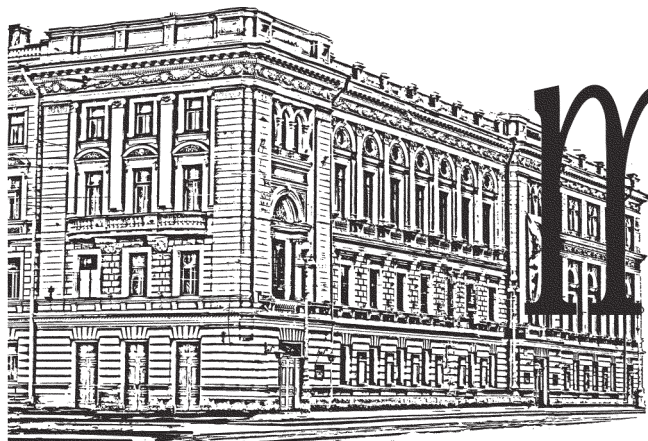




MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (83) • июль • август • сентябрь • 2025

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения

Е. В. ВИНОГРАДОВА

Разработка логотипа

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать: 30.09.2025 г.

Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.

Печать офсетная. Зак. № 4602-25.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова

Содержание

Alma mater

И. Р а й с к и н. «Учитель, перед именем твоим...» Памяти Е. М. Орловой 3

Теория и практика

О. М у х о р т о в а. А. С. Пушкин. Театральная природа сказок.
«Сказка о золотом петушке» 7

Концерты

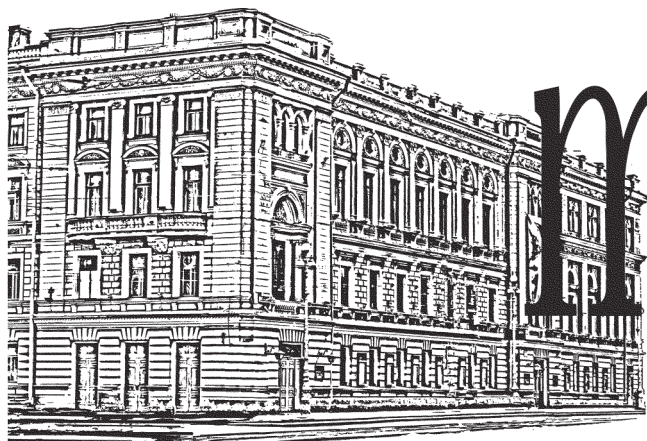
В. Ш а к и н. Выступления Святослава Рихтера (к 110-летию со дня
рождения). *Беседовала А. В. Шакина* 13
И. Р а й с к и н. Елизавета Леонская — Иосифу Бродскому 17
М. З е м л я н и ц ы н а. «От сердца к сердцу». Концерт камерно-вокальной
музыки И. С. Воробьева 20
Н. М е д в е д е в а. Диалоги невских берегов: к 80-летию Великой Победы ... 24

Studia

Н. М а р т ы н о в. «Виринеи» Андрея Пащенко: возвращение через 100 лет ... 29
Л. П а н е н к о в а. «Песнь старца» М. П. Мусоргского 39
С. Ф р о л о в. Еще раз о концепции Четвертой симфонии П. И. Чайковского ... 44

Наши авторы 56

В оформлении обложки использованы фотоматериалы элементов фасада отреставрированного здания
Санкт-Петербургской консерватории



ISSN 2072-0262 (Print)

MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (83) • july • august • september • 2025

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department

E. VINOGRADOVA

Development Logo

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.09.2025
Size (format): 60x84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amir Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

I. Raiskin. "Teacher, before your name..." In memory of Elena Orlova 3

Theory and Practice

O. Mukhortova. Alexander Pushkin. The Theatrical Nature of Fairy Tales.
"The Tale of the Golden Cockerel" 7

Concerts

V. Shakin. Performances of Svyatoslav Richter (on the 110th anniversary
of his birth) *An interview by A. Shakina* 13
I. Raiskin. Elisabeth Leonskaya to Joseph Brodsky 17
M. Zemlyanitsyna. "From Heart to Heart". Concert of chamber and vocal
music by Igor S. Vorobyov 20
N. Medvedeva. Dialogues of the Neva Shores: on the 80th Anniversary
of the Great Victory 24

Studia

N. Martinov. Andrey Pashchenko's "Virinei": returning after 100 years 29
L. Panenkova. "The Elder Man's Song" by Modest P. Mussorgsky 39
S. Frolov. Once again about the concept of the Fourth Symphony
by Peter I. Tchaikovsky 44

Our authors 56

The cover design uses photographs of elements of the facade of the restored building of the St. Petersburg
Conservatory

Iosif RAISKIN
“Teacher, before your name...”
In memory of Elena Orlova

The article is a recollections about the remarkable musicologist and teacher Elena M. Orlova, under whose guidance the author, a former student at the Leningrad Conservatory, worked on his diploma thesis on the topic of “Nikolay Ya. Myaskovsky the Critic. On the Processuality of Musical Form”.

Keywords: Elena M. Orlova, Nikolay Ya. Myaskovsky, Leningrad Conservatory, musical form as a process.

Иосиф РАЙСКИН
«Учитель, перед именем
ТВОИМ...»
Памяти Е. М. Орловой

Статья — воспоминания о замечательном музыковед-е и педагоге Е. М. Орловой, под руководством которой автор — в прошлом студент Ленинградской консерватории — работал над дипломом на тему «Н. Я. Мясковский-критик. О процессуальности музыкальной формы».

Ключевые слова: Е. М. Орлова, Н. Я. Мясковский, Ленинградская консерватория, музыкальная форма как процесс.

Сорок лет тому назад ушла из жизни Елена Михайловна Орлова (1908–1985), мой незабвенный педагог. Сороковины отмечают обычно на сороковой день после ухода, а мне захотелось и сорок лет спустя почтить память замечательного музыканта.

Вспоминать учителей — благодарное дело и поучительное занятие. Воскрешаешь в памяти облик человека, еще по-молодому деятельного, полного сил, излучающего ум, энергию, обаяние. Видишь... себя в «прекрасном далеке», словно отматывая видеоленту памяти, и тоже молодеешь вместе с воспоминаниями. Оживают события, встречи, казалось уже забытые, всплывают собственные, заброшенные в суете сует, замыслы...

Весна 1970-го... Весь нынешний учебный год вечером по-прежнему преподаю на кафедре физики в Горном институте, но днем по совместительству работаю в Ленинградской филармонии редактором отдела программ, афиш и аннотаций, сменив в этой должности своего друга Виталия Сергеевича Фомина, перешедшего в издательство «Музыка». Сезон 1969–1970 годов, казалось, обещал стать исполнением давней мечты: инженер-физик по образованию, я к тому времени активно сотрудничал с филармонией и ленинградской студией грамзаписи как автор аннотаций, печатал в городских и центральных газетах рецензии и критические обзоры, словом, стремился сделать музыку профессией.

Но на исходе сезона мечта погасла, едва вспыхнув: в дирекции филармонии сообщили, что, не имея никаких претензий по работе, вынуждены меня уволить из-за отсутствия диплома о высшем гуманитарном образовании. Это был удар, тогда переживавшийся остро и мучительно. Но нет худа без добра: случившееся подвигло меня тем же летом 1970-го отважиться на поступление в консерваторию; я понял, что без музыковедческого диплома мое дальнейшее продвижение в мире музыки будет затруднено.

Перед вступительными экзаменами — коллоквиум. Не могу перечислить всех сидевших в комиссии, но хорошо помню двух профессоров, задававших вопросы. Сергей Николаевич Богоявленский подошел к роялю и, сыграв восьмитакт знаменитой *Les Folies d'Espagne*, спросил, кто из композиторов воспользовался этой темой. Я назвал только Листа с его «Испанской рапсодией» и Рахманинова с «Вариациями на тему Корелли»; примеры из музыки барокко были, что называется, не «на слуху». Неожиданно Елена Михайловна Орлова обратилась ко мне... по-английски с просьбой рассказать биографию и о том, что меня привело в консерваторию (потом уже я узнал, что Елена Михайловна как раз в эти годы, будучи приглашенной в США как проректор Ленинградской консерватории для ознакомления с американской системой музыкального образова-

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Экзаменационный лист № 42

Фамилия Райский
Имя Иосиф
Отчество Генрихович
Специальность Музыкальная

Зачислен 1958г. Ленинградский институт имени М. Глинки

Оценки, полученные на вступительных экзаменах

Характеристика и оценка по специализации:
Ярко выраженная музыкальная способность, большой опыт профессиональной работы.
5 (пять) баллов
17 июля 1970г. Подписи экзаменаторов В. М. Смирнов

Наименование дисциплин	Оценка	Дата	Подписи экзаменаторов
Русский язык (письмен.)	4 (четыре)	16.07.70	С. Крайнов
Литература (устно)	5 (пять)	16.07.70	С. Крайнов
История СССР (устно)	5 (пять)	17.07.70	В. М. Смирнов

Решение приемной комиссии: зачислен на 3-й курс ТЖФ
зачислен студентом

22 июля 1970г. Подпись ректора: Л. М. Смирнов

Ф. Тит. № 5 Главполиграфпрома, Зак. 1927 т. 3000 1968

КОМИТЕТ ПО ПЕЧАТИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО Музыка

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Ленинград, Д-11, Инженерная, 9
Тел. А 0-46-64, А 0-40-93, А 0-40-94

2 июля 1970г.
№ 134

В Приемную комиссию
Ленинградской ордена Ленина консерватории
имени Н.А. Римского-Корсакова

Тов. Райский И.Г. ряд лет сотрудничает с Ленинградским отделением издательства "Музыка". Им написана брошюра к постановке "Волшебной флейты" Моцарта в Академическом театре оперы и балета имени С.М. Кирова. Для Всесоюзной фирмы "Мелодия" он составил ряд аннотаций к произведениям русской и зарубежной классики. В 1969 г. участвовал в качестве соавтора в написании нотографического указателя "Советские композиторы о Ленине" и юбилейной книжки-сувенира "Музыка о Ленине".

Во всех авторских работах, выполненных на высоком профессиональном уровне т. Райский проявил себя, как хорошо ориентирующийся в вопросах музыки, владеющий хорошим литературным стилем.

При решении вопроса о зачислении т. Райского И.Г. на заочное отделение теоретико-композиторского факультета, просим учесть вышеизложенное.

Директор Л.о. изд-ва "Музыка" С. Максимовский

Тит. № 2 УПДЛ. Зак. 893-6/00 5-5-66

Документы из личного дела студента Ленинградской консерватории И. Г. Райского.
1970 год. Архив СПбГК. Д. 489. Л. 28, 31

ния, выучила английский настолько, что читала лекции тамошним студентам). Путаясь в английских временах, во всех этих *Indefinite, Continuous, Perfect*, и обходясь, соответственно, по возможности, без глаголов (мой разговорный английский и сегодня, увы, немногим лучше) я принялся рассказывать о своем пути «из варяг в греки», то бишь «из физиков в лирики». А Елена Михайловна продолжала расспрашивать о музыкальных вкусах и пристрастиях, о моих любимых композиторах. Так как суть рассказа составляли имена и названия произведений, то глаголы, по счастью, были не так уж и важны. Перейдя на русский, Елена Михайловна поинтересовалась, слежу ли я за полемикой в «Советской музыке» и что из последних публикаций в толстых журналах мне больше запомнилось (позже, бывая у нее дома, я всегда видел на столе или на полу стопку свежих журналов: быть в курсе сегодняшней литературной, художественной жизни, говорила Е. М., музыкант, тем более критик, просто обязан).

Я был великовозрастным студентом, консерваторию (заочно) заканчивал к сорока годам. Декан теоретико-композиторского факультета, мой друг Владик Ус-

пенский был меня моложе. Среди педагогов были и мои сверстники, коллеги по музыкально-критическому цеху, но с особой благодарностью я вспоминаю общение на лекциях и на экзаменах с дорогими мэтрами — с Еленой Филипповной Бронфин, Михаилом Семеновичем Друскиным, Анатолием Никодимовичем Дмитриевым, Павлом Александровичем Вульфiusом, Феодосием Антоновичем Рубцовым, Татьяной Сергеевной Бершадской...

Елена Михайловна не читала нашему курсу, но, когда я определился с выбором темы, вернее сказать, с направлением своей дипломной работы, я пришел к ней за советом. Меня давно, со школьных лет притягивала фигура Николая Яковлевича Мясковского, чье искреннее, непритязательное искусство, «негромкий голос», «незвучные струны» его лиры, рядом с дерзким первопроходцем Сергеем Прокофьевым, рядом с летописцем века Дмитрием Шостаковичем, казались несправедливо недооцененными. В 1960–1970-е годы в Ленинграде музыка Мясковского звучала не часто. Играли редко только Пятую, Двадцать первую и Двадцать седьмую симфонии. Иные лучшие симфонии его — Седьмая, Десятая, Тринадцатая, Двадцать шестая (на древнерус-



Е. М. Орлова (вторая справа) и Ю. В. Муромцев (второй слева) в Академии искусств (Детройт, США). 1964 год

ские темы) — не звучали вовсе: сказывалась инерция известного постановления 1948 года. Другие — Третья, Шестая — преподносились в искаженном свете. Достаточно примера с Шестой симфонией, финал которой Д. Б. Кабалевский (ученик Мясковского) из лучших побуждений, желая вернуть симфонию в концертный репертуар, истолковывал, как реквием жертвам революции, сравнивая с мемориалом на Марсовом поле в Ленинграде. Директор музея-квартиры А. Н. Скрябина в Москве Татьяна Григорьевна Шаборкина рассказывала мне еще в начале 1960-х, что Шестую симфонию Мясковский посвятил памяти своего отца — генерала армии Якова Константиновича Мясковского, растерзанного «революционной» толпой в деревне на Украине в 1918 году. Только в «перестроечные» годы правда об этой страшной для Мясковского «жертве революции» стала достоянием гласности [2, с. 44]. Отсюда и финал Шестой — с «Карманьолой», «Ca ira» и старинным духовным стихом «О расставании души с телом»... Я предложил тему дипломной работы: «Знаменный распев и русский духовный стих в тематизме симфонических и камерных произведений Н. Я. Мясковского»

и попросил Елену Михайловну быть моим научным руководителем. Елена Михайловна трезво оценила «проходимость» предложенного проекта, напомнив, что даже «Литургия» Чайковского и «Всенощное бдение» Рахманинова не исполняются в светских концертах (ближе к перестройке, благодаря энтузиазму В. А. Чернушенко, «Всенощная» стала фигурировать на афишах Капеллы под титлом «Соч. № 37»). И неожиданно для меня сказала: «Вы же критик, это привело вас в консерваторию, вот и займитесь Мясковским-критиком. Кроме единственной статьи С. Шлифштейна в двухтомнике Н. Я. Мясковского — статьи хорошей, но едва наметившей пути изучения критического наследия композитора, — других исследований нет. Достаточно углубиться даже в уже напечатанные статьи и рецензии Мясковского, не говоря об архивных материалах. А симфониям придет еще время». Углубившись, я с благодарностью оценил совет Елены Михайловны, но спустя какое-то время понял, что должен буду вступить с ней в полемику на ею же возделываемом поле (Е. М. Орлова виднейший «асафьевед»). Я честно предупредил ее об этом и в ответ услышал: «Держайте, доказывайте, опровер-

гайте, только во всеоружии фактов». Собственно, опровергать и не пришлось ничего: речь шла об уточнении (пусть и существенном) хронологии в истории возникновения и постановки проблемы динамической музыкальной формы.

Речь шла о статье Мясковского «Чайковский и Бетховен» (1912), во многом, как удалось показать, предвосхитившей знаменитый доклад Пауля Беккера «Симфония от Бетховена до Малера» (1918) и впервые опубликованную в 1945 году статью Бориса Асафьева «О направленности формы у Чайковского». Несомненно, что статья Мясковского заставила музыкантов задуматься и углубить привычные представления о музыке Чайковского. Мимо небольшого журнального эссе Мясковского не прошел ни один из исследователей творчества Чайковского. А вот в очерке Мясковского «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика» (1913) проглядели, как мне кажется, одну из первых попыток приблизиться к современному пониманию процессуальности музыкальной формы. Возможно потому, что Мясковский, говоря о форме-процессе и форме-кристалле, прибегает к понятиям внутренней и внешней формы, введенным Гумбольдтом и Потенбей, в совершенно ином контексте [1, с. 199]. Статье Мясковского о Метнере (1913) хронологически предшествует только одна работа Б. Л. Яворского «Строение музыкальной речи» (1908), трактующая в частности (хотя и в специфических терминах так называемой «теории ладового ритма») проблему «связной звуковой формы во времени». Гораздо позже со своими (ныне классическими) концепциями динамической музыкальной формы выступили Эрнст Курт (1925) и Борис Асафьев (1931).

Я успел познакомить Елену Михайловну с черновыми эскизами диплома до ее, всех тогда изумившего, отъезда в Свердловск в 1974 году. Защищал я диплом уже в ее отсутствие, в июне 1975-го, хотя, разумеется, по справедливости, считал ее своим руководителем. Успел я показать Елене Михайловне и рукопись статьи «По страницам русской музыкальной прессы конца

XIX — начала XX века», написанной совместно с моим старшим другом и многолетним наставником Александром Моисеевичем Ступелем. Сигнальный экземпляр сборника «Критика и музыкознание» (Л., 1975) с этой статьей вышел накануне защиты диплома. Елена Михайловна поздравила меня с защитой в ответ на мою благодарную телеграмму в ее адрес.

Оговорюсь тотчас же: не ради полемики о первенстве, не ради установления приоритета Мясковского перед Асафьевым или Куртом, не ради констатации в статьях Мясковского знаменательных совпадений с концепциями Яворского или Беккера предприняты были все эти разыскания. Общеизвестен и многократно подтвержден историей науки и культуры феномен параллельного и одновременного, независимого созревания в различных умах идей, которые «носятся в воздухе». Но нельзя и не подивиться тому, как в кратких, афористически емких высказываниях Мясковского («как дуб в желуде», по знакомому речению) заключена развернутая, детально аргументированная научная концепция. Музыкальный критик, публицист предстает вдумчивым исследователем, соперничающим с крупнейшими музыкальными учеными своего времени.

Гуго Риман в заключении фундаментальной «Истории теории музыки» писал: «Я привлек к рассмотрению теоретиков всех времен, поскольку они мне были доступны, и нашел много золотых зерен, переплавить которые казалось мне благодарной задачей <...>. И я был рад найти во многих случаях забытых предшественников — в тех мыслях, к которым я пришел самостоятельно. Было бы бессмысленно настаивать в этих случаях на приоритете, но я считаю в высшей степени важным, что мысли, заключающие истину, вновь и вновь вспыхивают, пока, наконец, их уже невозможно погасить» [3: т. 2, с. 511–512]. Во всех нас прорастают и вызревают зерна тех знаний и нравственных заповедей, что были щедро посеяны нашими учителями. Это то самое главное, что роднит и сопрягает личную биографию каждого из учеников с памятью о наставниках.

Литература:

1. Барсова И. А. Контуры столетия: из истории русской музыки XX века. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. 239 с.
2. Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века: сб. ст. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. 223 с.
3. Риман Г. История музыкальной теории в IX–XIX столетиях: в 2 т. / перевод М. С. Заливадного. Л.: ЛОЛГК, 1988. (На правах рукописи.)

Теория и практика

Olga MUKHORTOVA

Alexander Pushkin.

The Theatrical Nature of Fairy Tales. “The Tale of the Golden Cockerel”

The article is an attempt to share the experience of staging educational performances based on the works of Alexander S. Pushkin “The Tale of the Fisherman and the Fish”, “The Tale of Tsar Saltan”, and “The Tale of the Golden Cockerel” through the prism of the methods of effective analysis and physical actions of Konstantin S. Stanislavsky.

Keywords: Alexander S. Pushkin, Konstantin S. Stanislavsky, “The Tale of the Golden Cockerel”, stage speech, fairy tale genre.

Ольга МУХОРТОВА

А. С. Пушкин.

Театральная природа сказок. «Сказка о золотом петушке»

Статья представляет собой попытку поделиться опытом постановочной работы над учебными спектаклями по произведениям А. С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке», «Сказка о царе Салтане» и «Сказка о золотом петушке» сквозь призму методов действенного анализа и физических действий К. С. Станиславского.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, К. С. Станиславский, «Сказка о золотом петушке», сценическая речь, жанр сказки.

Следующей работой была последняя сказка поэта — «Сказка о золотом петушке» (1834). Трудность состояла в том, что это не столько народная сказка, но уже образец политической сатиры в форме сказки, это высмеивание ленивого и глупого сластолюбца-правителя, который не держит слово и за это платит жизнью, это сатира на такое же ленивое и глупое царское окружение. Еще это «совет» поэта (цитируя известную поговорку): «На чудо надейся, а сам не плошай». И присутствует еще одна очень важная мысль: все можно завоевать без войска, без оружия и без военных действий.

Курс состоял из семи человек: 3 юноши и 4 девушки. Роли распределились так: Дадон, Звездочет, Петушок, Шамаханская царица, 1-й и 2-й Воеводы и Нянька. Все студенты работали с палками, которые были и копьями, и мечами. Петушок был воображаемый (все «видели» его на конце палки, которую держала в руках то одна из девушек, то Дадон, то Воевода). В спектакле ребята были и войнами, и народом, и приближенными Дадона. По ходу спектакля они, в зависимости от ситуации, становились частью народа или свиты царя, или войнами (меняя пластику и отношения между собой).

Начиналось все с борьбы за главную роль «царя». Сначала все были группой молодых людей (актеров-

рассказчиков), которые, поигрывая палками, затевали спор-конфликт за власть. «Негде...», — начинала одна девушка, которая потом будет Нянькой. Все парни спрашивали: «Где?». Другая отвечала: «В тридевятом царстве!» Ее поправляла третья: «В тридесятом государстве!» Все вместе продолжали: «Жил-был славный...». Внезапно в центр выскакивал один из ребят (Дадон), быстро произнося: «Царь Дадон, дин-дон, дин-дон...». Он поворачивался во все стороны и отгонял палкой каждого, кто замахивался на него, резко пресекая все попытки противостояния (фраза «жил был славный царь Дадон» повторялась несколько раз, по очереди всеми исполнителями, которые старались, окружая «царя», нападать на него). Постепенно все смирялись перед его силой или царской волей. Некоторое время он (дирижируя палкой) заставлял славить себя: «Смолodu был грозен он, дин-дон, дин-дон». И опять, повторяя фразу по очереди, каждый из них постепенно успокаивался и, наконец, соглашался.

1 - я д е в у ш к а (многозначительно). Негде... (подбрасывает и ловит палку). ПОДТЕКСТ: поиграем?

В с е п а р н и (напряженно). Где? (тоже одновременно подбрасывают свои палки). ПОДТЕКСТ: во что?

2 - я де ву ш ка (*таинственно, подбрасывая палку*). В тридевятиом царстве! ПОДТЕКСТ: Может быть в...
 3 - я де ву ш ка (*перебивая*). В тридесятом государстве! (*тоже подбрасывает и ловит палку*). ПОДТЕКСТ: да нет, не в это...
 Все вместе (*напряженно*). Жил-был славный... (*переглядываясь и подбрасывая палки*). ПОДТЕКСТ: понятно...
 1 - й па ре нь (*грозно и настойчиво*). Царь Дадон, дин-дон, дин-дон! (*выскочил в центр, угрожая палкой наступающим на него девушкам и парням*). ПОДТЕКСТ: я первый, я — царь! Кто против?
 1 - я де ву ш ка (*угрожая*). Жил-был славный Царь Дадон! (*бросается на него с палкой*). ПОДТЕКСТ: эй, ты что?
 2 - я де ву ш ка (*с издевкой*). Жил-был славный Царь Дадон! (*сразу отступая от Царя, который угрожает ей*). ПОДТЕКСТ: да какой ты царь?
 2 - й па ре нь (*ворча*). Жил-был славный Царь Дадон! (*отступая, но продолжая угрожать палкой*). ПОДТЕКСТ: подумаешь, царь...
 3 - й па ре нь (*извиняясь*). Жил-был славный Царь Дадон! (*отступает*). ПОДТЕКСТ: я не против.
 3 - я де ву ш ка (*льстиво*). Жил-был славный Царь Дадон! (*отступает, кланяясь*). ПОДТЕКСТ: а я — за!
 4 - я де ву ш ка (*восхищенно*). Жил-был славный Царь Дадон! (*отступает, протягивая к нему руки*). ПОДТЕКСТ: конечно, ты царь, кто же еще!
 Да д он (*настойчиво и грозно*). Жил-был славный Царь Дадон, дин-дон, дин-дон? (*угрожая палкой каждому, по очереди*). ПОДТЕКСТ: все согласны?
 Все (*торжественно*). Жил-был славный Царь Дадон, дин-дон, дин-дон! (*Дадон дирижирует палкой-посохом*). ПОДТЕКСТ: мы, конечно, все согласны.
 Да д он (*угрожая*). Смолodu был грозен он, дин-дон, дин-дон! (*дирижирует палкой*). ПОДТЕКСТ: а теперь славьте.
 Все (*скандируя, с ускорением*). И соседям то и дело наносил обиды смело! (*делают приставные шаги, двигаясь вокруг царя, который дирижирует, заставляя повторить эту фразу 4 раза*).
 Да д он (*медленно и угрожающе*). Но под старость... (*неожиданно остановившись, поворачивался и замахивался, будто ожидая бунта*). ПОДТЕКСТ: кто-то против меня?
 1 - я де ву ш ка – Ня нь ка (*успокаивая*). Захотел... (*подставляя плечо и помогая идти*). ПОДТЕКСТ: помогите царю, видите, устал...
 Все (*подобострастно*). Отдохнуть от ратных дел... (*отступая и раскланиваясь, поддерживая и приглашая присесть*). ПОДТЕКСТ: садись, батюшка, и успокойся...
 Во е во ды (*услужливо*). И покой себе устроить... (*воеводы ему приносили «трон» — 2 кубика, которые ставили в центре сцены, и Нянька заботливо усаживала его*). ПОДТЕКСТ: отдохни, отец родной...

Как только царь устраивался на «кубиках-троне», начинались «неприятности».

Ня нь ка (*ругаясь*). Тут... соседи беспокоить стали старого царя!.. (*показывая на воображаемых соседей справа*). ПОДТЕКСТ: вот бессовестные люди!
 Все (*грозно*). Страшный вред ему творя! (*выстраивались клином, «палки-копья» держа, как ружья, становясь войнами*).
 Да д он (*командует*). Чтоб концы своих владений охранять от нападений... (*Царь вставал на «кубик-трон», поднимая вверх «палку-посох»*).
 Все (*скандируют*). Должен был он содержать многочисленную рать! (*в центре, рядом с царем Нянька, остальные справа и слева от Дадона, маршируют на месте с палками-ружьями на плече*). ПОДТЕКСТ: мы готовы воевать!
 Во е во ды (*продолжая скандировать*). Воеводы не дремали... (*маршируя, выходят вперед*). ПОДТЕКСТ: вот, какие мы герои!
 Ня нь ка (*язвительно*). Но никак не успевали! (*выходила вперед и палкой отодвигала их, заставляя отступить*). ПОДТЕКСТ: молчали бы, выскочки!

Нянька неожиданно поворачивалась вправо, стараясь разглядеть, кто там, впереди, выставляла палку как копье, а за ней выстраивались все остальные ребята, буд-то наступая на врага, тоже с «палками-копьями» в руках.

Ня нь ка (*напряженно*). Ждут... бывало... с юга... (*делала несколько шагов вправо, все выстраивались за ней*). ПОДТЕКСТ: осторожно, все за мной...
 Ц а р ь (*кричит*). Глядь... (*с трона, показывая палкой налево*). ПОДТЕКСТ: там враги...
 Все, вместе с Ня нь кой (*в панике*). Ан... с востока лезет рать... (*Нянька бросается влево, вместе с ней и все остальные*). ПОДТЕКСТ: вперед!.. За мной!!!
 Ц а р ь (*с криком о помощи*). Справят здесь... (*показывая уже вперед*). ПОДТЕКСТ: смотрите, и отсюда наступают...
 Ня нь ка (*угрожая*). Лихие гости... (*поворачивается к центру, замахиваясь палкой, собираясь драться*). ПОДТЕКСТ: вон отсюда!
 Все (*со страхом*). Идут от моря... (*все за Нянькой, бросаясь вперед на врагов, замахиваясь копьями*).
 Ц а р ь (*почти рыдая*). Со злости инда плакал царь Дадон... (*опираясь на «палку-посох», спускался с кубиков и садился на трон*). ПОДТЕКСТ: как я устал...
 Все (*подвывая*). Дин-дон, дин-дон... (*окружали Дадона, помогая спуститься*). ПОДТЕКСТ: что же делать?
 Ня нь ка (*утешая*). Инда забывал и сон... (*помогала сесть и присаживалась рядом, обнимая Дадона*). ПОДТЕКСТ: бедный ты наш, отец-родной...
 Все (*жалостливо*). Дин-дон, дин-дон... (*повисая на палках*). ПОДТЕКСТ: никакого покоя...
 Ц а р ь (*жалуясь*). Что и жизнь в такой тревоге! (*оторвавшись от Няньки, обнимал посох и раскачивался, все участливо глядели на Дадона*). ПОДТЕКСТ: что же делать?
 Ня нь ка (*будто что-то придумав*). Вот... он с просьбой о помощи... (*с намеком, глядя на Царя и подняв*

указательный палец вверх). ПОДТЕКСТ: вот что я придумала...

Ц а р ь (радостно). Обратился к мудрецу... (хлопая в ладоши — «ладушки» с Нянькой). ПОДТЕКСТ: правильно, гениальная идея!

Д е в у ш к и (таинственно). Звездочету!.. (друг другу, собравшись вместе, тоже подняв вверх палец).

ПОДТЕКСТ: очень мудрый!

В о е в о д ы (шепотом). И скопцу... (между собой). ПОДТЕКСТ: очень странно...

Н я н ь к а (приказывая). Шлет за ним гонца с поклоном... (она палкой выталкивает девушку со сцены, заставляя уйти). ПОДТЕКСТ: быстро, бегом!

Девушка-гонец, уходя, делала несколько шагов к кулисе и тут же поворачивалась лицом к Дадону (оказавшись спиной в зрительный зал) и «становилась» Звездочетом.

В с е (удивленно и разочарованно). Вот... мудрец?... (переглядываясь и показывая на девушку-Звездочета, все медленно подходили ближе). ПОДТЕКСТ: и это мудрец?

Д а д о н (настойчиво). Перед Дадонем! (после удара посохом по полу Звездочет кланялся). ПОДТЕКСТ: перед царем стоишь, поклонись!

Поклонившись, девушка-Звездочет начинала медленно выпрямляться, поднимая вверх палку, на которой все видели петушка.

Н я н ь к а (удивленно). Стал... (следом за Дадонем подходила к Звездочету). ПОДТЕКСТ: ну, и что дальше?

Д е в у ш к и (заинтересованно). И вынул из мешка... (подходили и наклонялись, окружая Звездочета и заглядывая в воображаемый мешок). ПОДТЕКСТ: что же там такое?

В с е (медленно и восхищенно). Золотого... петушка?... (когда девушка-Звездочет поднимала над головой «палку-петушка», все выпрямлялись и начинали отступать, восхищенно разглядывая петушка).

Девушка-Звездочет с «палкой-петушком», обходила трон, показывая петушка, а когда Дадон давал слово («Волю первую твою я исполню, как мою...»), все приближенные Царя, во главе с Нянькой и Звездочетом (который с этого момента уже становился частью царской свиты) дружно падали в «обморок»...

Любуясь петушком, беспечный Дадон, не замечая, что совершил страшную ошибку, и показывая на петушка, убеждал всех:

Ц а р ь (убеждая). И соседи... присмирели!.. (показывая вверх на воображаемого «петушка», который сидит на «спице»). ПОДТЕКСТ: видите, работает!!!

С в и т а ц а р я (неуверенно, соглашаясь). И соседи... присмирели... (переглядываясь и убеждая друг друга). ПОДТЕКСТ: и правда, кажется, работает.

Ц а р ь (победоносно). Воевать уже не смели! (поднимая высоко посох с петушком). ПОДТЕКСТ: победа?!!

В с е (радостно). Воевать уже не смели! (поздравляя друг друга с победой и взмахивая палками). ПОДТЕКСТ: победа!!!

И вся свита во главе с Царем начинала радостно подпрыгивать, двигаясь вокруг трона: «Таковой им царь Дадон, дин-дон, дин-дон, дал отпор со всех сторон, дин-дон, дин-дон!..». Фраза повторялась много раз, сначала темп ускорялся и звук становился все громче, а затем темп замедлялся и постепенно текст начинал рассыпаться на отдельные фразы и затихать. Дальше движение прекращалось, и все в недоумении замолкали, глядя вверх на воображаемого петушка. Наступала зловещая тишина. Первая приходила в себя Нянька.

Н я н ь к а (тревожно). Год!.. (опускаясь на пол, опирается на палку, продолжая смотреть вверх). ПОДТЕКСТ: уже давно молчит...

Д е в у ш к а из свиты (еще более тревожно). Другой!.. (тоже садясь рядом, не сводит взгляда с петушка). ПОДТЕКСТ: а вдруг сломался?

1 - й в о е в о д а (неуверенно, но желая успокоить). Проходит... мирно... (подходит поближе, разглядывая петушка, потом усаживается, следом за ним рассаживаются остальные, продолжая тревожно смотреть на петушка). ПОДТЕКСТ: надо еще немного подождать, никто пока не нападает.

Ц а р ь (показывая на петушка, с уверенностью). Петушок сидит все смирно! (идет к трону и садится, повернувшись спиной к зрителю). ПОДТЕКСТ: видите, все хорошо.

«Кири-ку-ку», — почти шепотом произносила одна из девушек, показывая на петушка. Она вставала и начинала расталкивать царскую свиту, снова и снова повторяя все громче и громче «кири-ку-ку», и, наконец, все бросались к Царю, поочередно обращаясь к нему и падая перед ним на колени:

Н я н ь к а (взволнованно). Царь ты наш... (бросалась в ноги царю). ПОДТЕКСТ: беда!

2 - я д е в у ш к а (с криком). Отец народа... (тоже падала на колени). ПОДТЕКСТ: война!

3 - я д е в у ш к а (почти плача). Возглашает воевода! (на коленях, показывая на воеводу). ПОДТЕКСТ: воевода, говори!

1 - й в о е в о д а (с мольбой). Государь, проснись... (протягивал руки). ПОДТЕКСТ: государь, прости!

2 - й в о е в о д а (кричит). Беда!.. (показывая на петушка). ПОДТЕКСТ: посмотри!

Ц а р ь (сонно, зевая, недовольно ворча). Что такое, господа?... (отворачиваясь от них, отмахивался и закрывал уши руками). ПОДТЕКСТ: что вы так кричите?

Нянька с девушками поднимали Царя и вели к «окну» (к авансцене), показывая вверх на петушка: «Видишь, бьется петушок, обратившись на восток...». Постепенно понимая, что происходит, Дадон вскакивал на «куб-трон» и командовал войску: «Медлить нечего! Скорее! Люди, на конь! Эй, живее!». Все строились в ряд, во главе с воеводами, и начинали маршировать к авансцене, повторяя фразы Царя и воевод:

1 - й в о е в о д а (*командует*). Царь к востоку войско шлет! (*вставал на авансцене, обращаясь в зрительный зал*).

2 - й в о е в о д а (*приказывая*). Старший сын его ведет! (*тоже на авансцене, с другой стороны, обращаясь к воображаемому войску*).

Потом наступала тишина, и приближенные Царя снова смотрели на петушка, который, наконец, замолкал.

Дадон, спустившись с куба, подходил и звал его: «Петушо-ок?...». И сам себе отвечал: «Угомонился». И, повторив фразу утвердительно, укладывался спать за треном, положив ноги на куб-трон (видны только ступни его ног). Вся свита еще некоторое время смотрела на петушка и прислушивалась, подтверждая: «Петушок угомонился, шум утих...». Повернувшись и увидев, что Царь спит, зашептали: «И царь... забылся...». На цыпочках подходили к Царю и тоже укладывались, используя царское тело, в качестве подушки (вытянувшись поперек сцены, ногами в кулисы, а голову положив на Дадона).

Снова Нянька забеспокоилась, она приподнималась и вполголоса произносила: «Вот проходит восемь дней...». Дальше все по очереди, тоже привставая, начинали тревожно шептаться: «А от войска нет вестей...»; «было ль?, не было сраженья?». Возникает стихийное совещание в царской «постели»... Наконец приподнимался Дадон и недовольно прикрикнув, приказывал всем замолчать: «Нет... Дадону донесенья!». Все, шепотом повторяя утвердительно его слова («Нет... Дадону донесенья»), успокаивая друг друга, снова укладывались спать.

«Кири-ку-ку!», — опять всех будила одна из девушек, тут же все просыпались, поднимались и начинали маршировать. «Сына он теперь меньшого, шлет на выручку большого», — маршируя, повторяли воеводы слова Дадона, который командовал, стоя на троне. Но в этот раз не успел Царь присесть, как «петушок кричит опять». Третий крик петушка и свита, во главе с Дадонем, воеводами и Нянькой выдвигались в поход: «Ать-два, ать-два!». Все маршировали с палками-ружьями (на месте вдоль авансцены), сначала довольно бодро. Постепенно движение замедлялось: «Войска идут день и ночь, ать-два, ать-два», — повторяли все вместе, дальше еще медленнее и постепенно движение прекращалось. Остановившись в нерешительности и оглядываясь вокруг себя, вдруг застывали от ужаса: «Что за страшная картина?... его два сына... без шоломов... и без лат... оба мертвые лежат...». Постепенно, вслед

за Царем, все опускались на колени, раскачиваясь и протягивая руки к воображаемым мертвым сыновьям, оплакивая их. Начинаясь всеобщий плач: «Ох, дети, дети! Горе мне! Попались в сети оба наших сокола!», — начинал Дадон и все вторили Царю (фразы повторялись, постепенно накладываясь друг на друга и превращаясь во всеобщий вой).

«Ой», — неожиданно бодро и быстро произносила девушка из свиты Царя, будто что-то увидев, поднималась и убегала в центр, в глубину сцены и поворачивалась. Все замолкали, глядя на нее. Тут все увидели уже Царицу. Она словно в танце, изгибаясь и поводя бедрами, начинала медленно двигаться вперед, улыбаясь каждому из мужчин, которые окружали ее, рассматривая.

Ц а р ь (*испуганно*). Вдруг... (*вставал и шел к Царице*). ПОДТЕКСТ: что это?

1 - й в о е в о д а (*осторожно*). Шатер... (*тоже подходил с другой стороны*). ПОДТЕКСТ: боже...

2 - й в о е в о д а (*ошеломленно*). Распахнулся... (*подходит ближе*). ПОДТЕКСТ: чудо.

Д а д о н (*удивленно*). И девица?... (*Дадон, забыв про горе, кружил вокруг, вожделенно разглядывая ее*). ПОДТЕКСТ: о-ой, хороша!!!

В о е в о д ы (*страстно*). И девица!.. (*старались подойти поближе, но Дадон все время двигаясь по кругу, не давал им подойти к ней*). ПОДТЕКСТ: ой, красота...

Д е в у ш к и (*возмущенно*). И девица?... (*показывали на Царицу, и осуждая ее бесстыдство, отходили, отворачиваясь*). ПОДТЕКСТ: стыд и срам!

Ц а р и ц а (*почти поет*). Шамаханская царица!.. (*продолжая извиваться, кокетливо двигая бедрами*). ПОДТЕКСТ: да, я красавица!

В о е в о д ы (*с восторгом*). Шамаханская царица!.. (*воеводы восхищаясь, тянулись к ней, стараясь прикоснуться, и бросались с двух сторон ей в ноги*). ПОДТЕКСТ: мы у твоих ног!

Ц а р и ц а (*нежно*). Вся сияя как заря... (*кружась, словно в танце, ускользая от них, продолжая обольщать Дадона*).

1 - й в о е в о д а (*медленно, будто рыча*). Вся... сияя... как... заря... (*поднимает палку, замахиваясь*).

2 - й в о е в о д а (*медленно, с ненавистью*). Вся... сияя... как заря... (*тоже замахивается, ударяя соперника*).

Начиналось сражение воевод, которое было решено в замедленной пластике (в рапиде), чтобы показать крупным планом все реакции и мужской, и женской половины войска-свиты. Воеводы замахивались палками, а девушки хватали их, стараясь растащить в разные стороны, удерживая вырывающихся мужчин, отталкивали их, не давая подойти к Царице. Все словно сошли с ума. Дадон в рапиде «плыл» вокруг Царицы, не замечая драки, время замедлилось и он, не сводя с нее глаз, почти пел, повторяя за ней: «Тихо встретила царя...». И тут все застывали, словно придя в себя, увидев Дадона, кото-

рый не сводил с Царицы глаз и, расплываясь в улыбке, пытался ее обнять, полностью подчинившись ее чарам (это было похоже на медленный танец). Сразу все вернулось в реальность, время снова полетело, все опомнились (кроме Дадона и Царицы) и с ужасом наблюдали за Царем:

1 - й воевода (*растерянно*). Царь... умолк?... (*разглядывая Дадона*). ПОДТЕКСТ: что это с ним?

2 - й воевода (*с болью*). Ей... глядя в очи... (*глядя на Царя, отступая и показывая на Царицу*). ПОДТЕКСТ: она его околдовала.

Нянька (*осуждая*). И забыл он перед ней... (*посмотрев на Царя, отводит 2-го воеводу*). ПОДТЕКСТ: безобразие, и вы туда же...

2 - я девушка (*возмущенно*). Смерть обоих сыновей!.. (*отводит 1-го воеводу в другую сторону*). ПОДТЕКСТ: кошмар, что делается!

3 - я девушка (*возмущенно*). А царица?! (*показывая на Дадона и Царицу*). ПОДТЕКСТ: посмотрите, ни стыда, ни совести?!!

Царица (*просто*). Улыбнулась и с поклоном тихо за руку взяла и в шатер свой увела (кокетливо улыбалась она оторопевшей царской свите, втягивая безвольного Дадона в «шатер» — за занавес в центре сцены). ПОДТЕКСТ: извините, нам нужно уединиться.

Изнемогая от любопытства, все приближенные Царя старались заглянуть в шатер, пытаясь подлезть под занавес или заглянуть в щель шатра. Они отталкивали друг друга, и будто видели там непристойные сцены, хватаясь за голову, они охали, с криками и стонами почти вопили: «Там?! Там... О-о-о!.. Там... за стол его сажала?! А-а-а!.. всяким яством угощала?! У-у-у!.. уложила отдыхать... О-о-о... на парчовую кровать?!». Потом растерянная царская свита («военный совет» во главе с Нянькой) полукругом (по-турецки) рассаживалась на полу, и все по очереди возмущаясь, ругали Царя: «Неделю... ровно!!! Покорясь ей... безусловно!!!». Неожиданно полож шатра распаивался и оттуда как на крыльях взмывал Дадон с восторженным криком: «Околдован..., восхищен!!!», — но Царица его тут же втягивала обратно. И было восторгившиеся приближенные затихали, не зная, что делать... (спасать Царя или ждать?). В это время выходил совершенно удовлетворенный и счастливый Царь с Царицей. Все начинали бодро маршировать, подпрыгивая и пританцовывая вокруг них с криками «Ура!». После этого царская свита торжественно спела «Ура!» по звукам мажорного трезвучия и последним прозвучало соло Дадона («Ура-а-а!..») на верхней тонике. Все замолкали и терпеливо смотрели ему в рот, ожидая, когда он закончит пение. Потеряв терпение, Царица ручкой закрывала ему рот, под аплодисменты восторженной свиты. И тут появлялся Звездочет.

Начинался спор. Снова женщины и мужчины разделились. Мужская половина не хотела отдавать девицу, а женская половина поддакивала Звездочету, встав

на сторону мудреца и желая избавиться от девицы. Царица все время пряталась за спиной у Дадона и воевод, которые оттесняли Звездочета, не давая ему подойти к ней.

Царь (*раздраженно*). Хоть... казну! (*наступая на Звездочета, Дадон закрывал собой Царицу*). ПОДТЕКСТ: вот упрямый!

1 - й воевода (*настаивая*). Хоть... чин боярский?! (*наступал, следуя за Царем справа*). ПОДТЕКСТ: идиот, соглашайся!

2 - й воевода (*недовольно*). Хоть коня с конюшни царской! (*подходил к царю слева*). ПОДТЕКСТ: дурень, бери, пока дают!

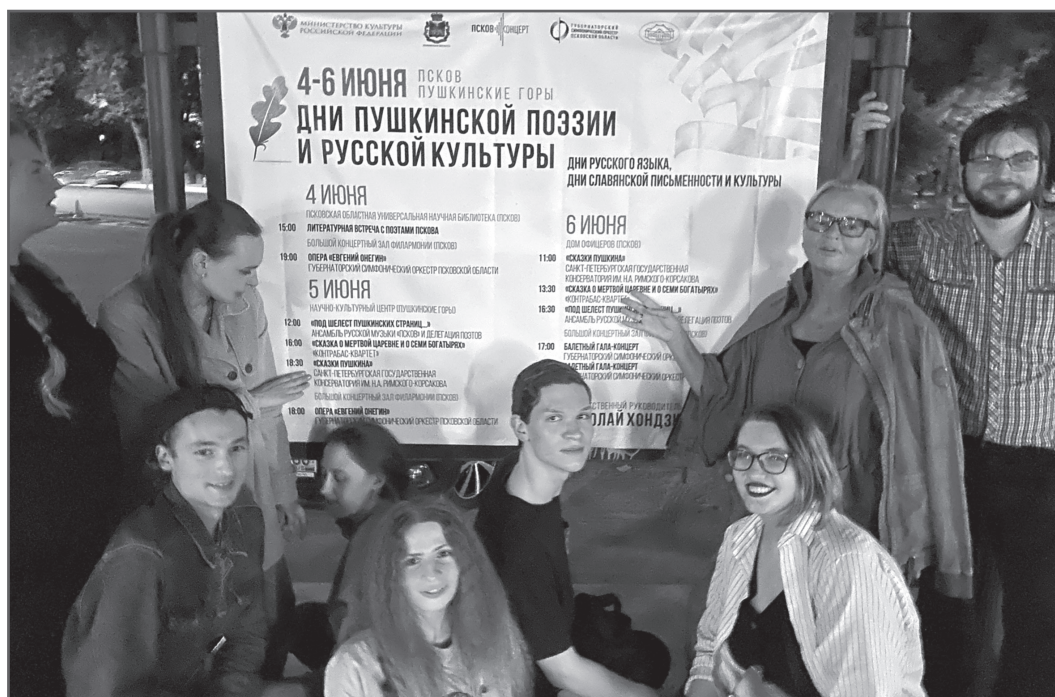
Царь (*умоляя*). Хоть полцарства моего! (*подходит поближе, обнимая*). ПОДТЕКСТ: друг, войди в положение...

Звездочет (*упрямо*). Не хочу я ничего! Подарю тебе девицу... (*отстранял Дадона и шел к Царице, показывая на нее*). ПОДТЕКСТ: нет, ты обещал!

Девицки (*радостно поддакивая*). Шамаханскую царицу!.. (*и перебежали за Звездочетом, прячась от Дадона и воевод*). ПОДТЕКСТ: так ей и надо!!!

Смерть решалась отстраненно и условно. Звездочет, умирая, обращался прямо к зрителям: «...упал ничком, да и дух вон...». Пластически превращался в куклу, безвольно повисая, падал, его окружал «народ» (перекрывая от зрителя), а когда все расходились, он уже становился частью этого самого народа. Так же и Дадон, произносил в зал: «Охнул раз, и умер он». Удивленно разводил руками и повисал как марионетка, тут же мгновенно перед ним проходили ребята (народ), а когда расходились, Дадона уже не было. В это время, будто испугавшись, Царица произносила: «А царица вдруг... пропала», — говорила девица, разводила руками и брала свою палку, тоже становясь частью народа. Так постепенно каждый актер как бы «выходил» из роли и последнюю фразу «Добрым молодцам урок!» произносили все вместе, обращаясь к зрителям уже как актеры-рассказчики, и исчезали в кулисах.

В сказке «О золотом петушке» мы вставляли в пушкинский текст восклицания «ох, ах, ой, ура, дин-дон, кири-ку-ку, ать-два» и т. д., многократно повторяли многие строки текста, которые у разных персонажей звучали с разными задачами, следовательно, и различными подтекстами, выстраивая на этих повторах конфликтные ситуации. Эту работу я посвятила освоению метода физических действий, как важной части метода действенного анализа. В этот раз читали мы мало, я старалась импровизационным путем вместе с ребятами анализировать и исследовать события и действия в этих событиях. Прямо на сцене в реальном времени, рождались мизансцены, а текст фактически выучивался сам. Мы обостряли предлагаемые обстоятельства, изобретая и выявляя конфликтные ситуации, импровизировали, пробуя разные подтексты, ставили различ-



О. П. Мухортова со студентами — исполнителями сказок А. С. Пушкина на фестивале «Дни пушкинской поэзии и русской культуры». Псков, 2021 год

ные задачи, сталкивая персонажей между собой. Наша работа над сказками должна была научить студентов общению на сцене. Владение законами и навыками диалогической речи — одна из главных методологических установок. Диалог — это всегда борьба, и слово должно быть действенным: слово-действие; умение работать с партнером, слышать и видеть партнера, чтобы текст рождался здесь и сейчас, а не произносился формально. Нам важно было понять, что такое «зоны молчания». Мысль — слово — действие. Именно в зонах молчания рождается текст. Не «словоговорение», а рождение слова. Я старалась будить у студентов фантазию, тренировать воображение и внимание, развивать внутреннее зрение, умение видеть различные ситуации (видения), которых не было в реальности, но которые студенты должны были себе вообразить.

Тренировка воображения — необходимая часть нашей работы. Во всех сказках есть ситуации, чудеса или персонажи, которых не видит зритель в реальности, а видит или представляет через оценки и реакции актеров. То есть воображение актера заставляет работать воображение зрителя. Например, в «Сказке о рыбаке и рыбке», корыто разбитое и корыто новое — это одна и та же корзина или таз, но то, как Старик и Старуха относятся к этим предметам, что они видят, насколько ярко и живо проявляются их оценки, от этого зависит и оценка зрителя, его включенность в происходящее на сцене. Или «изба со светелкой» и «царские палаты». Каждый раз, когда поворачивается Старик и что-то «ви-

дит», то именно от его оценки, от его дальнейшего слова-действия зависит, что увидит зритель, хотя на сцене в это время ничего не меняется. Или «бочка» в «Сказке о Царе Салтане», в которой находятся Царица и Гвидон. Когда она «плывет по морю», то актеры раскачиваются, будто на волнах и текст произносят в такт этому раскачиванию, создавая ощущение этого движения, а когда «бочку на берег она вынесла легонько и отхлынула тихонько», то раскачивающееся движение прекращалось, будто бочка оказалась на земле, мать и сын замирали, прислушивались, и, наконец, убедившись, что они действительно на берегу, пытались высвободиться из плена. Или, например, золотой петушок, которого нет на сцене, а его видят актеры и от того, что они видят (молчит петушок или кричит), от их реакции зависит насколько включается воображение зрителей, интересно им или нет.

Работа с материалом сказок дала понимание ребятам, что хорошо разговаривать на сцене возможно только при условии верной и глубокой работы над содержанием роли, отталкиваясь от особенностей характера героя и его действенных задач, от яркости и содержательности видений, интенсивности внутренней жизни, от глубоко проработанного подтекста. Сказки Пушкина помогли будущим режиссерам профессионально окрепнуть и на практике понять, что такое метод действенного анализа и метод физических действий, а этот «детский» материал помог им с легкостью все это освоить¹.

¹ Ссылки на видеозаписи спектаклей см: URL <https://www.conservatory.ru/video/ekzamen-po-masterstvu-aktera-studentov-iii-kursa-kafedry-rezhissury-muzykalnogo-teatra> («Сказка о рыбаке и рыбке»); URL <https://www.conservatory.ru/video/ekzamen-po-masterstvu-aktera-studentov-iv-kursa-kafedry-rezhissury-muzykalnogo-teatra> («Сказка о царе Салтане»); URL <https://www.conservatory.ru/video/ekzamen-po-scenicheskoy-rechi-studentov-i-kursa-kafedry-rezhissury-muzykalnogo-teatra-0> («Сказка о золотом петушке»).

Концерты

Vladimir SHAKIN Performances of Svyatoslav Richter *On the 110th anniversary of his birth*

An interview with Vladimir Olegovich Shakin, Professor of the Special Piano Department of the St. Petersburg Conservatory, about Svyatoslav Richter's performances, timed to coincide with the pianist's jubilee year (110 years since his birth). Vladimir O. Shakin recalls Svyatoslav T. Richter's concerts, shares vivid impressions, reflects on the scale of the pianist's figure, and talks about the characteristic features of Svyatoslav Teofilovich's personality.

Keywords: Svyatoslav T. Richter, jubilee, Saint Petersburg Philharmonic hall, Moscow State Conservatory, piano recital, recollections.

Владимир ШАКИН Выступления Святослава Рихтера *К 110-летию со дня рождения*

Интервью с профессором кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской консерватории Владимиром Олеговичем Шакиным о выступлениях Святослава Рихтера, приуроченное к юбилейному году пианиста (110 лет со дня рождения). В. О. Шакин вспоминает концерты С. Т. Рихтера, делится яркими впечатлениями, размышляет о масштабе фигуры пианиста, беседует о характерных чертах личности Святослава Теофиловича.

Ключевые слова: С. Т. Рихтер, юбилей, Санкт-Петербургская филармония, Московская государственная консерватория, фортепианные вечера, воспоминания.

Святослав Теофилович Рихтер (1915–1997) занимает исключительное место в истории мировой фортепианной культуры. Его исполнительское искусство, сочетающее глубину замысла, техническое совершенство, многогранность и масштаб личности, стало объектом многолетнего изучения и восхищения. Однако за пределами официальных рецензий и научных трудов существует пласт личных впечатлений, зачастую не менее, а иной раз — даже более значимый и ценный.

В этой статье мы не станем анализировать мастерство или репертуар великого пианиста, не будем погружаться в биографию и приводить цитаты из многочисленных книг, посвященных пианисту. Вместо этого — обратимся к живым воспоминаниям человека, для которого присутствие на рихтеровских вечерах являлось не просто культурным событием, а становилось настоящим откровением, оставившим след на всю жизнь. Беседовать о Рихтере с нами будет В. О. Шакин, заслуженный артист РФ, пианист и профессор, много лет отдавший служению нашей Alma mater — Санкт-Петербургской государственной консерватории. В формате интервью мы попытаемся восстановить уникальную и неповторимую атмосферу концертов Рихтера, оживить те яркие впечатления от рихтеровских интерпретаций, что остаются в памяти на долгие годы.



С. Т. Рихтер в Малом зале Ленинградской филармонии¹

Анна Шакина. Владимир Олегович, расскажите о концертах Рихтера, оставивших у вас наиболее яркие впечатления?

Владимир Шакин. Есть концерты, которые невозможно забыть. Такими стали для меня все выступления Рихтера, которые довелось мне посетить. Расскажу о некоторых из них. Первый концерт, на котором я побывал, — сонаты Бетховена в Малом зале Петербургской филармонии. Это был 1976 год. Рихтер исполнил Третью и Четвертую сонаты в первом отделении и 32-ю сонату во втором. Исполнение было незабываемое! Полный зал, слушатели сидели даже на сцене. Никаких объявлений. Вдруг распахивается дверь, влетает Рихтер и стремительно направляется к роялю, почти бежит. Он полон энергии, его лысина сияет, отражая свет люстр. Садится за рояль. Надо сказать, что посадка у него была всегда высокая, он клал много-много подставок на обычный стул (банкетки он не любил) и играл почти прямыми руками сверху вниз. Итак, Рихтер за роялем. И вдруг — резко

весь сгорбился, как будто сдулся. Было такое впечатление, что сейчас концерт будет отменен, а он уедет домой, ему всё надоело, всё стало неинтересно.

Публика замерла в недоумении. И вдруг, как будто включили рубильник на 1000 вольт, он весь как-то резко выпрямился, вздрогнул и начал Третью сонату, сыграв первый до-мажорный аккорд. Ощущение — будто ток включили. И публика тоже вся вместе с ним вздрогнула, и уже до конца первого отделения никто не мог пошевелиться, настолько мощный поток энергии шел в зал. Потом стало ясно, что он это продумал, это было не случайно!

В Рихтере вообще было очень сильно театральное начало. Любой концерт он воспринимал как театральное действие, благодаря чему концерт не состоял просто из музыки, но был какой-то скрытый подтекст, символизм все время чувствовался.

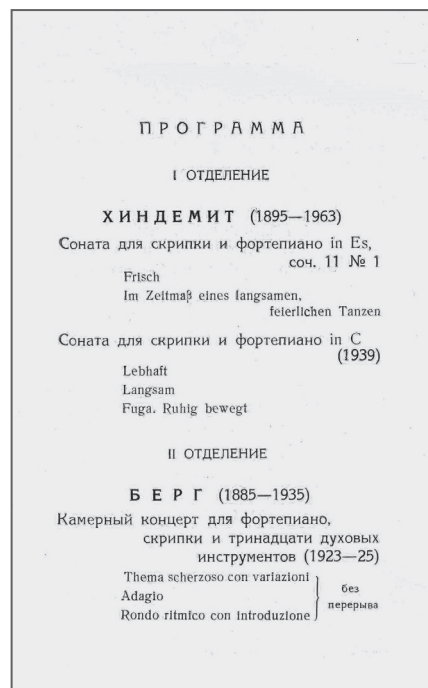
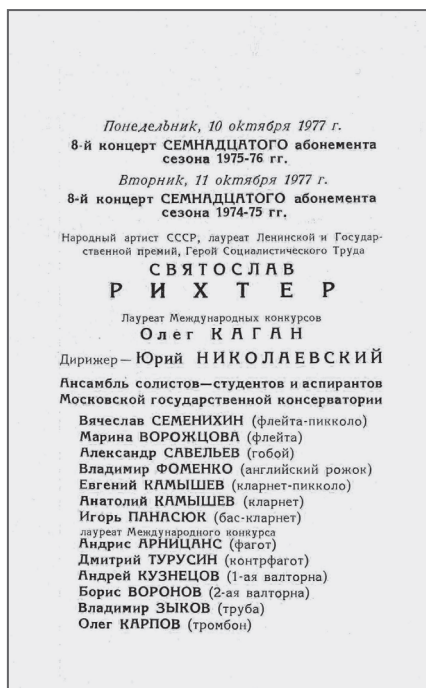
В финале Третьей сонаты, как известно, есть цепочка трелей: сначала один голос, к нему присоединяется другой, потом третий. Тройная трель на доминанте, которая заканчивается фермой (остановкой). И неизвестно, что будет дальше. Он замечательно это место сыграл. Он исполнил это так, будто он забыл текст! Все были в недоумении, публика не понимала, что же будет дальше. Тогда он попробовал тему финала сыграть то в мажоре, то в миноре... Сыграл в миноре, не получилось, что-то не то... Остановился, застыл... И вдруг он как бы вспомнил! И затем грянула эта тема целиком фортиссимо. Так все и написано у Бетховена, но Рихтер обыграл все настолько театрально и живо, будто он действительно забыл текст, перебирал разные варианты, а потом вспомнил.

Во втором отделении звучала только одна соната Бетховена, 32-я. Она начинается с уменьшенного септаккорда, очень ярко, резко врезаясь в пространство — фанфара, которая предвещает что-то ужасное. Как Рихтер это изобразил? Он бегом выбежал к роялю, не дожидаясь окончания аплодисментов и не кланяясь. Едва успел сесть на стул, уже левой рукой сыграл и... промазал! Но он хотел вызвать чувство ужаса от этой фанфары. Музыка врезалась в этот гул аплодисментов, что казалось очень метафоричным, символичным. Он замечательно играл эту сонату. Запомнился конец второй части, где в верхнем регистре первая тема проходит целиком на фоне трелей. Это было какое-то волшебство. Казалось, что звучит вся вселенная, несмотря на то, что играл он пианиссимо, очень тихо. В общем, после этого концерта надолго осталось какое-то мистическое ощущение.

А. Ш. Какие еще выступления особенно вам запомнились?

В. Ш. Вспоминается концерт Рихтера 1 мая 1980 года с прокофьевской программой в Большом зале консерватории в Москве. Вероятнее всего, это та же программа,

¹ Редакция журнала выражает благодарность директору Санкт-Петербургской академической филармонии им. Д. Д. Шостаковича И. С. Черкасову и сотрудникам Музыкальной библиотеки филармонии за предоставленные фотоматериалы.



Программа концертов С. Т. Рихтера и О. М. Кагана в Малом зале имени М. И. Глинки. 10 и 11 октября 1977 года

с которой Рихтер дебютировал в Москве в 1946 году: мелкие пьесы Прокофьева разного периода и Шестая соната во втором отделении. В зале присутствовало невероятное ощущение мощи и наполненности звука, несмотря на солидную величину зала. Рихтер играл так, что все свободное пространство огромного зала наполнялось звуком. На бис он сыграл вальс из «Золушки» Прокофьева. Когда Рихтер закончил играть, казалось, что звуки еще живут в пространстве. Рояль умолк, а музыка как будто продолжалась. Магическое чувство!

Нельзя не сказать, каким Рихтер был великим тружеником. Он всегда старался добиться стопроцентного качества, был невероятно требователен к себе.

А. Ш. А могли бы вы привести примеры этому утверждению?

В. Ш. Да, конечно. Я с удовольствием поделюсь двумя историями в подтверждение вышесказанному. Как известно, в нашем городе Рихтер играл только один концерт в сезон в абонементе. И бывало так, что, по каким-то причинам, Рихтер не мог приехать в течение всего года. Но он считал своим долгом отдать этот концерт, если он был пропущен. Так случилось, что однажды Рихтер играл сразу 2 концерта в одном зале в один день с одной программой — дневной и вечерний концерт. Таким образом, Рихтер «отдавал долг» за пропущенный сезон. Так и было объявлено: дневной концерт будет сыгран за абонемент прошлого года, а вечерний — за абонемент нынешнего года. Мне посчастливилось попасть на оба эти концерта...

В программе значился Камерный концерт Берга. Мне стало известно, что уже с утра этого дня Рихтер 4 часа репетировал в филармонии, сначала один, затем

с остальными участниками ансамбля. И следом, в этот же день — дневной концерт. Рихтер играл великолепно, с полной отдачей! После небольшого перерыва, Рихтер снова повторил это сложнейшее сочинение, уже в вечернем концерте. В самом конце финала случилось непредвиденное: у скрипки (Олег Каган) лопнула струна! Скрипач ушел со сцены и быстро вернулся (дополнительная скрипка, видно, была наготове). Пока Каган отсутствовал, Рихтер невозмутимо перевернул всю партитуру на первую страницу, и они начали играть еще раз, с самого начала это сложнейшее, длинное сочинение! Но мало того, после этого сложного концертного дня, Рихтер пошел заниматься до глубокой ночи. Это к вопросу о том, каким невероятным тружеником он был.

Есть еще одна похожая история. Однажды мне довелось побывать на концерте Рихтера в Праге. Он исполнял 29-ю сонату Бетховена. Как известно, это одна из самых масштабных сонат с огромной и сложнейшей фугой в конце. Изумительное было исполнение! Ни одной случайности, что трудно себе представить в таком сочинении, ведь соната идет почти 40 минут и состоит из насыщенной и технически сложной фактуры. Не говоря уже о том, что Рихтер был уже в приличном возрасте на тот момент, и выучить сочинение такого масштаба уже само по себе подвиг. На этом концерте произошло следующее: после оваций, когда Рихтер блестяще исполнил сонату, он подошел снова к роялю и сыграл заново всю фугу! Публика, конечно, была в восторге. После концерта, за кулисами, кто-то спросил Рихтера: «Почему вы решили повторить фугу»? На что пианист ответил: «У меня в первом исполнении



Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых инструментов А. Берга в исполнении С. Т. Рихтера и О. М. Кагана в Малом зале имени М. И. Глинки

была одна фальшивая нота». Это в таком сочинении где, ввиду сложности, может быть и тысяча неправильных нот... Рихтер никогда себе не давал спуска.

А. Ш. *Всем известно, насколько требователен к себе и самокритичен он был.*

В. Ш. Да. Интересно, что всю свою осознанную творческую жизнь Рихтер вел личный дневник, который опубликован под названием «Святослав Рихтер. Личный дневник. Воспоминания. Интервью»². В нем он рассуждал о композиторах, исполнителях, о собственных интерпретациях, о каких-то личных переживаниях и многом другом. Интересно то, что в этом дневнике пианист также записывал количество часов занятий на рояле, которые он «задолжал» себе. Как известно, Рихтер планировал для себя 3 часа ежедневных занятий. Часто у него не получалось следовать своему графику. И к концу жизни долг в занятиях составил несколько сотен!

А. Ш. *Это впечатляет, конечно. Невероятная самодисциплина.*

В. Ш. Да. Надо сказать, Рихтер воспринимал успех исключительно как рост ответственности перед собой, композитором, искусством. И даже в конце жизни продолжал считать себя «не вполне готовым». Он не позво-

лял себе снисходительности и строго придерживался чувства «долга перед собой» и музыкой. Пианист никогда не «завоевывал» публику внешними эффектами, наоборот, часто казался замкнутым и даже угрюмым.

А. Ш. *Известно, что Рихтер максимально избегал публичности, вел себя в высшей степени скромно, по возможности уходил от длительных оваций и поздравлений публики после концерта.*

В. Ш. Совершенно верно. Я хорошо знаю со слов своего учителя Владимира Нильсена (с которым Рихтер довольно плотно общался) как Святослав Теофилович, после выступлений в Малом зале Петербургской филармонии, убегал сразу после концерта по черной лестнице вниз, прямо на улицу. Нильсен, зная это, сразу по завершении оваций следовал в артистическую прямо через сцену (так быстрее), чтобы успеть застать Рихтера, немного пообщаться и поздравить.

Эта скромность Святослава Теофиловича никогда не была внешней позой, она проистекала из глубокой внутренней культуры, аскетического взгляда на профессию музыканта как на служение и понимание своей миссии исключительно как посредника между композитором и слушателем.

Беседовала А. В. Шакина.

² Упоминается издание: Монсенжон Б. Рихтер: диалоги, дневники / пер. с фр. О. Пичугин. М.: Классика-XXI, 2007. 496 с. (Прим. ред.)

Iosif RAISKIN Elisabeth Leonskaya to Joseph Brodsky

Иосиф РАЙСКИН Елизавета Леонская — Иосифу Бродскому

Помянем нынче вином и хлебом
жизнь, прожитую под открытым небом...
И. Бродский¹

Елизавета Леонская сыграла концерт к 85-летию со дня рождения Иосифа Бродского в Большом зале филармонии 23 апреля 2025 года. Поэта и музыканта связывала дружба на протяжении многих лет. Программа концерта отвечала вкусам поэта, более всего привлекавшего (наряду с тем, что теперь называют *early music*, музыку ренессанса, барокко) венскую классику. Три последние сонаты — Моцарта, Бетховена и Шуберта — предстали неким единым целым, сотворенным исполнителем, чья могучая и проникновенная *соавторская* воля властвовала над залом. Как властвовала она и над поэтом, не жаловавшим Шуберта и Шопена и вообще романтизма в музыке.

Однажды в интервью Бродский отозвался о Леонской: «Она для меня — лучшая исполнительница, единственный музыкант, который делает романтиков (для меня „чрезмерных“) выносимыми» [2, с. 17]. Случаю было угодно, чтобы пианистка оказалась одной из последних, кто виделся с ним незадолго до смерти: «...я была одной из последних, кто виделся с ним. Я играла тогда с Нью-Йоркским филармоническим оркестром очередной концерт Чайковского, — вспоминала Леонская, — а в шесть часов вечера мы с моим другом Александром Сумеркиным были приглашены на ужин к Иосифу. В тот вечер он мне надписал книжку, грызя карандаш: „Стихи дарю Елизавете. / Прошу простить меня за эти / Стихи, как я, в душе рыча, / Петра простил ей Ильича“» [1]. Возблагодарим и мы судьбу за счастье приобщиться к диалогу художников.

Диалог этот начался с ре-мажорной сонаты Моцарта (KV 576), которую часто называют «Охотничьей» или «The Trumpet sonata» из-за открывающего сонату зова охотничьего рога. Одна из шести последних сонат Моцарта была сыграна с подлинно моцартовскими свободой и изяществом в решительных «жестах», в жемчуж-

Review of Elisaveta Leonskaya's concert for Joseph Brodsky's 85th birthday. The article tells about the friendship between the poet and the pianist, as well as about Brodsky's musical tastes and passions.

Keywords: Iosif A. Brodsky, Elisaveta I. Leonskaya, jubilee, dedication in verse.

Рецензия на концерт Е. Леонской к 85-летию Иосифа Бродского. Статья рассказывает о дружбе поэта и пианистки, а также о музыкальных вкусах и пристрастиях Бродского.

Ключевые слова: И. А. Бродский, Е. И. Леонская, юбилей, посвящение в стихах.

ных фигурациях (вот она редко сегодня встречающаяся у пианистов краска *perle!*). А в то же время словно исподволь вызревала мощь последней бетховенской до-минорной с ее сокрушительной мятежной силой в драматической первой части и, по словам Ромена Роллана, «высочайшим спокойствием» в Ариэтте. Антон Рубинштейн говорил об этой сонате, что она «исключительно душевная, без учености. Ариэтта в ней — полет в облака, душа возносится в высшие сферы». Какое счастье слышать в исполняемой музыке то же, что в ней услышано *временем!* Это случается, когда, повторю, исполнитель — соавтор композитора.

Когда Шуберт сочинял свою последнюю сонату, Бетховена уже не было в живых. Но поразительно, словно освободившись от немыслимой для него попытки соперничать с Бетховеном, Шуберт погружается в классицистский мир, оставаясь в душе романтиком. Если уже в главной партии первой части *Molto moderato* сразу слышно песенное начало, если в *Andante* явственно ощутимы отголоски «Зимнего пути», то в *Scherzo* господствует едва ли не гайдновское крестьянское веселье, а в заключительном *Allegro non troppo* — бетховенский юмор и мощное жизнеутверждение. Елизавета Леонская как-то умудряется сочетать это титаническое громкозвучие с намеренно «тихими» кульминациями романтика Шуберта. Еще раз мы ощутили бетховенскую хватку, которую Моцарт прозревал (иначе не скажешь) в до-минорном фортепианном концерте (№ 24, KV 491), сыгранном Леонской на следующий день после сольного клавирабенда.

Разумеется, Леонская соблюдает все двойные экспозиции, репризы — те бесконечные шубертовские повторы, которые Шуман так удачно окрестил «божественными длиннотами». В этом она следует Святославу Рихтеру. В интервью, записанном мною десять лет назад, она вспоминала: «Рихтер говорил, что, как ни странно, только музыкантам могут быть неинтересны повторы, публика же их слушает благодарно, запоминая таким образом музыку» [3, с. 498].

¹ Строки их стихотворения «В воздухе — сильный мороз и хвоя...» (1994), посвященного И. А. Бродским Елизавете Леонской.



Фото Анны Флегонтовой



Фото Елизаветы Шевелевой

В свое время Елизавета Леонская гостила в Петербурге, преодолев, к счастью, ковидные заслоны. На этот раз она миновала препоны, не менее коварные. Ее концерты всегда собирают полные залы. Завсегдатаи нашей филармонии ценят фортепианную игру, отмеченную не только техническим мастерством, но прежде всего подлинным совершенством (не путать с культивируемым в цифровую эпоху перфекционизмом, носящим подчас «спортивный» оттенок). Ее называли как-то «антидивой»: не потому, что в ее игре нет искры божьей (итальянское *diva, divina* — божественная), а потому, что она чужда любым «звездным» рейтингам. Скромное, но истовое служение музыке, великим мастерам прошлого и настоящего, отличает ее исполнительский почерк. И рождается русское *диво*, чудо музыкальной интерпретации — в созвучии языков должен же быть неслучайный смысл!

Я процитировал строки из *своего* (и потому без кавычек!) отклика на давние концерты Елизаветы Леонской в Смольном соборе, которые она посвятила 100-летию со дня рождения Святослава Рихтера. Пианистка сыграла в Большом зале филармонии Двадцать третий концерт Моцарта, а в Малом зале — три последних сонаты Бетховена, посвятив фортепианный вечер Иосифу Бродскому в год 80-летия со дня его рождения. Восприятие величайшего бетховенского триптиха (не единожды прежде слышанного у выдающихся пианистов) усиливалось еще и монолитным (без антракта) исполнением. Но главное событие проходило в знаменитом доме Мурузи на Литейном. Там собрались, увы, не все, кто причастен к легенде, складывающейся прямо на глазах. В пространстве музея Бродского, теперь увеличившемся («полторы комнаты» приросли соседней квартирой), есть место для камерных собраний и концертов. Моцарт в пространстве от *до минора* (Фантазия) до *ля мажора* (Соната с хрестоматийным *Rondo alla turca* в финале) звучал под руками Елизаветы Леонской не на концертном Стейнвее, а на стареньком пианино, «родном для этих стен», как выразился Михаил Мильчик — один из ближайших друзей Бродского, которому мы обязаны максимально достоверным (насколько вообще это возможно в силу многих обстоятельств) кропотливым восстановлением «пространства поэта». Пространства, о котором 22-летний (!) поэт сказал провидчески:

*Да, сходства нет меж нынешним и тем,
кто внес сюда шкафы и стол, и думал,
что больше не покинет этих стен;
но должен был уйти, ушел и умер.
Ничем уж их нельзя соединить:
чертой лица, характером, надломом.
Но между ними существует нить,
обычно именуемая домом².*

Над тем же пианино, на котором играла соседская девочка, (как знать, досаждавшая Бродскому гаммами или иногда доставлявшая нехитрую радость ученическим Моцартом), теперь колдовала Елизавета Леонская, которой поэт посвятил метафорические строки: «...от земли отплывает фоно, / в самодельную бурю, подняв полированный парус».

Осмелюсь предать печати стихи, которые поднес однажды Елизавете Леонской в знак восхищения и любви после концерта в Большом зале филармонии 1 октября 2022 года. Подпись Осип Мандельштам^П — мой иронический псевдоним, извиняющий посягательство на стихи поэта.

Für Elise

Елизавете Ильиничне Леонской

Ти-ри-ри-ри-ри-ри-ри-ри-рам...

Людвиг ван Бетховен

*Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, —
Он Шуберта наворачивал,
Как чистый бриллиант.
Осип Мандельштам*

*Ах, Лизавета Ильинична, —
От Бога музыкант,
Вы Шуберта навинчиваете,
Как чистый бриллиант.*

*И всласть, за вечер вечером,
Заученные вхруст,
Сонаты безупречные
Твердите наизусть.*

*Играй, играй, тальяночка,
И душу береги,
Пока лети на саночках —
Ах, что там впереди?*

*С мечтой простимся любовью,
Что сбудется ли впредь,
Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть.*

*Так, Лизавета Ильинична,
Кончается кино...
Все, Лизавета Финишна,
Чего там! Все равно!*

Осип Мандельштам^П

² Строки из стихотворения И. А. Бродского «Все чуждо в доме новому жильцу» (1962).

Литература:

1. Елизавета Леонская: «Ощущаю себя русской пианисткой — дело в школе» / беседовал А. Золотов-мл. // Российская газета. 2016. 29 августа (№ 193). URL: <https://rg.ru/2016/08/29/elizaveta-leonskaia-oshchushchaiu-sebia-russkoj-pianistkoj-delo-v-shkole.html> (дата обращения: 15.07.2025).
2. Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Звезда, 2004. 348 с.
3. Райскин И. Г. Записки филарманьяка. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 544 с.

Marina ZEMLYANICYNA

From Heart to Heart

Concert of chamber and vocal music

by Igor S. Vorobyov

This material is dedicated to the anniversary concert of chamber and vocal music by the Igor Vorobyov, which took place in the Oak Hall of the House of Composers (May 17, 2025). The concert featured individual songs and romances from the composer's vocal cycles and operas.

Keywords: Igor S. Vorobyov, chamber vocal music, House of Composers, author's evening.

Марина ЗЕМЛЯНИЦЫНА

От сердца к сердцу

Концерт камерно-вокальной музыки

И. С. Воробьёва

Материал посвящен вечеру камерно-вокальной музыки Игоря Воробьёва, прошедшему в Дубовом зале Дома композиторов (17 мая 2025 года). Прозвучали отдельные песни и романсы из вокальных циклов и опер.

Ключевые слова: И. С. Воробьёв, камерно-вокальная музыка, Дом композиторов, авторский вечер.

В середине мая в Дубовом зале Дома композиторов состоялся авторский концерт И. С. Воробьёва под названием «„Есть только явь и свет..“ (романсовый дневник)», приуроченный к юбилею композитора. Вечер и в правду был по-настоящему уютно-камерный: в двух отделениях концерта прозвучали романсы и песни из различных вокальных циклов и опер композитора, богато представив его талант как автора камерно-вокального жанра.

Надо сказать, что разнообразное дарование Воробьёва впечатляет: оно включает в себя и композиторскую, и исследовательски-педагогическую деятельность, и поэтический талант. Касательно же сочинения музыки, Игорь Станиславович открыт разным жанрам — от крупных сценических произведений и симфонических партитур до камерных миниатюр. При этом, как это часто бывает у композиторов, камерно-вокальная лирика занимает место особое: она, в свойственной ей манере, как бы приглашает в личный, внутренний мир автора, наполненный тонкими психологическими нюансами и подробностями. В прекрасном ансамбле голоса и фортепиано рождается хоть и камерное, но объемное смысловое пространство, в котором как будто с ювелирным вниманием к каждой детали — будь то новый интонационный или ритмический мотив, гармоническая вертикаль или фактурный элемент — возникает особое интимное звучание, которое не всегда доступно произведениям крупных жанров.

Камерная лирика Воробьёва вдохновлена творчеством разнообразных поэтов. Наверное, большую роль в этом сыграло и то, что сам композитор является автором стихов, а потому чувствует поэтический слог и звучание слова особенно чутко. Выбор текстов композитора впечатляет своим диапазоном. Преимущественно это русские произведения. Здесь и народные тексты, и сочинения поэтов XIX века (цикл «К N...», включающий шесть романсов на слова А. Дельвига, П. Катенина, В. Кюхельбекера, В. Бенедиктова, Е. Баратынского, Ф. Тютчева) и XX века (С. Есенин, Б. Пастернак, Я. Смеляков, Е. Евтушенко, А. Тарковский, А. Вознесенский, Д. Самойлов, Р. Рождественский, В. Соснора). Необычным в этом ряду выглядит обращение к сонетам Микеланджело в переводе Вяч. Иванова. Некоторых из перечисленных поэтов можно довольно часто услышать в качестве литературной основы вокальной лирики и у других композиторов, некоторые — результат оригинального выбора Воробьёва. Описывая же в целом характер взаимоотношения слова и музыки в сочинениях Игоря Станиславовича, можно сказать, что он традиционен: вокальная партия чутко отзывается на словесный текст, не вступая с ним в явное противоречие, но остается при этом самодостаточной, вскрывая стоящую за словом выразительность. Тонкие переживания внутренней жизни преобладают над внешним действием, в вокальной партии элегическая напевность соединяется с наполненной жестом и живым дыханием ари-

озной мелодикой, а в неперегруженной фортепианной партии то фоном звучит легкая, прозрачная акварельная «дымка», то возникает полноправный голос, дополняющий вокалиста.

Что касается жанровых прообразов, то здесь представлен достаточно широкий диапазон. Это и народные песни, и сентиментальные романсы первой половины XIX века, и вдумчивые монологи, и необычный жанр «стихотворение», преимущественно освоенный композиторами XX века, и вокализы, и музыкально-сценические номера из опер. Преобладает вариантный способ развития материала, традиционная куплетность и трехчастность в форме. При этом любое возвращение знакомого материала всегда обновлено, живо откликаясь на предшествующие его появлению события.

Отличительной особенностью концерта стало то, что среди исполнителей было довольно много молодых артистов — студентов и выпускников Санкт-Петербургской консерватории (певцы Петр Гайдуков, Анастасия Синкевич, Евгения Семирозум, Екатерина Парубочая, Ольга Бадина, Михаил Толпышев, Ильдар Башмаков, Юрий Фельдшеров, пианисты Виталий Петров, Арина Бацалева, Анастасия Каракаш, Тимур Луговой, Елизавета Горлова, Валентина Лаптева), некоторые из них, возможно, впервые познакомились с творчеством Воробьёва. Это обеспечило свежесть исполнения и восприятия, драгоценную как для самих артистов, так и для слушателей в зале. Вместе с тем, превосходным проникновенным исполнением украсили вечер солисты петербургских театров Анна Смирнова, Лариса Поминова, Сергей Чепурко, пианисты Ирина Шарапова, Семён Заборин, Алиса Духовлинова, кларнетист Ренат Раков.

Программа концерта разделилась на два отделения, в первом из которых прозвучали песни из вокальных циклов, созданные в разные годы, а во втором — сочинения более позднего времени, большую часть которых составили отдельные номера из двух опер.

Концерт открыл небольшой цикл из *Двух народных песен*, написанный еще в 1987 году — в пору обучения И. С. Воробьёва на третьем курсе консерватории. Уже в этом опусе были заложены те сквозные для композитора особенности, которые ощущаются и в более поздних произведениях. В первую очередь, речь идет об игре с жанровой моделью, в пределах которой особенно трогательно и щемяще проявляется индивидуальная эмоция, порой сквозь еле заметные «деформации» узнаваемого жанра, как бы раздвигая жанровые рамки, привнося надрывное, щемящее звучание. Цикл имеет интересную драматургическую организацию: первая песня — колыбельная — это обращение матери к ребенку, вторая — уже словно по прошествии времени, просьба юной девушки к матери не отдалять от себя, не отпускать на чужую сторону, не выдавать замуж. Это своеобразная театральная ситуация, разворачивающаяся во времени. Музыку цикла отличает терпкое звучание диссонансов, нетерцовых аккордов, использу-



Игорь Воробьёв и ведущая концерта, пианистка Ирина Шарапова

ется свободная ритмика и додекафонная техника. Но именно через этот достаточно технически сложный текст композитор находит путь к архаике. Отчетливо узнаваемые фольклорные интонации получают новое, более напряженное звучание. Вокальная партия приближена к речи, наполнена прерывистым, изломанным дыханием, неожиданными скачками. Интересно, как фортепианная партия дополняет вокальную, досказывает ту внутреннюю взволнованность, которая угадывается за словом, расшифровывает ее. Особенно очевидным это становится в завершении второй песни, когда после эмоционального взрыва слово как бы исчерпывается, и всё успокаивается, даже теряется четкая звуковысотность — певица договаривает последние слова. И точно так же исчерпывается и фортепианная партия: затихает и вовсе исчезает.

Следующие две песни («Выхожу один я...» и «Марш совы»), исполненные на концерте, входят в цикл «Возвращение к морю» (1998) на слова В. Сосноры. Поэт Виктор Соснора — удивительный художник, который не относился ни к одному современному ему литературному направлению, стоял особняком, но при этом его творчество стало ярким и самобытным явлением.

Уникальный язык Сосноры, наполненный многочисленными отсылками, аллюзиями, неожиданными сравнениями и ассоциациями, оказался созвучен Воробьеву. Стихи Сосноры не имеют стройного сюжета — это скорее поэтические ощущения, домысливания, душевные движения, которые и становятся главным действующим героем цикла. Лейтмотивом «Возвращения к морю» является остиная интонация, которая по-разному расцвечивается в каждой песне цикла. В прозвучавших в концерте песнях (вторая и третья в цикле) представлены, наверное, наиболее полярные «версии» этого лейтмотива. В песне «Выхожу один я...» воплощена лирически-сентиментальная история с чуткой ариозностью с декламационными мотивами-жестами, а в «Марше совы», сквозь жанр марша, подчеркнута острая, жесткая образность, приближающаяся к ритму барабанной дроби, иногда сбивающая, звучащая невпопад, что приводит в финале песни к состоянию внутренней надломленности.

«Признание» на слова Е. Баратынского из цикла «В альбом к N» (2002) — лирическое обращение к романсу первой половины XIX века, к жанру глинканской сентиментальной элегии. Но это обращение вольное, свободное: наряду с романсовыми секстовыми интонациями, характерным ритмом и фортепианным сопровождением, отсылающими к старинному жанру, вокальная партия расцвечена гибкой, причудливой и изысканной гармонией, создавая поэтичный диалог прошлого и современности. Еще один яркий пример игры с жанровой моделью.

Песня «Не исчезай» из цикла «Две песни на слова Е. Евтушенко» (2011) — снова элегия, но теперь современная. Мягкие лирические интонации в вокальной партии свободно переходят в декламационные — то с широкими скачками, то с речитацией, раскрывая напряженность и раскаленность эмоции лирического героя, словно разрывающегося между принятием и внутренним противлением. Фортепианная партия еще более углубляет разворачивающуюся драму: от сдержанной, несколько суховатой аккордовой фактуры в сопровождении первого куплета — к подвижной, расцвеченной подголосками партии во втором куплете, и затем, через небольшую интермедию — вновь возвращение к прозрачному, сдержанному звучанию, звучащему теперь еще более трагично и безнадежно.

В названии цикла «Два стихотворения А. Тарковского» (2010) обращает на себя внимание иное жанровое определение: это не песни, а именно стихотворения. И разница действительно есть. Если в предыдущих песнях слово все более распевалось в вокальной партии, то в стихотворениях преобладающий тип мелодизации — ариозный, следующий за текстом, а местами и декламационный. Между тем, и здесь большую выразительность приобретают места, где дыхание замед-

ляется, и за выразительностью слова еще сильнее проступает эмоциональность музыкальной интонации. Именно так, вкрадчиво и трогательно, возникает удивительный союз слова и музыки в прозвучавшей на концерте песне «Вечерний свет», наполненной глубокой внутренней теплотой.

Из цикла «Зимние песни» на стихи Б. Пастернака (2014) на концерте прозвучала завершающая песня «Снег идет». Пронизывающий весь цикл мотив зимней пурги в финале достигает своей кульминации, символически превращаясь в неумолимый ход времени. Сперва стремительное движение в фортепианной партии, кажется, увлекает за собой голос, закручивая все в выразительные круговые движения. Но постепенно вокальная партия как будто обособляется, наполняется широкими скачками и продолжительными длительностями, а в басовом регистре фортепиано слышны неумолимые удары часов. За внешней картиной зимнего сюжета встает метафорический сюжет драматического жизненного пути.

Завершением первого отделения стали три номера из знакового для Воробьева цикла «Пять романсов и вокализ памяти Валерия Гаврилина» на стихи советских поэтов, формировавшегося на протяжении десяти лет (окончательная редакция для меццо-сопрано, кларнета и фортепиано появилась в 2010 году). Любовь к творчеству Гаврилина нашла свое отражение не в стилизации, а в особом проникновенном и доверительном тоне, которым исполнены все песни цикла Воробьева. Общую идею цикла сам композитор охарактеризовал как «воспоминание о прожитом», «поэма о неизбежности расставания», «история об обреченной мечте» (из авторского вступления к циклу)¹ — ключевые сюжеты, пронизывающие музыку Гаврилина и созвучные Воробьеву. Необычайная чуткость и интимность песен, избегающих какой бы то ни было внешней эффектности и напускного изящества, достигается, кажется, легко доступными музыкальными средствами: песня «А мы куда-то мчались...» открывается легкой, почти детской танцевальной музыкой, а песня «Пора» — простыми напевными интонациями. При этом ясное, прозрачное, нефорсированное звучание музыки пронизано живой, искренней, личной интонацией, как разговор «от сердца к сердцу» — простой, но наполненный теплым внутренним светом. Завершающий цикл «Вокализ», написанный в год смерти Гаврилина, становится выразительнейшим эпилогом, в котором и слово-то уже буд-то и не нужно — только эмоция и ее трепетное дыхание, согревающее и утешающее своей светлой печалью, как самое чистое и родное воспоминание.

Во втором отделении концерта прозвучал цикл «Два сонета Микеланджело» в переводе Вяч. Иванова, написанный в 2019 году по заказу Фонда Иванова в Риме. В отличие от предыдущих вокальных циклов,

¹ Воробьев И. С. Пять романсов и вокализ памяти Валерия Гаврилина. [Ноты]. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. 48 с., 1 парт. (12 с.).



Игорь Воробьёв (в центре) с исполнителями на сцене Дубового зала Дома композиторов

темой этого сочинения становится не интимное лирическое переживание, а образ Художника, переданный через его прямую речь: в первом сонете *«Не смертный образ»* — любовь Художника к вечной красоте, во втором сонете *«Зоб наживаю...»*, в котором Микеланджело описывает свою работу над росписью Сикстинской капеллы — тяжелый труд Художника. Цикл приближается к последующим за ним на концерте оперным сочинениям: это тоже в некотором смысле сцена из двух контрастных монологов конкретного персонажа, исполняющихся без перерыва. Тематическая связь частей этой масштабной двухчастной формы ощущается благодаря интонационной близости и характерному ораторскому типу высказывания, избегающего присущую предыдущим сочинениям жанровую аллюзию. Однако одна отчетливая ассоциация здесь все-таки возникает — с Сюитой на стихи Микеланджело Д. Шостаковича.

За вдумчивыми, несколько отрешенными сонетами Микеланджело последовали контрастные номера — *«Песенка Княжны»* и *«Канкан Смычкова»* из сатирической оперы *«Роман с контрабасом»* (2018) по одноименному

рассказу А. Чехова, в полном варианте предназначенной для певцов, фортепиано, аккордеона и четырех контрабасов на собственные слова композитора. Комический сюжет, лишенный остросоциальной тематики, повествует о конфузной ситуации, в которую попали главные герои, за что опера получала оригинальное авторское обозначение — «уездная драма в одном раздвигании». Легкие жанровые песни, текст для которых написал сам И. С. Воробьёв, создают яркие, запоминающиеся водевильные образы главных героев.

В завершении концерта прозвучали восемь песен из оперы *«Маленький принц»* (2016–2019) по одноименной сказке А. Сент-Экзюпери на слова А. Аниханова и самого Воробьёва. Это светлое произведение, наполненное философским смыслом, заключенным в доступную и понятную форму, одинаково предназначено и для детей, и для взрослых. Преисполненные надеждой и нежностью, песни из *«Маленького принца»* стали наиболее удачным и обнадеживающим завершением прекрасного вечера! Остается пожелать Игорю Станиславовичу новых ярких сочинений, творческих свершений и многую лету!

Nadezhda MEDVEDEVA
Dialogues of the Neva Shores
On the 80th Anniversary of the Great Victory

Надежда МЕДВЕДЕВА
Диалоги невских берегов
К 80-летию Великой Победы

Торжественным гала-концертом в Государственной академической капелле Санкт-Петербурга завершился IV Международный фестиваль фортепианных дуэтов «Диалоги невских берегов»¹, посвященный 80-летию годовщине Победы в Великой Отечественной войне. География событий в этом году оказалась связана с местами боевой славы: концерты и мастер-классы состоялись в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Пскове, Великом Новгороде, Луганске, Волгограде, малых городах Ленинградской области — Сиверском, Пикалёво, Тихвине. Выйти на федеральный уровень оказалось возможным благодаря поддержке Президентского фонда культурных инициатив. Соучредителями фестиваля выступили Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов, Союз композиторов Санкт-Петербурга и Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.

The article delivers the concept of the IV International Piano Duo Festival “Dialogues of the Neva Shores”. This year, the project dedicated to the 80th anniversary of Victory in the Great Patriotic War has brought together well-known Russian musicians and reached the federal level. The author analyses new compositions about the Great Patriotic War and Victory which has enriched piano duo repertoire. Among them, of particular value were large-scale works for piano duo and orchestra by Anton Tanonov, Vladimir Sapozhnikov, Alexander Oskolkov, Boris Fedotov and Elena Chupakhina. During the Festival, St. Petersburg and Moscow pianists have premiered these compositions with the St. Petersburg Conservatory Symphony Orchestra under the direction of Alexei Vasiliev.

Keywords: “Dialogues of the Neva Shores”, piano duo festival, St. Petersburg Piano Duo Association, music about war and Victory, veteran composer.

В статье раскрывается концепция IV Международного фестиваля фортепианных дуэтов «Диалоги невских берегов». В этом году проект был посвящен 80-летию Победы в Великой Отечественной войне, объединил известных российских музыкантов и вышел на федеральный уровень. Анализируется репертуар для фортепианного дуэта о Великой Отечественной войне и Победе, который пополнился новыми сочинениями. Особую ценность представили произведения крупной формы для фортепианного дуэта с оркестром Антона Танонова, Владимира Сапожникова, Александра Осколкова, Бориса Федотова, Елены Чупахиной.

Премьеры были исполнены солистами Санкт-Петербурга и Москвы с симфоническим оркестром Санкт-Петербургской консерватории под управлением Алексея Васильева.

Ключевые слова: «Диалоги невских берегов», фестиваль фортепианных дуэтов, Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов, музыка о войне и Победе, композиторы-ветераны.

В приветствии участникам музыкального марафона ректор Санкт-Петербургской консерватории А. Н. Васильев отметил: «Знаменательная дата объединяет музыкантов разных поколений, откликается в сердце каждого гражданина. Фестиваль фортепианных дуэтов становится все более масштабным, приглашая к сотворчеству хоровые и оркестровые коллективы. Активная концертная деятельность всегда мотивирует композиторов на создание нового репертуара, а в этом году есть возможность услышать премьеры произведений для фортепианного дуэта с симфоническим оркестром».

Участие в подобном проекте — большая честь, но в то же время серьезная ответственность. Более 150 исполнителей-солистов, 18 хоров и два симфонических оркестра выступили в концертах этого сезона. Объединить всех причастных общей идеей смог лидер фестиваля, народный артист России Дмитрий Харатьян.

¹ Официальная группа фестиваля «Диалоги невских берегов» Vkontakte: <https://vk.com/club213307227?from=groups>; сайт: nevaduet.ru. Все публикуемые фотоматериалы являются собственностью пресс-центра фестиваля.



Концерт «Судьба и Родина — едины!». Солист — Дмитрий Харатьян, фортепиано — Надежда Медведева и Вячеслав Шулин, Концертный хор Санкт-Петербургского государственного института культуры (дирижер Сергей Екимов). Малый зал филармонии. Санкт-Петербург, 26 апреля 2025 года

Палитра его сценического творчества широка: это песни из известных фильмов, а также стихи поэтов-фронтовиков, создающие внутри программы сквозную фабулу. Известный актер сотрудничает с дуэтами третий год, органично чувствуя себя в академическом стиле².

Вместе с именитым солистом выступают лучшие хоровые коллективы под управлением заслуженного работника культуры России Ларисы Яруцкой и профессора Санкт-Петербургской консерватории Сергея Екимова (недавно ему было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств России), мастерство которых всегда на высочайшем уровне, а магия жеста сплавливает хор во внимание и едином одухотворенном процессе.

Впервые в истории фестивалей фортепианных дуэтов организаторы обратились к столь значимой теме войны и Победы. Жанр *piano duo* наполнился новым смыслом, в программах по-особому претворились

идеи противостояния добра и зла, героического подвига, любви к Родине, а лирическая сфера отразила боль утраты, размышления о судьбе человека, веру в добро и мир. Каждый концерт был своеобразным тематическим диалогом петербургских пианистов с музыкантами разных регионов.

С первых лет в фестивале участвует дуэт заслуженного артиста России Олега Вайнштейна и Надежды Режениновой. На открытии в Малом зале филармонии пианисты виртуозно исполнили Вариации на тему Паганини В. Лютославского и рассказали, что история создания произведения связана с биографией композитора, прошедшего в годы войны через плен, тяжелые испытания и, спустя длительное время восстановившего по памяти утраченный нотный текст Вариаций.

Алина Федосеева и Владислав Фёдоров выступили в концерте «Черно-белый Ленинград» в Свердловской филармонии. После исполнения концертной фантазии

² См. об этом: [1].



Концерт «Мир живущим на Земле». Фортепианный дуэт Анна Погорелова и Ирина Михаленко. Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского. 16 апреля 2025 года



Концерт «На службе Отечеству». Дуэт балалаечников — Евгений Желинский и Денис Пенюгин; «Spectrum-duo» — Марина Климова и Надежда Медведева. Дворец культуры имени Н. А. Римского-Корсакова. Тихвин, 27 апреля 2025 года



Концерт «Нам нужна одна Победа!». Денис Швытов (флейта) и Серафима Верхолат (саксофон). Центральный концертный зал. Волгоград, 19 мая 2025 года



Гала-концерт IV фестиваля «Диалоги невских берегов». Надежда Кармаева (вокал) и Анастасия Роголёва (фортепиано). Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. 29 мая 2025 года

для двух фортепиано «Война и мир» С. Прокофьева — Т. Ворониной Алина Федосеева поделилась впечатлениями: «Татьяна Воронина по-новому осмыслила музыку Прокофьева. Тематизм оперы богатый, Татьяна Александровна взяла за основу лейтмотивы, связанные с основными эмоциональными сферами и сюжетными линиями оперы: тему ариозо Кутузова „Бесподобный народ“, темы народного бедствия и весеннего обновления... Глубина и проникновенность знания и понимания особенностей фортепианной фактуры Прокофьева позволили ей подчеркнуть содержательно-смысловые достоинства оперы и со всей полнотой передать тембовую палитру».

Молодые талантливые пианисты Екатеринбурга Карина Минеева и Константин Шерстянкин, в свою очередь, поддержали творческий «диалог» с городом на Неве и специально к этому концерту подготовили «Празднич-

ную увертюру» Д. Д. Шостаковича в переложении для двух фортепиано Геннадия Белова. Также в их исполнении прозвучала песня «Салют Победы» Вадима Биберга на слова Давида Лившица (солист Иван Хмара), а завершила концерт известная Ария в переложении для четырех пианистов и хора Сергея Осколкова-мл.

Детство уважаемых композиторов-ветеранов связано со знаковыми событиями военных лет. Отец ушел на фронт, и Геннадий Белов вместе с матерью остался в осажденном Ленинграде, мальчиком пережил блокаду. Тем страшным дням посвящен ряд его сочинений, в том числе на слова Ольги Берггольц, с которой композитор был лично знаком. Отец Вадима Биберга — гвардии полковник Давид Абрамович Биберган — руководил отправкой первой автомобильной бригады по Дороге жизни, дошел до Берлина, и Вадим Давидович по сей день вспоминает настоящий, первый Салют



Гала-концерт IV фестиваля «Диалоги невских берегов»: Алексей Васильев (заслуженный артист России, дирижер), Надежда Медведева (художественный руководитель фестиваля, председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов) и Марина Климова (фортепиано). Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга. 29 мая 2025 года

Победы, запечатленный в песне³. Произведения Вадима Бибергана звучали на Торжественном закрытии фестиваля.

На концерте в Екатеринбурге композицию Николая Морозова «Всем миром: работа для дюжины рук» представили Николай Мажара, Надежда Медведева, Марина Климова, Сергей Осколков-мл., Наталья Газелериди и автор. Николай Морозов и профессор Уральской консерватории Н. Газелериди участвовали в премьерном показе этого сочинения на Втором Международном фестивале фортепианных дуэтов в Екатеринбурге в 1991 году и теперь вновь вышли на сцену вместе!

Невозможно в одной статье подробно рассказать обо всех событиях грандиозного проекта. Очевидцам памятливы концерты в Академии Матусовского в Луганске, организованные дуэтом Анны Карленко и Ольги

Кузниченко; вечер в Псковской филармонии с Губернаторским симфоническим оркестром Псковской области под управлением Алексея Репникова; небывалый аншлаг во Дворце культуры имени Н. А. Римского-Корсакова в Тихвине; детско-юношеский концерт в Доме композиторов Санкт-Петербурга; концерт киномузыки в Доме-музее Исаака Шварца в Сиверском; Герцен-марафон и Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепианный дуэт. Феномен сотворчества» в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена; сольная программа Татьяны Брижанёвой и Натальи Эрте в филармонии Великого Новгорода; кульминационный концерт фестиваля в Центральном концертном зале Волгограда, когда вместе с Дмитрием Харатьяном и хором ВГИИК «Inspiratio» под управлением Марины Котовой тысяча зрителей стоя пели «Нас

³ Подробнее об этом см.: [2].

ждет одна Победа» и долго не отпускали исполнителей. Полные залы и горячий прием публики сопровождали фестиваль повсюду.

Заключительный гала-концерт состоялся 29 мая в зале Академической Капеллы и порастил масштабом и красотой монументальных произведений, среди которых было множество премьер. Участие симфонического оркестра Санкт-Петербургской консерватории под управлением заслуженного артиста России Алексея Васильева превратило академический концерт в торжественное действо.

Открыли концерт Гимном Великому городу, выразив дань почтения двум творцам — Рейнгольду Глиэру (к 150-летию со дня рождения) и недавно ушедшему поэту Олегу Чупрову (1939–2025). Памяти погибших в годы блокады Ленинграда посвятила Елена Чупахина две концертные пьесы: «Разрушенные дома» и «Крылья Ангела». Трагические страницы диптиха образно интерпретировали дуэты Ирины Васильевой — Ольги Ермаковой и сестер Чупахиных — Ольги и Елены (автора). К оригинальному составу солирующего саксофона и фортепианного дуэта с оркестром обратился Борис Федотов. Несколько лет назад композитор выиграл конкурс на создание гимна Псковской области, и «Героическая баллада» — своего рода новая победа, которую псковский автор разделит с известной саксофонисткой Серафимой Верхолат и дуэтом Татьяны Гурбаевой — Яны Бровкиной.

В работе над сюитой «Воздушный бой над Ленинградом» Александр Осколков ориентировался на авторскую партитуру Исаака Шварца музыки к фильму «Балтийское небо». На фестивале произведение прозвучало дважды. В Пскове сюиту исполнил дуэт Надежды Режениновой — Олега Вайнштейна, а в Санкт-Петербурге — ведущий московский дуэт Ирины Силивановой и Максима Пурыжинского. Так фестивальное арт-пространство дало возможность одновременно показать новое сочинение в разных регионах и привлечь к нему внимание широкой аудитории.

Событием фестиваля стала премьера концертино «Ника. Богиня Победы» Антона Танонова. Композиция

поразила своей мощью и философской концепцией преодоления человеком жизненных испытаний, а эмоционально и ярко воплотить авторский замысел смогли блистательные солисты — Надежда Кармаева (вокал) и «ПетРо Дуэт»: Анастасия Роголёва и Дмитрий Петров.

Сердце фестиваля — наш город на Неве — всегда притягивает настоящих художников. Атмосфера творческого вдохновения, дружественная среда, возможность новых знакомств и обмена мнениями и впечатлениями превращает фестиваль в культурно-просветительский форум, в котором комфортно взаимодействуют представители разных стран. Сокровенные душевные струны затронула песня «Журавли» в исполнении Геворга Амбарцумяна (Армения), а «Катюша» в русской интерпретации китайского вокального дуэта Фэн Лэй — Хуан Цзыцзюнь и российско-корейского фортепианного дуэта Олега Кошелева — Хан Тэён вызвала восторг публики и бурные овации.

Заключительный аккорд музыкального марафона — Фантазия для хора, фортепианного дуэта и камерного оркестра «Незабываемые песни Великой Отечественной» Владимира Сапожникова. Сводному хору петербургских ДШИ (руководители Анна Барсова, Наталья Тимофеева, Екатерина Галашина) удалось не только добиться слаженности, но выразить в звуке многообразие смыслов, главный из которых символично подвел итог фестиваля: «В целом мире нет, нет красивее Ленинграда моего!». На прославленной сцене Капеллы дирижер Алексей Васильев триумфально возвысил многоголосие хора и оркестра в торжественной кульминации. Такие моменты запоминаются молодыми музыкантами на всю жизнь!

Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов достойно справилось с миссией чествования юбилея Победы. Впереди у пианистов новые творческие планы — 100-летие со дня рождения выдающегося дуэта Любови Брук — Марка Тайманова и III фестиваль Русского фортепианного дуэта. Он будет посвящен 165-летию со дня рождения А. С. Аренского, и зимние встречи с петербургскими музыкантами уже ждут в Великом Новгороде, Тихвине и Новосибирске.

Литература

1. Медведева Н. В. Кино и музыка едины. Актерская песня в творчестве Дмитрия Харатьяна // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 216–229.
2. Я помню День Победы / подготовила М. В. Михеева // Musicus. 2025. № 2. С. 3–10.

Nikolay MARTINOV

Andrey Pashchenko's "Virinei": returning after 100 years

This article examines Andrey F. Pashchenko's suite "Virinei" to the text by Sergey M. Gorodetsky. Written in the early 1920s, it became a new, striking phenomenon in Soviet choral culture. The unusualness and complexity of its choral texture, the instrumental nature of the writing, the use of techniques and forms of symphonic genres — all this attracted the close attention of music critics to the work.

Keywords: Andrey F. Pashchenko, Mikhail G. Klimov, Nikolay P. Malkov, Sergey M. Gorodetsky, "Virinei", choral suite, Leningrad Chapel.

Николай МАРТЫНОВ

«Виринеи» Андрея Пащенко: возвращение через 100 лет

В настоящей статье рассматривается сюита А. Ф. Пащенко «Виринеи» на текст С. М. Городецкого. Написанная в начале 1920-х годов она стала новым ярким явлением в советской хоровой культуре. Необычность и сложность ее хоровой фактуры, инструментальный характер письма, использование приемов и форм симфонических жанров — все это привлекло к сочинению пристальное внимание музыкальной критики.

Ключевые слова: А. Ф. Пащенко, М. Г. Климов, Н. П. Малков, С. М. Городецкий, «Виринеи», сюита для хора, Ленинградская капелла.

Хоровое творчество Андрея Филипповича Пащенко (1883–1972) богато и разнообразно. С детства он был воспитан на хоровой культуре: мальчиком пел в церковном хоре, впоследствии сам руководил самостоятельными хоровыми коллективами, был знаком, поддерживал переписку со многими знаменитыми церковными композиторами и регентами¹, публиковал о них статьи в периодической печати. К тому же дореволюционному периоду относятся и первые композиторские опыты, как в литургическом стиле, так и в области

светской музыки. Таковы, в частности, хоровые произведения на тексты Н. А. Некрасова, А. А. Фета, А. К. Толстого и Ф. К. Сологуба². Однако самые значительные из них созданы в 1920–1930-е годы. Это развернутые хоровые сюиты «Виринеи» (на текст С. Городецкого³), «Лунная соната» (текст К. Бальмонта) и «Хороводы» (на стихи Н. Клюева). Написанные для коллектива Академической капеллы, руководимой в те годы выдающимся хоровым дирижером, блистательным музыкантом М. Г. Климовым, они неоднократно и с большим

¹ Среди его корреспондентов А. А. Архангельский, А. Т. Гречанинов, А. Д. Кастальский, А. В. Преображенский.

² Всего в списке произведений А. Ф. Пащенко свыше 20 названий крупных циклических произведений для хора без сопровождения. Около 10 крупных хоровых сочинений (оратории, кантаты, поэмы) для хора, солистов и оркестра. Это не считая 20 хоровых обработок русских народных песен. Далеко не все из этих произведений были изданы, а ноты некоторых до сих пор считаются утраченными.

³ Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — русский поэт, прозаик, драматург, критик, публицист, художник. Был дружен с большинством поэтов предреволюционной России. Среди них А. Блок, Вяч. Иванов, Н. Гумилев, Н. Клюев, С. Есенин. В 1906–1907 гг. опубликовал книги стихов «Ярь», «Перун», «Дикая воля». Это были попытки воссоздать образную стилистику древнерусской мифологии с явно ощутимым фольклорным уклоном. С 1921 жил в Москве, много работал над оперными либретто (среди них «Прорыв» С. Потоцкого, «Дума про Опанаса» В. Юровского), написал новый (немонархический) текст оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя», получившей название «Иван Сусанин».

успехом исполнялись в концертах, приковывали к себе пристальное внимание музыкальной критики.

Сюита «Виринеи»⁴ была сочинена Андреем Пащенко в апреле 1922 года. Первое исполнение состоялось 24 мая 1923 года в концертном зале Капеллы хором под управлением М. Г. Климова, которому сюита и посвящена. Сочинение вызвало оживленную реакцию прессы. Едва ли не первый отклик принадлежал знаменитому музыкальному критику В. Г. Каратыгину, сразу отметившему необычный для хорового творчества инструментальный стиль письма, создающий большие трудности для исполнения: «Пащенко смотрит на хор как на оркестр, поручает голосам такие узоры, такие колористические мазки и броски, которые мы привыкли считать скорее отвечающими природе инструментов, нежели человеческой гортани. Это верно, но вся эта „вокальная инструментовка“ превосходно все-таки приспособлена к голосам» [4, с. 11].

Одновременно с Каратыгиным откликнулся и известный критик Н. П. Малков, впоследствии уделявший творчеству Пащенко самое пристальное внимание. Вот фрагмент его статьи: «...в „Виринеях“ обращает на себя внимание и неудержимо захватывает исключительная эмоциональная насыщенность произведения, которая в данном случае, в соответствии с характером и духом превосходных полнозвучных стихов Городецкого, насквозь пронизана стихией первобытных, могучих человеческих чувствований, языческим пафосом обожествления природы. Этот удивительно метко и верно схваченный колорит произведения придает ему особую прелесть новизны, свежести и необычайной силы. Сюита состоит из 4-х номеров („Высадка на берег“, „Молитва Виру“, „Вечерняя пляска Виринеи“, „Полуденная пляска перед Виринеем“) и по фактуре очень сложна, изобилуя множеством весьма трудных для исполнения эффектов, обогащающих средства хоровой техники и источником своим имеющих оркестральное письмо. Такая своеобразная инструментальность произведения, выходящая из рамок обычного представления о вокальном стиле, естественно вызывается сложностью, полифоничностью ткани и смелостью гармоний. Вся программа была исполнена М. Г. Климовым с мастерством, тонкостью и одушевленностью передачи, свойственными лишь большим художникам» [5, с. 12].

О стихах С. Городецкого, правда, было и иное мнение. Вот фрагмент статьи анонимного критика: «Сюита „Виринеи“, музыкально иллюстрирующая довольно-таки сумбурную поэму С. Городецкого, написана с большим техническим мастерством для восьмиголосного хора и отличается сложностью музыки, не дающей возможности разбирать слова поэта. Об этом предупредил

слушателей и М. Г. Климов, предварительно прочитавший поэму с эстрады, отчего, впрочем, дело не стало яснее. Однако, как музыкальное произведение, „Виринеи“, безусловно, интересны по своей разработке, ритмам и гармонизации. Исполнены сочинения Пащенко хором Капеллы под управлением М. Г. Климова превосходно: чисто, уверенно и с тонкими нюансами» [2].

По мнению критики нашего времени, лучшие книги С. Городецкого написаны им в начале XX века («Ярь», «Перуны», «Ива»⁵). «Ярь» воссоздает многоцветный, яркий, полуреальный образ древней Руси, в чем-то созвучный полотнам Кустодиева и Васнецова. Поэт хорошо знал славянскую мифологию и чувствовал народный язык. Ему удалось создать своеобразный поэтический мир языческой мифологии, где живут образы, созданные воображением поэта (Ярила, Тар). Мифотворчество у Городецкого лишено мистики: оригинальные мифологические образы причудливо соединяют отголоски языческих верований, достоверной старины, обрядовых игр, традиций народной поэзии, а также живые приметы современной эпохи. В этом он оказался близок мифотворчеству Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка», «Млада», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Недаром стихи Городецкого этого периода вдохновляли многих музыкантов, среди которых И. Стравинский, А. Гречанинов, С. Василенко, А. Пащенко. От основанного на фольклоре мифотворчества С. Городецкого прямой путь к балетам «Весна священная» Стравинского⁶ и «Ала и Лоллий» С. Прокофьева (в работе над либретто последнего Городецкий даже пытался поучаствовать)⁷.

Вслушиваясь в эту архаично звучащую поэзию сегодня, трудно не согласиться с позицией анонимного критика. Текст С. Городецкого, представляющий попытку стилизации древнерусского псевдомифологического сказа, действительно довольно сумбурен, производит впечатление, быть может, лишь своей звуковой (фонической) напряженностью. В сравнении со стихами первой книги поэта «Ярь», поэтика «Виринеи», несомненно, проигрывает. То, что ранее могло показаться новым, покорить своей свежестью, близостью фольклорным источникам, здесь во многом утратило эту свежесть новизны и звучит отголоском чего-то былого, несколько надуманным и вторичным. Вот два примера для сравнения:

Из книги «Ярь» (1906)

Звоны-стоны, перезвоны,

Звоны-вздохи, звоны-сны.

Высоки крутые склоны, зеленые.

«Весна монастырская»

⁴ Виринеи — придуманные С. Городецким сказочные поэтические образы, мифологические существа, вроде русалок, живущие в воде.

⁵ Книгу стихов «Ива», где впервые опубликован цикл «Виринеи», предваряет сделанное С. Городецким посвящение: «Анатолию Константиновичу Лядову с любовью и восхищением». Городецкий также написал воспоминания о Лядове, с которым был дружен.

⁶ Подробнее об этих связях см.: [10, с. 45].

⁷ «Городецкий откопал несколько удачных скифских образов, но драматургическая выдумка ему не давалась, и лишь после многих встреч мы кое-как сколотили сюжет, который озаглавили „Ала и Лоллий“». Цит. по: [9, с. 33].

В белой рубаше
Из чащи зеленой Ярила идет,
Опоенный
Красою и силой,
Волосом русский,
Щеки алее морковного сока.

«Встреча Ярилы с Перуном»

Из книги «Ива» (1913)

Виринеи вереницей из глубин, долин морских...

В бое вое Виринеи волн воющих сильнее...

У меня, у Виринеи, ночи волких волн вольнее...

«Виринеи»

Лексическая тяжеловесность текста Городецкого плохо соединяется со сложностью полифонической фактуры Пащенко. Такое «наложение» действительно почти не позволяет расслышать стихи, понять смысл текста. Но, во-первых, какого-то особого смысла у стихов Городецкого нет, они носят, скорее, изобразительный характер. «Его „Виринеи“ (интересно задуманные, глубоко прочувствованные, благодаря импрессионизму изложения и отсутствию перспективы) — только рассказ о событиях, а не сами события, и мы можем только доверять, что все было так, как рассказывает поэт, а не верить в это», — писал Николай Гумилев в своей критической заметке [3]. Во-вторых, данный тип фактуры Пащенко рассчитан, скорее, не на «понимание» смысла, а лишь на впечатление от звуковой («фонической») составляющей. В каком-то отношении он напоминает подход И. Стравинского к использованию латинского текста в «Царе Эдипе». Напомню слова из «Хроники моей жизни»: «Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом» [12, с. 190].

Но принципиально важно другое: интерес композитора А. Ф. Пащенко к стихам ярко выраженной национально-русской, фольклорной ориентации. В этом смысле характерно его внимание к текстам не только С. Городецкого, но и Н. Клюева, А. Ремизова, равно, как и длительная дружба со знатоком древнерусской церковной архитектуры и живописи (в частности, древнего Новгорода) В. К. Мясоедовым. Несомненно, об этом же свидетельствуют многочисленные хоровые обработки русских народных песен.

Теперь, когда копию партитуры «Вириней» удалось получить из архива Пащенко, хранящегося в РНММ (Москва)⁸, можно сопоставить высказывания критиков, писавших о сюите Пащенко свыше 100 лет назад с собственным впечатлением.

Уже первое ощущение подтверждает — сочинение действительно совершенно необычно по своей исключительно сложной и разработанной фактуре. В то же время сюита написана с отличным знанием хорового письма, мастерски использованы регистры голосов и тесситуры отдельных партий. Заметим сразу, что, сравнивая эту партитуру с двумя мужскими хорами на стихи Ф. Сологуба, законченными еще в 1914 году, находим заметное отличие. Вполне привычная для традиционной православной литургической музыки четырехголосная, в основном, хоральная фактура с достаточно примитивной гармонией. Однако учеба в консерватории (у Я. Витолса и М. О. Штейнберга) привили Пащенко более строгий вкус, навыки к сугубо профессиональному отношению к композиторскому ремеслу. И после учебы он продолжал совершенствоваться в полифонической технике, написав около двухсот (!) фуг. Вероятно, сказалось на его хоровом творчестве и знакомство с таким выдающимся творением русской классики, как хоры С. И. Танеева, блестящие по своему мастерскому использованию полифонических средств. Сочинения Танеева, включая его замечательные хоровые кантаты, были в репертуаре Капеллы, а в ее учебных классах Пащенко в то время преподавал (кроме постоянной работы в библиотеке оркестра Петроградской филармонии). В «Виринеях» мы встречаем обильное применение полифонических приемов (имитации, фугато, двойные контрапункты). Порой даже создается ощущение, не нашел ли здесь применение и материал двухсот написанных ранее фуг?

I часть «Высадка на берег» (Allegro, B-dur). С самого ее начала мы видим последовательное наложение (снизу вверх) имитационного проведения короткой попевки (народно-песенного характера), напоминающую широко известную обработку Н. Леонтовича украинской народной песни «Щедрик» (пример 1).

Это своего рода архаические заклинания типа рождественских колядок. Их разработка — фактурно-орнаментальное варьирование близкого к народному первоисточнику, которое известно со времен «Камаринской» М. И. Глинки. Напомним, что Пащенко еще до революции обращался к народной песне, даже издал 11 хоровых обработок русских народных песен. Уже тогда, в общем, сложился его подход к работе с народно-песенным материалом, в окончательном виде представший в Первой сюите обработок для хора 4-х русских народных песен. Созданная как раз перед написанием сюиты «Виринеи» (1920)⁹ эта сюита включает элементы сложно

⁸ Партитура та самая, по которой дирижировал М. Г. Климов, различим даже штамп библиотеки Капеллы. РНММ. Ф. 436. № 53.

⁹ В 1923 году была создана 2-я сюита из Шести русских песен, впервые исполненная Капеллой в 1924 году и изданная во 2-й редакции (1934) в 1935 году. Предлагаем фрагмент отрыва на ее исполнение хорового дирижера В. Мурачева: «Обращаясь к концерту 5-го октября, следует отметить, среди других русских песен, „Волгу“ и „В темном лесу“ Пащенко. Талантливо, с чисто оркестровым размахом и красками, обработанные темы этих, всем известных песен, доступны для исполнения только такому первоклассному хору, как Ак-Капеллы. Задача была блестяще разрешена М. Г. Климовым. Тончайшие нюансы соперничали с прекрасным „светлым“ строем и мужественной мощью. Особенно большое впечатление оставила „Волга“, где нарастание бури было передано превосходно». См.: [6]. «Волгой» автор именует известную песню «Вниз по матушке, по Волге».

Пащенко А. Ф. Сюита для большого смешанного хора «Виринеи». I часть (такты 1–12)

разработанной подголосочной (иногда, также и имитационной) полифонии в сочетании с изобретательной гармонизацией. По своей фактуре она очень напоминает тот подход, что он демонстрирует в «Виринеях». Премьера Первой сюиты состоялась в одном концерте с «Виринеями». Изданная в 1926 году она вызвала положительный отзыв критика Г. Поляновского: «Хоровая

снота из четырех русских песен А. Пащенко — явление примечательное и далеко не заурядное. Она открывает для квалифицированного хорового коллектива неограниченные возможности по „симфонизированию“ хоровой звучности, по расширению привычных рамок хоровых нюансов, по конкретизированию чисто инструментальных заданий отдельным вокальным группам.

Все хоры восьмиголосные» [8, с. 54]. Несколько иначе оценивает эти обработки В. Каратыгин, сторонник более традиционного подхода к народным песням. В уже цитированной нами статье он пишет: «Основной интерес концерта — в программе. В первом отделении исполнены были 4 русских песни в хоровой обработке А. Ф. Пащенко¹⁰ и его же сюита для хора на текст „Виринеи“ С. Городецкого. Сложный и пышный наряд, в который облачает Пащенко скромные народные мелодии, кажется недостаточно стильным» [4, с. 11]. Однако Г. Поляновский считает стилистку обработок вполне соответствующей первоисточнику. Высказав конкретные соображения по всем четырем песням¹¹, критик заключает: «В целом сюита Пащенко — редкое по богатству содержания, мастерству обработки и целостности предполагаемого материала хоровое произведение, расширяющее горизонты хорового исполнения далеко за пределы обычных хоровых звучаний и роднящее хор с симфоническим оркестром» [8, с. 54]. Данные цитаты приведены, чтобы подтвердить мысль о том, что фактурные новшества «Виринеи» были подготовлены не первыми хоровыми сочинениями Пащенко, а именно обработками народных песен, и оба критика пишут именно об этом. По существу, об этом же косвенно упоминает и третий рецензент — Н. Малков: «Особый успех выпал на долю русских песен, которым можно предсказать большую популярность. Обработка народных мелодий, сделанная с большим вкусом и отличным знанием хоровой техники, изобличает руку зрелого мастера» [5, с. 12]. Надо отметить, что обработки Пащенко (их всего около 20) явились новым словом в этом особом виде музыкального творчества, дополнив классические образцы сборников М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, отличающихся от попыток аутентично фольклорному воспроизведения народных мелодий в многочисленных изданиях XIX–XX вв.¹² К сожалению, обработки Пащенко до сих пор не послужили предметом тщательного анализа ни ученых-фольклористов, ни теоретиков и историков хорового творчества, какого они, несомненно, заслуживают¹³.

В дальнейшем развитии части (ц. 1, такт 12) появляется новый тематический материал: фактура меняется на хоральную. Ее повторяющийся мотив напоминает народные колыбельные, с характерным басом, следующим по интервалам квинты. Обращают на себя внимание также разнообразные педали (отмеченные еще В. Каратыгиным) и пристрастие к многозвучным аккордовым вертикалям (часто доминантсептаккордового или нонаккордового типа)¹⁴. После четырех тактов тут-тийной звучности фактура вновь становится полифонической: перекликаются мужская и женская группы хора. Затем группы хора объединяются в хоральной фактуре, противопоставлением которой служит мелодическая линия партии теноров. Кончается эпизод, где продолжающаяся линия женских голосов сопровождается органным пунктом басов и остиной фигурой партии теноров (своего рода, элемент полиритмии). В цифре 3 этот эпизод повторяется с незначительным варьированием темы перекличек. Общему гомофонному складу противопоставляются своими октавными педалями партии первых сопрано и вторых альтов. В репризном проведении обе начальные темы следуют с полифоническими наложениями сначала педалей среднего эпизода, а затем добавлением новой попежки во фрагменте колыбельного характера. Повторяется и эпизод средней части с педалями сопрано и альтов.

Кода строится на октавных педалях (альты и басы), сопровождаемых хроматическим ходом увеличенных кварт (далее — чередующихся терций и кварт) у партий теноров и сопрано; затем голоса меняются местами приемом двойного контрапункта — педаль у теноров и сопрано, а хроматический ход у альтов и басов. В самом конце педаль расширяется за счет присоединения нижней октавы у басов и верхней октавы у сопрано. Часть заканчивается замиранием аккорда си-бемоль мажора в широком расположении (с басами-октавистами). Заметим, что все тематические образования части — это различные комбинации мотивов из трех звуков (трихорды). Они содержат движение по секундам (вверх и вниз) в интервале не более терции (пример 2).

Пример 2



¹⁰ Так в источнике.

¹¹ Единственное, в чем Г. Поляновский проявил недостаточную прозорливость, это оценка песни «В темном лесу». Вряд ли, назвав ее самой неудачной, критик мог предполагать, что именно эта обработка окажется наиболее популярной, благополучно доживет до наших дней, постоянно входя в репертуар многих профессиональных хоровых коллективов.

¹² Конечно, не следует противопоставлять композиторский тип подхода к народным песням научно-фольклорному. Они существуют абсолютно независимо и имеют равные права на жизнь в искусстве.

¹³ Как, возможно, и переиздания. Сборники обработок Пащенко давно стали библиографической редкостью.

¹⁴ Иногда, как бы имитирующих переборы гармошки в духе «Петрушки». Можно вспомнить, что в «Весне священной» для «воскрешения звуковой атмосферы» Древней Руси И. Стравинский прибегал к более сложной гармонии с наличием, в том числе, неаккордовых тонов.

Два типа фактуры — полифонический и хоральный — меняясь на небольшом расстоянии, контрастируют. Причем допускается минимальное мелодическое варьирование фигуративного типа, напоминающее гетерофонию как это принято в фольклоре. Интонационный склад части в большой степени обнаруживает зависимость от русских народных песен. Их обороты сказываются практически на всех темах, мотивах.

II часть «Молитва Виру» (*Adagio sostenuto, Des-dur*) по своей фактуре очень напоминает медленные части симфоний Пащенко. Лирико-созерцательный характер музыки мало сочетается с текстом молитвы Виру. Она не имеет ничего общего ни с языческими заклинаниями, ни с православными песнопениями. Скорее, своими ритмо-интонационными очертаниями она напоминает народную колыбельную. Основанное на органном пункте басов движение партии теноров почти точно воспроизводит фактуру аккомпанирующих струнных инструментов. Тема изложена в миксолидийском ладу (с пониженной VII ступенью), очевидно, композитор ассоциировал ее с древнерусской архаикой, которой и пронизан весь текст С. Городецкого (*пример 3*).

Однако и здесь развитие материала связано с широким употреблением полифонических приемов. В частности, активно двигающаяся (включая октавные скачки) партия басов противопоставлена всем остальным голосам, кроме педали первой партии сопрано. Этот активный бас привлекает на свою сторону другие голоса (ц. 2, такт 3), а педаль сопрано увеличивается за счет добавления первых теноров. Наконец, в цифре 3 появляется как бы хоральная фактура. Но и здесь она включает полифонические сплетения (альты и верхние тенора противостоят остальным голосам). Эти «камерные» соединения позднее разрастаются за счет добавления имитаций нижних теноров с басами и вторыми сопрано.

В среднем разделе части туттийная фактура сменяется чередованием отдельных групп хора. Начинают альты, затем присоединяются тенора с противосложением, в момент их заключительного скачка на октаву вступает группа сопрано, а последними подключаются басы с оstinatными ходами на увеличенную кварту. Постепенно фактура все усложняется. Заметим, что мелодический рисунок всех хоровых партий, как правило, различен. В кульминации (ц. 6) высокая педаль верхних сопрано сопоставлена с акцентированными восьмыми всех остальных голосов. Усеченная реприза с хоральной кодой вновь возвращает нас к начальному характеру части, призванному внести некое умиротворение.

III часть «Вечерняя пляска Виринеи» (*Скерцо, B-dur*) — это часть, которая в симфониях Пащенко обычно изложена в самой яркой и изобретательной инструмен-

товке. Скерцо в хоровой сюите «Виринеи» подано как стремительное фугато¹⁵ с участием сопрано, альтов и теноров. Экспозиция покоится на квинте басов (остинато), затем переходящей в неполное трезвучие (без терции) фа мажора, т. е. доминанты к основной тональности (си-бемоль мажор). Эпизод заканчивается вступлением третьего голоса фуги (теноров), а басы прекращают звучание, освобождая регистр для своего последующего вступления с темой фуги (*пример 4*). После экспозиции у басов вновь утверждается органнй пункт (остинато) на квинтовом тоне си-бемоль мажора.

В цифре 2 у сопрано появляется новая мелодическая фраза с запоминающейся триолью в окончании. Она будет повторяться в III части неоднократно, почти столько, сколько будет проводиться тема фугато, причем каждый раз в ином фактурно-гармоническом решении, используя принцип варьирования. Также снова появляются «бородинские» кварты у басов. После оstinatных аккордов тутти (большой септаккорд соль-бемоль мажора сменяемый малым септаккордом соль минора) упомянутая тема с триолью звучит уже у партии первых теноров (с противосложением вторых теноров). Звучность строится вновь на оstinatной квинте фа мажора у басов (вообще оstinато занимает большое место в этой части). Отвечает этому дуэту вступление альтов и сопрано с покачивающимися трезвучиями фа мажора (партии поют с закрытым ртом). Новое проведение фугато следует вначале у темы альтов, а после вступления сопрано фактура сменяется причудливой попевкой параллельных трезвучий женских голосов с включением педали на малой септимае первых теноров и орнаментальным варьированием у вторых. На этом фоне вступает тема фугато у басов. Неоднократно проходя в басах, эта тема соединяется в стретто с тенорами, а затем с альтами и сопрано. Вновь следует эпизод с большими септаккордами, переходящими в малые, у тутти всего хора (на сей раз с басом от *фа-бемоль* к *фа-бикар*), после чего тема с триолями проходит у теноров, а басы аккомпанируют ей квинтой оstinато (на тон ниже, чем раньше).

Этот эпизод скерцо чередуется с туттийным эпизодом (аккорды, наподобие оперных финалов) и фрагментами последовательного вступления хоровых групп (интересен эпизод в цифре 8, где басы и тенора следуют параллельными пустыми квинтами в интервале малой секунды). В цифре 9 чередование мужской и женской групп приводит к появлению в цифре 10 темы с триолями (на оstinatном басу), а в цифре 11 — к репризе фугато на сей раз с квинтами теноров (лишь на первой доле тактов), сменяющихся квинтой басов — также как и раньше отстоящей на квинтовый интервал.

Реприза не вносит нового элемента в развитие материала. Можно добавить, что гармония гомофонных

¹⁵ Тема этого фугато очертаниями своих интонационных оборотов напоминает классические темы фуг эпохи И. С. Баха. Правда, возникает вопрос, насколько органично такое стилистическое сочетание с попыткой С. Городецкого воссоздать древнерусскую речевую интонацию. В хорах С. И. Танеева сочетание полифонических приемов с текстом выглядит значительно более естественным.

Adagio sostenuto ♩ = 52–54

1 Soprani

2

1 Alti

2

1 Tenori

2

1 Bassi

2

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим.

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим.

pp *misterioso* А - - - - - А - - - - - А - - - - - А - - - - -

pp *misterioso* А - - - - - А - - - - - А - - - - - А - - - - -

pp *misterioso* А - - - - - А - - - - - А - - - - - А - - - - -

pp *misterioso* А - - - - - А - - - - - А - - - - - А - - - - -

5

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим, но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим, но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим, но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp Вир, те - бя с со - бой не во - зим, но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp А - - - - - А - - - - - но вез - де ты ве - рим, Вир!

pp А - - - - - А - - - - - но вез - де ты ве - рим, ве - рим,

Пример 4

Пащенко А. Ф. Сюита для большого смешанного хора «Виринеи». III часть. Фуга (такты 1–21)

Allegro tranquillo $\text{♩} = 63$

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, У ме -

ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, У ме -

ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

тем - не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

не - е, во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь - не - е, а ру -

У ме - ня, у Ви - ри - не - и во - ло - са вол - ны тем - не - е, а ру - ка ру - ля силь -

отрезков своими резкими тональными сдвигами, наличием неаккордовых звуков (например, секунд) напоминает типичные скерцо самых характерных представителей «Могучей кучки» — Бородина и Мусоргского.

IV часть «Полуденная пляска перед Виринеями» (Allegro moderato, g-moll). Краткий финал призван компенсировать некоторую затянутость первых трех частей. Его фактура в меньшей степени полифонична, чем предыдущие части. Интонационно, да и по своему изложению он напоминает финалы опер русских классиков с их лапидарными, грузноватыми темами, хорально-гомофонным складом, частым движением параллельными трезвучиями. (Может быть, лишь слишком резкие тональные сдвиги отличают их от этих первоисточников, делая их порождением XX века.)

Основная тема финала написана в духе броских тем Бородина — октавные басы с характерным ходом

на квартовый интервал, которым отвечает вступление остальных хоровых групп. Они дополняют басовую партию достаточно простой гармонизацией с параллельным движением восьмыми всех голосов. Это параллельное движение придает звучанию характер нарочитой примитивности. Такие «варваризмы» вызывают ассоциации с живописью народных художников-примитивистов (пример 5).

После точного повторения первой фразы следует некоторое развитие, выражающееся в движении голосов хора параллельными трезвучиями вверх, кроме басов, утверждающих оstinatную тоническую квинту соль минора. Движение вверх приводит к первой кульминации на уменьшенном септаккорде с последующим спуском параллельными трезвучиями вниз. Возникает ощущение некоторого злоупотребления этим приемом. Однако автор резко меняет фактуру и гармонию, останавливая движение на доминантовом аккорде соль минора.

Allegro moderato $\text{♩} = 104$

Soprani: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. не - под - виж - ным

Alt: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. не - под - виж - ным

Tenori: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. Ви - ри - не - я пе - ред ним, не - под - виж - ным

Bassi: Ви - ри - ней си - дит ска - ло - ю. Ви - ри - не - я пе - ред ним, не - под - виж - ным

и од - ним, С ней по - дру - га, с ней дру - га - я. Пляс - ка счас - тье им дво - им под по -

и од - ним, пляс - лет а - ла - я, на - га - я. С ней по - дру - га, с ней дру - га - я. Пляс - ка счас - тье им дво - им под по -

Последующий эпизод (ц. 2) возвращает назад к привычному для первых частей сюиты полифоническому развитию. На фоне выдержанного остинато обеих партий сопрано в имитационном движении следует второй мотив первой темы (ход восьмыми) у альтов, теноров и басов, последовательно модулирующих в тональность ре-бемоль мажор. В этом разделе (вплоть до ц. 6) не происходит существенного движения, все протекает в рамках того же ре-бемоль мажора. В цифре 6 (после резкой модуляции) возникает своего рода реприза первой темы. Трезвучия отданы партиям теноров и басов, варьированные отзвуки у альтов и сопрано, лишь во втором такте темы (мотив восьмых) все голоса объединяются в унисонном движении параллельными трезвучиями.

Пожалуй, эта часть наименее удачная в сюите Пащенко. Здесь автор не столько пытается воссоздать элементы народно-песенной архаики, сколько настойчиво повторяет фактуру и тематизм, характерные, скорее, для композиторов «Могучей кучки». А соединение такой стилистики с текстом С. Городецкого выглядит явно ис-

кусственным. Достаточно откровенное в стихах изображение пляски Вириней с легким налетом эротичности в музыке отражается перепевом интонаций музыки Бородина. Надо сказать, что уже здесь сказывается недостаточная яркость, «броскость» основных мелодических образований (исключение составляет I часть), которую позднее будут отмечать критики симфонических произведений Пащенко¹⁶. Имеет место здесь и излишняя квадратность формы, симметричность ее разделов, не слишком богатое разнообразие метrorитмики, которые обнаружится в дальнейшем и в других сочинениях Пащенко, прежде всего, симфонических. Эти недостатки (особенности?) творческого почерка композитора проявляются уже и в этих первых и, быть может, самых интересных, самобытных его работах. Вот, к примеру, что писал о «Виринеях» рецензент С. Соловьев: «„Виринеи“ на слова Городецкого удовлетворила мало. Она рапсодична по форме, отрывочна по мыслям и довольно обыденна в гармоническом отношении, хотя ходы увеличенными трезвучиями звучат прекрасно в хоре. Полифония тоже не получает достаточно широкого развития. Лучшая

¹⁶ Критики и в дальнейшем будут нередко упрекать Пащенко в отсутствии ярких, оригинальных мелодических, тематических решений. И. напротив, рецензенты неизменно выделяют эпизоды (в основном лирические, большей частью, сольные фрагменты в операх) в тех случаях, когда это у него выходило удачно. Возможно, причина в том, что по складу творческого темперамента композитору больше удавались народно-массовые сцены, где чисто мелодическое начало как бы отступало на второй план, «тонуло» в плотности хоровой фактуры. Отсюда, опора на оперы Бородина и Мусоргского, правда, без мелодической яркости, присущей классикам.

часть сюиты — вторая, построенная на *basso ostinato* мужского хора» [11]. Разумеется, не со всеми оценками этого высказывания можно согласиться, но характерно, что в отличие от «панегирического» отзыва почти обо всех хоровых сочинениях Пащенко у Н. Малкова, Соловьев выделяет в позитивном ключе лишь сюиты обработок народных песен, отмечая, что «в этом отношении достигнуты подчас очень интересные результаты». И далее: «Обе сюиты из русских песен, несомненно, ценный вклад в современную хоровую литературу» [11].

В целом можно отметить, что исключительный интерес, вызванный хоровой фактурой (преимущественно первых трех частей) мало связан с текстом, с содержанием, в какой-то степени, напоминая формальные опыты по развитию композиторской техники¹⁷. Характерно, что такой вдумчивый критик, как Н. Стрельников весьма сдержанно, скептически отнесся к попыткам Пащенко внести в хоровую фактуру признаки инструментальной, симфонической музыки. Вот фрагмент его статьи: «А. Пащенко — композитор, еще в значительной степени не оформившийся. Он весь в движении, весь в настойчивых поисках своей манеры выражения, воплощения того широкого эмоционального мира, что пленен его творческим воображением. Самое ценное, что есть в его даровании, это его несомненная обособленность от прочих течений нашей современной музыки, как уже откристаллизовавшихся, так и имеющих откристаллизоваться в будущем, ежели еще таковому суждено. В частности, композиционная техника его хорового письма, поскольку эта техника выразилась в исполненных хорах, чрезвычайно смело, хотя и несколько однотипно, развивает тенденцию, достаточно явно обозначившуюся за последнее время в хоровой русской литературе — инструментализацию хоровых масс. Все приемы, используемые Пащенко, в сущности, трансплантация эффектов чисто оркестрального характера, гораздо более убедительных на родной почве,

чем на новой. Разумеется, ни в какой мере это не мешает большому интересу, который вызывает его творчество, в частности, творчество хоровое» [13]. Как видим, наряду с пронизательными мыслями общего характера о творческой личности Пащенко, здесь содержатся и более спорные суждения об «инструментальном» характере русской хоровой музыки, и, в частности, скрытая полемика с ранее высказанными мыслями В. Каратыгина, приведенными выше.

Все сказанное не отменяет нашего мнения о новаторском характере, как обработок русских народных песен, так и оригинального хорового творчества Пащенко. И значение данного сочинения в отношении обогащения российской хоровой литературы новыми приемами письма отрицать невозможно. Другой вопрос, каким путем далее развивалось советское хоровое творчество, и почему оно не пошло дорогой, намеченной А. Ф. Пащенко.

И нельзя пройти мимо пронизательной характеристики, данной раннему хоровому творчеству Пащенко академиком Борисом Асафьевым: «<...> хоры Андрея Пащенко представляют собой самое любопытное и оригинальное явление среди самой новейшей русской хоровой литературы. Пащенко стремится к внесению в хоровую звучность новых колористических оттенков. Его гармонии необычайно утонченны, тембры магически волнуют, ритмы сложны и контрастны. Пащенко переносит в хор инструментально-симфонические приемы развития тем. Он в широкой мере раздвигает формы хоровых произведений и изощряет их фактуру. Звучность его хоров поражает своей новизной, богатством узоров, красочностью нюансов и живостью настроений. Ему равно доступны: сочное и грубое музыкально-фресковое письмо большого размаха, как древний эпос, как ширь русских беспредельных долин, и утонченно зыбкая ткань „лунных“, мечтательных и завораживающих, импрессионистских пейзажей» [1, с. 52–53].

Литература

1. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 215 с.
2. Вечер новинок в Ак-Капелле // Музыка и театр. 1923. № 22. С. 7.
3. Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1912. № 9. С. 53.
4. Каратыгин В. По концертам // Жизнь искусства. 1923. № 23. С. 9–11.
5. Малков Н. Концерт в Капелле // Жизнь искусства. 1923. № 22. С. 12–13. Подп.: Исламей.
6. Мурачев В. Ак-Капелла // Рабочий и театр. 1924. № 6. С. 10.
7. Пащенко А. Об «Освобожденном Прометее». К сегодняшнему концерту в Ак. капелле // Вечерняя Красная газета. 1934. 5 ноября (№ 256). С. 3.
8. Поляновский Г. Пащенко. Сюита из четырех русских народных песен для смешанного хора // Музыка и революция. 1927. № 5–6. С. 53–54.
9. Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1956. 468 с.
10. Смирнов В. В. Игорь Стравинский: метаморфозы стиля: сб. ст. СПб.: Скифия-принт, 2020. 272 с.
11. Соловьев С. Концерт из произведений Пащенко // Музыка и театр. 1924. № 7. С. 6.
12. Стравинский И. Хроника моей жизни / вступ. ст. и общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. Л.: Музгиз, 1963. 273 с.
13. Стрельников Н. Концерт новинок в Хоровой Академии // Жизнь искусства. 1923. № 42. С. 11.

¹⁷ Может быть, эти свои новаторские хоровые сочинения имел в виду Пащенко, когда «каялся» в своих формалистических увлечениях: «Трудность осложняется еще тем, что в известной мере (впрочем, в этом отношении я не одинок) я несу еще на себе старательно изживаемый груз формалистических тенденций». См.: [7].

Larisa PANENKOVA “The Elder Man’s Song” by Modest P. Mussorgsky

Лариса ПАНЕНКОВА
«Песнь старца»
М. П. Мусоргского

The article analyzes the origins and composition of Mussorgsky's early song in the context of his artistic and life experiences.

Keywords: German music, polyphony, musical scene.

В статье анализируются истоки и композиция ранней песни Мусоргского в контексте его художественных и жизненных впечатлений.

Ключевые слова: немецкая музыка, полифония, музыкальная сцена.

Летом 1863 года, находясь у матери в Торопце Псковской губернии, Мусоргский сочинил «Песнь старца» на слова Гёте, посвятив ее А. П. Опочинину¹. Музыковеды отмечали важную роль этого раннего произведения для творчества композитора. Е. Дурандина увидела в нем шедевр [4, с. 18]²; М. Сабинаина считала «небольшой этот монолог <...> вехой на пути к великим оперным творениям» [9, с. 235]; Э. Фрид находила, что герой песни — «первый из мудрых старцев, предтеча Досифея» [11, с. 277]; В. Васина-Гроссман отмечала, что «в творчество Мусоргского впервые входит образ [нищего]» — «как бы символ народного горя, символ разоренной и нищей крестьянской России» [2, с. 182]. Подчеркивалась знаковость тональности «Песни старца» (*es-moll*) для сферы «образов возвышенно-трагедийного и философского планов» композитора [9, с. 235], подготовка «мелодико-гармонических, фактурных, ладовых приемов развития» [4, с. 58], выделялась найденная здесь «интонация смирения, смиренной просьбы» [3, с. 114]. Действительно, в «Песне старца» были опробованы «базовые» выразительные элементы художественного языка и образности композитора. Однако смелое новаторство и драматургия произведения, а также жизненные импульсы, побудившие композитора к его созданию (а отсюда и неоднозначность содержания), не принимались во внимание.

В «Песне старца», помимо тонального строя, сам мелос типичен для Мусоргского. Исходный мелодический оборот (и его варианты) закрепился в словаре композитора как *фигура-лексема* (пример 1а)³. Эта фигура проступает в мелодическом узоре созданного годом ранее «Intermezzo in modo classico» (1862; пример 1б⁴),

в начальной фразе темы *Вступления* к «Борису Годунову» (пример 1в), родственен ей тематизм хора стрельцов «Батя, батя» в III действии «Хованщины» (пример 1г). Примеры можно умножить.

Пример 1а

Мусоргский М. П. «Песнь старца» (такты 3–4)



Пример 1б

Мусоргский М. П. Intermezzo in modo classic. Начальный мотив



Пример 1в

Мусоргский М. П. Опера «Борис Годунов». Вступление (такты 1–2)



Пример 1г

Мусоргский М. П. Опера «Хованщина». Действие 3. Хор стрельцов (такты 1–2)



¹ Мусоргский состоял в родстве и близко общался с дворянской семьей Опочининых, он был душой их музыкального салона. Уехав из Петербурга летом 1863 г. на родину, композитор в мыслях не расстается с Опочиниными. Все сочиненное в деревне посвящено им: «Песнь старца» и «Царь Саул» (сл. Байрона, пер. П. Козлова) — А. П. Опочинину, романс «Но если бы с тобою я встретиться могла» (сл. В. Курочкина) — Н. П. Опочининой.

² Трудно согласиться с мнением Э. Фрид, считавшей, что «краеугольный камень» творчества Мусоргского «восходил... к юношеской „Женитьбе“» [11, с. 12]. Все-таки он закладывался раньше, в «Песне старца», в том числе.

³ Анализ песни дан по изданию: Мусоргский М. Романсы и песни. Т. 1. М.: Музыка, 1976.

⁴ Нотный пример приводится по изданию: Mussorgski M. Klavierwerke. Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1977.

Находясь в Псковской губернии, Мусоргский с горькой иронией писал о своих впечатлениях Кюи: «Здравствуй, милый Цезарь, <...> и скучно, и грустно, и досадно, и черт знает что такое!.. и нужно было управляющему напасть в имении. Думал заняться порядочными вещами, а тут производи *следствие*⁵, наводи *справки*, таскайся по разным полицейским и неполицейским управлениям. Куда как много впечатлений! Если бы еще, вдобавок к этому, не было матушки в Торопце, я бы совсем ошалел от этой нелепой обстановки; только эта женщина и приковывает меня несколько; она ужасно рада, что я с нею вместе, а мне приятно доставлять ей эту радость. И что у нас здесь за помещики! Что за плантаторы! Обрадовались заведенному в городе клубу и чуть ли не каждый день собираются туда *пошуметь*. Дело начинается с *спичей*, *заявлений* г[оспода]м *дворянам* и доходит всякий раз чуть не до драки, хоть полицию зови. У одного из главных крикунов постоянные стычки с посредником — это его *bete de somme*⁶; крикун разъезжает по городу и собирает Христа ради подписочки для удаления посредника. Другой крикун *скорбный разумом*, за неимением достаточной силы убеждать, скрепляет свои доводы поднятыми вверх кулаками, которые рано или поздно *попадут по назначению*. И все это происходит в дворянском собрании и с этими господами встречаешься каждый день, каждый день они вас слезливо мучат *утраченными правами, крайним разорением*... вопль и стоны и скандал! Позволены дворянам собрания — они и *собираются*; позволено им ратовать о своих делах и делах земства — они и *ратуют*, да еще как, с кулаками и крепкими словами. *Заставь дурака Богу молиться, он и лоб разобьет!* А туда же, толкуют об утраченных правах. Есть, правда, порядочная молодежь — *мальчишки*, да я их почти никогда не вижу; молодежь эта *посредничает* и потому постоянно в разъезде. А я, многогрешный, вращаюсь в *оной, вышеописанной ретирадной атмосфере*. Ретирадная атмосфера *редко* затрагивает инстинкт изящного; думаешь только о том, как бы не провонять или [не] задохнуться (где тут думать о музыке!), а потому и стараешься реже заходить в *ретирадный клуб*; если уж зайдешь, так действительно

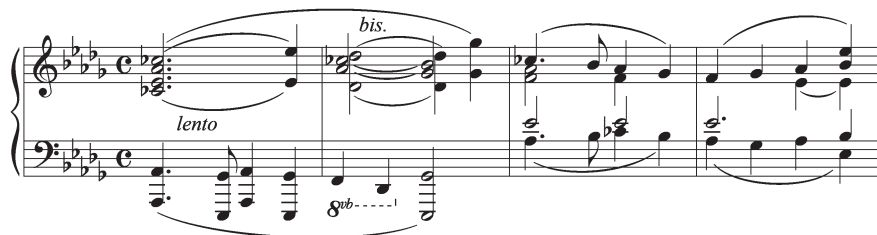
по нужде. Excusez de comparaison⁷. На днях попались мне стишки Гете — коротенькие, я обрадовался <...> и на музыку; одно место вышло недурно по фразе [пример 2⁸] больше ничего не придется сочинять, голова моя находится, благодаря управляющему, в *полицейском управлении*, а заняться маленькими вещицами можно. Содержание слов Гете — *Нищий*, кажется из «Вильгельма Мейстера»; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*, — я так думаю» [7, с. 40–41].

«Песнь старца» появилась на свет, когда композитор, находясь в вышеописанной атмосфере, вынужден был заниматься запутанными делами полуразоренных имений. На авторской рукописи произведения стоит помета «13 Авг. 1863 г. Село Конищево» [1, с. 122], однако уже 22 июня Мусоргский сообщал Кюи о ее создании (как известно, он записывал свои сочинения не сразу). В адресованном Балакиреву письме, написанном ранее (10 июня), о «Песне старца» ничего не говорится. Следовательно, она появилась между 10 и 22 июня. Композитора не отпускают тяжелые мысли о материальной несостоятельности и о своем будущем. Он пишет Балакиреву: «Аз, многогрешный, снуюсь по имениям, приходя постепенно к заключению, что доходами с *оных* жить нельзя и надо окончательно вступать на служебное поприще для прокормления и баловства моего нежного тела; что в Питере и сделаю, т. е. поступлю на службу. Плохи, оч[ень] плохи дела!» [7, с. 39]. «Песнь старца» родилась в пору жизненных невзгод композитора, и в связи с этим интерпретация произведения может несколько отличаться от общераспространенной в музыковедческой литературе.

Мусоргский, скорее всего, взял текст не из самого романа Гёте, а из немецкого сборника стихов, подтверждением чему может быть его реплика («кажется из «Вильгельма Мейстера»»). Перевод на русский язык, по-видимому, выполнен им. Композитора привлек, как он пишет, небольшой размер стихотворения. Но, помимо краткости текста, не могло ли его также увлечь сходство своего положения и гетевского героя? Мусоргский пишет: «Содержание слов Гете — *Нищий*, <...>; *нищий мою музыку может петь без зазрения совести*, — я так думаю». Эти слова музыковеды обычно приводят в ка-

Пример 2

Мусоргский М. П. «Песнь старца». Нотный фрагмент, приведенный композитором в письме к Ц. А. Кюи от 22 июня 1863 г.



⁵ Все слова, данные курсивом, в издании писем Мусоргского выделены разрядкой.

⁶ Козел отпущения (фр.).

⁷ Простите за сравнение (фр.).

⁸ Мусоргский нотирует этот фрагмент с пятью бемолями при ключе.

честве постулата «социальной темы», демократической направленности художественных поисков композитора и интонационной почвенности его музыки [3, с. 114]. Иную трактовку «Песни старца» дает Г. Хубов: это «реальное воплощение романтического образа странствующего арфиста, нищего певца, в печальных словах которого слышен *зов искусства*, отрешенного от мелочной житейской суеты» [12, с. 177].

Не над собой ли посмеивается композитор, говоря, что его музыку *нищий* (то есть он сам!) «*может петь без зазрения совести*»? Этой мысли созвучно и вышеприведенное высказывание Г. Хубова. Мусоргский остался доволен сочинением и процитировал Кюи «одно место», которое «*вышло недурно по фразе*», опустив в нем поэтический текст (пример 2⁹). Но какую именно фразу — музыкальную или поэтическую — имел здесь ввиду склонный к шутливым иносказаниям композитор? В приведенном им фрагменте ничего примечательного нет¹⁰. Может быть, в опущенном тут стихотворном тексте («*узрит бедного меня; он поплачет надо мною*») скрыт намек на личные обстоятельства композитора? Мусоргский далее вычленяет слова «*он поплачет*», двукратно их ритмически увеличивая, и строит на них кульминацию песни (такты 24–25). Этот «шубертовский» прием детализации текста использован в «Песне старца» единожды.

На рубеже 1850–1860-х гг. Мусоргский активно изучал музыкальное наследие европейских классиков. На занятиях с Балакиревым акцент делался на музыку австро-немецкой традиции, преимущественно Бетховена, Шуберта и Шумана. Немецкими романтиками он был явно увлечен, и его произведения начального периода, особенно фортепианная музыка («*Impromptu passionne*», четырехручная Соната C-dur, Скерцо cis-moll, «*Intermezzo in modo classico*») отмечены их влиянием. О немецких чертах в «*Intermezzo*» (созданном годом ранее «Песни старца» и тоже на Псковской земле) композитор неоднократно говорил сам (это произведение «*есть не что иное, как дань немцам*» [7, с. 59], «*тут немец сидит, а не я сам*» [7, с. 61]).

В поэтике «Песни старца» влияние немецкой музыки ощутимо. Ее интонационный тезис (пример 1а) вполне мог бы послужить темой для фуги Баха (не исключено, что она и создавалась с таким ориентиром¹¹). Русский народно-попечовный «словарь» тематизма, мотивно-вариационное прораствание сочетаются здесь

с оригинальным использованием приемов «почти баховской» полифонии, которую Ю. Келдыш назвал «свободно развивающейся, как бы дышащей полифонией» [5, с. 16]. В посланном Кюи нотном фрагменте заметно полифоническое соединение мелодического зерна темы с его *обращением /ракоходом* (бас-верх; такты 3–4 примера 2). Зоной непрерывной *имитации* становится второе полустипие первой строфы (вплоть до кульминации в т. 15), где аккомпанемент, подхватывая, имитируя фразы певца, развивает их. Фортепианные отыгрыши становятся неким подобием инструментальных *интермедий*¹². Здесь выделяется фигура из четырех восьмых (такты 12–14¹³) — выразительнейшая интонация «*русского узора*» (термин Е. Ручьевской¹⁴; пример 3), через цепь *имитаций* восходящая к кульминационной вершине.

Пример 3

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Мотив «русского узора»



«Сгусток» напряжения создается здесь своего рода «стреттой» — сжатием фраз (изначально двухтактовых) в прогрессии 2 тт. + 1,5 тт. + 1 т. + 0,5 т. (в длительностях это выражается так: 8 + 6 + 4 + 2 четвертных ноты). Причем солист и инструмент вступают «внахлест» на одну долю друг на друга, а витками этой пружины являются как раз варианты фигуры *русского узора*. Самый момент кульминации (такты 15–16) в партии фортепиано означен динамической репризой темы, где она звучит октавно в басу в контрапунктическом соединении с ее *обращением* в *увеличении* в верхнем голосе (пример 4).

Пример 4

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Кульминация первой строфы (такты 15–16)



⁹ В нотном издании он несколько отличается (тт. 20–23).

¹⁰ Это обычная модуляция as–Ges и далее характерный для Мусоргского встречный ход сопрано и баса.

¹¹ С пребыванием на Псковской земле у Мусоргского связаны особые впечатления от баховской клавишной музыки. Весной 1862 г. в с. Волок (Холмского уезда) он завел знакомство с неким, по его выражению, «горячим пруссаком» — учителем детей его родственников по матери Кушелевых и знатоком немецкой музыки. О нем композитор писал Балакиреву 31 марта 1862 г.: «Пруссаком мой порядочно играет на фортепиано и смекает в музыкальном деле. Он часто меня потчует *фужками Баха* <...>, из них E-dur купно с прелюдом <...> мне особенно приятна» [7, с. 31].

¹² Любопытна гармоническая инверсия первой переключки солиста и инструмента Ges – as / as – Ges (тт. 8–10).

¹³ В т. 13 появляется один из вариантов этой мелодической фигуры (b – ges – b – ces – b – as – ces), буквально повторяющий тему середины первого раздела фортепианного Скерцо cis-moll (1858), но на полтона ниже.

¹⁴ См.: [8].

Пример 5

Мусоргский М. П. «Песнь старца».
Кульминация и «слом» во второй строфе (такты 24–27)



Драматизм кульминации усиливает аккордовое разрастание фактуры — *фактурное увеличение* темы. Подобный прием *ритмического и фактурного увеличения* Мусоргский применил и в кульминации второй строфы, внезапно срывающейся с резкого *sf* на *pp* (пример 5)¹⁵.

В. Васина-Гроссман, указав на русскую природу музыкального языка «Песни старца», заметила, что строй ее «заунывной мелодии» «напоминает интонации старинных духовных стихов, распевавшихся нищими странниками» [2, с. 182]. Эта верная мысль требует пояснения. Мусоргский мог взять за основу как напев какого-то конкретного духовного стиха, так и обобщить характерные для этого жанра интонационные элементы. Возможно, он также отразил здесь традицию исполнения духовных стихов под аккомпанемент колесной лиры — музыкального инструмента странствующих нищих. На это указывает прием чередования фраз певца и инструмента — характерный признак лирных наигрышей. О том, что Мусоргский знал множество духовных стихов, есть свидетельство И. Репина, относящееся, правда, к более позднему времени — лету 1872 г. Репин вспоминал, что на крестинах его дочери Веры композитор «много забавлял нас, представляя на плохеньком пианино <...> игру Великого Моцарта и много, много импровизировал М[одест] П[етрович] своих: «Семинариста» и др. Много припоминал хоров нищих. Он, вероятно, на ярмарках изучал их <...> все это он сам пел...» [6, с. 170]. Так что слова Мусоргского о «нищем», который «может петь его музыку без зазрения совести», можно воспринимать буквально.

Строфическая форма «Песни старца» мастерски выстроена и основана на структурном подобию двух строф (17 + 17 тт.), с индивидуальным профилем каждой и с идеей сквозного развития в них. Ориентиром для композитора¹⁶ могла служить вариационно-вариантная куплетность песен Шуберта, Шумана¹⁷. Вторая строфа, начинающаяся как вариант первой (но в тональности *as*, в интонационном и фактурном обновлении), имеет совершенно иное смысловое наполнение, о чем речь дальше. По-разному устроены их кульминации: мощная первая кульминация отдана фортепиано; вторая, молниеносно «гаснущая» на *pp*, — солисту. Одним из факторов динамики формы первой строфы становится «перетекание» вокальной линии в инструментальную и обратно. Аккомпанемент, «вторгаясь» в партию солиста, ломает квадратность и завершенность стиховой композиции. Свободная имитация последней (четвертой) вокальной фразы становится зоной импровизации, кульминацией и одновременно инструментальной постлюдией первой строфы (такты 11–17). Инструмент обретает здесь как бы стихийную свободу и главенство над певцом.

Иную драматургию имеет вторая строфа, обнажающая замысел «Песни старца», его театральность. В *песне* просвечивается подобие *сценки* — и это первый камерно-вокальный опыт, в котором проявился сценический талант композитора, свойственная ему дихотомия драматизма и юмора, остроумная изобретательность. Композиция «Песни старца» выстроена в соответствии с логикой движения «туда-обратно» и с характерной для нее симметрией. Осью симметрии становится стык

¹⁵ Если в первой строфе динамика нарастает, то во второй звучность после *sf* резко уходит на *pp*. Режиссура Мусоргским детально прописана (существуют публикации об авторской режиссуре М. П. Мусоргского, например, Р. Э. Берченко).

¹⁶ На начальном этапе творчества Мусоргский создавал свои вокальные произведения, ориентируясь на определенные жанры и стили, как бы проходя, усваивая их. Например, прообразом застольной песни «Веселый час» стал вокальный опус Глинки; в кантильном мелосе романа «Отчего, скажи, душа девица» слышны переключки с песенной лирикой Варламова, Гурилева; в первом разделе романа «Что вам слова любви» явно ощутим музыкальный слог Даргомыжского и т. д.

¹⁷ См. об этом В. Широкова [10, с. 182–192].

двух строк (такты 17/18), от нее события расходятся в противоположные стороны («приход»/«уход» старца). Отсюда и соответствующий той же логике («зашел-ушел») тональный план (*es-as/as-es*)¹⁸. Исходя из нее, одинаковый во вступлении и заключении тематический материал имеет «разновекторные» кадансы: застывшее на доминанте разомкнутое вступление вводит в действие — «дверь открылась». («Входит» певец: «*Стану скромно у порога, тихо в двери я войду*» и т. д.). Исполнив песню, странник тихо уходит, оставляя «аудиторию» «плачущей». Действо сворачивается. Следует фортепианный отыгрыш, замкнутый тоническим кадансом, — «дверь закрылась».

И, казалось бы, все в этой форме стройно и завершено. Но сюрприз — неожиданный драматургический слом («музыкальное событие» в терминологии Е. Ручьевской) — преподносит кульминация второй строфы: в резко изменившейся фортепианной фактуре внезапно

появляется штрих осторожного *стаккато* (пример 5; тт. 26–28). Звуки рояля на *pp* «крадучись» уходят вниз, в большую октаву. (Так актер, разыгравший свою роль, потихоньку, «на цыпочках», покидает сцену, не дожидаясь реакции публики.) Следуют глубоко печальные фразы фортепианного отыгрыша с тягостными интонациями¹⁹ и той самой «закрывающейся дверью» (такты 29–35)²⁰.

Похоже, что в этой «скорбно-смирненной» (с трагическим оттенком) музыке Мусоргский дал волю своему юмору: на изломе второй кульминации происходит модуляция жанра — драма превращается в фарс. Не изобразил ли композитор здесь себя в роли нищего просителя с пустым кошельком, опечаленного оскудением родового гнезда? И последнее «пиццикато» терций (*ces-es* большой октавы²¹), оставляющие ощущение некоторой растерянности (странные звуки в темной бездне: что-то будет дальше?) — не нота ли горькой усмешки?

Литература:

1. Антипов В. И. Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам: аннотированный указатель // Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений в тридцати двух томах. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.
2. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд. Акад. наук СССР, 1956. С. 174–213.
3. Головинский Г. Л., Сабина М. Д. Модест Петрович Мусоргский. М.: Музыка, 1998. 736 с.
4. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985. 200 с.
5. Келдыш Ю. В. Романсовая лирика Мусоргского. М.: Музгиз, 1933. 88 с.
6. Мусоргский М. П. в воспоминаниях современников / сост., текст. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989. 319 с.
7. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 360 с.
8. Ручьевская Е. А. Хованщина Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2005. С. 109–113.
9. Сабина М. Д. Мусоргский // История русской музыки: в 10 т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Ч. 1. М.: Музыка, 1994. С. 210–286.
10. Формы вокальной музыки: учеб. по анализу / ред. Н. Ю. Афонина, В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина. СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2022. 606 с.
11. Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
12. Хубов Г. Н. Мусоргский: Великий новатор музыкального искусства. М.: Музыка, 1969. 803 с.

¹⁸ В этом есть некоторая натяжка, так как обе строфы все-таки остаются в пределах главной тональности *es-moll*, но в конце первой строфы зона субдоминанты (*as-moll*) очень обширна, ее роль необычайно велика — на ней строится кульминация. В натуральном *as-moll* без всякого перехода начинается вторая строфа. Здесь имеет место характерная для Мусоргского функциональная переменность.

¹⁹ Которые потом наполняют монолог Щелкалова в Прологе «Бориса», что было отмечено исследователями [5, с. 16; 9, с. 235].

²⁰ В фортепианном обрамлении «Песни старца» также есть намек как на полифоническую технику, так и на логику «туда-обратно»: имитация в начальном двухтакте следует сверху вниз (сопрано-тенор), а в заключительном — снизу вверх (бас-сопрано).

²¹ Оно поразило В. Каратыгина, воскликнувшего «Конец — на септаккорде!» [3, с. 157].

Sergey FROLOV

Once again about the concept of the Fourth Symphony by Peter I. Tchaikovsky

Сергей ФРОЛОВ

Еще раз о концепции Четвертой симфонии П. И. Чайковского

Симфония Петра Ильича Чайковского № 4 f-moll op. 36 с момента своего первого исполнения и по сию пору тревожит сознание внимательных слушателей таинствами своих технологических приемов и загадками своего содержания. Не раскрыли их даже довольно близкие композитору во времена написания симфонии С. И. Танеев и Н. Г. Рубинштейн. Первый, недоумевая по поводу масштабов первой части, имевшей, по его мнению, «вид симфонической поэмы»¹, назвал вариации на тему русской песни в финале «мало значительными и мало интересными» [28, с. 32]. Но особенно сокрушался, говоря о танцевальных элементах в симфонии: «<...> недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку: середина в Andante, трио в скерцо, нечто вроде марша в финале. При слушании симфонии, помимо моей воли, мне представляется г-жа Собещанская или Гиллерт 2-й, что меня приводит в дурное расположение духа и мешает наслаждаться многочисленными красотами этой симфонии» [28, с. 32].

Что же касается Рубинштейна, ставшего первым исполнителем симфонии 10 февраля 1878 г. в Москве, то, как вспоминал об этом московский приятель Чайковского Н. Д. Кашкин, «...с четвертой симфонией у него вышла неудача» [10, с. 137]. И далее пояснял: «...сложилось так, что симфония, исполненная едва ли не с двух репетиций, прошла вяло и бесцветно; главным образом чувствовалось, что сам капельмейстер не вошел во вкус сочинения, а тем более трудно было разобраться в нем слушателям, так что впечатление, сделанное новым произведением, было довольно слабым и совсем не соответствовавшим его внутренним достоинствам» [10, с. 138]. Именно по этой причине, как писал далее Кашкин, «симфония долгое время оставалась в полном забвении, и реабилитация произведения явилась лишь много лет спустя, благодаря В. И. Сафонову, превосходно исполнившему ее в самом начале своей капельмейстерской деятельности» [10, с. 138]².

The first responses to Tchaikovsky's Fourth Symphony, which appeared immediately after the first performances, were mainly devoted to describing its musical expressive means. At the beginning of the 20th century, a letter from the composer was published in which he recklessly talked about a possible program of his composition. However, for a long time this reasoning was not given serious importance. Only with the release of A. Budyakovsky's book in 1935 did it become customary to talk about the „program“ of the Symphony. The article talks about further study of the Symphony in the context of this „program“.

Keywords: Peter I. Tchaikovsky, Fourth Symphony, „program“, history of study.

Первые отклики на Четвертую симфонию Чайковского, появившиеся сразу же после ее первых исполнений, в основном были посвящены описанию ее музыкально-выразительных средств. В начале XX века было опубликовано письмо композитора, в котором он опрометчиво рассуждал о возможной программе своего сочинения. Однако, долгое время этим рассуждениям не придавалось серьезного значения. Только с выходом в 1935 году книги А. Е. Будяковского стало принято говорить о «программе» симфонии. В статье говорится о дальнейшем изучении симфонии в контексте этой «программы».

Ключевые слова: П. И. Чайковский, Четвертая симфония, «программа», история изучения.

Здесь стоит отметить, что цитируемые фрагменты письма Танеева и «Воспоминания о П. И. Чайковском» Кашкина, писанные сразу же после смерти Чайковского, отражают ситуацию в полупровинциальной тогда московской музыкальной жизни, в которой о симфонии действительно могли на некоторое время забыть. Несколькими иначе жизнь симфонии на концертной эстраде и в откликах прессы сложилась в имперской столице — наиболее близком для Чайковского городе, ибо именно там он прожил важнейшие начальные 16 лет своей жизни, сформировавшись как человек и композитор,

¹ Письмо Танеева Чайковскому от 18–22 марта 1878 г. [28, с. 32].

² Дирижерская деятельность Сафонова в Москве началась в 1889 г.

там же он и закончил свой жизненный путь и был погребен³.

В Петербурге премьера симфонии, состоявшаяся 25 ноября 1878 г. под управлением Э. Ф. Направника, имела значительный успех и полное признание, как публикой, так и музыкантами. Как пишет об этом первый биограф композитора, его брат Модест Ильич: «Успех 4-ой симфонии в симфоническом собрании 25 ноября в Петербурге был блестящий. Все отзывы на этот раз вполне единодушно констатируют его и сочувствуют ему» [24, с. 184].

Но и здесь не все обстояло достаточно благополучно. Особенно показательной в данной ситуации была реакция на симфонию со стороны традиционных ревнителей творчества Чайковского Ц. А. Кюи и Г. А. Лароша.

Как это ни странно, но у Кюи мы пока не находим откликов на петербургскую премьеру. Возможно, у него не было возможностей для этого, ибо в 1878 г. полковник русской армии Ц. А. Кюи сначала находился на театре военных действий русско-турецкой кампании, а к концу года ответственно отчитывался о своей деятельности там солидным рапортом о русских и турецких укреплениях. За проделанную работу он был награжден назначением на должность адъютанта-профессора Николаевской Инженерной Академии, на которую и заступил 20 января 1879 г. Следовательно, либо он не был на премьере, либо у него просто не было времени для должной немедленной реакции на нее. Возможно, он был настолько поражен этой симфонией, что не сумел отразить впечатлений от нее в своих публикациях. Все это пока не получило разъяснений, но следует учесть, что, судя по его письмам, Кюи, по крайней мере, 15 октября 1878 г. находился в Петербурге⁴. Был он там и 27 ноября [15, с. 92], т. е. спустя всего два дня после премьеры симфонии, что дает основания для предположений о том, что на премьере симфонии он все-таки мог быть.

Впрочем, и далее сколько-нибудь внятно выраженного отношения Кюи к Четвертой симфонии Чайковского нам пока обнаружить не удалось⁵. Можно лишь предполагать, что самый яростный критик Чайковского на сей раз, не нашел в его Четвертой симфонии особых поводов для излияния яда, а потому и не включал ее в орбиту своих открытых суждений. Впрочем, в письме к Керзиной от 31 августа 1902 г. он все же с явной положительной коннотацией отмечал, что симфония была «с ослепительным блеском» исполнена в концерте 1902 г. под управлением А. Никиша [15, с. 275].

Что же касается Лароша, то он с некоторой растерянностью, скрываемой за слегка ерническим тоном, в первой же своей рецензии, опубликованной 7 декабря 1878 г. в газете «Голос», писал о странностях новой

симфонии Чайковского. Уже в первых строчках, попутно вокруг невозможности включения симфонии в число «нормальных» произведений, Ларош писал: «Главное, что меня поражает в новой партитуре, это намерение автора захватить гораздо более широкую область, чем обыкновенная симфоническая, освободиться, если можно так выразиться, от официального „высокого слога“, которым пишут симфонические композиторы, совместить в ней трагический акцент с беззаботным ритмом балетного „колена“, *совместить* (здесь и далее курсив Лароша. — С. Ф.) не одновременно конечно, а в последовательных частях симфонии или даже в последовательных партиях одной и той же части» [17, с. 101].

Затем Ларош последовательно проходит в описаниях музыки по всем частям симфонии. В первой части ему слышится: «Грозный, трубный призыв интродукции, над которым можно бы надписать знаменитое бетховенское „так стучится в дверь судьба“; патетическая жалоба первой темы и ее кудреватая обработка (по характеру довольно близкая к „Тристану и Изольде“) связаны со второй темой не только не грозного и не жалобного характера, но какого-то порхающего, прыгающего. Мельпомена, как в балетном превращении, мгновенно стала Терпсихорой» [17, с. 101]. Во второй части, по его мнению, преобладает «юмористический характер <...> особенно в напускной тяжеловесности акцентов на повторенных аккордах в струнном квартете» [17, с. 101]. В третьей части — «скерцо легкое и фантастическое в главной части (пиццикато струнных), веселое и плясовое в первом трио (медные одни), также в целом носит характер шутки, которая делается особенно изящною и остроумною в заключении, где эффектно переплетаются темы скерцо и обоих трио» [17, с. 101]. «Зато финал с страшным ревом своего фортиссимо, — по его мнению, — целиком принадлежит к области серьезного, хотя и тут есть примесь причуды (народная плясовая тема). В этом финале есть грандиозные штрихи: энергия и стремительность первой темы озаряет слушателя необыкновенным блеском. Но над всем, что в нем есть хорошего, расстилается покровом невероятный гам и треск инструментовки, несколько напоминающей Вагнера в его раннем немудреном периоде, когда (как например, в „Риенци“) музыканты просто дули во все лопатки у него» [17, с. 101].

Далее Ларош обрушивает на читателя поток несколько насмешливых выпадов в адрес музыки финала симфонии: «Я знал и без 4-й симфонии, что г. Чайковский, если вздумает, может нашуметь в оркестре никак не меньше любого композитора, что он не спасует не перед каким „Полетом Валькирий“. Я готов прибавить, что эта способность имеет цену, если ее тщательно приберегать для одного, двух решительных ударов,

³ См. об этом [9, с. 44–47].

⁴ См.: [15, с. 92].

⁵ Здесь необходимо сделать оговорку о том, что полного собрания критических статей Кюи в печати не выходило и в единственном сборнике его «Избранных статей» Четвертая симфония Чайковского вообще не упоминается. См. [16].

наносимых в исключительную минуту. Но при всей любви моей к произведениям первенствующего из русских композиторов, я не могу не высказаться откровенно насчет склонности, грозящей превратиться у него в органическую порок в области слуха» [17, с. 101–102].

И вот первый итог: «Расточая красивые, гармонические и контрапунктические детали, г. Чайковский, то и дело, или заглушает их, или отвлекает от них внимание невообразимым злоупотреблением большого барабана и тарелок. Шуманист и глинкаист по музыкальному содержанию своих сочинений, г. Чайковский по оркестровке скорее составляет смесь Литольфа с новейшими парижанами и, притом, увлекся *дурною* стороною Литольфа» [17, с. 102].

И второй, несколько компенсирующий ерничество предыдущего итоговый фрагмент рецензии: «Капитальнейшей частью симфонии остается все-таки первая. Я говорил о прыгающем характере второй темы, но следовало прибавить, что этот музыкальный кузнечик совсем не составляет дисгармонию с окружающими его величавыми и грустными фигурами. Слияние разных, чрезвычайно далеких один от другого характеров совершено в этом аллегро (или точнее Модерато *con anima*) рукою не только смелою, но и счастливою. Трубный мотив интродукции, от времени до времени, появляется среди гармонических ходов, основанных на теме „модерато“, и каждый раз под таким неожиданным, эффектным и красивым *углом* (если можно так выразиться), что за одни эти комбинации можно было бы признать автора первоклассным мастером гармонической техники и сонатной формы. Если мне нравится преимущественно „модерато“, то публика пришла в неистовый восторг от пикантного скерцо, от этой действительно прелестной шалости тонкого и умного художника. Скерцо потребовалось повторить, и после второго раза „браво“ стояло настоящим стоном в зале. Вызывали, и много вызывали, автора, но его не было в Петербурге» [17, с. 102].

Уже после кончины Чайковского о нем и его музыке в краткой брошюре высказались близкие к композитору музыканты Ларош и Кашкин. При этом Четвертой симфонии уделил некоторое внимание лишь Кашкин, отметивший, что в первой части «есть нечто программное, чего автор не пояснил» [18, с. 45], и далее сообщавший, что в черновом наброске Четвертой симфонии около второй темы стояла надпись «„*Souvenir d'un bal*“ („Воспоминание о бале“)» [18, с. 46].

Теперь, сравнивая развернутые отзывы Танеева и Лароша, отметим не только их совместное критическое осуждения балетного «колена» или смешения высокого и низкого стиливых начал, но, что еще более важно, профессиональное рассмотрение симфонии именно с точки зрения ее музыкальных особенностей. И даже тогда, когда Ларош отсылает читателя к приписываемым Бет-

ховену словам о судьбе, якобы «стучащей в дверь», он, по всей видимости, имеет в виду, прежде всего, те музыкальные средства, которые послужили основой для такой его интерпретации. Оба критика, будучи музыкантами высокого профессионализма, никоим образом не сбиваются на дилетантские «олитературенные» суждения, а тем более на прямолинейный нарратив, столь характерный для писавших тогда о музыке дилетантах, в частности для В. В. Стасова⁶! И это очень важно, так как оценка, высказанная двумя наиболее близкими к Чайковскому большими музыкантами, судя по всему, надолго повлияла и на последующие суждения о его Четвертой симфонии.

Но вот, спустя почти двадцать пять лет со дня написания симфонии с легкой руки брата М. И. Чайковского в сложившееся поле толков и суждений об этой симфонии была внесена сенсационная информация. В печатаемой им в 1902–1903 г. трехтомной монографии «Жизнь Петра Ильича Чайковского. По документам, хранящимся в архиве покойного композитора в Клину» впервые были введены в оборот фрагменты из переписки Петра Ильича с Н. Ф. фон Мекк, а в них то, что послужило основанием для последующего истолкования содержания симфонии с точки зрения следования якобы раскрытой ее программы.

Впрочем, необходимо подчеркнуть, что выращенная на откровениях в адрес меценатки Петра Ильича «программа» его Четвертой симфонии стала «ясной» ее пропагандистам отнюдь не сразу после публикации Модестом Ильичом. Еще долгие годы эти сентенции оставались у писавших о симфонии не до конца востребованными.

Так, например, из вышедшей в 1909 г. брошюре А. П. Коптяева «История новой русской музыки в характеристиках. Вып. 1: П. Чайковский» [13] читателю делается понятным, что ее автор, несомненно, был знаком с цитируемыми Модестом Ильичом фрагментами из переписки Петра Ильича с Надеждой Филаретовной. Однако для Коптяева оказались важными лишь те высказывания Чайковского, которые совпадали с прежде высказанными суждениями о симфонии. И здесь главным для него оказывается «идея рока», которую он, прежде всего, распространяет на все творчество Чайковского, но конкретизирует на Четвертой симфонии, используя слова композитора из письма от 17 февраля 1878 г. его меценатке: «Идея рока взяла в полон творчество нашего композитора. Вот как он сам объяснил ее в письме к г-же фон Мекк, излагающем содержание четвертой симфонии: „Интродукция (где имеются грозные фанфары, рисующие судьбу), есть зерно всей симфонии, *безусловно* главная мысль. Это — фатум, это — та роковая сила, которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая, как

⁶ О «реалистических» стасовских описаниях музыки с ядовитой иронией писал М. Е. Салтыков-Щедрин; не скрывал своей нелюбви к стасовским деяниям на поприще критики и С. И. Тургенев (См.: [21]).

Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно постоянно отравляет душу. Она непобедима, и ее никогда не осилишь» [13, с. 16].

В какой-то степени подобное истолкование «грозных фанфар» интродукции как «главной мысли» «всей симфонии» можно расценивать как обозначенная здесь концепция Четвертой симфонии Чайковского. Но здесь нет ничего конкретного про ее «программу». Даже слова такого Коптяев здесь от себя не употребляет.

Вместе с тем, обращают на себя собранные в брошюре слова композитора о «программе» в музыке вообще и в частных случаях, в том числе и в его музыке. «Конечно, — писал Коптяев, — Чайковский отнюдь не примыкал к тем ультра-консерваторам à la Ларош, которые страшатся программной музыки...» [13, с. 49]. И далее он цитировал Чайковского, по письму к фон Мекк от 5 декабря 1878 г.: «Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае, он выражает в своей музыке свои ощущения, радости, страдания, — словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае, программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение, или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима, и я нахожу, что Бетховен напрасно не приложил к тем сонатам, о которых вы говорите, программы» [13, с. 49–50].

Наконец, обобщая сказанное, Коптяев писал: «Органическая ненависть Петра Ильича к системе, идее, воплощенной в звуки, ненависть к искусству, которое нужно комментировать <...> сыграла большую роль в его нелюбви к Вагнеру. Как натура эмоциональная он уже потом подыскивал оправдания своему инстинкту» [13, с. 58].

Нет сомнений, что Коптяев был согласен с приведенными выше словами Чайковского и относил Четвертую симфонию к произведениям, подразумеваемым композитором «в первом случае», — т. е. по отношению к ней «программа не только не нужна, но она невозможна».

Любопытно, что встав на путь сравнений музыки Бетховена и Чайковского, в своей статье 1912 г. молодой композитор Н. Я. Мясковский, проводя параллели между новаторствами и традиционностями в их технологиях, совсем не поддавшись на искушение сопоставления «идеи рока» в Пятой Бетховена и Четвертой Чайковского, но совершенно неожиданно обозначил «как чрезвычайно родственные друг другу финалы симфоний, у Чайковского — 4-й, Бетховена — 7-й» [19, с. 435]. При всей парадоксальной неожиданности параллелизма в указанных финалах все же стоит обратить на них внимание.

Столь же показательно и то, что один из наиболее проницательных толкователей жизни и творчества

Чайковского Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ни в лучших своих работах 1920-х гг., ни в последующих, несколько подстроенных под наступающий идеологический пресс публикациях, также ни словом не упоминал ни о знаменитом письме к фон Мекк, ни о какой-то «программе» в Четвертой симфонии. И едва ли не демонстративно заявлял: «Нельзя верить всему, что Чайковский пишет в письмах и особенно к Мекк. Он нередко явно пишет для нее. Не отсюда ли столь пессимистически-фаталистическое толкование им Четвертой симфонии? На самом же деле лиризм Чайковского весь насыщен общительностью и желанием всегда и всем быть понятным, а не только, когда одиноко блуждающий мечтатель снисходит до рассеяния своих горестей в людской толпе» [3, с. 42]. Не стоит забывать, что и сам Чайковский давал основания не верить его письмам и об этом не мог не знать Асафьев. См., например, дневниковую запись Чайковского от 27 июня 1888 г.: «К кому бы, и для чего бы я ни писал, я всегда забочусь о том, какое впечатление произведет письмо и не только на корреспондента, а и на какого-нибудь случайного читателя. <...> Но кроме писем, написанных в минуты аффекта, никогда в письме я не бываю сам собой» [22, с. 213–214]. О самой же симфонии Асафьев еще в 1922 г. писал: «Основное задание Четвертой симфонии было: выразить смятенность и трепет человеческой души, преследуемой везде и повсюду грозным предостерегающим зовом неведомой силы, подавляющей всякое стремление и всякий порыв эмоций. Выход был найден отчасти во внешнем рассеянии, в погружении своего я в теснины людской жизни. Финал Четвертой симфонии и развертывает нам картину веселого разгула, по существу чуждого замкнутой душе Чайковского и потому обрисованного несколько внешне крикливо» [2, с. 251].

Таким образом, следует признать, что в упомянутых выше откликах на Четвертую симфонию Чайковского, при всех различиях толкований содержания этого произведения, совсем не говорится о конкретной программе, заложенной композитором в основу своего творения. Следует обратить внимание и на то, что собранные выше отзывы о Симфонии принадлежат людям, сформировавшимся не позже первого десятилетия XX в. Их жизненной этической установкой было следование высокому профессионализму. И музыка в их представлениях не подвергалась вербализации. Это было время композиторского аналитического музыковедения, ориентированного на музыкантов или на хорошо музыкально-воспитанную публику.

Но вот пришло новое поколение музыковедов (или тех, кто теперь стал писать о музыке), которое формировалось, если не с начала XX в., то, по крайней мере, в период между двумя мировыми войнами, т. е. поколение так называемой «фельетонной эпохи»⁷. Теперь

⁷ Здесь нет возможности исчерпывающего пояснения этого весьма многозначного термина из великого романа Г. Гессе «Игра в бисер». Поэтому ограничимся одной из возможных цитат из него: «Величайшее влияние на основы Игры оказало происшедшее уже в начале XX века, еще в самый расцвет эпохи фельетона, углубление музыковедения» [5, с. 35].

о музыке начали толковать музыкально-образованные журналисты или журналистски настроенные музыковеды, нацеленные на нарратив о музыке и не столько для музыкантов, сколько для широкой публики. И уже не сами произведения, а толки и суждения о них стали главным предметом нового музыкознания. Поэтому столь опрометчиво написанные строки в письме Чайковского к фон Мекк оказались необычайно востребованными, вытеснив из представлений о его Четвертой симфонии все прежние недоумения по поводу ее тайнств. Теперь новым толкователям все стало ясно.

Как нам представляется, первый наиболее полный опыт «фельетонного» оснащения Четвертой симфонии Чайковского развернутым смысловым пояснением следует рассматривать в книге А. Е. Будяковского «Симфоническая музыка П. И. Чайковского», вышедшей в 1935 г. [4]. При этом оказалось, что нарратив, основанный на пресловутой «программе», адресованной фон Мекк, здесь включен в более широкий смысловой контур приспособления к условиям идеологических установок 1930-х гг. Поэтому и симфония, и приписываемая ей «программа», оказались включены в следующий несколько хронологически размытый конструкт: «Основные мотивы творчества Чайковского в 60-х и первой половине 70-х годов (до 1877 года), — писал Будяковский, — это вечная любовь и... как это ни покажется на первый взгляд странным — *хождение в народ*» (здесь и далее курсив Будяковского. — С. Ф.) [4, с. 53].

И если первый «мотив» и по сей день в общем-то не вызывает возражений⁸, то второй представляется явно надуманным и подстроенным под упомянутую идеологию, как «ложь, во спасение» композитора и его творчества от причислений к лагерю буржуазной культуры в России 1920-х гг. и от последующих возможных политических гонений сталинского времени. Впрочем, следует учесть, что незадолго до выхода книги Будяковского началась «реабилитация» Чайковского. Тем не менее, этот мотив все же заслуживает внимания, хотя бы потому, что занимает в книге довольно много места.

Исходной позицией для рассмотрения этого «мотива творчества Чайковского» стали следующие спекулятивного свойства рассуждения: «В целом, по своим убеждениям Чайковский, как мы видели, был далек от идеалов русского разночинства, но многие стороны народнического движения — моральная необходимость „хождения в народ“ ради успокоения своей совести, стремление опроститься, слиться с народом — определенно отразились на концепции симфоний Чайковского» [4, с. 57].

Здесь трудно удержаться, чтобы не удивиться явной и грубой подтасовке, ибо данная концепция принципиально несовместима с Пятой и Шестой симфо-

ниями. Столь же нелепыми представляются поиски «хождения в народ» или «опроститься, слиться с народом» в Третьей симфонии, что, по всей видимости, ощущал и сам Будяковский, а потому в сноске попытался хоть как-то найти себе оправдание и писал: «Финал третьей симфонии в принципе не представляет исключения. Если для него и не использованы темы русских народных песен, то сам замысел композитора дать в качестве финала бравурное, помпезное массовое шествие (полонез) безусловно говорит о сходной с другими симфониями концепции (то же мы встречаем позже и в финале третьей сюиты)» [4, с. 57–58].

Возможно, пытаясь уйти от ответственности за такую фальшь, Будяковский находит выход в переносе внимания на частности: «В первых четырех своих симфониях Чайковский противопоставляет личное внеличному, свои собственные настроения — поглощающему личное горе жизнерадостному веселью коллектива, народа, с которым композитор хочет слиться» [4, с. 57]. А в оправдание столь ходульному и далекому от Чайковского плетению словес здесь к месту как раз и оказывается у него столь давно ждущие применения слова из пресловутой «программы»: «Если ты в самом деле не находишь мотивов для радости, — писал Чайковский фон Мекк, объясняя ей программу финала своей четвертой симфонии, — смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь беспредельно радостным чувствам» [4, с. 57].

У нас нет здесь возможности и необходимости последовательно опровергать все последующие рассуждения, которыми Будяковский оснащает свои старания примирить Чайковского с формировавшимися тогда идеологизированными штампами его понимания. Но далее нам не избежать того, чтобы не показать, как все это увязывается им непосредственно с Четвертой симфонией.

Однако и тут все оказывается не так просто и прямолинейно. С одной стороны, как бы по обязанности, едва ли не со всеми подробностями и нотными примерами пересказывается «программа» из письма Чайковского к фон Мекк от 17 февраля 1878 г., которое Будяковский знал не только по его пересказу в многократно цитируемой монографии Модеста Ильича, но и по изданному в 1934 г. первому тому переписки Чайковского с фон Мекк [26]. На это указывает сноска на письмо № 24 из этой переписки [4, с. 54]. А с другой, прямо заявляет: «Четвертая симфония Чайковского не является программным сочинением...» [4, с. 138]. Более того, как бы à propos, в сноске он прячет очень важное замечание: «В своих деталях, словесное описание содержания 4-й симфонии, данное Чайковским не везде совпадает с музыкой» [4, с. 140].

⁸ Здесь нельзя не учесть, что Будяковский несколько не стесняется признавать некоторой условности приписывания Чайковскому причастности к «вечной любви». Он дает этому следующее обоснование: «Тема вечной любви типична для русской дворянской литературы XIX века. И на творчество Чайковского в этой его линии дворянской идеологии накладывает явный отпечаток. Лично Чайковскому не были свойственны романтические увлечения. Как гомосексуалист Чайковский был совершенно лишен чувства любви к женщине» [4, с. 53–54].

Поэтому описание музыки симфонии по ее частям Будяковский дает в двух ракурсах: сначала цитирует «программу» из пресловутого письма, а затем вкратце раскрывает свое собственное профессиональное видение ее музыкальной технологии. Наиболее явно это проявляется в тексте о первой части. «Ведущую роль в ней действительно приобретает тема фатума. Роковая обреченность явно чувствуется и в первой теме аллегро; она проявляется и в теме „вальса“, — пишет Будяковский как бы от себя [4, с. 149–141]. И это очень интересно, ибо ни о каком «вальсе» Чайковского в подстроенном под уровень понимания музыки его корреспондентки в письме не говорится. И лишь в сноске ссылается на то, что заимствовал эту ремарку из уже упомянутой нами брошюры Лароша и Кашкина: «По свидетельству Н. Кашкина („На память о Чайковском“, стр. 46) в черновом наброске 4-й симфонии около этой темы стояла надпись „Souvenirs d'un bal“ („Воспоминание о бале“)» [4, с. 141].

Далее Будяковский снова, как бы без соотнесения с «программой» пишет о том, что «...ритмический костяк интродукции <...> в разработке <...> заполняет собой все пространство (унисоны, аккорды), переплетаясь с трубными возгласами начала интродукции. И появление первой темы в репризе дано не в первоначальном ее виде (начало ее можно определить только формально; по существу же это *продолжение* разработки)» [4, с. 141].

Нечто подобное можно прочесть и в описаниях других частей. Так, говоря о Второй, Будяковский помимо обязательной цитаты из псевдопрограммы, отмечает и нечто технологическое: «Повторение и варьирование тем преобладает в ней над их развитием и разработкой» [4, с. 141]. О Третьей части от себя он сообщает только то, что здесь «средняя часть — трио — несколько приближается к характеру русской песни» [4, с. 142]. В финале же, стремясь увязать слова «программы» — «Жить все-таки можно», — вынужден признать, что «„фатум“ разбил все грезы... И веселие в конце симфонии, вопреки ее программному истолкованию, дается в значительной мере формально. И показательно: народная песнь „Во поле березонька стояла“, после внедрения в финал темы фатума, больше уже не появляется» [4, с. 144].

Таким образом, в деле примирения «программы» с тем, что на самом деле звучит в Четвертой симфонии, Будяковский выглядит несколько неуверенным. Такое впечатление усиливается, если обратить внимание на то, как он пользуется самой идеей «программы» в музыке других пяти симфоний Чайковского. В случае с Первой, Второй и Третьей симфониями он вообще избегает какой-либо программности и ограничивается некоторыми конкретными замечаниями относительно образно-технологических подробностей ее музыки.

Но вот применительно к Пятой и Шестой он без всяких сомнений и оговорок говорит об их «программах». В частности, для Пятой он нашел для этого повод в одной из записных книжек композитора 1888 года, где было написано: «Интрод[укция]. Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповед[имым] предначертание[м] Провидения. Allegro I) Опыт⁹, сомнения, жалобы, упреки к Х.Х.Х. II) Не броситься ли в объятия веры???» [4, с. 145]. И далее, исходя из столь обобщенных посылов, без прямых доказательств о принадлежности слов из «записной книжки» именно к Пятой симфонии, Будяковский, несколько смущаясь бездоказательностью своих суждений, пытался привязать предполагаемую «программу» к ее музыке. Поэтому, отвечая на собственный же вопрос: выполнил ли Чайковский эту программу, как-то неловко отписался странным пояснением: «В полной мере, конечно, нет. И не только потому, что содержание симфонии шире ее программы, но и потому, что Чайковский не находил еще тогда соответствующих средств музыкального выражения для этих новых идей роковой обреченности» [4, с. 146].

Для рассуждений о «программе» в Шестой симфонии Будяковский нашел исходную точку в письме композитора к его племяннику от 11 февраля 1893 г: «Во время путешествия у меня явилась мысль... симфонии, на этот раз программной, но с такой программой, которая останется для всех загадкой — пусть догадываются, а симфония так и будет называться „Программная симфония“» [4, с. 151–152].

Не задерживаясь на том, что, следуя логике Чайковского, прежние симфонии он, видимо, никак не считал программными, обратим внимание на то, что цитируемые слова ни самим Чайковским, ни Будяковским нигде и никоим образом подтверждены или объяснены не были, и по сей день остаются загадкой. Не пытаясь разрешить эту загадку, Будяковский, ограничился в описании ее музыки более чем краткими характеристиками.

Есть еще один аспект, который несколько усложняет представления Будяковского о программности в творчестве Чайковского. Речь идет о так называемом «творческом замысле» или, иначе говоря, о «творческом задании» в произведениях Чайковского. Так, например, рассматривая «основы стиля музыки» композитора, Будяковский делает важное замечание: «Самым ценным в художественных установках Чайковского было то, что свое мастерство он никогда не делал самоцелью, он никогда не выставлял его на первый план, а пользовался им только для того, чтобы ярче, лучше и глубже выявить свой творческий замысел» [4, с. 83]. «Творческие замыслы Чайковского» упоминаются Будяковским и в рассуждениях о том, что этому композитору «не свойственны были новаторские искания

⁹ «Это слово написано очень неразборчиво, вследствие чего здесь возможна ошибка» (примеч. Будяковского. — С. Ф.). См.: [4, с. 145].

в области музыкального языка» [4, с. 112], и в этом, кстати, обнаруживается явная перекличка со словами Мясковского в упомянутой ранее статье «Чайковский и Бетховен».

Более конкретно применительно к произведению Чайковского сентенция о «творческом замысле» обнаруживается в следующем пассаже: «Ко всему сказанному о творческом замысле пятой симфонии и ее авторском программном истолковании, для того чтобы вполне уяснить значение отдельных ее частей и их конструктивные особенности, остается добавить немного» [4, с. 147]. Далее Будяковский ограничивается тем, что вкратце излагает структуру обозначенного сочинения. Чуть ниже, но теперь уже в случае с Шестой симфонией, Будяковский приводит фрагменты из записной книжки композитора с набросками несостоявшегося ее варианта и объясняет свое обращение к ним: «Этот творческий замысел ясно показывает, что в эти годы волновало Чайковского и что он стремился выразить в своей симфонической музыке» [4, с. 155].

Подводя итоги сказанному выше, можно признать, что, начиная с Будяковского, в трактовку Четвертой симфонии Чайковского вошли четыре аспекта в той или иной степени обязательности и подробностей обнаруживавшиеся у всех, кто в дальнейшем писал о ней. Во-первых, исходящий из пресловутого письма композитора к фон Мекк фельетонного толка нарратив, занявший первенствующее место в осмыслении этого произведения; во-вторых, попытки связать все творчество Чайковского и в частности его Четвертую симфонию с каким-либо ракурсом общественно-политической жизни современной ему эпохи; в-третьих, формально-аналитическое описание музыки симфонии; в-четвертых, предположение о некоем «творческом замысле», которым руководствовался в этой симфонии композитор.

Не ставя здесь задачей рассказ обо всех последующих публикациях, в той или иной степени посвященных Четвертой симфонии Чайковского, рассмотрим далее лишь те из них, в которых появлялись новаторские тенденции или которые имели важное этапное значение в ходе развития представлений о содержании симфонии.

Так, например Л. Данилевич в юбилейной (к столетию со дня рождения композитора) статье «О симфонизме Чайковского» в 1940 г. признается в том, что ему «хорошо известна „программа“ симфонии, изложенная Чайковским в письме к Н. Ф. Мекк» [6, с. 46]. Давая затем словесное описание музыки, в центре которого находится заимствованная из этого письма идея «фатума», заключает: «Итак, 4-я симфония дает исключительно яркое противопоставление начала личного — началу народному. Этот замысел был воплощен Чайковским еще в 1-й и 2-й симфониях. Но в 4-й симфонии он реализован с несравненно большей убедительностью» [6, с. 46]. И в продолжение сентенций Будяковского о народни-

честве Чайковского Данилевич пишет: «Стремление слиться с народной массой, чтобы позаимствовать у народа его духовную силу — одна из наиболее важных и характерных черт „героя“ Чайковского. <...> Страстное желание познать народную мудрость было типической чертой передового интеллигента тех лет» [6, с. 46]. В итоге: «Обладая высокими душевными качествами и знаниями, искренне желая быть полезной народу, передовая русская интеллигенция на деле все же была далека от народа. И в этом заключалась ее трагедия. Чайковский как величайший художник своей эпохи, сумел понять и почувствовать эту трагедию и воплотить ее в своем творчестве. В этом одна из причин огромного исторического значения его симфонизма» [6, с. 47].

Уже после войны во втором томе обобщающего достижения советского музыковедения того времени трехтомного академического труда «Истории русской музыки» (1947) Ю. В. Келдыш, давая краткую историю создания и беглое описание музыки Четвертой симфонии Чайковского, как о само собой разумеющемся пишет о «программном комментарии к 4-й симфонии» в известном письме его автора [11, с. 320], но пользуется им еще очень осторожно. Главным образом это делается по поводу финала, который он рассматривает «в связи с общей идеей симфонии» [11, с. 317], которую цитирует из письма Чайковского: «Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться...» [11, с. 317].

Спустя несколько лет, в 1955 г., наконец, было дано первое развернутое аналитическое описание симфонии, претендующее на окончательное раскрытие ее таинств. Автор этого труда Ю. А. Кремлев следующим образом охарактеризовал истоки своей концепции в отечественном музыкознании: «В советское время усилиями целого ряда музыковедов (и на основе авторской программы из письма к Мекк) была сформулирована достаточно общепризнанная оценка драматургической коллизии четвертой симфонии, как драмы страждущей личности, мечтающей о счастье и пытающейся найти если не это счастье, то забвение от скорби в слиянии с народным строем мирозерцания и мироощущения» [14, с. 157]. Но, в отличие от прямолинейной версии Будяковского «народничеству» Чайковского дается следующая интерпретация: «Если вульгарно-социологические формы такой трактовки (изображающей Чайковского в виде „кающегося дворянина“ и т. п.) были весьма ограничены, узки и, следовательно, порочны, то наиболее широкое в историческом и социальном смысле понимание концепции четвертой симфонии как образного выражения глубоких дум композитора о смысле жизни, о возможности преодоления скорби через приобщение к переживаниям общества — нельзя не признать убедительным» [14, с. 157].

А вот далее, впервые в интерпретацию симфонии Кремлев вводит мотив личной жизни композитора:

«Совершенно бесспорно, что вся острота душевных волнений личной жизни Чайковского в 1877 году создала в его творчестве драматический тонус, особую напряженность и острейшую нервную восприимчивость» [14, с. 157]. И тут же, как бы оправдываясь за такую вольность, пишет: «Но конечным содержанием созданной музыки стали не эти личные волнения, как таковые, а претворение в лирике эмоции многих людей, судьбы многих человеческих жизней» [14, с. 157]. В качестве же повода для преломления «эмоций многих людей, судеб многих человеческих жизней» Кремлев указывает на события исторического контекста создания симфонии: «Это — всемирного значения события на Балканах, приведшие к русско-турецкой войне 1877–1878 годов» [14, с. 158]. Это уже явное «новаторство»!

Вслед за идеологическим обоснованием у Кремлева идет достаточно развернутое формально-музыкально-ведческое, впрочем, отнюдь не безупречное, аналитическое описание симфонии, иллюстрируемое к каждому случаю цитатами из неизбывного письма композитора к фон Мекк.

Завершив свои аналитические выкладки, Кремлев неожиданно возвращается к своей идеологической концепции симфонии. Как бы извиняясь за ее прямолинейность, он пишет: «Вряд ли Чайковский осознавал до конца всю конкретность связей четвертой симфонии с событиями времени. Авторская программа в письме к Н. Ф. Мекк ничего не говорит об этой конкретности. К тому же, данная симфония, безусловно, во многом стимулированная событиями войны, вместе с тем, оставляет ее образы на заднем плане, превращает в отголоски явно ощутимого, но далекого фронта» [14, с. 187]. И совершенно непредсказуемое: «Наконец, объективное содержание четвертой симфонии гораздо шире ее непосредственных конкретных стимулов, так сказать, сюжетных обострений» [14, с. 187].

Здесь же следует отметить, что в данной публикации впервые были подробно пересказаны коллизии в обсуждении симфонии в переписке между Танеевым и Чайковским. Что же касается рецензии Лароша, то Кремлев ограничился в ее пересказе несколькими фразами, в последней из которых дал ей следующую оценку: «...краткая рецензия Лароша, все-таки, оказалась поверхностной, а моментами и слегка насмешливой (например, по поводу финала, где Ларош нашел „невероятный гам и треск инструментовки“, доказывающий вновь, что Чайковский „может на шуметь в оркестре не меньше любого композитора“)» [14, с. 156].

Следующее этапное исследование Четвертой симфонии Чайковского обнаруживается в книге А. Н. Должанского «Симфоническая музыка Чайковского» [8]. Здесь впервые в рассмотрении жизненных условий времен создания симфонии упоминается о его женитьбе летом 1877 г.: «Симфония создавалась Чайковским в чрезвычайно напряженный период его жизни. <...> В состоянии какой-то растерянности он необдуман-

но и поспешно, почти случайно поддавшись влиянию внешних обстоятельств, вступил в брак с нелюбимым человеком. Ложный шаг лишь постепенно дал себя почувствовать в полной мере и вызвал в душе Чайковского совершеннейшее смятение и безнадежное отчаяние» [8, с. 81]. Но далее, снова все сводится ко внешне- и внутреннеполитической ситуации в России того времени: «Ко всему этому присоединились и понемногу приобрели господствующее значение политические события, захватившие Россию и глубоко взволновавшие все русское общество. 1877 год прошел под знаком русско-турецкой войны» [8, с. 81]. И подводя итоги сказанному: «Думается, что именно беспокойство за судьбу народа, растворение собственных страданий в сочувствии общему горю явилось определяющим для душевного состояния Чайковского во время сочинения Четвертой симфонии» [8, с. 81–82].

Подробный пересказ «программы» из письма к фон Мекк завершается следующим концептуальной сентенцией: «Сюжетная основа Четвертой симфонии развивается в процессе поисков устойчивой защиты против грозной, воинственно-истребительной силы, воплощенной в ее вступительной теме» [8, с. 88]. Далее, согласно высказанной концепции излагается аналитическое описание музыки симфонии, в котором обнаруживаются и некоторые новации. В частности, Должанский впервые жанрово охарактеризовал тему главной партии первой части, которая излагается «неторопливо и душевно в вальсообразном движении» [8, с. 89]. «Подчеркнуто-танцевальный и вместе капризный ритм» [8, с. 91] Должанский отмечает и в побочной партии. Все это, несомненно, впервые в советской традиции перекликается с тем «балетным» тоном, который услышали в симфонии в свое время Танеев и Ларош.

Что же касается следующих частей симфонии, то во второй части Должанский впервые отметил, что в ней «...как пастушья свирель, олицетворение мира и покоя, — звучит мелодия гобоя...» [8, с. 94]. В финале же Должанский впервые охарактеризовал трубный роковой сигнал, прерывающий последний цикл вариаций на тему «березки» как «голос войны» [8, с. 99].

Заключает же свое рассмотрение симфонии Должанский следующей вполне традиционной фальшивой, но идеологически верной, ходульной сентенцией: «То, что губительно для одинокого героя, не опасно для народа. В народе отдельный человек может почерпнуть для себя силу сопротивления даже высшему проявлению зла, воинственной истребительности» [8, с. 99].

Можно было ожидать какого-то нового мотива в прочтении Четвертой симфонии Чайковского от А. А. Альшванга, который занимался исследованиями жизни и творчества композитора в послевоенное время. Однако исследователя здесь ждут разочарования. Даже в подводящей итоги в этом деле монографии [1] все сводится к обтекаемым по формулировкам обобщениям накопленного ранее достижения предшествующих его коллег.

Столь же бледным оказались выкладки относительно Четвертой симфонии в двухтомной монографии Н. В. Туманиной. Даже попытка отмежеваться от «программы» из письма к фон Мекк¹⁰ так и не смогла реализоваться, и все описание симфонии традиционно увязывается с выдержками из него.

Осенью 1993 года на конференции в Московской консерватории, посвященной столетию со дня смерти Чайковского, нами был прочитан доклад «О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского», текст которого был опубликован в виде статьи спустя два года.

Завершает историю советской традиции с опорой на письмо к фон Мекк и народность интерпретации Четвертой симфонии Чайковского раздел в статье, помещенной в восьмом томе (1994) последнего «академического» обобщения истории русской музыки. Ее автор Ю. В. Келдыш, как и в давнем своем опусе 1947 г., очень осторожно компонует краткий набор соответствующих музыкально-стилевых и содержательных элементов. Однако неожиданно обогащает его сравнением с тем, что Чайковский определял как «зерно всей симфонии, безусловно главную мысль», с подобной ситуацией в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза: «Известную аналогию берлиозовской *idée fixe* представляет фанфарная тема вступления к первой части, характеризующая Чайковским как образ „фатума“, грозной роковой силы тяготеющей над человеком» [12, с. 122].

В 1995 г. вышла упомянутая выше статья «О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского», в которой, во-первых, исключается навязанное симфонии разъяснение, рассчитанное на дилетантские музыкальные представления благодетельницы Чайковского в опрометчивом письме к ней; во-вторых, подчеркивается нелепость вероятно случайно сложившейся формулы счастья одинокого человека на чужом празднике, ибо она «противоречит интонационной природе материала симфонии и логике его музыкально-драматургического развертывания. Более того, она не выдерживает критики как с точки зрения норм и традиций эстетики высокой драмы, так и в плане требований элементарного вкуса. Действительно, разве можно себе представить какого-нибудь оперно-театрального героя XIX в., например, Хозе в „Кармен“, или Наташу в „Русалке“, или, наконец, Татьяну в „Евгении Онегине“, находивших успокоение в радостных звуках корриды, крестьянских плясок или светского бала, т. е. в чужих радостях?» [22, с. 64]; и в-третьих, концепция финала, а в некотором смысле и всей симфонии выводится именно из особенностей ее интонационной природы. Непредвзятый анализ финала показал, как вроде бы невинный лирический образ псевдонародной темы «березки» в непредсказуемых вариационных метаморфозах подвергается столь разрушительным преобразованиям, что

неожиданно выявил «генетически заложенные признаки своей „второй“ уродливой образности» [22, с. 68].

Благодаря этому нами были выявлены некоторые скрытые доселе от общего внимания свойства драматургии финала. В частности стало ясно, что однозначная трактовка концепции в духе «народного праздника» явно не соответствует интонационной действительности. Если уж говорить здесь об отражении какого-то праздника, то речь должна идти вовсе не о народном и совсем не о радостном, а о необычайно холодном и коварном действе, да еще и с дурным завершением [22, с. 69]. В конечном счете, стали ясны глубинные параллели между Четвертой симфонией Чайковского и «Фантастической симфонией» Г. Берлиоза, и не только в финалах этих симфоний, но и общей их музыкальной драматургии [22, с. 69–71].

Были рассмотрены и тайные мотивы в биографии композитора в его взаимоотношениях с женщинами, а в данном случае в «романе в письмах» с Н. Ф. фон Мекк и в катастрофическом браке с А. И. Милюковой, с концепцией симфонии: «Как нам представляется, богатейший опыт, накопленный к этому времени Чайковским в области интенсивного и целенаправленного изучения драматургии человеческих отношений, — а это было его страстным увлечением, — позволил композитору, не переводя в вербальную форму, проработать не столько даже в сознании, а скорее на подсознательном уровне все возможные модели развития своих отношений как с этими, так, вероятно, и с любыми другими женщинами и прийти к неутешительному для себя выводу о неизбежности *превращения* этих отношений в кошмар, в неминуемое в будущем восприятие женщин как исчадий ада, что и раскрывала музыкально-драматургическая концепция его 4-й симфонии. Сказанное позволило выдвинуть четыре еще более смелых положения: во-первых, симфония вовсе не нуждалась в словесной программе (разве не об этом Чайковский прямо говорит в своих „ключевых“ письмах?), так как слишком очевидны ее аналогии с „Эпизодом из жизни артиста“ Берлиоза; во-вторых, в письме к фон Мекк Чайковский, вольно или невольно, но видимо постарался скрыть, замаскировать подлинную концепцию симфонии как слишком оскорбительную для дамы, которой он посвятил сочинение и от которой так сильно зависел — отсюда неудачный и, можно сказать, нелепый характер этой „псевдопрограммы“; в-третьих, сама 4-я симфония оказалась для Чайковского своего рода „скрытой программой“ его последующей жизни, неким обязательством, которое он, вероятно, не мог, а может быть и не хотел ни отсрочить, ни отменить, а лишь изжить в реальном бытии; в-четвертых, по-видимому, и 6-я его симфония оказалась программой такого же рода» [22, с. 71–72].

¹⁰ «С нашей точки зрения, пояснение композитора, данное им в письме к Н. Ф. Мекк, имеет характер комментария, написанного значительно позже процесса создания произведения и к тому же обращенного хотя и к просвещенной, но профессионально неподготовленной слушательнице» (см.: [20, с. 453]).

Наконец, в 2022 г. была опубликована статья А. О. Дёмина «Финал четвертой симфонии П. И. Чайковского в свете биографических данных» [7], в которой можно увидеть последнюю попытку раскрытия таинств содержательности Четвертой симфонии Чайковского. Исходя из все той же пресловутой «программы» из письма композитора к фон Мекк от 17 февраля 1878 г. и установки на то, что эта «программа» после публикации в книге М. И. Чайковского «с тех пор многократно воспроизводилась, вошла в учебники и укоренилась в сознании любознательных слушателей»; и из того, что «цитированием и учетом этой программы ограничивалось понимание финала Четвертой симфонии в свете биографических данных», — автор заключает: «Наша задача расширить это понимание и соотнести его с данными историко-музыкальных сопоставлений» [7, с. 110–111]. Чуть позже он уточняет что им была поставлена задача «проверить», насколько некое «ключевое событие из личной жизни отразилось в музыке финала Четвертой симфонии, сочинение которого совпало с этим событием» в жизни Чайковского [7, с. 112]. В качестве же «ключевого события» рассматривалась ситуация пересечения двух линий в личной жизни композитора — его платонического романа с И. Котekom и женитьбы на А. И. Милюковой, — которые «драматически пересеклись в обряде венчания 18 июля 1877 г., где Котек вместе с братом Чайковского Анатолием Ильичом присутствовал в качестве свидетеля со стороны жениха. Венчание и первые брачные ночи произвели на молодого супруга самое удручающее впечатление, что привело к скорому разрыву с женой, бегству, отчаянию и мыслям о полном собственном ничтожестве» [7, с. 112]. Решение этой задачи автор видит, «прежде всего, в историко-музыкальном сопоставительном рассмотрении тематического материала и анализе музыкальной драматургии финала» [7, с. 112].

Первым шагом в таком рассмотрении стали поиски интонационных аналогий к первой теме финала, которые увенчались установлением некоторых созвучий к ней в темах в увертюре к «глинкинскому „Руслану“» [7, с. 113], в увертюре к «моцартовской „Свадьбе Фигаро“» [7, с. 115–116] и в Свадебном марше «из музыки Ф. Мендельсона к комедии Шекспира „Сон в летнюю ночь“» [7, с. 113, 115–117]. Истолковывая формальную общность первых четырех звуков выбранных тем или тот факт, что они в какой-то степени связаны со свадебной ситуацией, Дёмин делает первый вывод: «Итак, первая тема финала Четвертой симфонии, по всей видимости, связана с идеей не простого праздника, а праздника по случаю бракосочетания» [7, с. 116].

Далее внимание автора занимает «вторая тема финала, популярная песня „Во поле береза стояла“» [7, с. 117], смысл которой он прочитывает следующим образом: «Простым и сочным языком народной поэзии (в тексте цитируемого Чайковским напева песни. — С. Ф.) крестьянка, почти всегда подневольная в своей

семейной жизни, живописует и свое презрение к нелюбимому и старому спутнику жизни, и нахальное желание веселиться с молодым любовником. Выраженные хотя и плясовым, но меланхолическим однообразным и заунывным напевом, эти мысли и образы окрашиваются в тона глубокой безысходной грусти, столь созвучной основному настроению Четвертой симфонии...» [7, с. 118].

Ограничившись кратким упоминанием третьей темы и опять же связав ее с теми произведениями самого же Чайковского, «где раскрывается трагическая сторона брака» [7, с. 119], Дёмин довольно подробно рассматривает интонационные метаморфозы, претерпеваемые темой «Березы» и вызывающие образ «женатой жизни, полной отвращения, страха, измены и нравственной пытки» [7, с. 120]. Первым итогом проведенной аналитической работы стал вывод: «...образный строй финала Четвертой симфонии полнее раскрывается в свете подробностей личной жизни композитора 1877 г., включающих любовную связь с И. И. Котekom и опрометчивую женитьбу на А. И. Милюковой. Программа, составленная для Н. Ф. фон Мекк, по необходимости лишь в малой степени отражает музыкальную драматургию этого раздела симфонии» [7, с. 121–122].

В качестве второго вывода здесь можно прочесть: «Мучительный неразрешимый вопрос свободы брака из самого сердца культуры прошел через сердце Чайковского-музыканта и породил это замечательное творение, столь созвучное эпохе и столь пронзительно-оригинальное. Четвертая часть апогей и итог подчинения всеобщему жизненному уставу, явленный в образах шумного и удалого свадебного праздника. Свадебной теме противопоставлен народный напев „Березки“, связанный с оборотной, отнюдь не радостной стороной брачной жизни. Именно через его развитие и срастание с темой рока из вступления происходит узнавание собственной судьбы. Именно такого брака с его рутинной, унижением и безысходностью и желала судьба изначально, к нему вела лирического героя симфонии через поражение любовного чувства, покорность и насмешку над самим собой. Кода четвертой части завершает симфонию картиной безудержного народного веселья, неотделимого от иступленного личного горя» [7, с. 123].

Оценивая версию прочтения содержания Четвертой симфонии Чайковского, данную Дёминым, нельзя не признать в ней несомненных новаторств. Однако не может не насторожить некоторая излишняя свобода в проведении музыкальных параллелей и в культурно-исторических ассоциациях, а главное в разрешении принципиальных вопросов: во-первых, знал ли сам Чайковский текст, цитируемой им музыкальной темы «Березы»; и во-вторых, известны ли автору статьи примеры того, как смысл текстов цитируемых Чайковским народных песен определял содержание включающих их произведений?

На этом, кажется, можно было бы закончить обзор литературы в традициях «фельетонной эпохи», посвященной таинствам Четвертой симфонии Чайковского. Однако нельзя не вспомнить, что в статье А. Е. Будяковского последним из намеченных им важнейших аспектов в прочтении ее музыкальной драматургии, было предположение о некоем «творческом замысле», которым руководствовался в этой симфонии композитор.

Насколько важно обратить внимание на этот аспект музыковедческого исследования можно судить хотя бы из того, что сама идея определения «творческого намерения» в композиторском деле принадлежит выдающемуся консерваторскому ученику, а затем важнейшему собеседнику Чайковского в переписке и в постоянном личном общении с ним С. И. Танееву. В свою очередь она была развита учеником Танеева Б. Л. Яворским, который интерпретировал ее как «творческое задание» [23, с. 3–4]. Таким образом, можно предположить, что понятие о «творческом замысле / намерении / задании» тем или иным образом восходит к самому Чайковскому. И здесь стоит отметить, что «основное задание Четвертой симфонии» Чайковского отчасти было рассмотрено и в цитированном выше высказывании Асафьева. Еще большего внимания заслуживают слова самого Чайковского о некоей «мысли», которой он руководствуется в создании того или иного своего сочинения. В частности, в письме к фон

Мекк от 1 марта 1878 г. он отмечает момент, «когда явилась главная мысль и когда она начинает разрастаться в определенные формы. <...> Необходимо только одно: чтоб главная мысль и общие контуры всех отдельных частей явились бы не посредством искания, а сами собой, вследствие той сверхъестественной, непостижимой и никем не разъясненной силы, которая называется вдохновением» [27, с. 123–124].

Анализ высказываний Танеева о раскрытии «творческого задания» в музыке русских композиторов позволил сделать вывод о том, что это «понятие, объединяющее различные виды композиторского целеполагания и средства их воплощения. Само же технологическое воплощение может быть источником понимания, раскрытия или расшифровки данного творческого задания. Здесь действует принцип зеркального отражения и действия закономерности как бы „от противного“: если творческое задание, как замысел, требует для себя комплекс выразительных, художественно-технологических средств, то и эти средства сами могут быть прямым указателем на творческие задания, которые посредством их хотел воплотить композитор» [23, с. 5].

Думается, что дальнейшее развернутое и глубокое исследование «творческого задания» в Четвертой симфонии Чайковского позволит, наконец, заложить основания для объективной оценки, хотя бы как-то выводящей нас из плена «фельетонной эпохи».

Литература:

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1967. 928 с.
2. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное / [вступ. ст. Е. Орловой] Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 376 с.
3. Асафьев Б. В. Памяти Петра Ильича Чайковского (1840–1940) // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. Т. 2: Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах / [ред. текста, вступ. ст. и примеч. к работам о Чайковском В. В. Протопопова, к работам о других композиторах — Е. М. Орловой]. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1954. С. 31–47.
4. Будяковский А. Е. Симфоническая музыка П. И. Чайковского. Л.: тип. «Лен. Правды», 1935. 273 с.
5. Гессе Г. Игра в бисер / пер. с немецкого С. К. Апта; вступ. ст. Н. С. Павловой. М.: Правда, 1992. 490 с.
6. Данилевич Л. О симфонизме Чайковского // Советская музыка. 1940. № 5–6. С. 35–47.
7. Дёмин А. О. Финал четвертой симфонии П. И. Чайковского в свете биографических данных // Все озарения мира: анагоризис в литературе и искусстве: сб. статей / сост. А. О. Дёмин. СПб.; М.: Сам полиграфист, 2022. С. 110–122 (Неканоническая эстетика. Вып. 9).
8. Должанский А. Н. Симфоническая музыка Чайковского. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1981. 208 с.
9. Игорь Глебов (Б. В. Асафьев). Чайковский. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1922. 62 с.
10. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / общ. ред., вступ. ст. и примеч. С. И. Шлифштейна. М.: Музгиз, 1954. 227 с.
11. Келдыш Ю. В. История русской музыки: в 3 ч. Ч. 2. М.; Л.: Музгиз, 1947. 300 с.
12. Келдыш Ю. В. П. И. Чайковский // История русской музыки: в 10 т. Т. 8: 70–80-е годы XIX века. Ч. 2. М.: Музыка, 1994. С. 89–245.
13. Коптяев А. П. П. Чайковский. СПб.: тип. Гл. Упр. Уделов, 1909. 71 с. (История новой русской музыки в характеристиках. Вып. 1).
14. Кремлев Ю. А. Симфонии П. И. Чайковского. М.: Музгиз, 1955. 304 с.
15. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 755 с.
16. Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост., автор вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. 692 с.
17. Ларош Г. А. Четвертая симфония (F-moll, op. 36) // Ларош Г. А. Избранные статьи: в 5 вып. / ред. колл. А. Гозенпуд (отв. ред.) и др. Вып. 2: П. И. Чайковский. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 101–102.
18. Ларош Г. А., Кашкин Н. Д. На память о П. И. Чайковском. М.: Е. Гербек, 1894. 62 с.
19. Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен // Музыка. 1912. № 77. С. 431–440.
20. Туманина Н. В. Чайковской. Путь к мастерству: 1840–1877. М.: Наука, 1962. 560 с.

21. Фролов С. В. Еще раз о том, за что Салтыков-Щедрин невзлюбил Стасова // Музыкальная академия. 2003. № 4. С. 111–117.
22. Фролов С. В. О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти (1893–1993): материалы научной конференции / ред.-сост. Е. Г. Сорокина. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 64–73.
23. Фролов С. В. Творческое задание: о недооцененном термине в научном наследии Б. Л. Яворского // Музыковедение. 2021. № 9. С. 3–10.
24. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: в 3 т. Изд. 2-е, испр. Т. 2. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1903. 697 с.
25. Чайковский П. И. Дневники. 1873–1891 / подгот. к печ. Ип. И. Чайковским; предисл. С. Чемоданова; примеч. Н. Т. Жегина. М.; Пг.: Муз. сектор Госиздата, 1923. 294 с.
26. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк: в 3 т. Т. 1 / ред. и примеч. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина; вступ. ст. Б. С. Пшибышевского. М.; Л.: Academia, 1934. 648 с.
27. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 7: Письма. 1878 / подгот. Е. Д. Гершовским и И. Г. Соколинской. М.: Музыка, 1962. 644 с.
28. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма / сост. и ред. В. А. Жданов; [предисл. Ю. Шапорина]. М.: Госкультпросветиздат, 1951. 558 с.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*Пример 3*), на другие изображения — жирным курсивом: (**Ил. 3, Рис. 3, Таблица 3**). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ЗЕМЛЯНИЦЫНА Марина Владимировна — доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: zemlyanicyna@yandex.ru.

МАРТЫНОВ Николай Авксентьевич — Заслуженный деятель искусств РФ, композитор, музыковед, главный научный сотрудник Отдела подготовки кадров высшей квалификации Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: mart38@mail.ru.

МЕДВЕДЕВА Надежда Викторовна — председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, художественный руководитель фестиваля «Диалоги невских берегов», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки РГПУ им. А. И. Герцена, кандидат искусствоведения. E-mail: festduet@gmail.com.

МУХОРТОВА Ольга Петровна — Заслуженная артистка РФ, режиссер-постановщик, профессор кафедры режиссуры музыкального театра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: regiser1@gmail.com.

ПАНЕНКОВА Лариса Ивановна — музыковед, преподаватель Сосновской детской школы искусств. E-mail: lorapanenkova@mail.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

ФРОЛОВ Сергей Владимирович — член Союза композиторов Санкт-Петербурга, Президент Гуманитарного фонда им. М. И. Глинки. E-mail: volorf2@yandex.ru.

ШАКИН Владимир Олегович — Заслуженный артист РФ, пианист, лауреат международных конкурсов, профессор кафедры специального фортепиано (1986–2024) Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ШАКИНА Анна Владимировна — доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: annashakina@yandex.ru.

ZEMLYANITSYNA Marina — PhD, Associate professor of the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Email: zemlyanicyna@yandex.ru.

MARTYNOV Nicolay — PhD, Merited Worker of Arts Industry of the Russia Federation, composer, musicologist, Chief researcher of Department of Personnel Training High Quality of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: mart38@mail.ru.

MEDVEDEVA Nadezhda — PhD, Professor of the Department of Music Instruments at the Herzen State Pedagogical University of Russia, the Chair of the St. Petersburg Piano Duo Association and the Artistic Director of the International Music Festival "Dialogues of the Neva Shores". E-mail: festduet@gmail.com.

MUKHORTOVA Olga — Honored Artist of the Russian Federation, production director, Professor of the Department of Musical Theatre Directing of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: regiser1@gmail.com.

PANENKOVA Larisa — musicologist, teacher Sosnovskaya Children's Art School.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper "Mariinsky Theatre", chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

FROLOV Sergey — member of the St. Petersburg Composers' Union, President of the Glinka Humanitarian Foundation. E-mail: volorf2@yandex.ru.

SHAKIN Vladimir — Honored Artist of the Russian Federation, pianist, laureate of International competitions, Professor of the Special Piano Department (1986–2024) of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

SHAKINA Anna — Associate professor of the Special Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: annashakina@yandex.ru.