M. The Passion Project 2000: Master's Thesis. London, 2001. 182 p.
14. DiOrio D. Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion // The Choral Scholar. 2013. Vol. 3, № 1. P. 1–16.
15. Erhardt L. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975. 89 s.
16. Kelly M. An exploration of pitch organization in Krzysztof Penderecki's Passion according to Saint Luke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music. Cincinnati, 2010. 87 p.
17. Penderecki K. *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lukam*. Partitura. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2000. 126 s.
18. Robinson R., Winold A. A study of the Penderecki St. Luke Passion. Celle : Moeck-Verlag, 1983. 128 p.
19. Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*. T. 1. *Rozpętanie żywiołów*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008. 192 s.
20. Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*. T. 2. *Odzyskiwanie raju*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2009. 452 s.

Elena V. Melnikova

Yekaterinburg State Academic Opera and Ballet Theater, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: lit_opera@mail.ru. ORCID: 0000-0002-8907-9071. SPIN-код: 8282-3453

INNOVATIVE FORMS OF INTERACTION BETWEEN MUSIC AND WORDS IN THE ANCIENT GENRE OF PASSION:

Krzysztof Penderecki's St Luke Passion for Soloists, Reciter, Three Mixed Choirs, Boys' Choir and Orchestra (1965)

Abstract. The "St Luke Passion" is the central work of the first period of Krzysztof Penderecki's work. This opus became an example of the revival of the ancient genre of passions in music of the twentieth century, on the other hand, it revealed a vivid, artistically convincing example of the author's sound studies. In the article, the main attention, in accordance with the declared topic, is directed to the innovation of Penderetski's choral writing in terms of forms of work with word and voice. Traditional and new are combined in this work and jointly participate in the creation of intonation drama, while achieving an amazing stylistic integrity of the composition. One of the significant trends in the music of the twentieth century – the ever-increasing role of the timbre – in Penderetski's "Passion" extends to verbal material. Sonoristics is combined in "Passion" with aleatoric episodes, serial-constructivist and atonal fragments – with modal and tonal, intonationally bright traditional vocal episodes – with the emotional expressiveness of innovative forms of choral writing. All this determines the unique originality of the choral score in the work of Penderetski, which had a great influence on his contemporaries and composers of the subsequent generation.

Keywords: Krzysztof Penderecki; "St Luke Passion"; the genre of passions; word and music; a new choral style

For citation: Melnikova E. V. Innovative Forms of Interaction Between Music and Words in the Ancient Genre of Passion: Krzysztof Penderecki's St Luke Passion for Soloists, Reciter, Three Mixed Choirs, Boys' Choir and Orchestra (1965), *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 51–65. (in Russ.).

REFERENCES

1. Berezhovchuk L. N. «Strasti po Luke» K. Penderetskogo i traditsii zhanra passionov: k voprosu o stilevykh vzaimodeystviyakh ["Passion according to Luke" by K. Penderecki and traditions of the genre of passions: on the question of stylistic interactions], M. G. Aranovsky (ed., comp.) *Voprosy muzykal'nogo stilya : sb. st.*, Leningrad, 1978, pp. 121–134. (in Russ.).
2. Dyachkova L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in 20th century music], Moscow, 2003, 296 p. (in Russ.).
3. Ivashkin A. V. *Kshishtof Penderetskiy : monogr. ocherk* [Krzysztof Penderecki. Monographic sketch], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, 126 p. (in Russ.).
4. Konkin V. N. «Passio» Ksh. Penderetskogo: osobennosti khorovogo pis'ma v usloviyakh novykh tekhnik kompozitsii : *magister. diss.* [Passio Ksh. Penderecky: features of choral writing in the context of new composition techniques: Dissertation], Yekaterinburg, Izd. Ural. gos. konservatorii im. M. P. Musorgskogo, 2021, 75 p. (in Russ.).
5. Nikolskaya I. K. *Mnogolikiy Penderetskiy* [Many-faced Penderecki], *Muzykal'noe obozrenie*, 2013, no. 12, pp. 12–16. (in Russ.).
6. Nikolskaya I. K. *Kshishtof Penderetskiy* [Krzysztof Penderecki], Moscow, Kompozitor, 2012, 300 p. (in Russ.).
7. Penderecki K. «Moy put' byl vseгда putem odinochki» ["My path has always been the path of a loner"], *Music Academy*, 1995, no. 2, pp. 214–215. (in Russ.).
8. Rappoport L. *Vitol'd Lyutoslavskiy* [Vitold Lutoslavski], Moscow, Muzyka, 1976, 136 p. (in Russ.).

9. Rau E. R. *Zhanr passiona v muzykal'nom iskusstve: obshchiy istoricheskiy put' i sud'ba v XX–XXI vv. : dis. ... kand. iskuststvedeniya* [Passion Genre in Musical Art: Common Historical Path and Fate in the 20th–21th Centuries: Dissertation], St. Petersburg, 2018, 329 p. (in Russ.).
10. Ryzhinskiy A. S. L. Nono, B. Maderna, L. Berio: *puti razvitiya ital'yanskoy khorovoy muzyki vo vtoroy polovine XX veka : dis. ... d-ra iskuststvedeniya* [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: the development of Italian choral music in the second half of the 20th century: Dissertation], Moscow, 2016, 387 p. (in Russ.).
11. Tsenova V. S. (resp. ed.) *Teoriya sovremennoy kompozitsii : ucheb. posobie* [Theory of modern composition: Textbook], Moscow, 2005, 624 p. (in Russ.).
12. Schoenberg A. *Predislovie* [Foreword], A. Shenberg. *Lunnyy P'ero. Partitura*, Leningrad, Muzyka, 1974, p. 2. (in Russ.).
13. Adair M. *The Passion Project 2000: Master's Thesis*, London, 2001, 182 p.
14. DiOrio D. Embedded Tonality in Penderecki's St. Luke Passion, *The Choral Scholar*, 2013, vol. 3, no. 1, pp. 1–16.
15. Erhardt L. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim* [Meetings with Krzysztof Penderecki], Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975, 89 p. (in Polish).
16. Kelly M. *An exploration of pitch organization in Krzysztof Penderecki's Passion according to Saint Luke: a thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Music*, Cincinnati, 2010, 87 p.
17. Penderecki K. *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lukam*, score, Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2000, 126 p.
18. Robinson R., Winold A. *A study of the Penderecki St. Luke Passion*, Celle, Moeck-Verlag, 1983, 128 p.
19. Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. T. 1. Rozpętnanie żywiołów* [Penderecki. Rebellion and liberation. Vol. 1. Unleashing the elements], Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2008, 192 p. (in Polish).
20. Tomaszewski M. *Penderecki. Bunt i wyzwolenie. T. 2. Odzyskiwanie raju* [Penderecki. Rebellion and liberation. T. 2. Reclaiming Paradise], Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2009, 452 p. (in Polish).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ



УДК 782:792:372.8

Светлана Юрьевна Кадочникова

Доцент Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского,
солистка Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии,
заслуженная артистка России, лауреат международных конкурсов (Екатеринбург, Россия).
E-mail: skadochnikova@yandex.ru

ЖЕСТ КАК ДВИЖЕНИЕ ДУШИ

В статье рассматривается актуальная проблема сценического воплощения исполняемого вокального произведения. Предлагаются практические упражнения для раскрытия художественного образа. Жест как движение души включает эмоции, чувства. Визуальная составляющая и вокально-технологические навыки должны пониматься педагогом как единое целое в воспитании певца.

Ключевые слова: художественный образ, театральный жест, мимика, взгляд, поза, сценическое пространство

Для цитирования: Кадочникова С. Ю. Жест как движение души // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 66–71.

Тема статьи «Жест как движение души» выбрана не случайно. Входя в составы жюри различных вокальных конкурсов, замечаешь, что учащиеся, порой хорошо обученные вокально-технологическим навыкам, имеющие красивые голоса, совершенно не умеют донести смысл и образ исполняемого произведения. Имея за плечами почти двадцатилетний опыт преподавания, я пришла к выводу, что умение студентом использовать сильный ресурс – своё тело, жесты, взгляд – необходимо, и оно в значительной степени помогает выполнить многие художественные задачи. Поэтому в статье жест будет рассматриваться не только как движение руки, а как визуальная составляющая исполняемого произведения: мимика, взгляд, поза, образ в целом.

В качестве отступления хотелось бы отметить, что грамотно «простроенное» на уроке произведение, использование навыков и методов заполнения сценического пространства помогают студенту справляться со страхами и волнением публичного выступления.

Ещё один важный аспект: в пользу того, что визуальным художественным воплощением исполняемого музыкального произведения должен заниматься педагог-вокалист, свидетельствуют реалии современного оперного театра. Театр сегодня перестал быть «дирижёрским»; уже ни для кого не секрет, что режиссёр – главная фигура в любом музыкальном театре. Для режиссёров стало важным не только слышать красивое оперное пение, но и видеть на сцене артиста, соответствующего образу

исполняемого произведения: Снегурочка или Кармен не могут весить 100 кг, как это было возможно ещё в середине XX века. Травиата не может умирать стоя, потому что поёт сложнейшую арию... Режиссёры требуют правды на сцене. Молодой певец, который только окончил обучение, обязан владеть актёрским мастерством, пластикой также хорошо, как и голосом. Обучать ремеслу артиста-новичка в театрах сейчас не принято: нужны готовые кадры.

Итак, в распоряжении исполнителя есть удивительное «зрелищное» средство – его тело. Движения тела зависят от душевных качеств исполнителя и, конечно, от пластической подготовленности обучающегося, которая начинается с манеры держаться на сцене. Неестественное поведение на сцене свидетельствует о дилетантизме. Стеснение, мешковатость, природная неуклюжесть, неловкость – это поведение дилетанта, не профессионала. Сразу выделяются студенты, которые с детства занимались танцами, гимнастикой или другими двигательными видами творчества; таким студентам, как правило, обучение в сфере жестикуляции, в «обживании», заполнении сценического пространства нужно в минимальной степени. Но это не значит, что на студентах, которые не занимались танцами, не имеют соответствующей подготовки, нужно ставить крест. Просто им необходима более серьёзная помощь в этом направлении. Сразу отмечу, что картинность и манерность или попытка что-то «изображать из себя» так же опасны на сцене, как и дилетантизм. Пластика должна быть органичной: «простой, выразительной, искренней, внутренне содержательной»; требуется соответствие стилю, эпохе, замыслу произведения [4, 18]. Кто должен отслеживать эту грань? Однозначно – педагог!

На каком репертуаре проще всего добиваться поставленных целей? Опираясь на собственный опыт, с уверенностью могу ответить, что студенты с радостью пробуют «координировать» голос, позы, жесты

(мимику, взгляд, корпус тела) и с лёгкостью откликаются на художественные задачи, исполняя народные песни разных стран и бытовые романсы как современных авторов (С. Сиротина, В. Серебренникова), так и романсы и песни композиторов XIX века (А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилёва).

Что помогает создавать жесты (рассматриваемые нами в данном контексте как взгляд, мимика, поза)?

1. Обстановка, окружающая среда, атмосфера произведения.

Замечали ли вы, как непроизвольно меняется ваша манера держаться, ваши мысли, речь, чувства, движения, настроение, когда вы попадаете в необычную для себя обстановку, атмосферу? Вместе с учеником, разбирая вокальное произведение, мы можем «нарисовать» свою окружающую действительность, используя фантазию и воображение. Например, в известной русской народной песне «Выйду на улицу», можно предложить следующую артистическую задачу: выйти крадучись, выглядывая из-за двери, чтобы остаться незамеченным для девушек, которые гуляют; а можно, напротив, предложить быть «разухабистым» и ногой открыть дверь, чтобы девушки сразу обратили внимание на «героя» песни. Вы заметите, как у студента меняются не только движения, позы, жесты рук, взгляд, но и посыл голоса, штрихи, динамика, пробуждаются индивидуальные чувства и эмоции. Из выше-сказанного можно сделать вывод, что атмосфера может стать основой для действия с определённой окраской, с определённым чувством.

Чтобы развивать этот навык, следует предлагать студенту несложные упражнения для пробуждения творческих чувств. Например, попросите ученика поднять и опустить руку, без дополнительных задач. У каждого человека это получится сделать легко, потому что это простое физическое действие, которое, как всякое действие, находится в нашей воле. Теперь

снова попросите поднять и опустить руку, но на этот раз предложите придать этому действию определённую окраску. Предположим – осторожность. Конечно, как и предыдущее действие, это упражнение будет выполнено с легкостью. Но каждый из ребят сможет передать свой индивидуальный душевный оттенок. У кого-то осторожность будет как страх, у другого – как нежность к младенцу, как удивление... Каждый воспользуется своим опытом, состоянием, у каждого будут индивидуальными нюансы жеста, взгляда, чувства...

Так и в работе над музыкальным произведением можно и нужно подходить к визуализации образа индивидуально. В связи с этим необходимо затронуть тему «второго плана» или подтекста некоторых слов или целых фраз в музыкальном произведении. Например, в оперетте Ж. Оффенбаха «Ключ на мостовой» в сюжете, когда молодой человек «влетает» в печную трубу и оказывается в комнате с двумя молодыми женщинами, они поют: «Ах, я вся дрожу!». Эту фразу можно спеть с краской «дрожу от возбуждения и приятного прикосновения молодого человека», а можно иначе – «дрожу от страха и возмущения»: каждый исполнитель в праве самостоятельно решить, какая интерпретация подходит для его личного, индивидуального прочтения текста в музыкальном произведении. Элементарное слово «спасибо», можно спеть «с благодарностью», а можно с посылом «ну, спасибо, удружил»...

Ещё одно упражнение на жесты, выражающие то или иное психологическое состояние. Предложить студенту найти жест, соответствующий следующим действиям: бить, ломать, волочить, разделять, поднимать, давить, бросать, открывать, закрывать, разрывать, мять, брать, давать, подпирать, трогать. *(Выполнять упражнения нужно чётко и активно. Сначала делать упражнения без определённой окраски, но постепенно добавлять чувство, эмоцию: с нежностью, с ненавистью, героически, с опаской и т. п.)*

2. Воображение.

Для артиста-вокалиста воображение подобно смычку для скрипача или пальцам для пианиста. Хорошо развитое воображение – это 70% успеха в воспитании певца-исполнителя. Обязательно нужно давать студентам задания на развитие воображения. Разбирая вокальное произведение, задавайте вопросы: какой у героя характер, в чём он одет, каковы его отношения с окружающими, прямо или с подтекстом говорит он (она) о своих чувствах. Например, анализируя романс И. Дунаевского «Скажите ей», как правило, многие исполнители слова «я не люблю, я больше не люблю» поют с прямым смыслом – страстно и вызывающе. Но если вдуматься и внимательно прочитать весь текст, то приходит понимание, что за этими страшными словами кроется боль и настоящее глубокое чувство, сильная любовь. Конечно, с таким переосмыслением текста у ученика сразу смягчается взгляд, меняется мимика, тембр голоса становится мягким, а динамика с *ff* превращается в *ppp*. Подобная трансформация образа и соответствующее ей преобразование голоса поначалу вызывают у ученика сильное удивление и даже потрясение, но к V курсу такая работа становится привычной и приносит радость творчества.

3. Активность и энергия.

Речь идёт о здоровой активности, а не «пережиме». Исполнитель должен уметь «заполнять» собой, своей энергией весь зал. Энергия не должна заканчиваться в метре от вокалиста. Большую ошибку делают исполнители, появляясь на сцене с активностью, которой они пользуются в реальной жизни. Французский теоретик театра Бенуа Коклен говорил, что повседневная жизнь, перенесённая на сцену, производит то же впечатление, что и статуя в нормальный рост, поставленная на высокую колонну: она теряет для зрителя свою натуральную величину. Так и исполнитель теряет для слушателя свою натуральную активность, перенеся её на сцену. Не «пе-

режим», а здоровая активность должна наполнять собой всё душевное и телесное существо исполнителя, она освобождает его, делает сильным, способным к излучениям и помогает установить контакт со зрителем. Эта активность пробуждает поиск новых, подчас неожиданных средств выразительности на сцене и ощущается как постоянное желание творчества [2].

Большое значение в удержании энергии имеет концентрация взгляда. Публика всегда верит и видит то, во что верит и видит артист – исполнитель. Такая «мелочь», как не вовремя переведённый взгляд, может нейтрализовать всю энергию, накопленную за целую часть или куплет. Для развития и концентрации энергии также существует ряд упражнений, которыми не следует пренебрегать при обучении певца. Приведу один пример упражнения из книги Михаила Чехова «О технике актёра»: встаньте прямо и вытяните вперёд руки. Затем представьте, что из ваших плеч, локтей, кистей и пальцев устремляется вперёд белый тёплый свет. Как видите, без воображения и фантазии нам вновь не обойтись. Затем представьте, что эти лучи света пробивают стену, затем свет проходит сквозь дома, леса и всё то, что встречается на пути. Разведите руки в стороны, постепенно поднимите вверх, направляя энергию в космос; представляйте эти лучи-лазеры, которые охватывают весь мир, излучая чистую энергию. Опустите руки, упражнение окончено [5].

Ниже приведена таблица жестов театра XVII века. В ней использованы как простые примеры театрального жеста, так и приёмы античной ораторской манеры*.

С современными цифровыми возможностями и доступностью различной информации можно найти в помощь ученику и педагогу, который не имеет собственного сценического опыта, варианты жестов и образов, которые обучающийся сможет использовать хотя бы на начальном этапе

обучения, копируя их и не забывая придавать нужную психологическую окраску. Таблица взята с сайта, который посвящён истории театра и первоначальным навыкам ораторского искусства. Возникает вопрос: почему лидеры партий, топ-менеджеры компаний, президенты, руководители государств берут уроки актёрского мастерства, чтобы их публичное выступление было захватывающим и значимым, а студенты, чья профессия априори предполагает публичное выступление, не учатся быть интересными на сцене?

В связи с этим хочется напомнить, что в золотой век итальянской вокальной школы в XVII–XVIII веках певцы были прекрасно обучены сопровождать своё пение жестами, принимать определённые позы; итальянская вокальная школа XVIII века добивалась идеала постановки так называемой благородной позы, которой обучали педагоги, маэстро пения. В систему обучения входило определённое положение корпуса, рук, ног, наклона головы. Вокальная техника и театральный жест составляли **одно целое** в обучении оперных певцов. В обязательную программу обучения вокалистов входило фехтование. И совершенно обоснованно: фехтование учит разные участки тела двигаться гармонично и согласованно, развивает стратегическое и логическое мышление, снимает стресс.

По мнению психологов, слово (в речи или в пении) на 30% воспринимается зрительным путём. Мастерство исполнителя заключается в усилении сказанного или спетого воздействием жеста. Но обязательно нужно помнить, что излишняя жестикуляция руками не украшает и даже мешает и отталкивает самый совершенный жест. Необходимо знать и помнить четыре основных правила жестикуляции:

1. Жестикуляция не должна быть непрерывной, не каждая фраза и даже не каждое произведение нуждается в жестикуляции.

* URL: <https://arzamas.academy/materials/52>



Язык жестов
в театре XVII века

2. Жестикуляция должна быть управляемой. Не нужно походить на ветряную мельницу. Жест не должен отставать от слова.

3. Жестикуляция должна быть разнообразной. Нельзя пользоваться одним и тем же жестом во всех случаях.

4. Жестикуляция должна соответствовать стилю, эпохе исполняемого и не превращаться в танцевальные па.

В связи с вышесказанным напрашивается вывод: воспитание высокопрофессиональных исполнителей, интересных для слушателей, требует особого внимания педагога по специальному клас-

су; необходимо на уроках по специальности и концертно-камерному пению обучать студентов не только вокально-технологическим приёмам, но и помогать находить им нужные жесты (взгляд, мимику, наклоны головы, движения рук), визуализацию образа, как это делали маэстро пения в золотой век итальянской вокальной школы. Важно систематически продумывать и давать упражнения не только для развития голоса, но и упражнения из актёрских техник. Комплексный подход поможет молодым певцам увереннее держаться на публике и справиться с волнением и страхами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голоса. Санкт-Петербург : Лань, 2016. 180 с.
2. Коклен Б.-К. Искусство актёра. Москва : Искусство, 2014. 144 с.
3. Линклэйтер К. Освобождение голоса. Москва : ГИТИС, 1993. 176 с.
4. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Москва : АСТ, 2017. 480 с.
5. Чехов М. А. О технике актёра. Москва : АСТ, 2018. 288 с.
6. Юдин С. П. Певец и голос. О методологии и педагогике пения. Москва : Либроком, 2014. 142 с.

Svetlana Yu. Kadochnikova

Ural State Conservatory named after M.P. Mussorgsky, Sverdlovsk State Academic Theater of Musical Comedy, Russia, Yekaterinburg. E-mail: skadochnikova@yandex.ru

GESTURE AS A MOVEMENT OF THE SOUL

Abstract. The article deals with the actual problem of the stage embodiment of the performed vocal work. Practical exercises are offered to reveal the artistic image. Gesture as a movement of the soul; emotions, feelings, visual component and vocal and technological skills as a whole in the upbringing of the singer.

Keywords: artistic image; theatrical gesture; facial expressions; look; pose; stage space

For citation: Kadochnikova S. Yu. Gesture as a Movement of the Soul, *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 66–71. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aspelund D. L. *Razvitie pevtsa i ego golosa* [The development of the singer and his voice], St. Petersburg, Lan', 2016, 180 p. (in Russ.).
2. Coquelin B.-C. *Iskusstvo aktera* [The art of the actor], Moscow, Iskustvo, 2014, 144 p. (in Russ.).
3. Linklater K. *Osvobozhdenie golosa* [The liberation of the voice], Moscow, GITIS, 1993, 176 p. (in Russ.).
4. Stanislavsky K. S. *Rabota aktera nad soboy* [The actor's work on himself], Moscow, AST, 2017, 480 p. (in Russ.).
5. Chekhov M. A. *O tekhnike aktera* [About the actor's technique], Moscow, AST, 2018, 288 p. (in Russ.).
6. Yudin S. P. *Pevets i golos. O metodologii i pedagogike peniya* [Singer and the voice. On the methodology and pedagogy of singing], Moscow, Librokom, 2014, 142 p. (in Russ.).

К ИТОГАМ ПРОКОФЬЕВСКОГО ФЕСТИВАЛЯ В УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ



От редакции. Настоящим выпуском журнала открывается публикация материалов, посвящённых фестивалю «К 130-летию со дня рождения Сергея Прокофьева», прошедшему в Уральской консерватории в декабре 2021 года. В программу фестиваля вошли концерты, где прозвучала камерно-инструментальная, вокальная и хоровая музыка Прокофьева, в том числе исполнение хором студентов и симфоническим оркестром УГК кантаты «Александр Невский»*, а также Всероссийская научная конференция «Наследие С. Прокофьева в исторической перспективе».

Резонансным событием российского масштаба стала постановка Оперной студией Уральской консерватории оперы Прокофьева «Игрок». Её премьере посвящается рецензия В. Зисмана, представленная в настоящем выпуске.

Статья А. А. Ермакова о мире детства в произведениях С. С. Прокофьева репрезентирует одно из направлений в научных исследованиях творчества композитора, результаты которых были представлены в докладах конференции. Статьи по материалам выступлений будут публиковаться в 2022 году в последующих выпусках Научного вестника Уральской консерватории.

УДК 782.1

ИСТОРИЧЕСКОЕ СОБЫТИЕ 2021 ГОДА

(Четвёртая в отечественной истории

постановка оперы Прокофьева «Игрок» состоялась в Екатеринбурге)**

Владимир Александрович Зисман

Ключевые слова: С. Прокофьев, опера «Игрок», оперная студия уральской консерватории

Для цитирования: Зисман В. А. Историческое событие 2021 года (Четвёртая в отечественной истории постановка оперы Прокофьева «Игрок» состоялась в Екатеринбурге) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 72–79.

Любое настоящее художественное произведение, будь то произведение литературное, музыкальное или живописное, помимо прочего, изысканно ещё и тем, что внутри него выстраиваются

интересные связи, образующие своеобразные повторы, арки, реминисценции, репризные конструкции, в общем – самые разнообразные детали, так или иначе работающие на дополнитель-

* См. об этом: Зырянов М. Л. Придя на концерт, оказаться в... кино // Культура Урала. 2022. № 2 (98). С. 40–41. URL: https://www.muzkom.net/sites/default/files/kultural/ku_2-98_web.pdf

** Рецензия В. Зисмана на постановку Оперной студией Уральской консерватории оперы С. С. Прокофьева «Игрок» впервые была опубликована 31 декабря 2021 года на Информационном портале о культуре в России и за рубежом «РЕ-ВИЗОР.РУ» (URL: <https://rewizor.ru/theatre/reviews/istoricheskoe-sobytie-2021-goda>). В настоящем выпуске материал печатается без изменений с разрешения руководства портала и согласия авторов текста и фотографий. – *Ред.*

ную полифоничность и многообразие формы. Те же принципы присущи также и истории, но в историческом контексте они ещё более изысканны, поскольку являются не плодом фантазии и мастерства писателя, художника или композитора, а результатом некоторого более высокого уровня творения.

Если рассматривать премьеру оперы С. С. Прокофьева «Игрок» в Оперной студии Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского в этом контексте, то перед нами появляется чрезвычайно красивая картина исторических дат, сюжетных повторений, ассоциаций в отношении событий разных эпох и даже череда событий не случившихся, хотя, казалось бы, их место в нашей реальности было уже забронировано. Или, наоборот, событий, появление которых иначе как чудом или чудесным стечением обстоятельств не назовёшь.

Да, конечно, этот год был юбилейным и для Достоевского, по роману которого написана опера «Игрок», и для Прокофьева. И то, что эти две даты воплотились в постановку оперы в Екатеринбурге – это, безусловно, чудо.

То, что герои романа – Полина и Алексей, исполнители этих партий в постановке Оперной студии Мария Анчугова, Карлен Манукян, да и сам Сергей Прокофьев, когда он написал эту оперу – ровесники,

им всем по двадцать пять лет, придаёт этому спектаклю, этой постановке ещё одно, достаточно любопытное и яркое изменение.

То, что инициаторы этой постановки – Некоммерческий фонд «Развития и поддержки УГК» и режиссёр-постановщик спектакля П. И. Коблик – столкнулись с теми же проблемами, что и сам Прокофьев в своё время, а именно, с необходимостью решения вопросов, связанных с авторскими правами, тоже своего рода любопытная историческая арка. Это так же не просто в наши дни, как и в те времена, когда сам Прокофьев вынужден был улаживать проблемы авторских прав с вдовой писателя Анной Григорьевной Достоевской и, по свидетельствам современников, даже играл для неё фрагменты своей новой оперы.

Да и сама по себе история постановки оперы «Игрок» очень непроста. И вследствие внешних исторических обстоятельств, и из-за её чрезвычайной сложности для исполнителей. Несмотря на то, что идея постановки оперы «Игрок» в Мариинском театре была близка к практической реализации ещё в 1917 году, на советскую, а потом российскую сцену она попала много десятилетий спустя, и таких постановок было считанное количество – два раза в Большом театре и один – в Мариинском.



Карлен Манукян (Алексей).
Фото: Евгений Мезенцев



Гарри Агаджанян (Генерал).
Фото: Евгений Мезенцев

Так что постановка «Игрока» 2021 года в Екатеринбурге войдёт в историю как четвёртая постановка этой оперы в России. Собственно, можно сказать, что уже вошла.

Первое, что можно сказать о спектакле – не было ни одного мгновения за все три часа, что шла опера (она шла в два отделения с одним антрактом), когда могла бы возникнуть мысль о том, что это учебная постановка. Во всех деталях постановки и исполнения просматривался уровень академического оперного театра. С одним лишь исключением – уровнем эмоционального накала. Я вам могу со всей ответственностью сказать, что есть разница между работой или, если угодно, службой в оперном театре или на филармонической сцене и подобного рода событиями, когда исполнитель отпускает «все вожжи» и у него появляется более высокий уровень мотивации, чем обычно.

Вот этот уровень внутренней свободы, этот специфический кураж очень чувствовался на спектаклях в УГК. Причём, у всех – независимо от возраста, известности, опыта и комплекса заслуг исполнителей, а также специалистов постановочной и технической части.

Сразу обозначу картину, относящуюся к сценографии спектакля, то есть то, что видит зритель.

Это совместное поле деятельности режиссёра-постановщика П. И. Коблика и художника-постановщика Н. С. Рогозиной.

Кресла нескольких передних рядов партера убраны и образовавшаяся площадка превращена в полноценное сценическое пространство. Две симметрично расположенные спиральные лестницы объединяют эту площадку со сценой и, более того, позволяют заметно разнообразить траекторию движения действующих лиц – не только обычная сценическая двухмерность «вправо-влево», не только выходы на передние планы и даже в зал, но и образующиеся таким образом «круго-

вые» траектории движения действующих лиц, позволяющие вместе со всеми прочими сценическими решениями превратить оперный спектакль, достаточно статичный в силу специфики самого жанра, в трёхчасовой абсолютно кинематографический по темпу драматургического развития экшн.

Игроки, персонажи из Рулеттенбурга, сидящие на протяжении почти всего действия справа и слева от основного сценического поля как безмолвные свидетели, спускаются двумя полукруглыми линиями вниз, в зрительный зал, замыкаясь этими линиями на зрителей, которые таким образом тоже как бы включаются в действие в качестве своего рода статистов-наблюдателей.

Более того, все типажы (а опера поставлена и исполнена таким образом, что артисты неотделимы от своих героев) получились предельно кинематографичны. В этой постановке нет обычной для оперного спектакля условности применительно к артистам, что, дескать, Ольга в «Онегине», конечно, не столь юна, но зато как поёт!

Здесь получилось настолько полное слияние солистов с их персонажами, что фактически мы имеем дело с практически полным воплощением на оперной сцене того, над чем обычно долго и непросто работают в жанре фильма-оперы. Тем более, что в постановке П. И. Коблика имеет ме-



Карлен Манукян (Алексей).
Фото: Евгений Мезенцев

сто огромное количество крупных планов, когда артист работает внутри самого зрительного зала, на расстоянии вытянутой руки от зрителя.

Костюмы персонажей, исключительно точно выверенные по цвету, достаточно условны. То есть, они, конечно же, по своему художественному абрису принадлежат эпохе «Игрока», но документальных задач художник-постановщик Н. С. Рогозина не ставила. Тем не менее они точны и соответствуют художественному контексту – от блеклых цветов почти невнятных костюмов игроков, из которых, по выражению П. И. Коблика, «игорный дом уже высосал все соки», до клетчатого, пошловатого костюма Маркиза, от фиолетового пятна костюма персонажа-прислуги до совершенно фантастической пары барона и баронессы Вурмергельм – блистательного сценического воплощения графической иллюстрации к роману Достоевского.

Когда я примерно месяц назад приезжал в Екатеринбург познакомиться, побеседовать и взять интервью у тех, кто готовил этот спектакль, Нина Семёновна Рогозина меня совершенно поразила двумя вещами. Во-первых, блистательной формулой сущности оперного театра: «Это самое замечательное место, где собираются люди разных профессий искусства – музыканты, хореографы, драматурги, режиссёры, художники, актёры, певцы... И они все рабо-

тают над одним проектом, они вкладывают сюда всё, что у них есть, это люди, которые смотрят в одну сторону, и это самое замечательное место».

А во-вторых, когда она объясняла мне детали одной из мизансцен, она спела реплику выходящего в этот момент на сцену героя, а я ведь хочу вам напомнить, что музыкальный язык оперы «Игрок» – штука очень непростая даже для певцов и то, что художник-сценограф как бы между делом поёт прокофьевский текст, для меня было, ну, скажем, впечатлением из разряда невероятных.

Так вот, за основным сценическим пространством, отгороженным от него лёгкими полупрозрачными тюлевыми занавесками, в глубине сцены, находится оркестр.

Надо сказать, что прокофьевский оркестр в «Игроке» достаточно велик по количеству инструментов и, стало быть, музыкантов. Настолько, что в оркестровую яму оперной студии он физически не помещался. Поэтому и было принято столь нетривиальное решение, которое имело и плюсы и минусы.

Безусловно, очень нелегко при таком положении оркестра коммуницировать с певцами, которые находятся мало того, что за спиной дирижёра, так они ещё и сами находятся спиной к нему и к оркестру. Конечно же, эту проблему до некоторой степени должны были решить



Анастасия Медведева (Бланш).
Фото: Евгений Мезенцев



Мария Анчугова (Полина).
Фото: Евгений Мезенцев

два огромных плазменных монитора, повешенных на сцене, на экраны которых транслировался жест дирижёра.

Но, насколько мне показалось, и они оказались за спиной солистов и они их тоже не видели, как и дирижёра.

И здесь маэстро А. Г. Аранбицкий, я бы сказал, сотворил чудо. Он добился единого ощущения чувства ритма у оркестра, у солистов, у ансамбля игроков и у хора. Это невероятно сложная вещь, и весь масштаб явления понимаешь тогда, когда солисты и оркестр, не видя друг друга, действуют в едином импульсе. Это ведь не соблюдение общего темпа, это само собой. Это абсолютно синхронное и по моменту вступления, и по эмоциональному посылу, и по импульсу начало фразы, когда нет никакого ориентира, подсказывающего этот самый момент начала.

При этом солисты были настолько ритмически точны и самостоятельны в этой своей точности, что ни мониторы, ни даже дирижёрский жест фактически не были необходимы.

Был единственный момент в сложнейшей сцене в игорном доме, когда происходит сложнейший ансамблевый эпизод передачи от солиста к солисту кратчайших реплик внутри ритмически разнообразных конструкций, когда появилось ощущение потенциальной опасности в некоторой излишней ритмической свободе ансамбля. И то это продолжалось буквально несколько секунд и всё встало на свои места.

При всей мощи большого симфонического оркестра он совершенно не мешал солистам при том, что оркестранты играли свободным комфортным для себя звуком, при этом не входя в противоречие с вокальными возможностями певцов. В какой-то степени это был результат того самого специфического размещения оркестра в арьерсцене, да ещё и за занавесками, но в значительной степени это и результат работы дирижёра с оркестром. Потому что

это было заметно и в чрезвычайно мягком звучании оркестра в тех случаях, когда это необходимо – в своего рода ноктюрне, как это умеет делать Прокофьев. И когда он это делает, это всегда звучит как антитеза, как нарочитый контраст естественной для него жёсткой токатной фактуре. И А. Г. Аранбицкий это очень точно отрефлектировал и выполнил.

А артисты оркестра заслужили самые восторженные оценки, потому что чисто исполнительски это очень непростая музыка – от камерных по смыслу реплик духовых до технически виртуозных фрагментов, особенно у первых скрипок. Впрочем, каждый музыкант знает, что Прокофьев никогда не озадачивался проблемами исполнителей.

И завершает сценографический комплекс видеоинсталляция на самом заднем плане, где сначала во время увертюры появляется портрет Фёдора Михайловича примерно того времени, когда и был написан этот роман.

А дальше, в зависимости от сценического действия появлялась то изысканная лестница гостиницы, то аллея парка, то обrazy дороги и заснеженной России, то купола церквей...

Что же касается солистов в этой постановке, то тут просто нет слов...

Начиная с того, что появление каждого из них в этой постановке – заслуга П. И. Коблика, который пригласил каждого



Мария Анчугова (Полина), Карлен Манукян (Алексей). Фото: Евгений Мезенцев

из них, зная кто и на что способен, и сделал это совершенно безошибочно. Причём, каждый из солистов, с кем мне довелось побеседовать, начинал разговор с одной и той же мысли – «Это невероятно сложная опера, даже и не знаю, как подступиться, но отказаться невозможно».

И это и подвиг, и победа каждого из них.

Конечно же, главные персонажи, главные герои этой оперы – Полина и Алексей, Мария Анчугова и Карлен Манукян. О вокальной стороне вопроса и говорить нечего – это уже готовые профессионалы, огромные и по объёму, и по физическим затратам партии исполнены ими безукоризненно. Это прекрасные сильные го-

лоса, которые используются совершенно эстетически точно и абсолютно по назначению.

Но это и сценические актёрские образы. Мария Анчугова способна буквально в течение нескольких тактов почти полностью поменять состояние и характер своей героини – от невероятного напора, практически ненависти, когда она манипулирует Алексеем (причём, делает это настолько мощно, что ощущается та же самая страшная аура, которая обычно исходит от Гергиева во время работы с оркестром), до тёплых отношений с Бабуленькой, единственным человеком, к которой Полина испытывает человеческие чувства, от нежности в Алексею в какой-то момент до полного презрения.

Карлен Манукян, сценическое время которого практически равно длине самого спектакля, помимо блистательного владения голосом, показал своего героя не просто в драматургическом развитии от влюблённого юнца до вконец сломленной и уничтоженной личности, но он показал и блистательную актёрскую игру, и совершенно свободную пластику – и в танце, в сцене с бароном и баронессой, и в фантазмагорических, практически цирковых перемещениях по сцене и лестницам в игорном доме.

Анастасия Медведева (Бланш), появляющаяся сначала в платье лимонно-ядовитого цвета, а затем в ярко-красном, когда пытается соблазнить Алексея в корыстных, разумеется, целях, не понимая, что невозможно соблазнить влюблённого молодого человека, невероятно грациозна в этих двух сценах. Ей органично удалась виртуозная партия Бланш, исполненная в экспрессивно-изысканной манере, за которой чувствуется глубокое знакомство с итальянской музыкой и соответствующая постановка голоса, которая очевидным образом присутствует, но совершенно не входит в противоречие с фактурой прокофьевского вокала. Это



Алексей Петров (Астлей).
Фото: Евгений Мезенцев



Надежда Бабинцева (Бабуленька),
Мария Анчугова (Полина).
Фото: Евгений Мезенцев

и прекрасная актёрская работа, вплоть до таких деталей, как передразнивание Бабуленьки, да и, в конце концов, исполнение эпизодической партии очередной проигравшейся дамы в игорном доме.

Солист Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии Владимир Фомин (Маркиз) создал удивительно точный характерный образ (и, кстати, не один, потому что он исполнил также и роль крупье в сцене игры на рулетке), он удивительно дозированно совместил разные стороны своего персонажа – черты мелкого проходимца, самодовольного негодяя и очень осторожного и расчётливого типажа, который может и появиться вовремя и очень вовремя исчезнуть. Но более всего Владимир Фомин поразил своим голосом, масштабы которого так и остались загадкой, потому что каждый раз, когда появлялось ощущение, что экспрессия достигла такой степени накала, за которой может появиться форсирование голоса, певец совершенно безмятежно поднимался на следующий уровень экспрессии и становилось понятно, что дальше находятся совершенно неисчерпаемые вокальные запасы прочности.

И, конечно же, обратило на себя внимание качество вокальной дикции, заметно превышающее хорошо знакомый уровень оперных певцов.

Солист Свердловской филармонии Алексей Петров исполнил партию Астлея, пожалуй, единственного вменяемого и положительного персонажа оперы «Игрок» и его ровная, солидная манера исполнения была максимально близка к той, какую обычно называют академической.

В репертуаре солиста Пермского академического театра оперы и балета Гарри Агаджаняна, конечно же, много комических ролей. Ведь бас – это не только цари, герои, отцы и злодеи. Это ещё и такие персонажи как Дон Базилио из «Севильского цирюльника», Фарлаф из «Руслана

и Людмилы» или Кухарка из «Любви к трём апельсинам».

Но в «Игроке» в роли Генерала Г. Агаджанян превзошёл всё, что можно себе представить. Ведь в принципе, по-настоящему комический эпизод в роли Генерала лишь один – это неожиданное появление Бабуленьки, когда он начинает заикаться и не в состоянии произнести ни слова. Но здесь, в исполнении Г. Агаджаняна роль Генерала – просто каскад буффонады в диапазоне от стилистики комедии немого кино до пародирования Шалаяпина в роли Бориса Годунова («Кувыркался из угла в угол, как великий трагик Фёдор Шалаяпин, с рукой на горле, как будто меня что душило». – «Москва – Петушки» В. Ерофеев).

Надо заметить, что Достоевский не самый комически одарённый писатель, хотя рассказ «Бобок» открывает его и с этой стороны, но совместная работа самого Достоевского, Прокофьева, Коблика и Агаджаняна делает эту историю в значительной степени не драмой, а трагикомедией.

Я, возможно, несправедливо, сделал акцент на актёрской работе, но говорить здесь о вокальном мастерстве совершенно излишне. Отмечу лишь фантастическое паниссимо, которое стало очередной удивительной краской в созданном образе.

Появившаяся на багажной каталке в дыму и световых вспышках как *deus ex machina* Бабуленька стала одним из самых ярких персонажей этой истории.

Заслуженная артистка России, лауреат национальной театральной премии «Золотая маска», солистка Екатеринбургского академического театра оперы и балета Надежда Бабинцева, исполнившая роль Бабуленьки, мне уже показывала, как она представляет себе актёрское воплощение восьмидесятилетней старухи – вот эту ригидность мышц, эту попытку поворота головы, воплощающуюся в вынужденном медленном повороте всем корпусом, но то, что было на спектакле, описать просто невозможно. Здесь работало

на образ всё, вплоть до мимических мышц и игры тембрами голоса. Я понимаю, что гримом можно сделать многое, ну, скажем, опустить уголки рта, но здесь работал весь невообразимый набор возможностей, вплоть до полной неузнаваемости. Плюс мастерское владение вокалом.

Постановка «Игрока» в Екатеринбурге – это удивительное событие. И это одновременно трагический путь, драма полностью деградировавшего Алексея, и финальный акцент спектакля – Игорный дом в Рулеттенбурге и Алексей, распятый на чёрно-красном круге рулетки.

HISTORICAL EVENT OF 2021
(The fourth production of Prokofiev's opera
The Gambler in Russian history took place in Yekaterinburg)

Vladimir A. Zisman

Keywords: S. Prokofiev; opera "Igrok (The Gambler)"; opera studio of the Ural State Conservatory

For citation: Zisman V. A. Historical Event of 2021 (The fourth production of Prokofiev's opera The Gambler in Russian history took place in Yekaterinburg), *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 72–79. (in Russ.).

Александр Александрович Ермаков

Кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).
E-mail: theoreticural@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-869. SPIN-код: 6894-7651

**ОТРАЖЕНИЕ МИРА ДЕТСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. С. ПРОКОФЬЕВА
(на примере цикла для ф-но «Детская музыка» op. 65)**

Статья посвящена особенностям отражения образов детства в фортепианном цикле «Детская музыка» С. Прокофьева. На основе изучения документальных источников выявляется отношение композитора к феномену детства, к музыке для детского исполнения и слушания. Данное произведение создавалось в период, когда в СССР были сформулированы новые задачи воспитания подрастающего поколения в соответствии с проводимой в стране политикой индустриализации. Вместе с тем образный ряд «Детской музыки» лишён идеологической тенденциозности. Прокофьев опосредованно передал слуховые, зрительные впечатления своего детства. Рассматриваемая репрезентативность выявляется на разных уровнях художественной организации произведения (сюжетно-тематическом, персонажном и др.). Комплексному отражению мира детства в данном произведении способствует специфика использования жанровых средств, ориентация автора преимущественно на те жанровые прототипы и модели, с которыми он так или иначе соприкасался в раннем возрасте. В целом, семантика детскости в понимании Прокофьева связана с сосредоточением нравственного начала в человеке, в чём видится особый этический посыл.

Ключевые слова: детская музыка, мир детства, С. Прокофьев, музыка для детей, отражение образов детства

Для цитирования: Ермаков А. А. Отражение мира детства в произведениях С. С. Прокофьева (на примере цикла для ф-но «Детская музыка op. 65) // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 28. – С. 80–87.

В последние десятилетия отчётливо наблюдается тенденция к увеличению количества музыковедческих трудов, посвящённых изучению детской музыки. Проблематика, затронутая в подобных работах, свидетельствует о заметном росте внимания исследователей к разным сторонам рассматриваемого явления, в том числе и к тем, которые ранее находились вне сферы приоритетных интересов учёных¹. В таком контексте сегодня актуальной видится область научного осмысления целостного феномена детства, определяемого И. Немировской как «понятийно-образное воплощение духовно-нравственных истоков бытия человека» [5, 7]. В эту особую жизненную пору формируется пси-

хологический склад личности, закладываются мировоззренческие, творческие константы, которые в дальнейшем проявятся в разных формах человеческой деятельности. П. Флоренский понимал секрет гениальности любого художника именно в сохранении детства, детской конституции на всю жизнь. «Эта-то конституция и даёт гению объективное восприятие мира... и потому оно целостно и реально», – писал философ [17, 703].

Подобное мироощущение в полной мере присуще С. Прокофьеву. Во-первых, сам композитор раннему, детскому этапу придавал первостепенное значение в собственном творческом становлении, о чём неоднократно упоминал в «Автобиогра-

фии». «Прокофьев относится к детству как к квинтэссенции нравственного начала в человеке, считая, что сохранение памяти о нём – это стержень, определяющий личность в продолжение всей её жизни», – подчёркивает Немировская [6, 41]. Во-вторых, особое свойство мировосприятия композитора выражается в образно-эмоциональной доминанте его музыки (лучезарность, искренность, чистота, хрупкость), которая нередко интерпретируется исследователями как проявление той самой «детскости». Л. Гаккель отмечает: «Прокофьев мог бы и вовсе не писать для них [детей] специально, а дети с радостью слушали бы его музыку, он был бы своим для них. Ибо он сам дитя. <...> Он дитя в своём доверии к жизни» [3, 5].

В этом смысле показательным является то, что детскими и юношескими образами наполнены многие сочинения Прокофьева, адресованные взрослой аудитории. Некоторые из них впоследствии легко вошли в репертуар музыки для юных зрителей (балеты «Золушка», «Сказ о каменном цветке» и др.). Но, безусловно, интерес представляет рассмотрение специфики отражения мира детства в его разнообразных проявлениях, прежде всего, в той области творческого наследия композитора, которая обращена непосредственно к детям, ориентирована на их восприятие и исполнение. В количественном отношении таких опусов немного, и в большинстве своём они создавались в драматичный период истории нашей страны – во второй половине 30-х годов прошлого века. Первым по времени написания сочинением указанной жанровой направленности стала «Детская музыка» – 12 лёгких пьес для фортепиано ор. 65 (1935)². В этом цикле, как отмечал сам композитор, проснулась его «старая любовь к сонатинности, достигшая... полной детскости» [12, 76].

Подобное признание Прокофьева, как и его отдельные суждения, изложенные в «Автобиографии», отражают уже сформировавшиеся представления зрелого музыканта о детской музыке, детскости в целом.

Однако если обратиться к документальным источникам раннего периода, то можно убедиться, что эти взгляды определились не сразу – они складывались постепенно. В письмах и на страницах дневника композитора содержится ряд высказываний, свидетельствующих о его неоднозначном, порой скептическом отношении к данному явлению. Приведём несколько примеров. Так, комментируя первые творческие опыты Асафьева в жанре детской оперы, Прокофьев, ещё студент консерватории, в письме 1907 года сообщает Н. Мясковскому: «...Это называется: охота пуще неволи! Одно несчастье, как эти младенцы пищат его контрапункты и тому подобные штуки в опере. Горе! Я бы ни за что не написал». И далее продолжает: «Этой весной Асафьев пригласил нас на исполнение его первой детской оперы, происходившей, кажется, в зале какой-то школы на небольшой эстраде. Сам Асафьев играл на рояле, а дети лет двенадцати в цветных бумажных и коленкорových костюмах очень мило, но и очень приблизительно, пели и разыгрывали свои роли. Мы ушли, смущённые скромностью полученного результата, ибо рвались к сонатам, симфониям и настоящим операм» [8, 314].

Об отношении молодого Прокофьева к «детскости» (точнее, об оценочно-смысловых оттенках в использовании данного слова) можно судить, в частности, по следующей записи в дневнике от 20 апреля 1913 года: «Какой славный 1-й Концерт Рахманинова (первая часть)! Несмотря на *несостоятельность* музыки и на некоторую *детскость* (курсив мой. – А. Е.) – какое приятное впечатление от искренности, нежности и прелестного настроения» [9, 265].

Уже проживая за границей, композитор, получив известие о безвозвратной утрате из квартиры в Петрограде рукописей некоторых своих сочинений раннего

периода, с сожалением фиксирует данный факт в дневнике 16 декабря 1922 года, но при этом рядом оставляет примечание: «...детские сочинения мне не так дороги, ибо в них я – не я» [10, 212]³.

Таким образом, детское и детскость у Прокофьева в ранние годы ассоциировались скорее с качеством некоей упрощённости, возможно даже наивности и, очевидно, не вызывали на тот момент серьёзного профессионального интереса.

Тем не менее, внимание композитора к данной сфере творчества заметно усиливается в середине 30-х годов, по возвращению в СССР и последовавшим за ним сначала знакомством, а затем и сотрудничеством с Н. И. Сац – ярким организатором, основоположником детского музыкально-театрального движения в нашей стране. Пожалуй, наиболее значительным результатом такого сотрудничества, спустя некоторое время, стало создание и постановка на сцене Центрального детского театра симфонической сказки «Петя и волк» (1936)⁴.

К активизации подобных творческих контактов Прокофьева, вероятно, привели и личные мотивы, связанные с поиском подходящих форм художественного воспитания его подрастающих сыновей. Композитор, чьё детство было неразрывно связано с музыкальным театром (как разыгрывание собственных опер, так и посещение постановок столичных профессиональных театров), осознавал необходимость приобщения детей к музыкально-сценическому искусству. В своих мемуарах Сац отмечает: «В первый раз Сергей Сергеевич посетил Московский театр для детей в июне 1935 года. Шла детская опера Л. А. Полонкиной „Сказка о рыбаке и рыбке“ ... одиннадцатилетний Святослав и семилетний Олег были так приветливы и всем довольны, что появилась надежда в скором времени увидеть всё это милое семейство ещё раз». И далее продолжает: «Прокофьевы, видимо, полюбили наш театр и пересмотрели

почти весь репертуар. Святославу и Олегу очень нравилось, что это, так сказать, их собственный театр, театр для детей» [14, 290–291].

Хронологически почти одновременно с практикой указанных театральных форм культурного досуга, в летние месяцы 1935 года, композитор приступает к созданию собственных опусов для представителей подрастающего поколения. Находясь на отдыхе в Поленове (ныне – Музей-заповедник В. Д. Поленова), он активно работает над сборником детских пьес и к осени его полностью завершает. Впрочем, нельзя утверждать, что лишь семейный фактор обусловил столь активный прокофьевский интерес к данной области творчества. В конечном итоге, сочинение опубликовано без посвящения кому-либо из юных адресатов⁵. Из документальных же источников известно, что появлению этого произведения предшествовала переписка композитора с его давней знакомой, пианисткой и педагогом В. Алперс, в одном из писем посетовавшей на недостаток педагогического репертуара для обучающихся [13].

Действительно, 12 лёгких пьес для фортепиано рассчитаны на исполнительские возможности юных пианистов. Здесь явно прослеживается дидактический момент (позиционно приспособленная для маленьких рук фактура, простые жанровые модели, вполне объяснимое для ребёнка формообразование). В целом, форма сочинения тяготеет к цикличности. Композиционному единству цикла способствует целостность художественного замысла, важнейшей составляющей которого является характерная для детских альбомов идея запечатления дня жизни ребёнка. Отсюда в программности начального и завершающих номеров цикла наблюдаются устойчивые аналогии с соответствующими временами суток (№ 1 «Утро», № 11 «Вечер» и № 12 «Ходит месяц за лугами»). При этом порядок расположения остальных пьес не предполагает строгого следования

хронологии, картины чередуются скорее по принципу свободно организованного сюжетного ряда.

Мир детства наполнен разнообразными явлениями и событиями. В нём отражены образы природы, флоры и фауны, окружающие юного героя («Дождь и радуга», «Шествие кузнечиков»), представлен и главный персонаж – ребёнок в своих многообразных формах активной деятельности («Пятнашки», «Марш», «Вальс» и др.), в моментах саморефлексии («Раскаяние» – «Стыдно стало»). Важное место занимают сказочно-фантастические сюжеты («Сказочка»).

В связи с этим примечательно обращение Прокофьева к традиционной сказочной тематике в общем контексте провозглашённых в эпоху индустриализации приоритетных задач и взглядов на воспитание подрастающего поколения. Так, выступая в 1930-е годы с докладом в Праге, Сац декларировала: «Мы не сторонимся сказок и мечтаний. Но мы хотим, чтобы в мечтах рисовался новый мир, который нужно и можно создать, чтобы семимильные сапоги или ковёр-самолет преобразились в сказках и мечтах в полёт аэропланов и захватывающий бег автомобилей... Мы хотим создать новую психологию детей и людей – для новых сказочных завоеваний реального мира...» [15, 251].

Однако образный ряд «Детской музыки» не содержит подобных техногенных «примет» времени (полёта аэропланов, бега автомобилей и пр.) и в целом лишён какой-либо идеологической тенденциозности, направленной на формирование у детей «новой психологии»⁶. В основу художественной концепции сочинения положены скорее общие, универсальные темы и сюжеты, знакомые и понятные каждому ребёнку с юных лет.

Прокофьев, как было отмечено, работал над данным произведением в Поленове. Окунувшись в атмосферу летней природы этих живописных мест на берегу Оки, он, вполне вероятно, вспоминал свои детские

годы, проведённые в имении Сонцовка, и опосредованно, в ярких образах передавал слуховые, зрительные впечатления детства⁷.

О красоте родного края композитор не раз упоминал в «Автобиографии». Е. Власова в статье, посвящённой изучению сонцовских писем Р. Глиэра, который, в свою очередь, неоднократно бывал в имении Прокофьевых в качестве учителя юного Серёжи, подчёркивает: «Сонцовка была летом настоящим раем земным: большой сад с разбитыми цветниками, удобный дом, широкая веранда... <...> Описания цветущих лугов, сонцовской степи рассыпаны по письмам» [2, 21–22]. В одном из таких эпистолярных посланий, отправленных из имения, Глиэр писал: «Утром мы ходили далеко на луг, где пахучая, полная цветов трава подымалась выше головы...» [цит. по: 2, 22]. Подобные формы активного отдыха, очевидно, пользовались заметной популярностью. М. Нестьева отмечает: «Часто молодой педагог совершал прогулки со своим учеником по живописным окрестностям и удивлялся глубоким знаниям природы, которые выказывал Серёжа...» [7, 19].

Не случайно именно пейзажная тематика имеет особое значение в художественном замысле «Детской музыки»⁸. Она по-разному воплощена почти в половине пьес цикла. А отображённые в звуковых образах природные явления вполне могут быть восприняты как творческая проекция реальных впечатлений детства композитора. Конкретизируя сказанное, обратим внимание на определённую событийность, прослеживающуюся в чередовании двух начальных номеров с характерными программными заголовками («Утро», а затем – «Прогулка»). В свете приведённых выше высказываний исследователей и воспоминаний современников она в той или иной степени приобретает автобиографическую направленность⁹. Не лишены ассоциативности с природными пространствами, окружавшими Прокофьева в детские годы,

и яркие живописные образы заключительной пьесы «Ходит месяц над лугами».

Комплексному отражению мира детства в данном произведении способствует специфика использования жанровых средств. В обобщённом плане она заключается в превалировании, прежде всего, моторики, кинетических прототипов. Немировская справедливо отмечает: «...Кроме „Раскаяния“, все пьесы цикла, даже с заголовками пейзажного характера, связаны с жанрами движения. Это чисто прокофьевское решение, которое как нельзя лучше соответствует именно детской музыке, поскольку передаёт высокую степень активности и подвижности ребёнка, его повышенный эмоциональный тонус» [5, 316].

С другой стороны, с двигательными истоками связаны и основные жанровые модели в «Детской музыке» (вальс, марш, тарантелла)¹⁰. Тяготение Прокофьева именно к этим жанрам ясно обозначилось уже в раннем возрасте, чему, безусловно, способствовал богатый опыт слухового восприятия музыки подобной разновидности. Фортепианные переложения популярных музыкальных номеров из «Фауста» Гуно, произведения Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского часто исполняла в домашнем семейном кругу мать композитора¹¹. А затем вальсы и марши составили основу первых собственных творческих опусов для фортепиано шестилетнего Серёжи, и чуть позднее – его известной оперы «Великан». «В то время я был убеждён, что главнейшими номерами оперы должны быть марш и вальс. Убеждение шло от „Фауста“, в котором я знал и марш, и вальс ещё до того как увидел оперу на сцене; а потому во время спектакля впечатление, ими произведённое, было особенно ярко. Кроме них, я твердо знал вальс из „Евгения Оне-

гина“ и, вероятно, был знаком с маршем из „Аиды“ или „Пророка“, – отмечал композитор в «Автобиографии» [8, 57].

Творческий интерес у Прокофьева в юные годы проявлялся и к другим танцевальным жанрам. В 1901 году в качестве поздравительного письма ко дню рождения отца им была написана сюита, одной из частей которой стала тарантелла, причём, по признанию автора, «довольно складная» [8]. Будущего композитора, вероятно, привлекли яркость и темпераментность итальянского танца, его увлекательная, полная легенд история, а с другой стороны, популярные произведения классического репертуара подобной жанровой направленности также могли звучать в обстановке домашнего музицирования. В дальнейшем к тарантелле с аналогичным жанровым и композиционным решением (как самостоятельной части цикла) Прокофьев обратится, по сути, именно в «Детской музыке»¹², что подчёркивает в последней связь со звуковыми образами и впечатлениями детских лет.

Немировская акцентирует особый, этический аспект в отношении композитора к детству. «...Именно детскость становилась для автора мерилом в оценке каждого из своих персонажей, в их отношениях друг к другу и к миру. В Прокофьеве всегда жила детскость: искренность, доверчивость, чистота, переполняющее душу огромное внутреннее богатство и щедрость, которой всегда хочется поделиться с другими, удивлённое восхищение красотой Творения» [6, 281]. В «Детской музыке», адресованной юным исполнителям и слушателям, эти качества выявляются ещё сильнее и непосредственнее во многом благодаря отражению образов и впечатлений детства композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, в отечественном музыкознании к изучению проблематики детской музыки впервые в середине прошлого века обратился Б. Асафьев. При этом, определяя собственно критерии детских произведений, учёный исходил из необходимости учёта лишь специфики *восприятия* ребёнка, и на этом

основании дифференцировал «музыку о детях» «музыку для детей» [1]. В то же время в начале нынешнего столетия сами границы понимания того, что есть детская музыка, существенно расширяются. В частности, в предложенной А. Лесовиченко функциональной типологии запечатлены практически все аспекты, связанные с позицией «ребёнок – музыка», где ребёнок выступает в различных ипостасях – от образа-персонажа в конкретном произведении до его «творца» (например, учёный выделяет такие типы, как дети в недетской музыке, музыка, написанная детьми и др.) [4].

² Помимо фортепианной «Детской музыки», для юной аудитории в этот период Прокофьевым написаны симфоническая сказка «Петя и волк» (1936) и «Три детские песни» ор. 68 (1939). Детская тематика в той или иной мере отражена в сочинениях более позднего периода, например, в кантате «Баллада о мальчишке, оставшемся неизвестным» (1943), сюите «Зимний костёр» (1949) и др.

³ Очевидно, речь идёт об опусах, написанных Прокофьевым в детстве.

⁴ В этот период Прокофьев не обходит вниманием и сферу музыкального просветительства. Так, во время поездки в Свердловск в марте 1935 года он принял участие (совместно со свердловскими артистами и музыкантами) в утреннике детских корреспондентов, организованном редакцией газеты «Всходы коммуны» [16].

⁵ Впрочем, сочинение, специально посвящённое сыновьям Прокофьева (Святославу и Олегу) через несколько лет (в 1937 году) написал Георгий Николаевич Горчаков, некоторое время (1926–1928) работавший секретарём композитора в Париже. Он хорошо знал семью Прокофьевых. По словам М. Рахмановой, в течение долгого отсутствия Сергея Сергеевича и его супруги (в связи с поездкой в СССР в 1927 году) Горчаков оставался в доме за старшего, в том числе наблюдающего за воспитанием трёхлетнего Святослава [11]. Фортепианный цикл «Pour les mômes» («Для ребят») включает 10 пьес. Однако неизвестно, стало ли создание данного опуса своеобразным творческим откликом на изданную двумя годами ранее «Детскую музыку».

⁶ Идеологическую нейтральность, этическую чистоту и неискажённость детской музыки Прокофьева не раз отмечали исследователи [3; 5; 6]. Эти качества приобретают особую ценность, учитывая, что большинство произведений подобной жанровой разновидности было создано в годы социально-политических потрясений в нашей стране.

⁷ Усадьба Поленово и имение Сонцовка, несмотря на географическую удалённость друг от друга, обнаруживают некоторые черты сходства в отдельных элементах природного ландшафта: холмистость территории, расположение при слиянии двух рек, наличие луговых пространств. Прокофьев, проводя лето в Поленове, вполне мог обратить на это внимание.

⁸ То, что в художественной концепции «Детской музыки» отражены сюжеты и картины именно летнего времени года, Прокофьев ещё более акцентирует в оркестровой транскрипции данного сочинения, которую так и называет «Летний день».

⁹ Так, в «Прогулке» часто встречающийся приём чередования небольших синтаксических построений, фактурно разграниченных, воспринимается как своего рода обмен репликами персонажей, что, в целом, создаёт эффект некоего диалога (особенно в среднем разделе). Вполне возможно, что прообразом данной пьесы и стали воспоминания композитора о прогулках в детстве по живописным сонцовским местам в обстановке дружеского общения.

¹⁰ Тарантелла, вальс и марш являются важнейшими жанровыми детерминантами в «Детской музыке». В одних случаях они определяют жанр произведения в целом (№ 4, 6 и 10 соответственно), в других – в той или иной мере выявляются в качестве жанровых истоков тематизма (№ 2 «Прогулка», № 7 «Шествие кузнечиков», № 8 «Дождь и радуга», № 9 «Пятнашки»).

¹¹ Прокофьев вспоминал: «Музыку в доме я слышал от рождения. Когда вечером укладывали спать, а спать не хотелось, я лежал и слушал, как где-то вдалеке, за несколько комнат, звучала соната Бетховена. Больше всего мать играла сонаты из первого тома; затем прелюдии, мазурки и вальсы Шопена. Иногда что-нибудь из Листа...» [8, 30]. О тех произведениях, которые звучали в семейном кругу будущего композитора, можно судить и по следующему эпизоду, описанному им в «Автобиографии»: присутствуя с родителями на постановке оперы «Фауст» Гуно (в Москве в январе 1900 года), восьмилетний Серёжа сразу узнал и вальс, и марш, которые слышал от матери в Сонцовке. Мать, отмечает Прокофьев, «оттого и выбрала „Фауста“, что ей хотелось, чтобы я услышал знакомую музыку» [8, 46].

¹² В отличие от вальса и марша, к тарантелле в «чистом виде» Прокофьев обращается крайне редко (ярким примером здесь является, пожалуй, лишь упомянутая пьеса из «Детской музыки»). Вместе с тем, в качестве жанрового истока тарантелльность нередко проявляется в сочинениях композитора (например, некоторые номера из балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Б. В. Асафьев. Избранные труды. Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1955. Т. 4: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 97–109.
2. Власова Е. С. Сонцовский дневник Р. М. Глиэра // С. С. Прокофьев : к 125-летию со дня рождения : письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2016. С. 9–27.
3. Гаккель Л. Е. Он сам дитя // Музыкальная академия. 1991. № 4. С. 4–5.
4. Лесовиченко А. М. Детская музыка; принципы типологии // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки : материалы Всерос. науч. конф., 14–18 нояб. 2000 г. / отв. ред. Б. А. Шиндин. Новосибирск, 2000. С. 374–385.
5. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков : дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 499 с.
6. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 48 с.
7. Нестьева М. И. Сергей Прокофьев. Солнечный гений. Москва : АСТ, 2019. 320 с.
8. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Совет. композитор, 1982. 600 с.
9. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. 1907–1918. Paris : sprkfv, 2002. 815 с.
10. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. 1919–1933. Paris : sprkfv, 2002. 894 с.
11. Рахманова М. П. Грогий – секретарь Прокофьева // С. С. Прокофьев : к 125-летию со дня рождения : письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2016. С. 112–127.
12. С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва : Музгиз, 1961. 707 с.
13. С. С. Прокофьев и В. В. Алперс : Переписка / публ. Л. М. Кутателадзе // Музыкальное наследство. Москва : Музгиз, 1962. Т. 1. С. 422–444.
14. Сац Н. И. Дети приходят в театр : страницы воспоминаний. Москва : Искусство, 1961. 312 с.
15. Сац Н. И. Жизнь – явление полосатое. Москва : Новости, 1991. 588 с.
16. Фефелова А. Г. Сергей Прокофьев в Перми (к истории создания «Золушки») // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. 2020. Вып. 22. С. 35–40.
17. Флоренский П. А. (священник). Сочинения. В 4 т. Т. 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков / сост. и общ. ред. игум. Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. Москва : Мысль, 1998. 795 с.

Alexander A. Ermakov

Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky, Yekaterinburg, Russia.
E-mail: theoreticural@mail.ru. ORCID: 0000-0003-4536-869. SPIN-код: 6894-7651

THE REFLECTION OF THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE WORKS OF S. S. PROKOFIEV (on the Example of The “Music For Children” op. 65)

Abstract. The article is devoted to the consideration of the specifics of the representation of childhood images in the work “Music for Children” by S. Prokofiev. Based on the study of various documentary sources, the author of this article reveals the composer’s attitude to the phenomenon of childhood, to music for children’s performance and listening. This work was created at a time when new tasks for raising children were formulated in the USSR in accordance with the industrialization policy pursued in the country. At the same time, the imagery of “Music for Children” is devoid of ideological tendentiousness. Prokofiev indirectly conveyed here the auditory, visual impressions of his childhood. The representativeness under consideration is revealed at different levels of the artistic organization of a given musical work (plot-thematic, character, etc.). The complex reflection of childhood images in this work is facilitated by the specific use of genre means, the author’s orientation mainly to those genre prototypes and models

with which he somehow came into contact at an early age. In general, the semantics of childishness in the understanding of Prokofiev is associated with the concentration of the moral principle in a person, which is seen as a special ethical message.

Keywords: children's music; the world of childhood; S. Prokofiev; Music for children; reflection of childhood images

For citation: Ermakov A. A. The Reflection of the World of Childhood in the Works of S. S. Prokofiev (on the Example of the "Music for Children" op. 65), *Music in the system of culture : Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 28, pp. 80–87. (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey* [Russian Music about Children and for Children], B. V. Asafyev. *Izbrannye trudy*, Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1955, vol. 4, pp. 97–109. (in Russ.).
2. Vlasova E. S. *Sontsovskiy dnevnik R. M. Gliera* [Sontsovsky Diary of R. M. Glier], E. S. Vlasova (ed.-comp.) *S. S. Prokof'ev : k 125-letiyu so dnya rozhdeniya : pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya*, Moscow, Kompozitor, 2016, pp. 9–27. (in Russ.).
3. Gakkel L. E. *On sam ditya* [He is a child himself], *Music Academy*, 1991, no. 4, pp. 4–5. (in Russ.).
4. Lesovichenko A. M. *Detskaya muzyka; printsipy tipologii* [Children's Music; The Principles of Typology], B. A. Shindin (resp. ed.) *Teoreticheskie kontseptsii XX veka: itogi i perspektivy otechestvennoy muzykal'noy nauki : materialy Vseros. nauch. konf., 14–18 noyab. 2000 g.*, Novosibirsk, 2000, pp. 374–385. (in Russ.).
5. Nemirovskaya I. A. *Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX vekov : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Childhood in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th centuries: Dissertation], Magnitogorsk, 2011, 499 p. (in Russ.).
6. Nemirovskaya I. A. *Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX vekov : avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Childhood in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th – First Half of the 20th centuries: Abstr. of diss.], Magnitogorsk, 2011, 48 p. (in Russ.).
7. Nestyeva M. I. *Sergey Prokof'ev. Solnechnyy geniy* [Sergei Prokofiev. Solar Genius], Moscow, AST, 2019, 320 p. (in Russ.).
8. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2nd ed., augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1982, 600 p. (in Russ.).
9. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1. 1907–1918* [Diary: 1907–1918, in 3 pts. Pt. 1: 1907–1918], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
10. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2. 1919–1933* [Diary: 1907–1933, in 3 pts. Pt. 2: 1919–1933], Paris, sprkfv, 2002, 894 p. (in Russ.).
11. Rakhmanova M. P. *Grogiiy – sekretar' Prokof'eva* [Grogiiy – Prokofiev's Secretary], E. S. Vlasova (ed.-comp.) *S. S. Prokof'ev : k 125-letiyu so dnya rozhdeniya : pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya*, Moscow, Kompozitor, 2016, pp. 112–127. (in Russ.).
12. Shlifshteyna S. I. (comp., ed.) *S. S. Prokof'ev : Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev: Materials, Documents, Memoirs], 2nd ed, augm., Moscow, Muzgiz, 1961, 707 p. (in Russ.).
13. Kutateladze L. M. *S. S. Prokof'ev i V. V. Alpers : Perepiska* [S. S. Prokofiev and V. V. Alpers: Correspondence], *Muzykal'noe nasledstvo*, Moscow, Muzgiz, 1962, vol. 1, pp. 422–444. (in Russ.).
14. Sats N. I. *Deti prikhodyat v teatr : stranitsy vospominaniy* [Children Come to The Theatre. Pages of Memoires], Moscow, Iskustvo, 1961, 312 p. (in Russ.).
15. Sats N. I. *Zhizn' – yavlenie polosatoe* [Life is a Multifaceted Phenomenon], Moscow, Novosti, 1991, 588 p. (in Russ.).
16. Fefelova A. G. *Sergey Prokof'ev v Permi (k istorii sozdaniya «Zolushki»)* [Sergey Prokofiev in Perm (Towards Reconstructing The History of Cinderella)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2020, iss. 22, pp. 35–40. (in Russ.).
17. Florensky P. A., priest. *Sochineniya. V 4 t. T. 4. Pis'ma s Dal'nego Vostoka i Solovkov* [Works in 4 vols. Vol. 4: Letters from the Far East and Solovki], Moscow, Mysl', 1998, 795 p. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 28

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

Выпускающий редактор *М. В. Городилова*
Редактор-корректор *Е. М. Олову*

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.03.2022 г. Дата выхода в свет 27.04.2022 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура *Alegreya, Alegreya Sans*. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,09. Уч.-изд. л. 7,79
Тираж 100 экз. Заказ № 15428

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