ISSN 2949-2084

ВЕСТНИК

Астраханской государственной консерватории

Выпуск 2 (9)

2026

Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2026 № 2(9)
ISSN 2949-2084

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор
Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, проректор по науке, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия
Редактор
Лаврова Ксения Николаевна – доцент кафедры хорового дирижирования Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Благоевич Гордана / Blagojevich Gordana – доктор этнологии и антропологии (PhD), старший научный сотрудник Этнографического института Сербской академии наук и искусств, Белград, Сербия
Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия
Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
Кисеева Елена Васильевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия
Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия
Окунева Екатерина Гурьевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, Петрозаводск, Россия
Переверзева Марина Викторовна – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российского государственного социального университета, Москва, Россия
Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия
Пысларь Снежана Ильинична / Pyslar Snezhana Ilyinichna – доктор искусствоведения и культурологии (PhD), доцент Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, Кишинев, Молдова
Фролова Юлия Сергеевна – доктор социологических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия
Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

Учредитель и издатель:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Адрес редакции:
414000, г. Астрахань,
ул. Советская, 23
Тел.: (8512) 53-93-11.
E-mail: adeliakult@gmail.com

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 2 раза в год.
Цена свободная

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории

Подписано в печать 03.06.2026.
Формат 60x88 1/8.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Усл.-печ. л. 10
Уч.-изд. л. 10,5 Заказ № 0526
Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии
ИП Забродина Н.В.
414000, г. Астрахань,
ул. Ахматовская, 5
Тел.: 8(917)1987433
E-mail: Ric83@mail.ru

Содержание

Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства

Богданова А. В.
Андре Капле и его оратория «Зеркало Иисуса»…….…….. ***3***
Поповская О. И.
О проявлении театральности в «Блоковской» симфонии В. Щербачева (к постановке проблемы)…… ***9***
Олейникова К. А.
Роль гармонии в создании героико-патриотического образа в песнях о Сталинградской битве А.Н. Пахмутовой……***23***
Климова Н. В.
В диалоге с традицией. Симфонические моменты «Витязь в тигровой шкуре» А. Изосимова…….. ***28***
Гареева А. М.
Новая простота как обновление музыкального языка в XX веке. Типы новой простоты в творчестве отечественных и зарубежных композиторов……***40***

Проблемы вокального исполнительства и образования

Цзян Кэцзюнь
Интерпретации партии Дон Жуана в одноименной опере В. А. Моцарта русскими певцами……***47***
Шарма Е. Ю., Солдатова М. И.
Ученики Г. Ниссен-Саломан в контексте развития отечественного вокального искусства рубежа XIX–XX вв.: Мария Даниловна Каменская (к 175-летию со дня рождения)……***54***
Шишкина Н. П., Рудякова А. Э.
Особенности интерпретации Г.П. Вишневской вокального цикла Д. Д. Шостаковича «Сатиры»…… ***62***
Сафронов М. А.
Исполнительские принципы народного артиста СССР, профессора Л. А. Сметанникова……. ***72***

Сведения об авторах…….…… *78*

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА

АНДРЕ КАПЛЕ И ЕГО ОРАТОРИЯ «ЗЕРКАЛО ИИСУСА»

ANDRÉ CAPLET AND HIS ORATORY «THE MIRROR OF JESUS»

Анастасия Валерьевна Богданова
Астраханская государственная консерватория,
Астрахань, Россия

Anastasia V. Bogdanova
Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

Аннотация: В статье рассматривается творческий путь французского композитора и дирижёра Андре Капле. Кратко освещаются основные этапы его карьеры, стилистические ориентиры и связи с парижской культурной средой. Основной акцент в исследовании сделан на одном из самых известных сочинений композитора – оратории «Зеркало Иисуса», созданной под влиянием идей «религиозного ренессанса» во Франции начала XX века.

Summary: The article examines the creative path of the French composer and conductor André Caplet. The main stages of his career, stylistic influences and connections with the Parisian cultural environment are briefly highlighted. The main focus of the study is one of the composer's most famous works, the oratorio «The Mirror of Jesus», created under the influence of the ideas of the «religious renaissance» in France at the turn of the 20th century.

Ключевые слова: Андре Капле, Анри Геон, оратория «Зеркало Иисуса», розарий, «религиозный ренессанс».

Keywords: André Caplet, Henri Geon, oratorio «The Mirror of Jesus», rosary, «religious renaissance».

В панораме французской музыки Belle Époque имя Андре Капле нередко оказывается в тени его прославленных современников – Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Однако, при внимательном анализе творческого наследия Капле, становится очевидной самодостаточность и глубина художественного высказывания композитора, чьё мастерство

мало в чем уступало таланту признанных классиков импрессионизма. Многие современники Капле высоко отзывались о его музыкальном даровании. Так, французский композитор и музыковед Ролан-Мануэль писал о своём коллеге и друге: «Этот волшебник показывал флейтистам, как играть на флейте, певцам, как нужно петь. Он открывал музыку музыкантам, красоту – всем» [4, с. 2].

Андре Капле появился на свет в Гавре 23 ноября 1878 года. Будучи седьмым ребёнком в небогатой семье, он с ранних лет выбрал музыку средством заработка. Профессиональная музыкальная карьера композитора начинается в 1892 году, когда он поступает на должность скрипача в оркестр Большого муниципального театра Гавра. Вдохновившись насыщенной творческой жизнью, работой в оркестре и воплощением своего таланта в первых значительных сочинениях, например, кантате «Видение Жанны д'Арк» на текст А. Милларда, Капле в 1896 году переезжает в Париж и поступает в Консерваторию. Его наставниками становятся ведущие деятели искусства эпохи – Ксавье Леру (бывший ученик Жюля Массне) преподаёт гармонию, Шарль Леневё композицию, а Поль Видаль аккомпанемент. В частности, с именем Ксавье Леру связан новый этап в жизни Капле как дирижёра. Будучи руководителем оркестра в театре Порт-Сен-Мартен, Леру столкнулся с невозможностью лично выполнять свои обязанности и поручил эту деятельность своему новому ученику Андре Капле. «Капле сразу же руководил с мастерством и авторитетом старого мэтра. Перед первым выступлением оркестранты относились к нему с отеческой снисходительностью, подшучивали над ним. Но когда он взял в руки дирижёрскую палочку, в нем не осталось ничего, кроме мастера, перед которым все почтительно склонились. С тех пор слава молодого музыканта начала распространяться в среде профессионалов» – вспоминал К. Леру [3, с. 151].

Однако Капле был талантлив не только как дирижёр, но, в первую очередь, как композитор. Его дарование было отмечено многочисленными наградами, включая престижную Римскую премию. В 1901 году за кантату «Мирра» Капле получил Гран-при, обойдя Габриэля Дюпона и Мориса Равеля. Этот успех позволил ему провести время на Вилле Медичи и совершить путешествие по Германии. Согласно уставу премии, все сочинения, написанные в Риме, должны были быть направлены в Париж для рассмотрения и оценки уполномоченными органами. В списке таких сочинений Капле – «Персидская сюита» и симфоническая поэма «Саламбо» (1902) по мотивам исторического романа Гюстава Флобера.

В 1907 году в его жизни появляется Клод Дебюсси. Капле начал совершенствовать своё мастерство в области музыкальной композиции под его руководством. Их знакомство переросло в крепкую творческую дружбу, поддерживаемую активной перепиской. Одним из ярких примеров наставничества Дебюсси является фантастическая легенда для арфы

и струнного квартета «Маска красной смерти» по мотивам рассказа Эдгара Аллана По. Эта партитура была написана по заказу французского инженера-изобретателя музыкальных инструментов Гюстава Лиона, который разработал для дома Плейеля хроматическую арфу без педалей с двумя рядами струн. Столь нетрадиционное решение в применении художественных возможностей арфы вызвало неоднозначные комментарии со стороны музыкальной общественности. Со временем этот музыкальный инструмент займёт центральное место в оркестре Капле, став его излюбленным тембровым решением.

Со своей стороны, Андре Капле делал многое для пропаганды творчества наставника: он дирижировал премьерами его новых сочинений, писал аранжировки и оркестровал фортепианные сочинения. Именно Капле возродил к жизни кантату «Блудный сын», принёсшую Дебюсси Римскую премию в 1884 году. Премьера состоялась в 1908 году на музыкальном фестивале в Шеффилде под руководством Генри Вуда. Это событие позволяет утверждать, что именно с этого времени Дебюсси обрёл в лице Капле не только друга, но и надёжного помощника.

Коренным образом на жизнь композитора повлияло решение пойти добровольцем на фронт в 1914 году. Капле участвовал в боях под Верденом и даже был произведён в сержанты. В мае 1915 года он был ранен и получил отравление газом, что в дальнейшем повлекло за собой болезни и безвременную кончину. 1919 год поставил точку в его военной службе, и вскоре после этого, 4 июня того же года, он вступил в брак с Женевьевой Перрушон. Но ужасы войны оставили неизгладимый след в художественном сознании Капле, и в 1920 году он приступил к созданию одного из знаковых произведений в своей карьере – оратории «Зеркало Иисуса». Это сочинение связало композитора с актуальными на тот момент во Франции идеями возрождённого христианства.

В начале XX столетия Франция стала свидетелем значительного интеллектуального и культурного сдвига, известного как «религиозный ренессанс». Этот феномен характеризовался тем, что многие выдающиеся французские мыслители, литераторы, музыканты и критики вновь обратились к основам христианства, глубоко осмыслив его доктрины. Результатом этого духовного обращения стало заметное влияние христианских ценностей на их творческие работы. Открытое исповедание веры стало нормой, породив такие понятия, как «писатель-католик» или «католический интеллектуал», которые прочно вошли в общественный дискурс.

Капле была очень близка концепция возможности познания Бога через Его творение, а также понимания человеческой личности как орудия, посредством которого осуществляются божественные предначертания. В письме своей жене он описывал свою веру так: «Христианство – это чудесный сад, который привносит в мою душу, в мой разум самое драгоценное, самое сильное поэтическое очарование» [2, с. 98].

Столь чувственное религиозное воззрение роднит Андре Капле с композиторами более позднего поколения – представителями «Группы Шести» Артюром Онеггером и Франсисом Пуленком, с которыми Капле был хорошо знаком, а также с другим его младшим современником – Оливье Мессианом.

Подробнее остановимся на оратории А. Капле «Зеркало Иисуса». Название и замысел этого произведения берут начало в творчестве французского поэта, драматурга и режиссёра Анри Геона (1875 – 1944), чьё творчество претерпело глубокую эволюцию после религиозного обращения. Его путь к христианству не был мгновенным, он складывался из духовных поисков и разочарований в светской культуре. Наследие Геона повлияло на поколение католических писателей послевоенной Франции, а стихи до сих пор читают как образец религиозной поэзии, где искренность молитвенного переживания соединяется с мастерством слова.

Сборник стихов Геона был подарен семье Капле мадам де Кастельбажак, крестной матерью их сына Пьера, в день его именин. Композитор вёл работу одновременно над двумя сочинениями, объединёнными христианской темой – ораторией «Зеркало Иисуса» и фреской для виолончели «Богоявление». В письмах супруге он называет эти сочинения первыми своими работами и посвящает ей и сыну.

Говоря о полной характеристике жанра «Зеркало Иисуса», стоит назвать его ораторией-триптихом для меццо-сопрано, хора, струнного квартета и арфы. Помимо этого, Капле привнёс в сочинение черты мистерии. Об этом свидетельствует ряд признаков. Во-первых, религиозный сюжет: ветхозаветные и новозаветные картины оживают в сопровождении антифонного пения. Во-вторых, наличие роли рассказчика и ритуальность: музыка здесь лишь часть действа, о чем свидетельствуют ссылки на богослужебные тексты. В-третьих, полифоничность структур: параллельное развитие независимых эпизодов, отличающихся своей фактурой, мелодикой, а иногда и жанровыми характеристиками, – что отражает взаимодействие трансцендентного и реального. Кроме того, можно отметить в произведении наличие символических и аллегорических образов христианства, а также приёмов стилизации, обращённой к музыкальному языку средневековой литургии.

Намерением композитора было предварять каждую часть триптиха («Зеркало Радости», «Зеркало Печали», «Зеркало Славы») небольшой прелюдией в исполнении струнной группы и хорового ансамбля из девяти женских голосов, разделённых на три партии. Эти хоровые прелюдии символизируют возгласы ангелов, строго и аскетично объявляющих содержание каждой из частей.

В свою очередь, три «Зеркала» делятся, не считая прелюдий, на пять разделов, каждый из которых посвящён определённому событию из земной жизни Иисуса Христа:

I. Зеркало Радости

Прелюдия, Благовещение, Посещение (Встреча Девы Марии и

Святой Елизаветы), Рождество, Сретение, Обретение отрока Иисуса в храме.

II. Зеркало Печали

Прелюдия, Моление о чаше, Бичевание, Коронование терновым венцом, Шествие на Голгофу, Распятие и смерть.

III. Зеркало Славы

Прелюдия, Воскресение, Вознесение, Пятидесятница, Успение Девы Марии, Коронация Богородицы.

Данная последовательность частей является традиционной в католической догматике, они именуются пятнадцатью тайнами Богородицы и составляют чередование молитв в Розарии. Латинское слово «розарий» (rosarium) буквально означает «венок из роз». В католической традиции этот цветок является символом Девы Марии: шипы олицетворяют её скорби, а цветы – радость и небесную славу. Молитва Розария подобна духовному венцу, сплетённому из священных тексов и размышлений, который верующие с благоговением возлагают к стопам Пресвятой Богородицы.

Зеркало в христианской традиции, как богословской, так и художественной, символизирует самопознание, отражение божественного и служит инструментом для духовного созерцания. В данном контексте каждая часть произведения позволяет слушателю «увидеть» события, связанные с Сыном, через призму «зеркала» – его Матери. Это подтверждает идею, что Дева Мария – не просто свидетельница, но «живое зеркало», в котором отражаются тайны Божьего замысла. Каждой из тем Анри Геон посвятил стихотворение, собрав в сборник «Тайны Розария».

Тексты Геона проникнуты искренними чувствами: через романтичные и изящные символы автор раскрывает своё стремление постичь Божественное. Какими почеловечески материнскими словами Мария описывает своё ещё не родившееся Дитя: «он меньше оливки, розочки…», или как искренне она переживает пропажу Отрока: «Где же заблудился ягнёночек, я оставила его пастись…».

Помимо светского поэтического текста на духовные темы, в оратории Капле использует канонический текст католических молитв: в «Благовещении» звучит текст молитвы «Ave Maria» (Лк. 1:28), в «Посещении» – песнь Богородицы «Величит душа моя Господа» (Лк. 1:46-55), в «Рождестве» – Gloria, в «Сретении» – песнь Симеона (Лк. 2:29-32). Важно то, что евангельский литургический текст используется только в первой и третьей частях, причём, «Зеркало Славы» заключает в себе только богослужебные хвалебные восклицания «Alleluia» и «Sanctus». Средняя часть, посвящённая страданиям Иисуса Христа, построена лишь на стихотворениях Геона. В центре этого раздела – образ скорбящей Матери, повествующей о самом большом горе в её жизни. Покинутую Деву Марию Капле изобразил солирующим меццо-сопрано без поддержки ангельских голосов.

Исходя из особенностей жанра мистерии, А. Капле выстраивает музыкальную ткань в двух основных пластах, привязывая каждый к си-

стеме образов. Основной массив с опорой на тексты А. Геона связан с приёмами композиции XX века, а второй пласт, в котором звучат богослужебные тексты, в том числе библейские цитаты, воспроизводит стилистику архаической григорианики. Примером может служить единое торжественное вступление к действу, в котором хор объявляет название оратории и её содержание, а также представляет авторов текста и музыки. Эта вступление выдержано в духе средневекового церковного пения, с некоторыми элементами параллельного органума: звучание хора на органной педали струнного ансамбля, синхронное движение голосов с одинаковым ритмическим рисунком, параллельные ходы совершенными консонансами (ч. 5, ч. 4,). Само звучание хора напоминает колокольный перезвон, благовест, а партии хора и солиста обозначены традиционными латинскими vox principalis (основной голос) и vox d`accompagnement (сопровождающий голос).

Но, поскольку оратория написана в 1924 году, стоит искать истоки её гармонического языка именно в импрессионистической традиции. Ладотональные отношения музыкального импрессионизма отличаются от классической системы функциональных связей усилением колористического начала, применением нетрадиционных ладовых систем и аккордовых комплексов, а также ориентацией на воплощение мимолетных эмоциональных впечатлений. Андре Капле добивается эффекта «мерцания» гармонических красок за счёт активного избегания тоники и любого тонального устоя, а также включения хроматических последовательностей, целотонового звукоряда и элементов политональности. Основой всей оратории является система диатонических ладов.

Во многом оратория написана в традиции гармонического языка импрессионистов, но со стороны Капле интересен нестандартный подход к выбору формы и жанра музыкального воплощения католического Розария. Следует отметить, что в истории музыки не так много примеров обращения к этой теме. Пожалуй, самыми известными из них являются цикл сонат Генриха Бибера «Розарий, или Тайна коронования Богоматери» (1678 г.), цикл песен Пауля Хиндемита «Жизнь Марии» (1923 г.), а также Четвёртая симфония Альфреда Шнитке (1983 г.), но в жанре оратории такие примеры нам не известны. Таким образом, оратория-мистерия Андре Капле «Зеркало Иисуса» представляет собой уникальное художественное высказывание, в котором духовный образ католического Розария воплощён сквозь призму импрессионистической эстетики вкупе с элементами средневекового христианского искусства.

Список источников

1. André Caplet, compositeur et chef d’orchestre, éditeur : Société française de musicology, 2020.

2. GOUVERNé Y., & altr., Hommage à André Caplet: 1878–1978. Saint-Léger Vauban 1978.

3. Paul Landormy, La Musique française après Debussy, Paris, Gallimard, 1943.

4. Roland-Manuel, André Caplet, le chasseur d’images, in La Revue musicale n° 9, 1925.

О ПРОЯВЛЕНИИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В «БЛОКОВСКОЙ» СИМФОНИИ В. ЩЕРБАЧЕВА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

ON THE MANIFESTATION OF THEATRICALITY IN V. SHCHERBACHEV'S «BLOKOV SYMPHONY» (TO THE PROBLEM STATEMENT)

Ольга Ивановна Поповская
Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

Olga I. Popovskaya
Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

Аннотация: В статье рассматривается Симфония № 2 Владимира Щербачева с позиции выявления театральности. Рассматривая культурно-исторический контекст эпохи, сопоставляя факты биографии Блока и Щербачева, автор статьи подчёркивает, что театр, как один из важнейших показателей культуры начала XX века, оказал большое влияние на творчество и поэта, и композитора.

Summary: The article examines Vladimir Shcherbachev's Symphony No. 2 from the perspective of identifying theatricality. By considering the cultural and historical context of the era and comparing the biographical facts of Blok and Shcherbachev, the author emphasizes that theater, as one of the most important indicators of early 20th-century culture, had a significant impact on the work of both the poet and the composer.

Ключевые слова: Владимир Щербачёв, Александр Блок, симфония, театральность в музыке, блоковская тема в музыке.

Keywords: Vladimir Shcherbachev, Alexander Blok, symphony, theatricality in music, Blok's theme in music.

Блоковская тема в музыке имеет бесконечное множество воплощений. Воспринимаясь символом самой поэзии, и более – своего времени, целой эпохи, Блок является культовой фигурой отечественной культуры, а его творчество – источником вдохновения, поклонения, размышлений композиторов и слушателей нескольких поколений. Среди композиторов, обращавшихся к Блоку, представители разных направлений и стилей – Ц. Кюи, А. Гречанинов, М. Кузмин, А. Мосолов, Н. Мясковский, Р. Глиэр, Л. Половинкин, С. Фейнберг, В. Нечаев, Ю. Шапорин, В. Шеншин, Б. Архимандритов, В. Веселов, Н. Корндорф, Г. Корчмар, С. Слонимский, Б. Тищенко, Ю. Буцко,

Г. Свиридов, Д. Шостакович, Б. Чайковский, Э. Денисов, К. Молчанов, Г. Дмитриев, В. Рубин, Д. Смирнов и многие другие.

Огромный перечень авторов, причастных к созданию музыкальной «блокианы», свидетельствует о сквозном значении блоковской темы в отечественном искусстве XX – XXI веков. Разнообразны характер прочтения, методы реализации замысла, жанровый спектр создаваемых произведений, роль блоковской поэзии в творчестве[1]. Для одних авторов обращение к Блоку имеет попутный характер, для других эта тема – сквозная[2]. Именно такое, определяющее значение имеет она в творчестве Владимира Щербачёва. Ценимый «превыше всех поэтов», Блок всегда был для Щербачёва главным голосом эпохи. В числе произведений, вдохновлённых поэзией Блока: фортепианная сюита «Нечаянная радость (1912-1913), девять романсов (1915, 1924), Вторая симфония (1926), и, по словам композитора, его последняя, Пятая симфония (1950), навеянная циклом «На поле Куликовом»[3].

Постоянство блоковской темы в творчестве композитора имеет глубокие корни – оно отражает общую тенденцию времени. Как известно, Блок для его современников был не просто поэтом, он был воплощением самой Поэзии, выразителем духа времени, кумиром, лирическим героем, камертоном духовного состояния эпохи, вырастая до символа культуры рубежа XIX-XX веков. Интерес к Блоку связан также с личными переживаниями и впечатлениями Щербачёва, в некоторой мере общностью судьбы поэта и композитора: он определён принадлежностью обоих к одному поколению петербуржцев, пропитанных идеями символизма, увлечённых музыкально-театральными экспериментами мирискусников. Верность Блоку, и это принципиально важно, определена также типом личности Щербачёва. Особенно остро осознавали это современники композитора. Так, Б. Асафьев пишет: «Щербачёв – талант психологически сложный. Со всеми характерно-блоковскими противоречиями и пониманием блоковских воззре-

[1] Среди произведений, вдохновлённых стихами Блока – не только камерно-вокальные, хоровые, оперные, но и инструментальные, симфонические. Различны приоритеты в диалоге слова и музыки (одни авторы, стремясь к сохранению атмосферы стиха, прибегают к мелодекламации, другие обобщено передают эмоциональный строй стихов, третьи – создают «встречный ритм» (Е. Ручьевская), используют образность стихов для воплощения своих замыслов, при этом музыкальный стиль может воссоздавать атмосферу блоковской эпохи или удаляться от неё (примеры разных подходов дают, например, произведения А. Вертинского, Э. Денисова, Н. Рославца, А. Крейна, Б. Гольца, Д. Шостаковича, В. Рубина и др.).

[2] В числе таковых – Ю. Шапорин, Г. Свиридов, Д. Шостакович и др.

[3] Блоковским периодом в творчестве Щербачёва обычно называют 1910-1920-е годы. В Пятой симфонии связь с циклом Блока «На поле Куликовом» имеет более опосредованный характер, прослеживаясь на образном уровне. Здесь композитор отказывается от воспроизведения стилистических примет, характерных для музыки начала XX века.

ний на “дух музыки|» [1, с. 325-326]. Не случайно музыка Щербачёва создаёт впечатление глубокого погружения в мир Блока, видения событий действительности глазами поэта.

Кульминацией блоковской темы, по общему признанию, стала Вторая, «Блоковская» симфония. В ней «психологические глубины его (*композитора – О. П.*) творчества сконцентрированы в максимальной степени» [14, с. 54]. Симфонию отличают: идейная глубина, тонкость музыкального прочтения стихов, впечатляющая яркость образов, драматическая напряжённость развития. Новаторская по сути, она некоторыми своими сторонами связана с явлениями западноевропейской и отечественной музыкальной культуры (творчеством Вагнера, Малера, Р. Штрауса, а также – Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Скрябина).

Вторая симфония представляет собой монументальное оркестровое произведение в пяти частях, написанное для большого симфонического оркестра (в ней используется четверной состав оркестра), хора, сопрано и тенора на слова А. Блока (1926). Её поэтической основой послужили стихи из циклов «Страшный мир» («Песнь Ада» 1909 год и «Миры летят. Года летят» 1912 год), «Арфы и скрипки» («Сквозь серый дым от краю и до краю» 1912 год), «О чем поёт ветер» («Поёт, поёт…/ Поёт и ходит возле дома…» 1913 год).

Щербачёв изначально отводил Симфонии особую роль. Явившись своеобразным музыкальным приношением великому поэту, она стала итогом освоения блоковской темы в сфере камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки. Известен замысел Щербачёва о проведении концертного цикла – «двухвечерия», в котором композитор собирался представить «Россию Блока». В первом концерте должна была звучать фортепианная сюита «Нечаянная радость» и романсы на стихи Блока, а во втором – «Блоковская симфония», которой отводилось место итога-кульминации (четыре части в первом отделении, а пятая, итоговая, – во втором)[1]. Планируемая Щербачёвым композиция сверхцикла раскрывала взаимосвязь образов камерной и симфонической частей, позволяя лучше понять концепцию Симфонии, уяснить ее место в системе блоковских произведений автора.

Вторая симфония, будучи одним из интереснейших симфонических произведений отечественной музыкальной культуры 20-х годов XX века, представляет собой уникальный пример реализации грандиозного синтетического замысла.

Не случайно внимание к феномену «Блоковской» началось ещё до премьеры. В своих отзывах авторы пытались раскрыть содержание этого необычного произведения, характер воплощения поэзии Блока. Среди первых публичных высказываний о Второй симфонии – отзыв Н. Малкова «В. В. Щербачёв» [10].

[1] К сожалению, данный замысел автора не был осуществлён.

В данной статье, сделанной на основе рукописи, интерпретируемой на фортепиано самим автором, отмечается природное дарование и широкая европейская образованность композитора, его тонко развитый литературный вкус и музыкально-философское мировоззрение. По мнению критика, «трагическое, лёгшее в основу его произведения, принимает у него (*Щербачёва – О. П.)* отвлечённую форму, и своеобразное драматическое движение развивается у него в плане чистого психологизма. <…> Композитор избегает всего реального, плоского, что напоминало бы действительность. <…> Вот почему от Щербачёва нельзя ожидать создания оперы или даже музыкальной драмы с её неизбежными, отвращающими автора реалистическими условностями. Тем не менее, – продолжает критик, – любовь и стремление к сущности каждой драмы – динамике личных переживаний в их трагическом сплетении – у Щербачёва несомненно имеется, и его последний опус в этом смысле является своего рода оперой, точнее, музыкально-психологической драмой, вынесенной из театральной обстановки в сферу полифонии, в некоторых моментах, обращающейся к чарам звучного слова» [10, с. 312]. На наш взгляд, критик подмечает важнейшую особенность Симфонии, заключающуюся в её жанровой и образно-смысловой амбивалентности. Внимания заслуживает и выявление Н. Малковым в Симфонии противоречащих друг-другу начал. А именно: признаков музыкально-психологической драмы там, где, кажется, их не может быть. Это наблюдение имеет принципиальный характер с позиций интересующей нас проблемы.

Своё понимание Второй симфонии дал также Б. Асафьев в статье «Симфонизм В. Щербачёва», опубликованной в 1926 году [7]. Музыковед отмечает роль «романсной» стихии в творчестве композитора. По мнению исследователя, Вторая вырастает из романса, ей свойственны импровизационность и принципиальная открытость всех частей. Симфония является разомкнутой формой, – «такой формой, в которой каждый эпизод может быть ещё развит, ещё дополнен, звенья могут быть раздвинуты, и среди них может быть вставлено иное звено, а финал – финал тоже не окончателен. Он как финалы в больших романах: почти все герои ещё живут, а чаще всего главные из них начинают новую жизнь, и даже более счастливую, а романист вдруг смыкает все это в эпилог» [7, с. 314]. Заслуживает внимания поиск исследователем внемузыкальных прототипов, объясняющих специфику жанрового и драматургического решения. Финал Второй симфонии уподобляется Асафьевым финалу «Идиота» Достоевского. Автор пишет: «У Щербачёва каждая часть, обоснованно вытекая из первоимпулъса, а также находясь в том или ином отношении к предшествовавшему ей происшествию, кроме того, «перспективна», то есть допускает саморасширение и ряд ответвлений. В этом смысле симфонию Щербачёва ещё можно насытить «романсами» или «драматиче-

скими сценами». Она не замкнутый «эпизод из жизни артиста», а оформленный «кусок» жизни» [7, с. 315].

И вновь, отмечая жанровую неоднозначность Симфонии, её синтетичность, автор прибегает к внемузыкальным аналогиям, в данном случае – литературным. Идея такой симфонии-романа («эпизод из жизни артиста»), по мысли Асафьева, есть следование пути, намеченному Чайковским. «Симфония скользит между поэмой и романом. То слышится присутствие Аглаи (и даже порой Настасьи Филипповны), то облик исчезает в «Снежной маске», тая в воздухе» [7, с. 317].

Среди ранних материалов о творчестве Щербачёва заслуживает внимания статья В. Богданова-Березовского «В. Щербачёв» [2], в которой даётся обобщённый взгляд на творчество композитора в целом. В работе представлены биографические факты, охарактеризованы истоки стиля, эстетические воззрения, затрагивается роль школы Н.Н. Черепнина, а также дягилевского балета в формировании личности и стиля композитора. В статье особенно интересны рассуждения, касающиеся претворения поэзии Блока. Автор делает важный вывод, касающийся глубинных связей творчества композитора и поэта. По словам критика, «дело не столько в обращении к текстам, тематике, образам поэзии Блока, сколько в близости художественного сознания поэта и композитора, позволяющей говорить о соответствии внутреннего содержания их творчества. Связь эта обнаруживает не только родственность настроений или приёмов, но более глубокие корни общности эстетических воззрений, мировосприятия, философских взглядов. С особенной ясностью подтверждает это концепция Второй симфонии» [2, с. 329]. Отмечая глубину постижения Блока, критик акцентирует самостоятельность концепции Симфонии. По мнению Богданова-Березовского, «на основе мотивов различных стихотворений Блока Щербачёвым создана самостоятельная фабула, своя идейно-сюжетная линия, вытекающая из общности философских и эстетических воззрений композитора и поэта» [2, с. 330]. Сходные характеристики «Блоковской» содержатся в газетных рецензиях, опубликованных после премьеры[1]:

Как видим, уже в первых откликах на Симфонию авторы пытаются охарактеризовать логику драматургического развития, выявить жанровые истоки, раскрыть специфику этого необычного, даже парадоксального синтетического произведения, используя параллели с разными музыкальными жанрами и видами искусства. Уподобления

[1] Среди них: Глебов И. (Асафьев Б. В.) Мои наблюдения // Красная газета (вечерний выпуск). 1927. № 343. 21 декабря. С. 4; Исламей (Малков Н. П.) Вторая симфония Щербачёва // Жизнь искусства. 1927. № 52. 27 декабря. С. 11; Ценовский А. Вторая симфония Щербачёва (Филармония) // Красная газета (вечерний выпуск). 1927. № 337. 15 декабря. С. 4. (Ссылки даны по: Михеева М. «Блоковская симфония» В. Щербачёва: partitura incognita // Opera musicologica. 2021. Т. 13. № 2. С. 116–125. DOI: https://doi.org/10.26156/OM.2020.13.2.006.

драме, роману, опере в статьях и рецензиях, однако, являются своеобразными метафорами, не находя подтверждения в анализе текста.

Подобные сравнения найдут место и в более поздних работах. Устойчивость названных аналогий имеет объективный характер. Инструментальные фрагменты Симфонии (1 часть, большие оркестровые зоны последующих частей) действительно отличает явная программность, а наличие поэтического текста, хора и солистов позволяют усматривать в ней ряд сцен и сюжетный ряд. Связь Симфонии со словом рождает естественную параллель с литературным произведением.

«Литературоцентризм» в оценке синтетического замысла Щербачёва, вероятно, также обусловлен авторитетностью фигур критиков, имевших возможность личного общения с композитором (Б. Асафьев был и остаётся непререкаемым авторитетом в музыкознании). Вместе с тем, подобный подход не отрицает возможности иной трактовки. Так, незыблемость оценок «классиков» оказывается несколько поколебленной в ответном письме Марии Илларионовны Щербачёвой мужу (В.В. Щербачёву) от 5 января 1928 года, где содержится её мнение о напечатанных критических отзывах. Мария Илларионовна пишет: «Сегодня получила твоё заказное с рецензиями. Ужасно им обрадовалась и с жадностью читала. Конечно, Ценовский пишет вздор, а Исламей[1] только отчасти её воспринял, но уже то, что даже и неподготовленные люди поняли в ней её значение – уже много. Верно и в хороших, сочных словах высказано основное у Асафьева, но хотелось бы большего, более детального. Хотя все же сказано горячо, с увлечением, правдиво. Жаль, что он *мало знает симфонию, не перечувствовал он её, не додумал* (курсив мой. – *О. П.*). Но и это со временем может прийти»[2].

Это письмо позволяет усомниться в бесспорности суждений авторов рецензий. Отлично знающая все детали замысла композитора, супруга Щербачёва не случайно пишет о неполном понимании замысла, слабом знании Симфонии критиками. Её оценка не имеет ничего общего с попыткой супруги поддержать мужа. Высказываниям М.И. Щебачёвой можно действительно доверять, учитывая историю творческих отношений супругов (известно, что М.И. была глубоко погружена в процесс создания Симфонии. Композитор обсуждал с ней все детали произведения).

Новая волна работ о «Блоковской» относится к 1980-м годам, что связано с празднованием 100-летия со дня рождения Блока (1980) и, позже, композитора (1987), новым исполнением произведения [15].

Особое место в ряду исследований, обращённых к симфоническому творчеству Щербачёва, принадлежит трудам Р. Н. Слонимской [15, 16]. В них впервые представлен

[1] Исламей – творческий псевдоним критика Н. Малкова.

[2] Текст письма приведён по: Михеева М. Михеева М. «Блоковская симфония» В. Щербачёва: partitura incognita [11].

глубокий теоретический анализ стилевых особенностей симфоний композитора, рассмотрены проблема традиций и новаторства, эволюции творчества в контексте тенденций времени и многие другие аспекты. В анализе Второй симфонии автор особое внимание уделяет вопросу прочтения Щербачёвым стихов Блока, усматривая влияния «Божественной комедии» Данте на композиционное решение «Песни Ада» Блока и Симфонии Щербачёва.

Примечательно, что Слонимская выстраивает концепцию цикла Симфонии, отталкиваясь от блоковского понимания «чувства пути». Исследователь пишет: «В отобранных для симфонии стихотворениях Блока Щербачёв выявляет сквозные образы-символы их образную взаимосвязь и даже определённый символически трактованный сюжет: жизнь – смерть – утраченный рай – нисхождение в ад» [15, с. 54]. По мнению автора, во Второй «осуществлялась блоковская идея «памяти о прошлом». <…> «Страшный мир» вчерашнего дня запечатлён в остропсихологической лирике» [15, с. 55]. Вторая трактуется ею с позиций литературно-поэтических связей, как «лиричнейшая исповедь».

Большую роль в изучении творчества Щербачёва, воссоздании атмосферы эпохи имеет работа Б. Каца «К творческому портрету В. В. Щербачёва» [9]. Автор раскрывает особенности личности композитора, стиля его музыки через историко-культурный контекст творчества. Ценность работы также – в обобщении информации, почерпнутой в эпистолярном наследии композитора, публицистических материалах, воспоминаниях современников, позволяющих воссоздать живой облик композитора.

На наш взгляд, принципиально важной является мысль автора о характере мышления композитора, для которого «родной язык» высказывания – музыка – ценен в первую очередь не столько своей специфичностью, своей обособленностью от других языков, сколько именно способностью вступить в диалог с другими языками, на которых говорят искусства слова и пластики, красок и жестов. «Дело не только в том, что Щербачёв – знаток поэзии, живописи, балета и драматического театра, – отмечает автор, – а в том, что общехудожественные впечатления не отделялись им от специфически музыкальных той резкой чертой, которая нередко в сознании музыканта-профессионала отграничивает мир звуков от всего остального» [9, с. 11].

Представления о Симфонии Щербачёва дополняют работы более позднего времени. Среди них – статьи М. Михеевой, И. Райскина, Р. Слонимской [11, 12, 15, 16], а также работы И. Воробьева, Н. Говар[1] [4, 5].

Таким образом, все без исключения авторы, обращавшиеся к характеристике Симфонии, отмечают

[1] Исследования И. Воробьёва и Н. Говар не имеют прямого отношения к Симфонии, однако рассмотренные в них особенности фортепианного творчества Щербачёва позволяют лучше осознать характер воплощения композитором поэзии Блока.

продуманность концепции, тщательный выбор поэтических текстов, присутствующую в ней сюжетность. Все они в той или иной форме обращают внимание на роль внемузыкального начала, синтетизм замысла.

Думается, что среди внемузыкальных истоков Симфонии, можно также назвать ***театральность***[1]. Каковы же основания для постановки вопроса о проявлении театральности в «Блоковской»?

Как показал предпринятый анализ литературы, данный подход исследователями пока специально не рассматривался. Нельзя сказать, однако, что влияние театра на Щербачёва оставалось совершенно незамеченным: мысль о театральности в характеристике Второй опосредованно присутствует, читаясь в выводах о сюжетности, наличии образной конкретизации, особом интересе Щербачёва к звукокрасочности (Б. Кац), пластичности, многослойности, живописности языка (Р. Слонимская) и др.

Приведём эмоциональное высказывание критика А. Ценовского после премьеры Симфонии, состоявшейся в декабре 1927 года: «Гнетущий, беспросветный мрак, отчаянье, трагедия вечных мук, страданий, пыток, нечеловеческие вопли, крики, ужасы жизни, властные жесты цепкой смерти. Мысль автора симфонии прикована все время к этим образам и картинам, вызванным, несомненно, и призраками дантовского «Ада», и скорбным, жестоким творчеством Блока, у которого Щербачёв берет даже, – для вокальных моментов своего произведения, – и подлинные слова. О «непробудном, мёртвом сне», о «подземном, страшном мире», о страшных вопросах, на которые нет ответов»[2]. Несмотря на явные преувеличения, статья отражает живое восприятие музыки слушателем. Подобная оценка могла возникнуть как результат сильного воздействия музыки, рождающей в воображении слушателя яркие зрительные ассоциации.

Впечатление о театральности (оперности) возникло и у К. Метнера, которому Щербачёв исполнил на фортепиано эскиз произведения, над которым работал в период творческой командировки в Дрезден. По мнению Метнера, даже первая, чисто оркестровая часть Симфонии, производила впечатление оперности.

Избегая напрямую говорить о связи с театром, исследователи, по сути, указывают на неё опосредованно, через суждения о жанровых истоках произведения. Напомним, что Б. Асафьев высказывал мысль о возможности насыщения Симфонии «драматическими сценами» [1], а Н. Малков назвал её «музыкально-психологической драмой, вынесенной из театральной обстановки в сферу полифонии» [10].

[1] Анализ музыкального текста произведения даёт все основания для подтверждения данной гипотезы.

[2] Ценовский А. Вторая симфония Щербачёва (Филармония) // Красная газета (вечерний выпуск). 1927. № 337. 15 декабря. С. 4. (Ссылки даны по: Михеева М. «Блоковская симфония» В. Щербачёва: partitura incognita [11].

Придерживаясь жанровой модели симфонии, Щербачёв всеми силами стремился к оригинальности художественного решения[1]. В итоге «Блоковская» балансирует между вокальной симфонией, вокально-симфоническим циклом, ораторией, оперными сценами. Именно эту жанровую специфичность Симфонии заметили современники композитора.

Как думается, в работе Б. Каца тема театральности также получает своё опосредованное отражение. В частности, автор отмечает важность контактов композитора с представителями Мира искусства, роль дягилевских постановок, впечатлений «Дрезденского периода» в формировании личности и стилевых предпочтений композитора.

Несмотря на содержащиеся в разных материалах аналогии, наводящие на мысль о театральности, никто из авторов напрямую не связывает «Блоковскую» с театральным веяниями, специально не рассматривает данный феномен. Вместе с тем, творчество Щербачёва даёт для этого более чем достаточно оснований. Театральность заключена в самом характере музыки Щербачёва, которая создаёт яркие зрительные ассоциации, тяготеет к синтезу, программности в широком смысле слова.

Взгляды учёных на способы конкретизации замысла различны (так, А. Сохор усматривает присутствие иллюстративности в романсах [18], в то время как Н. Говар [5] отмечает позицию композитора, считавшего, что музыка не должна иллюстрировать слово). Несмотря на расхождения в понимании роли и типа программности, особенностей синтеза, исследователи единогласны в признании значимости внемузыкальных стимулов в творчестве композитора. В ряду произведений Щербачёва, соприкасающихся с образами других искусств: симфонические картины «Вега», «Шествие» и «Сказка», Первая симфония, «Нонет» для женского голоса (без слов), флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета и балерины, фортепианная сюита «Нечаянная радость», романсы на слова Тютчева, фортепианный цикл «Выдумки», романсы на стихи Блока), Вторая, «Блоковская симфония», Третья симфония с её ярко театральными образами, «Ижорская» симфония, Пятая симфония, связанная с образами «На поле Куликовом» Блока, а также музыка к кинофильмам: «Гроза», «Пётр I» и другие.

В своём тяготении к программности, синтезу, Щербачёв выступает как преемник романтических тенденций и яркий представитель нового времени. Его творчество красноречиво отражает идеи искусства Серебряного века и, в частности, Gesamtkunstwerk[2]. Композитор испытал сильное влияние Вагнера и Скрябина, он также внёс свой вклад в воплощение идеи синтеза искусств. Примером тому – Нонет, в котором помимо инструментального ансамбля присутствуют вокальная,

[1] В настоящее время «Блоковскую» относят к числу вокальных симфоний.

[2] Термин введён Рихардом Вагнером.

пластическая и световая партии[1]. Симфония бесспорно демонстрирует яркий пример художественного синтеза, одним из проявлений которого выступает театральность.

На наш взгляд, «Блоковскую» пронизывает дух театра. Вселенская трагедия, судьба лирического героя «Страшного мира» в ней даны сквозь призму театра. Это объясняет наличие системы персонажей, сюжета, избыточную сгущённость образов, подавляюще-мрачную атмосферу отдельных сцен, усиление контрастов, яркую ассоциативность музыкального материала, а также иллюстративность некоторых эпизодов. Именно этот эффект театральной укрупнённости, смены планов действия, необычайной яркости образов, и даже декоративности был замечен ещё современниками композитора.

Весомым доказательством тяготения композитора к сфере театра и проявления театральности в произведениях, на наш взгляд, служит контекст творчества Щербачёва и, в частности, общение с деятелями «Мира искусства». Как известно, с 1911 года композитор работал в составе оперно-балетной труппы С. Дягилева в качестве концертмейстера и композитора, принимал участие в гастрольных поездках, общался с художниками, композиторами, исполнителями, участвовавшими в «Русских сезонах» – с художниками А. Бенуа, М. Добужинским, Л. Бакстом, Н. Рерихом, В. Серовым, гениями балета М. Фокиным, Т. Карсавиной, В. Нижинским, И. Стравинским и многими другими. Именно эти творческие контакты пробудили интерес композитора к режиссуре, сценографии, пластическому рисунку роли, и особенно к зрелищной выразительности спектакля.

Если дягилевские балеты, как отмечает Р. Слонимская, пробудили «театрально-живописную фантазию композитора» [15, с. 48], то новая эстетика театра, дух театральной эпохи нашли отражение в характере образов и стиле Симфонии. Мысль о влиянии театра на стиль и концепцию Симфонии не покажется надуманной, если учесть культурно-исторический контекст эпохи, сопоставить факты биографии Блока и Щербачёва. Известно, что и тот, и другой были в плену театральных влияний, и это не случайно. Можно сказать, что театр составлял один из важнейших стимулов творчества художников начала XX века, оказав огромное воздействие как на поэта, так и на композитора.

Избежать его воздействия было сложно, поскольку эпоха дышала театральными идеями. Театр оказался на перекрестье важнейших эстетических проблем времени. Рубеж XIX-XX веков являл собой эпоху идейно-эстетического обновления. Он отмечен возникновением театров нового типа [14], возрастанием общественного резонанса театральной деятельности, изменением идейной проблематики спектаклей.

Поиски в области театра отразились в творчестве режиссёров В. Мейерхольда, А. Таирова, Н. Евреинова, К. Станиславского;

[1] См об этом: Кац Б. К творческому портрету В. В. Щербачёва [9, с. 16].

они воплощены в пьесах Ф. Ведекинда, М. Метерлинка, А. Шницлера, Г. Гофмансталя, Л. Андреева, Ф. Сологуба, А. Ремизова, А. Чехова, театральных спектаклях «Гедда Габлер» Г. Ибсена, пьесах «Сестра Беатриса» Метерлинка, «Балаганчик» Блока и др.

Выдвижение театра в авангард творческих дискуссий и экспериментов во многом обусловлено символистскими идеями, под влиянием которых он преобразился; теряя свои привычные черты, театр становился Храмом [8]. Театральные искания – один из важнейших показателей культуры начала XX века, они являются своеобразным знаком эпохи. А театральность составляет важнейшую особенность времени, отражаясь в творчестве И. Северянина, К. Бальмонта, К. Петрова-Водкина, М. Волошина, Вяч. Иванова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Мосолова и многих других авторов.

Театральный опыт Щербачёва не мог не отразиться в стиле Симфонии, но, пожалуй, не меньшим источником её театральности стала сама поэзия Блока. Попытаемся понять, как соотносится творчество Блока с театром.

Лирика поэта неразрывно связана с театром. «В жизни Блока театр – по значительности связанных с ним интересов, по количеству отданной сцене творческой энергии – занимает место не меньшее, нежели лирическая поэзия» [13, с. 5]. В сущности, с театром была связана вся жизнь поэта. Интерес к театру начался с детских впечатлений от спектаклей Александринского театра, вызвавших намерение стать актёром, с «домашних» театральных постановок в дедовском парке Шахматово, а позже в Боблове, где поэт играл на одной сцене со своей будущей женой, Л.Д. Менделеевой, с исполнения ролей Гамлета и Ромео, через которые поэт открыл для себя многосложный мир образов Шекспира, с юношеских проб пера в качестве постановщика спектаклей в так называемом театре-сарае. В университетские годы и позже увлечение театром приобрело иной характер: в эти годы продолжилось сближение с театральной средой, увлечение древнегреческим театром; а позже, с 1906 года – Блок выступает создателем пьес для профессионального театра (самым интенсивным стал период работы в театре В. Ф. Комиссаржевской 1906-1907 гг.).

Драматургия Блока представлена пьесами «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Фаина» («Песня судьбы»). Это время отмечено также появлением глубоких критических, а точнее – теоретических работ. Такова статья «О драме», лекция «О театре». Последним драматическим произведением Блока стала драма «Роза и крест», возникшая из неосуществлённого сценария балета из провансальской жизни на музыку А. К. Глазунова, а потом и оперного либретто.

Связь Блока с театром не исчерпывается созданием пьес и теоретических работ о театре. Ещё при Временном правительстве он стал членом литературно-театральной комиссии Государственных театров,

а после революции принимал активное участие в работе репертуарной секции Театрального Отдела (ТЕО) Наркомпроса. Примечательно, что интересы поэта в этот период сконцентрированы главным образом в сфере театра. В это время, например, появляется доклад «О репертуаре коммунальных и государственных театров», где красной нитью проходит мысль о великом служении театра будущего – народу, о реформе государственных театров. Советский период творчества Блока связан с участием в «комиссии по составлению исторических картин», которые должны были использоваться в образовательных целях. И это не только планы: реализуя их, поэт создаёт сцены из жизни Древнего Египта – «Рамзес» (одноактная пьеса).

Жизнь Блока связана с несколькими театрами – театром Н. Ф. Комиссаржевской, «Старинным театром» (историко-реконструктивное сценическое предприятие, теоретиком которого был режиссёр Н. Н. Евреинов), а в последние годы – с новым Большим Драматическим театром (он открыт в здании Консерватории в 1919 году постановкой Шиллера «Дон Карлос»); в нем Блок занял один из руководящих постов (председателя режиссёрского управления и директора). Возникший как театр «высокой трагедии, высокой комедии и романтической драмы» [3, с. 18], он должен был разрешить проблему «театра революции» путём идеализации личности и возрождения романтизма. Работая в театре, Блок занимался разработкой репертуара, помогал артистам театра в толковании пьес (например, шекспировских «Отелло», «Короля Лира», «Сна в летнюю ночь», «Синей птицы» Метерлинка др.). Помимо заседаний, комментариев к пьесам, Блок выступал перед публикой как театральный лектор.

Говоря о взаимоотношении Блока с театром, Т. М. Родина делает важное заключение: «Жизнь Блока вмещает в себя целую театральную эпоху. У начальных её границ, в год создания Московского Художественного театра, обнаруживается юношеское влечение поэта к сцене. Работой в Большом Драматическом театре, возникшем на заре революции, завершается творческая деятельность Блока. Между этими двумя вехами – немногим более двадцати лет. На их протяжении характер связей Блока с театром меняется, потребность активно участвовать в театральной жизни своего времени то возрастает, то снижается, но театр никогда не отодвигается от Блока на слишком далёкое расстояние» [13, с. 2].

Театр не является одной из сторон жизни поэта, он пронизывает все творчество, формируя мировоззрение Блока. Поэт застал многозначительные перемены в судьбе русского театра. Он прошёл через постижение глубин символистского театра в принятии, а затем отрицании концепции Вяч. Иванова [20], восторженное отношение и дальнейшее разочарование в принципах условного театра Мейерхольда; он прошёл через сближение с К. Станиславским, через магнетизм В. Комиссаржевской, интерес к

А. Стриндбергу, к постановкам театра в Териоки[1]. В судьбе Блока есть место и театру музыкальному, – к опере[2], которая подарила поэту один из «театральных романов».

Как видим, театр охватывает все творчество и личную жизнь Блока во всей полноте; он формирует художественные взгляды, эстетические идеалы, мировоззрение поэта. И потому неудивительно, что вся поэзия Блока насыщена театральными ассоциациями. По этой же причине закономерно проявление театральности в Симфонии Щербачёва.

Подводя итоги рассуждений, отметим, что именно влияние театра создаёт особую атмосферу сочинения, наводящую на мысль о присутствующей в Симфонии театральной условности, некоем спектакле, театральном действе. Свидетельством тому – подчас преувеличенная экспрессия, декоративность, наличие в произведении персонажей, воспроизведение их жестов, мимики, наличие ярких декораций, сюжета, мизансцен и т д. Симфонии свойственно особое качество театральной условности, преувеличенности, эмоций, театрального пафоса, «обострённой артикуляции». Отдельные фрагменты музыки рождают эффекты смены декораций, чередования массовых сцен, монологов и диалогов героев. Театральность видится в специфике оформления финалов, наличии Пролога и Эпилога, повышенном тонусе высказывания. Анализ музыкального текста произведения даёт все основания для подтверждения гипотезы о театральности Симфонии.

Настоящая статья является частью исследования, посвящённого Второй симфонии Щербачёва. Не вступая в оппозицию с мнениями авторов относительно содержания и характера образов «Блоковской», мы охарактеризовали лишь предпосылки её театральности. Анализ же музыкального материала произведения, с позиций интересующей темы, станет предметом рассмотрения в следующей части работы.

[1] Творческое объединение, созданное актёрами петербургских театров в дачном посёлке Териоки ставило целью постановку спектаклей.

[2] У Блока есть опыт создания оперного либретто.

Список источников

1. Асафьев Б. Владимир Щербачёв // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 325-327.

2. Богданов-Березовский В. В. Щербачёв // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 327-337.

3. Волков Н. Д. Александр Блок и театр. – М., 1926. –157 с. // Электронный ресурс: http://teatr-lib.ru/Library/Volkov/Blok/?ysclid=mmopx7rfz5175369306

4. Воробьев И. С. Стилевые особенности фортепианной музыки Владимира Щербачёва // Искусствоведческая критика – 2018. Вып. 12-2 // Электронный ресурс: https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.30

5. Говар Н. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века. – М.: Юрайт, 2018. – 347 с. // Электронный ресурс: https://uz.gnesin-academy.ru/wp- con-

tent/uploads/archive/2019/article_2019_4_8_meta_rus.pdf.

6. Громов П. Театр Блока. – «Герой и время» // Статьи о литературе и театре. – Л., 1961. – С. 386.

7. Игорь Глебов (Б. Асафьев) Симфонизм В. Щербачева // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 313-317.

8. Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. – Прага: Пламя, 1925. – 444 с. // Электронный ресурс: http://teatr-lib.ru/Library/Znosko_Borovsky/rus_th/?ysclid=mjvi22b4gp575516138

9. Кац Б. К творческому портрету В. В. Щербачёва // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 56-48.

10. Малков Н. В.В. Щербачёв // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 308-312.

11. Михеева М.В. «Блоковская симфония» Владимира Щербачёва: partitura incognita // Opera musicologica. – 2021. Т. 13. № 2. – С. 116–125. DOI // Электронный ресурс: https://cyberleninka.ru/article/n/blokovskaya-simfoniya-vladimira-scherbachyova-partitura-incognita?ysclid=m6jfvijo0507293482

12. Райскин И. Владимир Щербачёв – вдумчивый «медлитель». К 70-летию со дня смерти // Journal_Prostory_4(51)-2022_Verstka_PECHAT.pdf file //Электронный ресурс: https://spb-orchestra.ru/wp-content/uploads/2024/06/Disk-2_Shherbachev.pdf?ysclid=m6jg30j59o688398561

13. Родина Т. М. Александр Блок и русский театр начала XX века. – М.: Наука, 1972. – 312 с. // Электронный ресурс: http://teatr-lib.ru/Library/Rodina/Blok/?ysclid=mlg24x3jzb466174627

14. Савичева Т. С. Московский Художественный театр в общественной и культурной жизни России конца XIX – начала XX века: автореф…канд. ист. 2009. – 28 с. // Электронный ресурс: http://teatr-lib.ru/Library/Stepanova_G_A/soborny/?ysclid=mmoy8aglps387801141.

15. Слонимская Р. Симфоническое творчество В.В. Щербачёва // В. В. Щербачев: статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Советский композитор, 1985. – С. 48-81.

16. Слонимская Р. Н. Стиль симфоний В. В. Щербачева: автореф. канд. иск. – Л.: ЛОЛГК, 1985. – 20 с.

17. Слонимская Р. Н. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 239 с.

18. Сохор А. А. Маяковский и музыка. – М., Музыка,1965 – 183 с.

19. Стахорский С. В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. – М.: ГИТИС, 1991. – 102 с. // Электронный ресурс: https://imwerden.de/pdf/stakhorsky_vyach_ivanov_i_russkaya_teatralnaya_kultura_nachala_xx_veka_1991__ocr.pdf?ysclid=mmntuzrgjy216534763

20. Степанова Г.А. Идея «соборного театра» в поэтической философии Вячеслава Иванова. – М.: ГИТИС, 2005. – 139 с. // Электронный ресурс: http://teatr-lib.ru/Library/Stepanova_G_A/soborny/?ysclid=mmoy8aglps387801141

РОЛЬ ГАРМОНИИ В СОЗДАНИИ ГЕРОИКО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ПЕСНЯХ О СТАЛИНГРАДСКОЙ БИТВЕ А. Н. ПАХМУТОВОЙ

THE ROLE OF HARMONY IN CREATING A HEROIC AND PATRIOTIC IMAGE IN THE SONGS ABOUT THE BATTLE OF STALINGRAD BY A. N. PAKHMUTOVA

Ксения Александровна Олейникова
Волгоградская государственная консерватория им. П.А. Серебрякова, Волгоград, Россия

Ksenia A. Oleinikova
Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov, Volgograd, Russia

Аннотация: Тема Сталинградской битвы (1942-1943) стала одной из центральных в советском искусстве, символизируя не только перелом в Великой Отечественной войне, но и невероятное мужество, стойкость и жертвенность народа. В этом ряду особое место занимают песни Александры Николаевны Пахмутовой – композитора, сумевшего с удивительной лиричностью и эпической силой воплотить память о тех событиях. Её песни о Сталинграде – это гениальный сплав высокой музыки, великой поэзии и народной памяти. Данная статья посвящена ключевым песням А.Н. Пахмутовой о Сталинградской битве, их художественным и гармоническим особенностям, а также их роли в патриотическом воспитании молодёжи.

Summary: The theme of the Battle of Stalingrad (1942–1943) became one of the central themes in Soviet art, symbolizing not only the turning point in the Great Patriotic War, but also the incredible courage, resilience, and self-sacrifice of the people. In this context, the songs of Alexandra Nikolaevna Pakhmutova, a composer who managed to capture the memory of those events with remarkable lyricism and epic power, take on a special significance. Her songs about Stalingrad are a brilliant fusion of fine music, great poetry, and the people's memory. This article focuses on A. N. Pakhmutova's key songs about the Battle of Stalingrad, their artistic and harmonic features, and their role in the patriotic education of young people.

Ключевые слова: гармония, музыкальная семантика, культурная память, героический образ, Сталинградская битва, песня, А. Н. Пахмутова.

Keywords: harmony, musical semantics, cultural memory, heroic image, Battle of Stalingrad, song, A. N. Pakhmutova.

Александра Николаевна Пахмутова, представитель послевоенного поколения композиторов, к теме войны обратилась не как непосредственная участница, но как глубоко чувствующий художник-современник. Сталинград для неё, как и для многих советских людей, стал не только священным символом, а также местом, где Александра Николаевна родилась и сделала свои первые музыкальные шаги. Её подход в корне отличается от традиционных торжественно-маршевых произведений военных лет. Пахмутова, в соавторстве с поэтом-фронтовиком Михаилом Львовым и другими поэтами, ищет и находит интонацию, сочетающую следующие аспекты:

– лиризм и исповедальность: взгляд на войну через чувства отдельного человека;

– эпический масштаб и величие: осознание всемирно-исторического значения подвига;

– трагизм и светлую надежду: память о боли и утверждение жизни.

Наше внимание в рамках данной статьи сосредоточено на двух выдающихся песнях композитора, посвящённых великому подвигу сталинградцев. Это – «Горячий снег» на слова М. Львова и Песня-сказ «На Мамаевом кургане тишина» на текст В. Бокова.

Отметим, что данные примеры Александры Пахмутовой о Сталинграде – уникальное явление в музыкальной культуре. Выходя за рамки простой иллюстрации событий, они поднимаются до уровня высокого искусства, способного выразить национальную трагедию и триумф. Каждая из этих песен открывает свою грань памяти: эпическую, гражданственную и лирико-созерцательную. Вместе с песней-гимном «Поклонимся великим тем годам» на слова М. Львова они образуют триптих, который продолжает звучать как напоминание о Сталинградской битве – не только как об историческом факте, но как о вечном символе мужества и неиссякаемой силы человеческого духа. Обратимся к анализу данных примеров и выявим роль гармонических средств в создании героико-патриотической образности песен.

Песня «Горячий снег» написана в 1974 году для одноименного фильма Юрия Озерова, основанного на романе Юрия Бондарева. Это одна из самых известных и мощных песен о Сталинграде. В центре – образ «горячего снега» – яркая метафора, соединяющая реальность зимы 1942-1943 гг. («снег») с огнём сражений, кровью и накалом борьбы («горячий»). Это снег, который «не тает», становясь вечным памятником.

Песня начинается с суровой, почти речитативной мелодии в тональности *c-moll*, рисует образ заснеженного, трагического поля боя. Сдержанное аккордовое сопровождение, построенное на полном гармоническом обороте, утверждающем главную тональность, ещё больше подчёркивает общее скорбное состояние героя. Постепенно, отклоняясь в тональности субдоминанты (*f-moll*) и VI ступени (*As-dur*), мелодия достигает вершины своего развития на словах «… и падал в

битве человек…». Контраст между речитативными куплетами и припевными словами «Горячий снег, кровавый снег» создаёт ощущение внутреннего преодоления, победы духа.

Гармоническое сопровождение второго куплета отличается от первого пунктирным ритмом, задающим решительный характер и возвышенно-героический тон всей композиции. Важной отличительной особенностью формы является гармоническое решение фортепианного проигрыша, несущее в себе значительный философско-образный смысл.

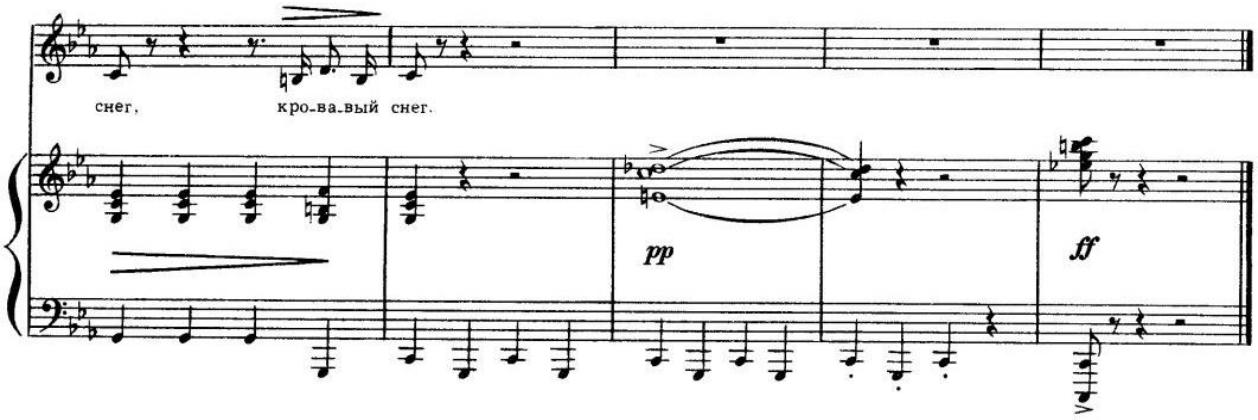
Прежде всего, стоит отметить, что проигрыш состоит из нескольких элементов. Первый из них – мерная, «застывшая» пульсация аккордов тоники основной тональности на ***ff***, представляющая собой завершение предыдущего повествования. Второй элемент – новая хоральная тема, в тональном отношении сопоставленная на полутон выше исходной тональности: ***c-moll – cis-moll***. Хоральный склад данного отрывка с опорой на натурально-ладовый оборот t-$VII_{(н)}$-III имеет общие гармонические связи с темой церковного напева «Со святыми упокой», который приобрёл устойчивое семантическое значение в истории отечественной музыки – выражение скорби и воплощение христианской надежды на вечную жизнь.

Пример 1 Песня «Горячий снег».

Тема излагается в укрупнённом ритме на оттенке sub. pp dolce, что добавляет ещё большей контрастности с предыдущим гармоническим изложением. Последующее использование септаккордов и нонаккордов побочных ступеней, использование средств гармонической субдоминанты параллельной тональности E-dur приводит к половинной каденции с долгой остановкой на доминантовой гармонии.

Резким сопоставлением является реприза 3 куплета, знаменующая появление основной тональности. До-минорная «высота» звучит как возвращение героя в «реальный мир», но уже спустя многие годы «…Опали белые метели…». Состояние философского размышления композитор создаёт средствами триольного ритма вокальной партии в сопровождении арпеджированных аккордов. Особенно щемяще звучит аккорд уменьшённой септимы с вводной к ней секундой на тонико-доминантовом басу, исполняемая на оттенке pp и разрешающаяся обратным секундовым сдвигом в тонический септаккорд с VII# ступенью.

Пример 2. Песня «Горячий снег».



Песня «Горячий снег» стала музыкальным символом стойкости сталинградских защитников, их «несгораемости» в огне войны.

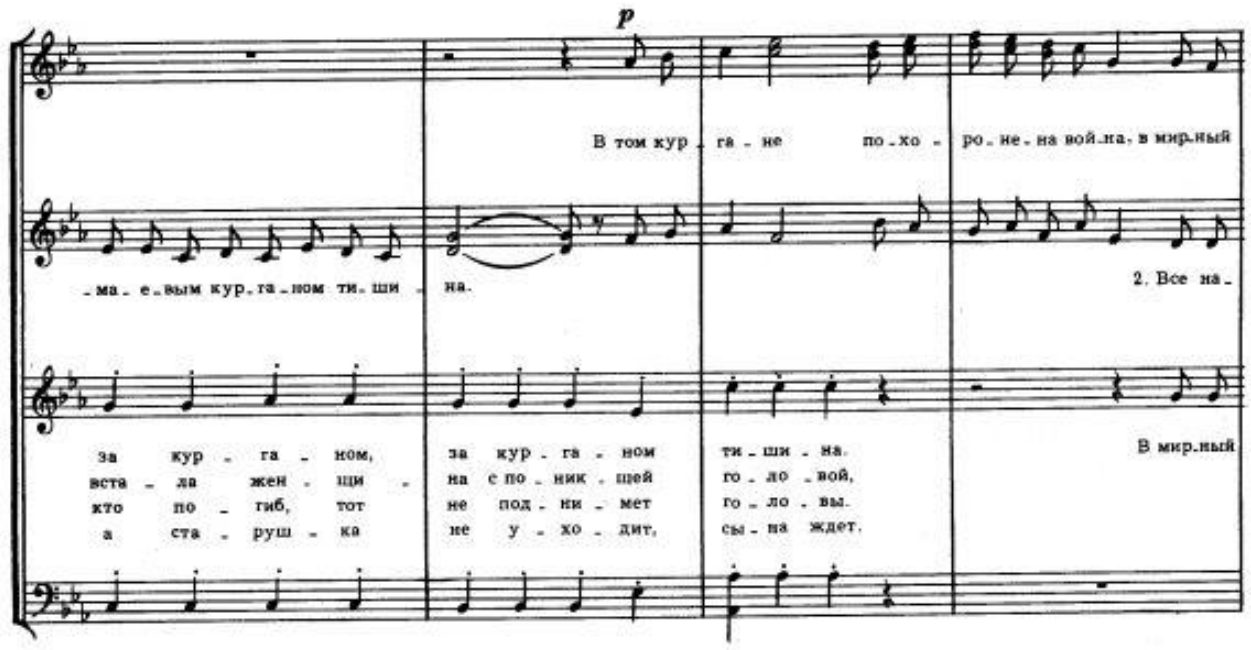
Не менее выдающимся примером обращения А.Н. Пахмутовой к теме Сталинградской битвы является «Песня-сказ о Мамаевом кургане» на слова В. Бокова. Данный пример представляет собой другую, лирико-созерцательную грань осмысления памяти великого сражения. В тексте песни авторский взгляд обращён не на прошлое, а на настоящее (советского времени) место памяти – Мамаев курган. Поэт фиксирует парадокс: «тишина» на месте бывшего адского грохота становится красноречивее любых слов. В этой тишине живёт дух павших, наблюдающий за потомками.

Музыкальные особенности песни-сказа подчёркивают её жанровую народно-песенную основу. Прежде всего – это протяжная, с налётом народной грусти мелодия, написанная в тональности *c-moll* с опорой на натурально-ладовые обороты. Именно она имитирует эту «звенящую», напряжённую тишину,

которую стремился отразить автор поэтического текста. Спокойный ритм и плавность линии создают атмосферу размышления и поклонения перед великим подвигом сталинградцев. Повествовательный характер подчёркивается протяжённым тоническим органным пунктом в экспозиционном разделе куплета, который сменяется отклонением в тональность VI ступени (*As-dur*).

Каденционный оборот с использованием натуральной доминанты придаёт форме мягкую завершённость.

Пример 3. «Песня-сказ о Мамаевом кургане».



Таким образом, песня смещает акцент с подвига на долг памяти, на связь поколений, на нравственную ответственность живых перед этой тишиной. Е. Добрынина, автор монографии о А. Н. Пахмутовой, приводит цитату из писем, адресованных слушателями композитору: «Ваша песня про Мамаев курган очень справедливая, – пишет женщина, у которой в этих местах погиб брат. – Но слушать её невозможно, просто сердце разрывается. Не пишите таких тревожных песен, пишите лучше такие, которые веселят сердца». А рядом с этим письмом – другое, из Ростова: «Для нашей семьи очень дорога песня “На Мамаевом кургане тишина”. Очень просим помочь нам выписать пластинку с записью этой песни». [5, с. 7].

Роль и значение песен А. Н. Пахмутовой о Сталинграде сложно переоценить. Композитор смогла показать героизм не через парадность, а через лирическое переживание, боль и личную причастность. Её песни, благодаря простоте и глубине, стали частью общенародного ритуала памяти, исполняясь на всех торжественных и траурных мероприятиях, связанных с Великой Отечественной войной. Написанные в мирное время, эти песни стали мостом понимания

между ветеранами и послевоенными поколениями, эмоционально передавая масштаб и цену победы. Сочетание яркой, запоминающейся мелодии, с выразительной и одновременно ясной гармонией на основе глубокой, образной поэзией сделало эти песни классикой не только военно-патриотического, но и общего песенного репертуара СССР и современной России.

Список источников

1. Генина Л. Александра Пахмутова // Советская музыка. 1956. № 1.
2. Генина Л. Крылья песни // Известия. 17 февраля. 1965 г.
3. Генина Л. Предисловие к сборнику «Песни на стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова». – М.: Советский композитор, 1972.
4. Гребенников С., Добронравов Н. В Сибирь, за песнями! – М.: Молодая гвардия, 1964.
5. Добрынина Е. Александра Пахмутова // Музыкальная жизнь. 1961. № 5.
6. Добрынина Е. Вступительная статья к сборнику «Песни тревожной молодости». – М.: Воениздат, 1963.
7. Добрынина Е. Композитор и его герои // Музыкальная жизнь. 1965. № 5.
8. Добрынина Е. А. Пахмутова // Мастера песни. № 11. – М.: Советская Россия, 1971. – В помощь художественной самодеятельности.
9. Долгов Е. О каждом из нас // Советская музыка. 1967. № 2.
10. Долгов Е. Вам пишут... // Советская музыка. 1968. № 10.
11. Зак В. Песни Александры Пахмутовой // Советская музыка. 1965. № 3.
12. Квасникова Л. Вступительная статья к сборнику песен А. Пахмутовой «Нежность». – М.: Воениздат, 1968.
13. Лойтер Е. Рассказ о Пахмутовой в сборнике песен композитора «Чьи песни ты поешь». – М.: Музыка, 1965.

В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ. СИМФОНИЧЕСКИЕ МОМЕНТЫ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» А. ИЗОСИМОВА

IN DIALOGUE WITH TRADITION. SYMPHONIC MOMENTS OF «THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN» BY A. ИЗОСИМОВА

Наталия Викторовна Климова
Тамбов, Россия

Natalia V. Klimova
Tambov, Russia

Аннотация: Статья посвящена вопросам традиций Н. А. Римского-Корсакова в сочинении петербургского композитора Александра Михайловича Изосимова (1958) – симфонические моменты «Витязь в тигровой шкуре» (2016). Традиция, как предмет памяти, представляется «живым» источником творчества, духовной константой романтического искусства. Краткие аналитические наблюдения над произведениями «Антар» ор. 9 (1868) Римского-Корсакова и «Витязь в тигровой шкуре» современного автора позволяют сде-

лать вывод о новых эстетических гранях диалога с традицией. Нотки ностальгии сменил личностный, интроспективный тон высказывания. Таким представляется произведение А.М. Изосимова.

Summary: The article is devoted to the traditions of N. A. Rimsky-Korsakov as reflected in the work of St. Petersburg composer Alexander Mikhailovich Izosimov (b. 1958) – the symphonic moments The Knight in the Tiger's Skin (2016). Tradition, as an object of memory, appears as a «living» source of creativity and a spiritual constant of Romantic art. Brief analytical observations on Rimsky-Korsakov's Antar, op. 9 (1868), and the contemporary composer's «The Knight in the Tiger's Skin» allow us to conclude that the dialogue with tradition has taken on new aesthetic dimensions. The nostalgic tone has given way to a personal, introspective manner of expression. Such is the character of A. M. Izosimov's work.

Ключевые слова: сюжет, композиция, драматургия, трактовка образов в сочинениях Римского-Корсакова и Изосимова.

Keywords: plot, composition, dramaturgy, and interpretation of characters in the works of Rimsky-Korsakov and Izosimov.

Премьера симфонических моментов «Витязь в тигровой шкуре» состоялась в октябре 2016 года в концертном зале «Государственной академической Капеллы им. М.И. Глинки». Музыкальное событие совпало с 850-летием со дня рождения грузинского поэта Ш. Руставели, которое широко отмечала культурная общественность Санкт-Петербурга. Обращение композитора к литературному памятнику XIII века, к поэме Ш. Руставели (1166-1216) в музыкальной культуре явление не новое[1]. В конце XX – начале XXI веков прошлое в русском искусстве актуализировалось, сблизилось с современностью под «знаком общих эстетических проблем» [3] и нашло отражение в современной композиторской практике, образовав самостоятельное русло музыкальной культуры. Значение общечеловеческого начала в темах, пришедших из истории, а вместе с ними и ключевого чувства памяти по-прежнему велико. Об этом красноречиво свидетельствуют сочинения Ю. Каспарова Третья симфония «Экклезиаст» (2000), Р. Щедрина хоровая опера «Боярыня Вера Морозова» (2006), С. Невского опера «Франциск» (2008-2010), В. Раннева опера «Два Акта» (2012) с главными персонажами – Гамлетом и Фаустом. Однако, идея диалога с прошлым, а точнее с традицией, в XXI

[1] По одноименной поэме Шота Руставели в 1973 году был написан балет А. Мачавариани**,** либретто Ю. Григоровича; в 1964 году создана оратория О. Тактакишвили «По следам Руставели». Величальные песнопения для баса, смешанного хора, симфонического оркестра, органа на стихи И. Абашидзе. Отметим в связи с этим событием творческое содружество музыкантов, оформившееся в 2006 году: МОСТ – Музыкальное Объединение *«Современная традиция».*

веке обрела иные эстетические грани. Нотки ностальгии, элегический строй прежних музыкальных опусов (таковы сочинения последних десятилетий В. Сильвестрова) сменил личностный, интроспективный тон высказывания. Как отмечает Т. Левая, контрасты времён «словно переплавились в единую авторскую речь, устраняя прежний барьер между новым и старым» [3, с. 187].

«Витязь в тигровой шкуре» привлёк внимание композитора не только древней красотой сюжета, но и новой для музыканта темой Востока. В своём творчестве Изосимов часто обращается к идеям, пришедшим как бы из «других миров», и поэма Ш. Руставели не стала исключением. Большая часть произведений (всего их около 60), возникла на основе тем, сопряжённых с явлениями духовного космоса, с сюжетами, подсказанными мифами, легендами, преданиями, сказками, событиями библейского толка, но интерпретированными композитором иначе, отражающими индивидуальный мир музыканта. И здесь особое место заняло творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова – композитора, увлёкшего ещё студента ленинградской консерватории[1], а затем ставшего «тайным» спутником молодого автора. Возможно, что от Римского-Корсакова пришло глубокое воззрение на корни истории русской музыки и сформировалось отношение к великим именам Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, Рахманинова, чьим заветам следовал в дальнейшем музыкант. В зрелых сочинениях А. Изосимова – начало XXI века – отчётливо проявляются творческие импульсы, связывающие современного автора с русской школой и, конечно, Римским-Корсаковым. Попробуем рассмотреть эту имплицитную связь на примере одного произведения.

Сегодня смело можно утверждать о сопричастности позиций петербургского автора XXI века и великого петербуржца-романтика XIX столетия. Сложно сформулировать и мотивировать данную связь, не прибегая к прописным истинам, а попробовав рассмотреть глубинные основания творческого процесса. Они представляются в виде двух линий. Первая – внешняя – отчётливо прослеживается в выборе сюжетов, жанров; вторая – внутренняя – в памяти «надвременной». Взаимодействие линий образует трудно-расчленимый единый поток, в котором доминируют духовные импульсы памяти, находя воплощение в материальных формах художественной реальности. Предметом памяти и является традиция. Она позволяет постичь возможности произведения и создать в музыкальном искусстве новое явление, в котором критерием художественного становится не соотношение сложности и простоты, а способность музыканта «оживить» известный канон. Обновлённые уровни синтаксиса и композиции, соответствующие оперативным и избирательным механизмам памяти, есть маркирование некоей исходной му-

[1] В 1981 году был написан Первый квартет для 2-х скрипок, альта и виолончели, в традициях Римского-Корсакова.

зыкальной структуры, авторской модели. Однако жизнь её зависит от интуиции автора, от благоговения перед творцами прошлого, от духовного импульса, откровения, полученного извне, из мира невидимого, осознаваемого авторским Я. Традиция тогда не «довлеет» над материалом, а предоставляет автору возможность услышать и воплотить иные грани классического концепта. Обратимся к высказываниям А. Изосимова. «*Традиция в классической музыке,* – замечает автор, – *для меня является проявлением божественного начала… Традиция требует длительного изучения, должного отношения, это воспитание чувств, важнейшее из которых благоговение, в котором зарождаются силы для скачка к новой ступени. Традиция, если можно так выразиться, «хочет» чтобы её усвоили и нарушили или, точнее сказать, творчески продолжили. Музыка живёт в душе композитора, она рождается из глубины существа. Усвоенная традиция – это тот «котёл», в котором переплавляются многообразные впечатления, чувства, волнение и затем в новом качестве восходят к проявлению в физической реальности».*[1] Композитор явно вступает здесь в негласный конфликт с постмодернистским сознанием. Сочинения современных авторов могут облекаться в обновлённые «форматы» или «проекты», но вне духовной инициации материальное утрачивает жизнеспособность.

Составляющей генезиса русской музыкальной традиции является ориентализм или «*музыка русского Востока*» (Б. Асафьев). Художественный феномен Востока оказал сильнейшее воздействие на русских композиторов XVIII-XX веков. Ориентальный мир в музыке прошлого связывался с воплощением мечты о Гармонии, «*цветении жизненных сил в природе и духовной деятельности человека*» [1, с. 258]. В сочинении А. Изосимова этот мир открывается заново. Обратившись к поэзии грузинского мастера, автор ориентировался не столько на литературный сюжет, сколько на обобщённое отражение времени, атмосферы и эмоционального восприятия происходящих в нем событий. Вот, как композитор комментирует своё произведение: «*...эта музыка сочинялась как бы сама собой. Казалось, что мне нужно только не мешать. Своим знанием, умением не нарушить, не внести нечто надуманное в гармонический союз поэзии и музыки. Тем не менее, не пытаясь следовать за ходом содержания поэмы, я стремился в обобщённой форме, преимущественно используя мелодическое изложение, через ритмы и гармонию отобразить самое существенное, её дух*»[2]. В многопластовой драматургии поэмы Ш. Руставели внимание автора привлекли эпизоды, раскрывающие безмерную силу любви, тоску витязей о прекрасных избранницах, богатырскую отвагу героев, граничащую с жерт-

[1] Из письма композитора автору статьи.

[2] Из письма композитора автору статьи.

венностью. «Витязь» близок к традициям Римского-Корсакова. На память приходят два сочинения: «Антар» (1868) и «Шехеразада» (1888). Оба произведения созданы на основе сюжетов арабских сказок О. И. Сеньковского и сказок «Тысячи и одной ночи». «Витязь в тигровой шкуре» стоит на одной прямой с «Антаром». Главным внешним свойством, заявляющим об общности сочинений, являются константы романтического искусства: несбыточные мечты, разлука и торжество любви. В творчестве Римского-Корсакова «Антар» ор. 9 – первое крупное произведение на восточную тему, представившее новаторскую трактовку русского программного симфонизма. «Витязь в тигровой шкуре» Изосимова – тоже первое обращение к теме Востока, но воплощённое через призму миросозерцания автора XXI века. Оба произведения отличает свободное изложение сюжета, новаторство в области формы и параметральных средств. Синтаксис и структура «свободы» подсказаны сюжетом. «Антар» Римского-Корсакова – «симфония программного типа» (определение А. Кандинского), состоящая из четырёх частей. Композитор «сжимает» сюжет, но все-таки следует за основными эпизодами его развития. В «Витязе» Изосимов отказывается от сюжета и обращается к обобщённой, не объявленной, по сравнению с Римским-Корсаковым, программе. Четыре части оркестрового цикла названы композитором «моментами», хотя время звучания цикла – 46 минут. Название «моменты» связывается не столько с масштабами сочинения, сколько с содержанием. Автор создаёт свой собственный музыкальный мир, который начинает существовать параллельно «знакомому» традиционному, вызывая чувство «надмирности» (выражение А. Кандинского), вневременности. И речь в таком случае должна идти не столько об интерпретации внешних связей с наследием классики, сколько о возрождении в сочинениях XXI века идей, тем, повествующих об экзистенции человека, о богатстве русской души, воспетой музыкальным искусством прошлого.

Ещё одна деталь, сближающая оба сочинения – это синтез жанров: сказки, легенды, художественной фантазии авторов, а также симфонии, сюиты, рассказа, повествования. Оба симфонических цикла являют пример классической четырёхчастной композиции, но имеющей у каждого из авторов свои индивидуальные особенности. Так, первая часть «Антара», по словам Римского-Корсакова, «есть свободное музыкальное изображение следующих один за другим эпизодов рассказа, объединённых в музыке всюду проходящей главной темой самого Антара. Никакой тематической разработки в ней нет, а имеются только вариации и парафразы. В общем музыка вступления (пустыня, Антар и эпизод с газелью) как бы окружает скерцообразную часть *Fis-dur 6/8* и, образуя заключение I части, придаёт ей закруглённое строение с намёками на неполную трёхчастную форму» [4, с. 78]. Вторая часть – «Сладость мести» – «своим строением более напомина-

ет сонатную форму, но построена всего лишь на одной основной теме самого Антара и вступительной фразе грозного характера» [4, с. 79]. Третья часть – «Сладость власти» – «род торжественного марша (*h-moll. D-dur*) с побочною певучей восточной мелодией и заключением на теме Антара. Род средней части и лёгкой разработки обеих главных тем, возвращение к главной теме марша, переход к заключительной Антаровой теме и кода из побочной восточной темы. В заключении расходящийся ход аккордов на восходящей 8-ступенной гамме – тон, полутон и т.д.» [4, с. 79]. Четвертая часть – «Сладость любви» – «после краткого вступления, заимствованного из I части (снова Антар появляется в развалинах Пальмиры), представляет собою *Adagio*, построенное главным образом на певучей арабской теме (данной Даргомыжским) и её разработке совместно с фразой пери Гюль-Назар и главной теме Антара. По форме своей это – род простого рондо с одной темой и побочными фразами» [4, с. 79]. Комментируя структуру частей, Римский-Корсаков утверждает, что созданное им не является симфонией, а прежде всего, содержит черты сюиты. Отметим, что тональный план и темповое соотношение частей «Антара» отличаются от классической симфонии. Укажем на свободные темпы цикла: первая часть *Largo, Allegretto vivace, Largo* (*fis-moll, Fis-dur*); вторая *Allegro* (*cis-moll*); третья *Allegro rusoluto alla March* (*h-moll – D-dur*); четвертая *Allegretto vivace, Andante amoroso* (*Des-dur).* Первая, вторая и третья части быстрые и только финал, заключительная любовная сцена и одновременно кульминация произведения – звучит в сдержанном темпе.

Симфонические моменты А. Изосимова тоже ориентированы изначально на канон жанра. Однако, в темповом соотношении, драматургическом воплощении идеи в моментах есть отступления от исторически сложившейся формы, как и в сочинении Римского-Корсакова. Четыре момента построены по принципу темпового, тематического, жанрового контраста. Корпус объединяющих цикл средств достаточно традиционен: ладогармонические, интонационные связи, повторение тем-реминисценций, лейтмотивов, как и в «Антаре» или «Шехеразаде». Каждому моменту, как части цикла, присуща определённая функциональная направленность: первая *Largo, Andante con moto* – мир человеческих страстей и переживаний. Момент построен по принципу темпового ускорения от *Andante con moto* до *Allegro*. Неизбывную любовную тоску витязя Тариэля сменяют видения возлюбленной. «*У влюблённого миджнура свой единственный закон: Затаив свои страданья, о любимой грезит он*». Второй момент – *Allegro moderato* – вводит в мир решительных действий, батальных картин. Монолитные фигуры воинов охарактеризованы преимущественно средствами пунктирного ритма марша, интонациями клича, призыва, звучащими в партии труб, тромбонов, валторн. В крайних разделах трёхчастной формы используются тембровые, фактурные вариации темы

марша с постепенным увеличением динамики. Здесь доминируют духовые инструменты и ударные. Группу ударных отличает состав (12 инструментов) и разнообразие оттенков звучания. Кроме литавр, тамтама, большого барабана есть изысканная звучность ксилофона, кастаньет, бубенцов, подвесной тарелки и молоточковых колокольчиков. Палитра ритмов и тембров ударных по-разному используется в моментах. Но особенно их роль выразительна во втором и четвёртом эпизодах появления Нестан-Дареджан. Витязи представляются высеченными из цельных горных глыб, их музыкальные фигуры ассоциируются с величественными портретами художника-иллюстратора С. Кобуладзе. Мощную, доходящую до вселенских масштабов грозную энергию марша, сменяет хрупкая мелодия трио – светлый, чарующий образ принцессы Нестан-Дареджан. Третий момент «Витязя» – *Molto adagio* – лирическое откровение цикла, волшебный мир любви. Это одна из самых проникновенных страниц симфонического произведения. Здесь очевидны связи с балетными сочинениями Глазунова, Асафьева. «*Косы царственной – агаты, ярче лалов жар ланит / Упивается нектаром тот, кто солнце лицезрит*». В драматургии композиции третий момент – сердцевина, кульминация, вызывающая в памяти образы любовных пар: Царевича и Царевны, Тристана и Изольды, Ромео и Джульетты. «Надмирные» краски медленной части возникают благодаря тонким, изысканным тембрам деревянно-духовых, арфы и струнных инструментов, а также сверхсветлым краскам модального звукоряда. Звуковая мощь финала составляет сильный контраст с прозрачной фактурой и медленным темпом третьего момента. По-восточному яркая, шумная картина праздника наполнена фейерверком танцевальных ритмов. *Presto* финала с участием главных персонажей – богатырей-витязей, красавиц-принцесс, каджей-колдунов, – завершает заключительный гимн (грандиозное оркестровое *tutti*), провозглашающий победу жизни и любви. В звуках всеобщего ликования, по традиции русского симфонического финала, слышатся отголоски наигрышей скоморохов – неизменных персонажей произведений Бородина, Римского-Корсакова (оперы «Снегурочка», «Сказка о царе Салтане»). Гимн жизни и любви в финале воплощен не только оркестровыми средствами, но и одним из светлых звукорядов модального миксодиатонического «дышащего лада»[1].

Звукоряд *C-D-E-Fis-G* становится основой гармонической цепи аккордов с опорой на тоне *D* и утверждение в последних тактах *D-dur*. Таким образом, «Витязь в тигровой шкуре» представляет модель обновлённого симфонического цикла, в котором два первых момента не содержат темпового контраста, а оттеняют друг друга: *Andante con*

[1] «Дышащий лад» – метод, созданный композитором. Подробнее в кн. Климова Н.В. Музыка Александра Изосимова: парадигма света. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова. 2013. – 160 с.

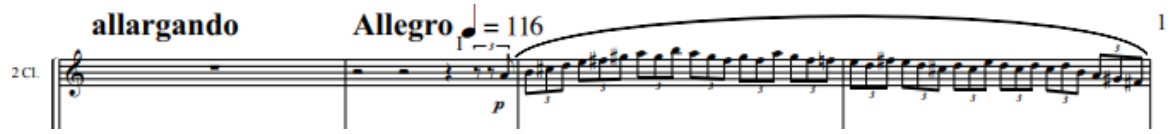
moto, Allegro и *Allegro moderato*. Быстрые, оживлённые, они лишены сонатных признаков, но основаны на контрасте двух групп тем – витязей Тариэля (Автандила) и женских образов Нестан-Дареджан, Тинатин. Темы вырастают одна из другой, являя пример монотематической связи. Второй момент – марш с контрастным трио содержит черты скерцо. *Presto* финала, энергичные темпы первого и второго моментов обрамляют единственный медленный третий.

Каждый момент цикла закончен, структурно обрамлён и предстаёт, как обновлённая модель циклов «Антара» и «Шехеразады». Известные каноны формы, которые используются в моментах «Витязя» – трёхчастная репризная, вариации с элементами сонатной формы, рондо – интерпретированы в соответствии с замыслом. Своеобразие структур связывается с артикуляцией внутренних граней, с морфологией текста, обусловленных логикой развития музыкальной мысли. В каждом симфоническом моменте главная мысль рождается из вступления. Эти разделы формы, как и в сочинениях Римского-Корсакова, различаются по своим функциональным задачам. Так, вступления в первом и третьем моментах погружают слушателя в мир лирических откровений. Разделы масштабны и основаны на принципе постепенного интонационного и ладогармонического формирования основного тематического материала. Оба вступления рождаются как бы из «тишины» гор, из воздушного трепета горного воздуха. Вступления обрамляют форму и могут быть использованы в качестве темреминисценций (в третьем моменте). Иначе трактованы вступления во втором и четвёртом моментах. Таинственные зовы и кличи второго, как и краткое энергичное, праздничнo-колокольное вступление четвёртого, имеют жанровую природу и ориентируют слушателя на события «земной» жизни. Каждый симфонический момент, таким образом, воспринимается как индивидуальный эпизод большого музыкально-поэтического повествования. Приведём ещё одно высказывание композитора о тематических связях цикла: «*Есть мелодии в произведении, которые «привязаны» к определённому образу. Например, темы средних разделов второго и четвёртого моментов ассоциируются с образом Нестан-Дареджан. А есть мелодии, в которых чувствуется что-то героическое, присущее витязям как Автандилу, так и Тариэлю. Приём ускорения на протяжении всего первого момента я использовал для того, чтобы передать растущее волнение от предчувствия встречи, стремления друг к другу, любовной переписки Тариэля и его возлюбленной Нестан-Дареджан. Китайскую пентатонику и непрерывное движение восьмых в финале я использовал для характеристики каджей (воинов-колдунов). Есть сквозная тема, она проходит через три части. В её метаморфозах находят выражение и неземная красота Нестан-Дареджан (в первый момент), и любовная лирика (в третий момент), и гимн жизни (в финале).*

Тоска Тариэля по возлюбленной находит выражение во вступлении и в среднем разделе первого момента. Этим произведением мне хотелось сделать подарок самому широкому кругу слушателей».

Симфонические моменты являют образец эпического типа русского симфонизма. В произведении нет конфликта, и его содержание раскрывается через жанр. Мир красоты, разных национальных культур обязывает композитора к обращению и созданию ориентального колорита. В произведении ориентализм составляет фундамент, тематическую основу и, одновременно, фон для повествования. Но природа ориентального в произведении А. Изосимова иная. И если Римский-Корсаков в «Антаре» и «Шехеразаде» для создания восточного колорита использовал подлинные мотивы и напевы, то «Витязь» лишён реальных связей с культурой Востока и в то же время воссоздаёт его. В сочинении Изосимова нет цитат. Композитор обращается к «воображаемому» Востоку – это мир ориентальной музыки вне конкретного пространства, которым так богаты сочинения Б. Бартока и К. Дебюсси. Выделим группу танцевальных тем, имеющих ярко выраженную ориентальную природу. Это темы первого момента, трио второго, тема вариаций третьего, один из эпизодов четвёртого. В данных разделах танец становится границей между реальностью и сказкой; он обладает особыми чарующими свойствами, которые возникают в результате сочетания утончённых тембровых красок оркестра и лёгких, изысканных контуров мелодического рисунка, уподобленного арабским росписям.

Пример № 1. Первый момент, тема



Ритмическую и интонационную гибкость мелодии, её «невесомую», почти бесплотную графику (3/4) дополняют светлые тоны флейты, хрупкое звучание арфы и тихое тремоло подвесной тарелки на *pp*.

Пример № 2. Первый момента, тема второго раздела ц. 5.

Пример № 3. Первый момент, эпизод с целотоном.

Лирико-поэтическое воплощение женской сферы в темах (Нестан-Дареджан), её магия красоты, любви, завораживающие Тариэля, воплощена гармоническими красками, преимущественно мажорного наклонения. Это цепочки нисходящих трезвучий и их обращений в высоком регистре на тонах целотоновой гаммы в партиях деревянных духовых и струнной групп. Небольшой эпизод имеет сходство с нисходящим целотоновым звукорядом первой части «Антара» Римского-Корсакова. Композитор использует звукоряд в движении верхнего голоса аккордов струнных инструментов при появлении хищной птицы. Мрачный эпизод выполнен в традициях Глинки (полет Черномора из 4 действия «Руслана и Людмилы»). В «Витязе» Изосимова целотоновый звукоряд скрыт в структуре аккордов: *C-D-E-Fis-As-B-C*. И если общие формы движения аккордов направлены вниз, то основные тоны звукоряда образуют движение вверх[1].

Известный приём Глинки и Римского-Корсакова лишается зловещих свойств и становится волшебным штрихом в характеристике Нестан-Дареджан. В аккордовой теме (ц. 3, 6/4) доминируют мягкие триольные ритмы. Танец становится музыкальной метафорой свободного, взмывающего в небеса полёта человеческой души, «*преодолевающей материальные оковы земного тяготения*» [2]. Ему предшествуют стремительные восходящие декоративного характера пассажи арф, открывающие волшебную картину. Танцевальные ритмы в произведении Изосимова многообразны, одни – являют варианты ориентальных тем, на которые указывал ещё Б. Асафьев. Это танцевальные мелодии с использованием характерного метра 6/8 и пунктирной ритмической фигурой, в стиле мелодий волшебных дев Наины Глинки. В таких мелодиях воздушность сменяет ощущение земной неги. Такова тема из второго момента (ц. 19), порученная солирующему гобою и струнной группе. Она звучит в трио марша и составляет жанровый контраст. Тихое, мягкое звучание мелодии воспринимается в героическом марше как нахлынувшие грёзы о любимой.

[1] Этот прием назван композитором Lux *Harmonia* и использован в хоре «Рядом с Предвечным» из оперы «Потерянный Рай».

Пример № 4 Второй момент, трио con dolore quasi lontano.

Особая магия и притягательность ориентального мелодизма содержится в теме вариаций третьего момента (ц. 34). Нарастающая экспрессия любовного танца достигается теперь с помощью тембровых и ладогармонических приёмов, плотности и разрежённости фактуры. Хрупкие мотивы темы рассредоточены в партиях флейты, двух кларнетов и поддержаны «бестелесными» красками арф и струнных инструментов.

Пример № 5. III момент, molto adagio. Тема вариаций

Контуры мелодии то образуют тихий монодийных напев, то растворяются в тональности, обогащённой модальной альтерацией, мажоро-минорной вариантностью: Ces, Des, E, F, Fis, G, As. Ориентальность колорита возникает в партиях сопровождающих инструментов. Заданная арфами триольная ритмическая формула начинает распадаться на короткие ритмомотивы, возникающие на слабых долях. Ударность же сильных долей мелодии, изложенной ровными четвертями, вуалируется в мелодических попевках и гармонической красочности. Возникает картина свободного ритмического и ладогармонического «струения» голосов, усиливающих ощущение воздушности мелодических линий. В фактурное, тембровое варьирование темы вплетаются мотивы вступления и темы allegro первого момента. Музыкальная ткань обретает черты разработки сонатной формы, имеющей тематический характер. Трёхчастная структура медленного момента с совмещением элементов вариационной и сонатной форм отличает его как кульминационный.

В симфонических моментах жанровые и тематические контрасты образуют череду смен, отражающую ход повествования; интонационные переклички и реминисценции мотивов, тем образуют систему циклообразования, характерную для русской эпической драматургии. Тонкость оркестровки, тембральная палитра, панорамирование сближают партитуру А. Изосимова с «Антаром», «Шехеразадой» и ранее созданным «Садко» Римского-Корсакова, а также оркестровыми сочинениями К. Дебюсси («Иберия»). Характерной чертой «Витязя» является, помимо индивидуальной интерпретации комплекса параметральных средств, ярко выраженная хореографическая природа музыки.

Краткий обзор вопросов драматургии цикла петербургского автора позволяет сделать вывод о новом «прочтении» традиции, об обновлении известных методов и приёмов развития. Органический синтез канона и эвристики свидетельствует о рождении индивидуального авторского стиля русского композитора XXI века.

Список источников

1. Кандинский А. Художественный образ Грузии в русской музыке XIX века // А.И. Кандинский. Статьи о русской музыке. М.: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2010. С. 255-275.

2. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

3. Левая Т. Приметы новой эпохи, или Диалог с 60-ми годами // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор. 2005. С.177-207.

4. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 78.

НОВАЯ ПРОСТОТА КАК ОБНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА В XX ВЕКЕ. ТИПЫ НОВОЙ ПРОСТОТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ И ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

NEW SIMPLICITY AS A RENEWAL OF MUSICAL LANGUAGE IN THE 20TH CENTURY. TYPES OF NEW SIMPLICITY IN THE WORKS OF RUSSIAN AND FOREIGN COMPOSERS

Альбина Мансуровна Гареева
Детская школа искусств имени М. П. Максаковой, Астрахань, Россия

Albina M. Gareeva
M. P. Maksakova Children's Art School, Astrakhan, Russia

Аннотация. В статье рассматриваются основные предпосылки формирования такого музыкального явления, как «новая простота». Автор публикации приводит теоретическое осмысление данного явления и предпринимает попытку типологизировать эту стилевую тенденцию, выделяя четыре направления «новой простоты».

Summary: The article examines the main prerequisites for the emergence of the musical phenomenon known as «new simplicity». The author provides a theoretical interpretation of this phenomenon and attempts to typologize this stylistic trend, identifying four varieties of «new simplicity».

Ключевые слова: музыкальный язык, «новая простота», авангардная музыка, музыкальная эстетика.

Keywords: musical language, «new simplicity», avantgarde music, musical aesthetics.

Исторически возникновение «новой простоты» связано с реакцией на сложные авангардные техники, использовавшиеся в середине XX века. Композиторы данного направления ищут возвращение к основам музыки, к её сущности, в то время как традиции и каноны подвергаются переосмыслению. Это позволяет создать музыку, которая становится доступной для широкой аудитории и одновременно сохраняет глубину художественного выражения.

Во второй половине XX века в музыкальном искусстве появилось чувство, что композиторы из различных стран интуитивно осознали важный поворот, который можно сопоставить с понятием События у Хайдеггера. Хайдеггер определяет Событие как нечто, не имеющее связи с реальностью, а представляющее собой рождение нового мира,

новых координат и нового восприятия Бытия. Это Событие порождает ощущение, что прежние способы выражения становятся невозможными, создавая чувство конца эпохи и кризиса форм. Эта трансформация касалась не только музыки, но и мышления в целом. Можно говорить о появлении новой реальности, возникающей на стыке существующего бытия. Участие в этом процессе возможно лишь в контексте универсального музыкального метанарратива, который заменяет традиционные представления о развитии.

Поворот к «новой простоте» имеет свои индивидуальные формы и оттенки, однако у всех её сторонников наблюдается общий отказ от авангардных норм и замена их на эстетику возвращения к традициям европейской музыкальной культуры. Это определяет идею авторской анонимности и использование вторичного музыкального материала, обладающего значительным художественным потенциалом в условиях постмодернистского мира. Общая концепция «новой простоты» заключается в том, что, обладая исчерпанным музыкальным материалом, композитор может сознательно использовать «чужой» материал, стараясь представить его с новой точки зрения. Композитор не стремится к точной цитате, а использует стереотипные формы и стили (что подчёркивает концепцию бриколажа).

Таким образом, «новая простота» формирует эстетическую концепцию, основанную на историко-культурных отсылках к прошлому музыкальному искусству. Культура обращается к своему прошлому, становится инструментом познания и самопознания.

Типы направления «новой простоты». Первый тип: Простота как упрощение

Понятие «новой простоты» в музыкальной практике стало активно использоваться в 1930-е годы и поначалу ассоциировалось с именем Сергея Прокофьева. В его понимании концепция новой простоты подразумевает стремление к ясности и доступности музыкального языка. Возвращение композитора в СССР в 1936 году было обусловлено стремлением к налаживанию более близкого общения с аудиторией, используя «ясный и простой язык». Его работы в первой половине 1930-х значительно отличались от произведений предыдущих лет, акцентируя ясность изложения и доступность для слушателя, хотя сложные тональные планы продолжали использоваться.

В музыке другого композитора, А. Шнитке, «новая простота» появляется в сочинениях 1970-х годов, так называемом «тихом периоде» творчества. Наиболее явно почувствовать эти тенденции можно в «Реквиеме» (1975), где «новая простота» проявляется через отход от сложной и тяжёлой для восприятия додекафонии, на смену ей приходят длинные и запоминающиеся мелодии, что делает её более доступной для широкой аудитории. Так и «Concerto grosso № 1» является ещё одним примером внедрения «новой

простоты», где органично сочетаются элементы разных стилей, включая танго, что демонстрирует интерес к «несерьёзной» музыке.

Среди зарубежных композиторов, обращавшихся к вопросу об упрощении письма, можно выделить П. Хиндемита. Хиндемит искал «простоты» не только у старых мастеров, в григорианском хорале в эпохе барокко и средневековья, но и в популярной культуре, включая народные песни и танцы. В 1923 году композитор участвовал в движении «Neue Sachlichkeit» (новая вещественность), где одним из эстетических принципов была понятность произведений широкой публике. В связи с этим композитор использовал элементы жанровой музыки и вводил в свои сочинения разнообразные популярные музыкальные материалы (тематическое цитирование), отвергая теорию атональности.

В конце 1980-х годов Вольфганг Рим представлял новое поколение композиторов, отвергающих строгие каноны предыдущих поколений в пользу эмоционального выражения в музыке. Он вписывается в концепцию «новой простоты», отказ от методов сериальной композиции, используя в своих произведениях мелодические и гармонические элементы, которые ранее считались устаревшими.

Независимо от различий в подходах, все упомянутые композиторы остаются в рамках академической музыкальной традиции, каждый по-своему переосмысляя и адаптируя понятие «простоты».

С. Прокофьев не заимствовал музыкальный материал и не обращался к популярной музыке, а занимался упрощением своего музыкального языка, тогда как Хиндемит и Рим обращаются к популярным жанрам и традициям музыки прошлого, создавая композиции, понятные широкой аудитории.

Второй тип: Простота как воплощение философии минимализма

Этот тип имеет концепцию «простоты» как проявления философии минимализма в музыке. Центральной мыслью является то, что минимализм в музыке начинает восприниматься не только как стиль, но и как философия, базирующаяся на восточных учениях, особенно дзэн, которые акцентируют внимание на простоте, тишине и осознанности. Главная идея заключается в использовании простейших звуковых и ритмических паттернов. В рамках минимализма каждый элемент, будь то нота или ритм, является равнозначным и может существовать сам по себе, не подчиняясь традиционным понятиям о развитии или контрасте.

Репетитивность – техника, возникающая в творчестве американских композиторов, используемая в минимализме, что заключается в повторении музыкальных паттернов без изменений. Эта техника становится основным инструментом композиторской работы. Однако минимализм представляет собой более глубокую философскую концепцию, чем просто использование ре-

петитивности; он требует нового восприятия звуков, тишины и музыкальных элементов. Существуют определённые отличия между американским и российским минимализмом. Американские композиторы, создававшие в традициях минимализма, чаще всего сосредоточены на создании «чистого» минималистического звука.

Российские минималисты, такие как А. А. Батагов, С. А. Загний, П. В. Карманов, В. И. Мартынов, проявляют более исторический и стилистический подход, сочетая элементы из различных музыкальных эпох и жанров, включая барокко и романтизм, а также пионерскую, поп- и джазовую музыку.

Мартынов критикует концепцию личного высказывания в искусстве, утверждая, что к концу 1960-х годов это выражение утратило свою конструктивную ценность. Вместо этого он призывает к более коллективному и мелодико-ритмическому подходу, обращаясь к взаимодействию элементов. Поэтому происходит обращение к такому художественному приёму как Бриколаж (от фр. – халтура).

В. И. Мартынов обращается к концепции бриколажа, описывая его как несистемное смешение стилей, которое позволяет художнику использовать доступные ему материалы. Это отражает не только музыкальный подход, но и более широкий культурный контекст. Бриколаж рассматривается как отражение современности, когда границы между стилями размываются, а композитор может заимствовать элементы из различных источников, создавая нечто новое и оригинальное. Таким образом, «простота» в контексте музыкального минимализма — это не просто вопрос упрощения форм, а глубокая философия, призывающая к новому восприятию музыки, где каждый элемент обладает самостоятельным смыслом, и величие произведения заключается в простоте и ясности его конструкции без жёстких структурных ограничений.

Третий тип: Простота как «аскетизм». Бегство в добровольную бедность

В данном типе «Новая простота» в музыке может восприниматься как форма «аскетизма», отражающая стремление композиторов к духовной чистоте и минимализму в музыкальном выражении. Этот подход характерен для творчества композиторов, известных как «сакральные минималисты», таких как Арво Пярт, Херман Гурецкий и Джон Тавенер. Каждый из этих композиторов интерпретирует простой и прямой музыкальный язык, подчёркивая связь между музыкой и духовностью.

Пярт, Гурецкий и Тавенер работают в рамках сакрального минимализма, где музыка становится способом духовного выражения и аскезы. Этот минимализм превращает акценты в чистоту и простоту звука, что позволяет создать единство с духовными исканиями и моральными ценностями.

Пярт после экспериментов с авангардными стилями приходит к методу tintinnabuli, стремясь к простоте и чистоте звучания. Его «пе-

риод молчания» привёл к желанию создать простую, живую и дышащую музыку, что отражается в его обращении к традиционным григорианским песнопениям и народной музыке.

Херман Гурецкий, как мистический минималист, тоже пришёл к максимальному упрощению в своём творчестве, отказываясь от модернистских принципов, которыми он руководствовался ранее. Его музыка имеет «святой» характер и стремится к созданию мистического опыта для слушателя.

Джон Тавенер подходит к своему творчеству как к форме священного служения, сравнивая себя с иконописцем. Он стремится «ретранслировать» высшие сферы через музыку, что отражается в его религиозной тематике и композициях, таких как «Икона света» и «Православная заупокойная служба». Его подход к созданию музыки выходит за рамки индивидуального выражения, как он считает, он действует как сосуд, передающий более высокие идеи и духовные аспекты.

«Простота» в музыке этих композиторов рассматривается как аскетический принцип, тесно связанный с их религиозным видением. Это подразумевает наличие особой ценности в ограничении выборов и элементарных звуковых конструкциях, что позволяет установить духовную связь между музыкой и слушателями.

Таким образом, музыкальная «простота» в контексте аскетизма – это не просто упрощение форм, а глубокий поиск внутреннего содержания, чистоты звука и связи с высшими духовными истинами. Композиторы данного типа стремятся демонстрировать, что музыка может быть мощным инструментом для духовного поиска и самовыражения.

Четвёртый тип: Простота как отказ от нового

В данном типе концепция «простоты» в музыке может быть истолкована как отказ от постоянного поиска новизны и инноваций, характерного для мышления XX века. Вместо этого композиторы, такие как В. В. Сильвестров, П. Васкс, Г. Пелецис и И. Г. Соколов, обращаются к накопленному музыкальному опыту прошлого, черпая вдохновение из традиционной музыки и осуществляя творческую переработку уже звучащих идей.

Композиторы выражают сомнения в необходимости постоянного стремления к созданию чего-то нового, считая, что «все, что надо было сказать, уже сказано». Вместо этого они обращаются к старым формам и стилям, чтобы выразить свои мысли. В. В. Сильвестров, например, говорит о потребности «кое-что дописать» как к акту постскриптума, подключаясь к накопленным традициям[1].

Петерис Васкс, находясь под влиянием авангарда, приходит к пониманию важности создания духовной атмосферы, а не просто экспериментирования со звуками. Он видит в

[1] Булошников М.Л. Метафорический стиль Валентина Сильвестрова. СПБ.: Петрополь, 2014.

музыке возможность передачи доброты и поддержки, направляя свои композиции на создание положительного эмоционального отклика.

Использование прошлых традиций наблюдается в произведениях Георгса Пелециса. Его творчество тесно связано с использованием «простого» стиля, который сам по себе является возвратом к более элементарным архитектоническим формам музыки. Пелецис замечает, что это своего рода процесс «бриколажа», где композитор работает с уже существующими музыкальными элементами.

Ностальгия по прошлым стилям прослеживается в творчестве В. Сильвестрова. Композитор позволяет себе признать, что многие музыкальные элементы и методы, использовавшиеся в прошлом, могут быть актуальны и сегодня. Его обострённое восприятие «слабого стиля» подчёркивает обмирщение звукозаписей и уход от активно выраженного драматизма, рассматривая музыку скорее, как метафору, нежели как самовыражение.

Возвращение к старым композиторам использует и И.Г. Соколов, который также отказывается от жёсткой идентификации с новыми методами. Он подчёркивает, что музыку прошлого можно использовать в своих произведениях, не теряя при этом своего авторского голоса.

Общая тенденция к «новой простоте» охарактеризована современной эстетикой и служит знаком «комментирующего мышления», где все исторические музыкальные стили и языки становятся актуальными, и композитор уже не стремится к авторству как таковому, а более всего к переплетению своих идей с уже существующими.

Поэтому композиторы данного направления все чаще ощущают феномен «смерти автора». Согласно постмодернистским концепциям, «смерть автора» подразумевает, что авторская индивидуальность теряет свою значимость, так как композиторы обращаются к знакомым мотивам и стилям, тем самым освобождая себя от давления необходимости творить нечто уникальное.

Таким образом, современные композиторы, используя «простоту», отказываются от традиционного поиска новизны и инновационного подхода. Вместо этого акцент делается на интеграции и ревизии прошлого, что позволяет им создать глубокие музыкальные произведения, которые сохраняют связь с традицией и эмоциональной отзывчивостью.

«Новая простота» реализуется разными путями, каждый из которых определяется индивидуальными выбором композиторов.

Список источников

1. Высоцкая М.С., Григорьева Г.В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 440 с.

2. Катунян М.И. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс]. URL: http://www.irms.ru/martynov02.html (дата обращения: 26.01.2026).

3. Лозовская Н.В. Библейский псалом в сочинениях Арво Пярта: воплощение основных жанровых признаков / Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2019, №2 (52). С. 90-97.

URL: file:///C:/Users/helen/Desktop/bibleyskiy-psalom-v-sochineniyah-a-pyarta-voploschenie-osnovnyh-zhanrovyh-priznakov.pdf. Дата обращения: 16.05.2025.

4. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2019. С. 187.

5. Мартынов, В. Казус Vita Nova / В. Мартынов. Москва: Классика XXI, 2010, С. 157.

6. Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 663 с.

7. Петрусева Н.А. О двух тенденциях Новой музыки // Litera. 2013. № 3. С. 177-233. DOI: 10.7256/2306-1596.2013.3.10184 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=10184

https://foundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/ (дата обращения: 26.01.2026).

8. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника. https://foundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/ (дата обращения: 26.01.2026).

9. Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века. Обсерватория культуры. 2017;14(3):322-329. [Электронный ресурс]. URL:https://doi.org/10.25281/2072-3156-2017-14-3-322-329 (дата обращения 26.01.2026).

ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ОБРАЗОВАНИЯ

ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПАРТИИ ДОН ЖУАНА В ОДНОИМЕННОЙ ОПЕРЕ В.А. МОЦАРТА РУССКИМИ ПЕВЦАМИ

INTERPRETATIONS OF THE ROLE OF DON GIOVANNI IN THE OPERA OF THE SAME NAME BY W. A. MOZART BY RUSSIAN SINGERS

Цзян Кэцзюнь
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Jiang Kejun
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia

Аннотация: В статье рассматриваются интерпретации Дмитрия Хворостовского и Яна Лейше партии Дон Жуана в одноименной опере В.А. Моцарта. Анализ показал, что трактовки певцов во многом основаны на особенностях их индивидуального певческого стиля, а также режиссёрской концепции, заложенной в рисунке роли главного героя музыкального произведения.

Summary: The article examines the interpretations of the role of Don Giovanni in Mozart's opera of the same name by Dmitry Hvorostovsky and Yan Leishe. The analysis demonstrates that the singers' interpretations are largely shaped by the distinctive features of their individual vocal styles, as well as by the director's concept underlying the portrayal of the opera's protagonist.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, художественный образ, Дон Жуан, индивидуальный стиль.

Keywords: performing interpretation, artistic image, Don Giovanni, individual style.

Опера «Дон Жуан» занимает особое место в творческом наследии В. А. Моцарта. Композитор создал глубокое произведение, полное больших страстей и острых столкновений характеров. Главный герой

оперы – Дон Жуан – наделён композитором яркими характеристиками – отважностью, обаянием, беспредельной жизненной энергией; он эпикуреец, который живёт двумя страстями: стремлением к чувственному наслаждению и жаждой побед в любовных поединках. Актуальность нашего исследования определяется популярностью партии Дон Жуана среди современных баритонов в силу возможности показа вокально-технической базы профессиональных умений, а также необходимости создания яркого, многогранного образа вечного героя-любовника.

Интерпретации партии Дон Жуана мы решили рассмотреть на примере одного из наиболее ярких певцов XX – XXI в. Дмитрия Хворостовского и молодого исполнителя, солиста Башкирского театра оперы и балета Яна Лейше. Выбор именно этих певцов обусловлен следующим: для нас интересно сравнение интерпретаций выдающегося представителя вокального искусства, сделавшего блестящую карьеру на наиболее престижных мировых сценах и начинающего певца, обладающего хорошими голосовыми и драматическими данными.

Рассмотрение воплощения партии Дон Жуана столь разными вокалистами позволит нам не только выявить их индивидуальные исполнительские особенности, позволившие сделать разные акценты в роли, но и определить новые возможности в трактовке образа вечного соблазнителя.

Дон Жуан –
Дмитрий Хворостовский

Дмитрий Александрович Хворостовский родился 16 октября 1962 года в Красноярске. Дмитрий окончил Красноярское педагогическое училище имени А. М. Горького и Красноярский институт искусств по классу заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Е. К. Иофель (ученицы М. Н. Риоли-Словцовой – супруги выдающегося русского тенора П. И. Соловцова).

В 1985 – 1990 годах певец служил солистом Красноярского государственного театра оперы и балета. После победы в 1989 году в Международном конкурсе оперных певцов в Кардиффе Хворостовский пел в лучших оперных театрах мира: Королевском театре Ковент-Гардена (Лондон), Баварской государственной опере (Munich State Opera), Берлинской государственной опере, театре Ла Скала (Милан), Венской государственной опере, Театре Колон (Буэнос-Айрес), Метрополитен-опера (Нью-Йорк), Лирической опере в Чикаго, Мариинском театре Санкт-Петербурга, московском театре «Новая Опера», оперной сцене Зальцбургского фестиваля.

Дмитрий Хворостовский в течение творческой карьеры выступал со многими оркестрами: Нью-Йоркским филармоническим, Симфоническим Сан-Франциско, Роттердамским филармоническим и др. Он сотрудничал с выдающимися дирижёрами современности, среди которых были Бернард Хайтинк, Клаудио Аббадо, Майкл Тилсон

Томас, Зубин Мета, Джеймс Ливайн, Сэйдзи Одзава, Лорин Маазель, Валерий Гергиев, Евгений Колобов, Юрий Темирканов, Владимир Федосеев и др.

Партию Дон Жуана Д. Хворостовский исполнял в 1999 г. в Женеве (Швейцария) и Зальцбурге (Австрия); в 2000 г. – Сан-Франциско (США); в 2002 – 2003 в Метрополитен-опера, Нью-Йорк (США).

Фильм-опера «Дон Жуан: месть Лепорелло»

Певец исполнил роли Дон Жуана и Лепорелло в фильме-опере: «Дон Жуан: месть Лепорелло» («Don Giovanni. Leporello's Revenge») производства кинокомпании "Rhombus Media". Фильм снимался в Канаде в 1999-м, а вышел в прокат – в 2000-м. под разными названиями в странах Европы: «Дон Жуан», «Дон Жуан без маски» и «Дон Жуан глазами Лепорелло». В России он был впервые показан на телеканале «Культура» в 2002 году. Режиссёр: Барбара Уиллис Свит; дирижёр: Ричард Бредшоу; художник: Тереза Пржибилски; Оркестр Канадской оперы Торронто.

В фильме имелись следующие действующие лица и исполнители. В роли Дон Жуана и Лепорелло – Дмитрий Хворостовский; Командор – Гэри Релей; Мазетто – Алан Куломб; Дон Оттавио – Майкл Колвин; Донна Анна – Доминик Ламбелль; Донна Эльвира – Барбара Данн-Проссер; Церлина – Кристина Сабо; Служанка – Флоранс Илли.

«Дон Жуан: месть Лепорелло» снят в жанре «фильм в фильме», также особенностью его постановки можно назвать то, что главным героем картины является Лепорелло (а не Дон Жуан), демонстрирующий публике фильм (что-то вроде кинохроники) про своего господина Дон Жуана. Причём актёры, составляющие публику, одновременно играют драматические роли в им же показываемом кинофильме [5].

Первоначальный замысел постановщиков был в том, чтобы Лепорелло пел известный бас Брин Терфелл, но тот в последний момент отказался. В результате Д. Хворостовский решил исполнить обе партии, поскольку посчитал, что возможности его голоса вкупе с вокальной техникой позволят качественно воплотить и Дон Жуана, и его слугу. Впрочем, данное решение непросто далось певцу: «Чтобы заняться репертуаром бас-баритона, я выжидал, пока голос мой не станет достаточно зрелым. Когда я начинал, он был слишком мягким и хрупким. Сегодня я разворачиваюсь к более «тяжёлым» ролям. Но я остаюсь осторожным – не хочу потерять ни лиризма моего голоса, ни его гибкости, особенно в высоком регистре», к тому же: «Моцарт – это такой гений, что, пока не почувствуешь, что готов, петь его не нужно» [8].

Впоследствии певец сделал вывод, что «вокально партия Лепорелло гораздо удобнее написана для баритона, чем партия Дон Жуана» и более выигрышна, поскольку «слуга – комический, интересный персонаж – получает больше аплодис-

ментов, а у Дон Жуана сплошные речитативы и пара арий, к тому же – он просто плохой человек. Его никто не любит. Как ты ни пытаешься сделать из него нечто положительное, все бесполезно…» [4].

Все трюки, которыми наполнена партия Дон Жуана (фехтование на шпагах, скачки на лошадях через препятствия, прыжки с высоты второго этажа), Д. Хворостовский также выполнял сам, что добавило постановке яркости и привлекло к фильму повышенное внимание зрителей.

Исполнение роли Дон Жуана в фильме-опере «Дон Жуан: месть Лепорелло» имело много положительных отзывов в прессе, основная мысль которых состояла в том, что редко в ком из певцов сочетаются такие качества, как притягательная внешность и чарующий голос. Дмитрий Хворостовский является тем счастливцем, кого судьба в полной мере одарила столь редкими сценическими и личностными особенностями. Далее рецензент делает вывод, что «самый близкий певцу образ – это образ Дон Жуана, и что его (Хворостовского) исполнение партии повесы в фильме… – удивительно органично, благодаря сложившемуся образу секс-символа певца» [4].

По мнению Ю. Локшиной, изюминкой образа Дон Жуана является сам тембр исполнителя «мягкий, задушевный, проникающий в сердца слушателей» [5]. С Ю. Локшиной согласен и Жулиан Сайкс – «главным оружием Хворостовского остаётся голос. Он стал ещё более выразительным, что с особой яркостью проявляется при исполнении партии Дон Жуана». Им вторит рецензент «Miami Herald»: «бархатный голос певца пьянит и завораживает, пробирает до дрожи» [5].

Кроме того, рецензенты признали, что блестящему воплощению роли Дон Жуана в фильме-опере во многом способствовала незаурядная сценическая внешность певца. «Miami Herald» писала: «Будучи величайшим баритоном мира, Хворостовский обладает к тому же исключительно привлекательной наружностью. В опере он – изысканный Дон Жуан». По мнению прессы, необычности яркой внешности Дон Жуана Хворостовского придаёт «характерно русский внешний облик», а также «приятная седина, выразительные глаза, от которых поклонницы сходят с ума» [8]; «Дмитрию Хворостовскому исполнилось 36 лет, а голос его ничуть не потерял своего блеска. Он даже выиграл в «темных» красках» [28]. «Мистер Хворостовский был самым элегантным Дон Жуаном, какого только можно себе представить. С его ловкостью и сдержанной харизмой, он был невозмутимым аристократическим соблазнителем, точно таким, каким и задумал великий Моцарт» [8].

Индивидуальной исполнительской чертой, характеризующей Хворостовского в партии Дон Жуана в фильме, искусствоведы называют – «его повышенное эмоциональное пение, способное свести с ума чувствительную часть аудитории» [7]. Подтверждают этот вывод и мнение рецензента The New York Times: «Очаровательные качества

его голоса, одного из самых узнаваемых в мире: бархатное legato, богатство красок, сумрачные оттенки нот среднего и нижнего регистров». В доказательство автор приводит в пример исполнение певцом Дон Жуана: «под балконом Донны Эльвиры во втором акте, он обращает свои тонкие, но мощные чары прямо на публику. И это срабатывает, благодаря обезоруживающей чувственности и темным эмоциям» [8].

Как мы видим, основой характеристики Дон Жуана в исполнении Д. Хворостовского можно назвать мужскую харизму, «сумасшедшее» сценическое обаяние (красота внешности, помноженная на сексуальность тембра, опирающегося на совершенную вокальную технику), которой не может противостоять ни одна женщина. Безусловно, наличие всех вышеперечисленных качеств делает Дон Жуана Д. Хворостовского, как отрицательного персонажа, очень опасным и добавляет неоднозначности и глубины в его сценическое воплощение.

Дон Жуан – Ян Лейше, солист Башкирского оперного театра

Интересная постановка была осуществлена Башкирским оперным театром. 9 июля 2019 г. премьерой оперы «Дон Жуан» В. Моцарта завершился 81-й сезон. Музыкальный руководитель и дирижёр-постановщик спектакля – лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска» Артём Макаров. Режиссёр-постановщик – лауреат Российской Национальной театральной Премии «Золотая Маска» Филипп Разенков. Художник-постановщик – Елисей Шепелев (Санкт-Петербург). Художник по свету – Ирина Вторникова. Хормейстер-постановщик – лауреат международных и всероссийских конкурсов Александр Алексеев [3].

Особенностью постановки является то, что время действия перенесено в фантастический, сюрреалистический мир. Нет конкретной эпохи и места. По словам Ф. Разенкова, данный спектакль – это фантасмагория сегодняшнего общества, в котором идеалы искусства прошлого отмирают, а примитивная, глянцевая обложка журнала побеждает. В соответствии с замыслом режиссёра, художник-постановщик одел героев оперы в костюмы, в которых смешались кринолины и напудренные парики, джинсы и рокерские косухи, коктейльные платья и розовые кукольные одёжки. Сценография представляет собой разбитые фрагменты античных рам, барельефов и статуй….

Ведущие роли в спектакле исполняли: Дон Жуан – Ян Лейше, лауреат международного и открытого республиканского конкурсов; Лепорелло – Аскар Абдразаков (Мариинский театр), народный артист Башкортостана; Донна Эльвира – Лариса Ахметова, заслуженная артистка Башкортостана; Донна Анна – Эльвира Фатыхова, народная артистка Башкортостана; Командор – Геннадий Родионов, заслуженный артист России, народный артист Башкортостана; Церлина – Диляра Идрисова, лауреат Российской Национальной театральной

Премии «Золотая Маска»; Мазетто – Салават Киекбаев; Дон Оттавио – Ильгам Валиев, заслуженный артист Башкортостана и Татарстана.

Ян Лейше родился в городе Лесосибирске Красноярского края. После окончания в 2009 году Владимирского областного музыкального колледжа по специальности «сольное пение» (класс заслуженной артистки России А.В. Волковой и заслуженного артиста С.П. Волкова), он поступает в Уфимскую государственную академию искусств им. З. Исмагилова (класс заслуженного артиста России и Башкортостана, доцента Ямиля Абдульманова). С 2010 года – он уже совмещал учёбу с работой в оперной труппе Башкирского государственного театра оперы и балета в качестве постоянного солиста [6].

Интересна концепция образа Дон Жуана, созданная Яном Лейше. В его исполнении Дон Жуан – неукротимый повеса и соблазнитель, полное собрание всех семи смертных грехов: похоть, гнев, алчность, тщеславие, зависть, чревоугодие и лень. В течение всего спектакля Дон Жуан (Ян Лейше) совсем не сходит со сцены: раскатывает по ней на офисном кресле, дирижирует спектаклем, в котором он – режиссёр, наблюдает и потешается над бездумной толпой, которой можно вертеть, как заблагорассудится. Режиссёр-постановщик Ф. Разенков следующим образом характеризует главного героя оперы в исполнении Яна Лейше: «Я видел много постановок, где Дон Жуан представлен как привлекательный герой, не вызывающий осуждения и даже отстаивающий идеалы свободы и свободной любви в старом пуританском обществе. В нашей трактовке Дон Жуан – это собирательный образ пороков современного общества, не человек, а трикстер – чёрт, озорник, удовлетворяющий все самые низменные желания людей и издевающийся при этом над ними» [6].

Ян Лейше следующим образом высказывался о своём герое: «В данной постановке Дон Жуан даже не человек, а адская совокупность, собирательный образ человеческих пороков!». Такое прочтение, по мнению Лейше, должно обратить внимание публики на негативные реалии сегодняшнего дня: изменение канонов морали, развращение сознания; исподволь насаждаемые гламурными журналами и интернетом новые стандарты общества потребления в поведении, красоте, жизни и т. д. [1].

Однако некоторые музыковеды смогли увидеть в образе Дон Жуана Яна Лейше неоднозначность обрисовки. На это намекают первые сцены оперы: «великий искуситель, сборище пороков» лежит, сжавшись, как маленький, бесконечно одинокий ребёнок на пустом пространстве сцены… Ребёнок, потерянный во взрослом равнодушном мире, ребёнок, ищущий и жаждущий любви и красоты… с усилием протягивающий, как за милостыней, руки к статуе, единственно воплощающей в спектакле истинную красоту – Венере Милосской [3].

По мнению прессы, Ян Лейше обеспечил стопроцентное попадание в столь необычный образ героя: «Безусловным плюсом постановки

стал выбор Яна Лейше на роль Дон Жуана. Голос, легко справляющийся с вокальной партией, несомненный драматический талант! Он становится центральной, приковывающей все внимание фигурой спектакля, находясь все время на сцене и иной раз, даже не произнося ни звука». Основной же исполнительской особенностью певца называется наличие крепко звучащего центрального регистра голоса – тёмного, мясистого, который «тяжелит образ, а также усиливает ощущение зла, идущего от него…» [2].

Рассмотрев интерпретации образа Дон Жуана Дмитрием Хворостовским и Яном Лейше, мы можем сделать следующий вывод.

Безусловно, общая характеристика героя в столь разных спектаклях зависит от режиссёрских концепций, заключающихся в следующем: Хворостовский – однозначно отрицательный персонаж в достаточно традиционной трактовке образа соблазнителя-грешника;

Лейше – сборище пороков, олицетворяет все самые низменные желания людей и издевающийся при этом над ними (одновременно в характеристике злодея намечается некое оправдание – в столь страшном мире герой одинок, никому не нужен).

В то же время образ Дон Жуана ещё и трансформируется в силу индивидуальных особенностей исполнителей:

Хворостовский – яркая сценическая внешность, богатство красоты тембра и мягкое, вкрадчивое звуковедение делают ведущей ноту сексуальности и мужской привлекательности в характеристике персонажа;

Лейше – плотная, объёмная середина голоса с глубоким темным оттенком – усиливают черту порочности, низменности, злодейства в изначально крайне отрицательном герое.

Итак, партия Дон Жуана наполнена противоречиями, отличается неоднозначностью характеристик и сложностью воплощения. Образ «вечного героя-любовника» получил своё воплощение в творчестве Д. Хворостовского и Я. Лейше. Их трактовки отличаются не только разницей режиссёрского прочтения, но и индивидуальными певческими характеристиками, оказавшими влияние на созданный образ. Так в Дон Жуане Д. Хворостовского присутствует сексуальное начало, при наличии красоты тембра и совершенной вокальной техники; Ян Лейше – злодей, чью характеристику усиливает тёмная окраска голоса.

Список источников

1. Бабалова М. В Башкирском театре оперы и балета появился свой Дон Жуан [Электронный ресурс]. Сайт RG.RU. – Режим доступа: https://rg.ru/2019/07/16/reg-pfo/v-bashkirskom-teatre-opery-i-baleta-poiavilsia-svoj-don-zhuan.html

2. Волкова Л. Д. Дон Жуан Башкирской оперы обнажил пороки современного общества [Электронный ресурс]: Башкирская опера. – Режим доступа: https://sobkor02.ru/news/art-object/13719/

3. Волкова Л. Д. Дон Жуан вновь нас посетил [Электронный ресурс]: Башкирская опера. – Режим доступа: https://bashopera.ru/news/press/day-after-day/12868/

4. Иванова В. В. Чем Хворостовский не Дон Жуан? [Электронный ресурс]: Еженедельник «Аргументы и Факты». – 2002. – № 6. – Режим доступа: https://aif.ru

5. Локшина Ю. В. Дмитрий Хворостовский – Дон Жуан. [Электронный ресурс]: «Новая газета» – 2002. – № 4. – Режим доступа: https://m.ok.ru/dmitrykhvo/topic/150803038322162?__dp

6. Мокринцева Д. В. Ян Лейше [Электронный ресурс]: сайт Башкирская опера: https://bashopera.ru/artists/baritony/yan-leyshe/

7. Прибылова Н. Память сердца [Электронный ресурс] «ЛЕ ТАН». – 2018. – № 3. – Режим доступа: https://vk.com/club158365611

8. Томмазини Э. Дмитрий Хворостовский [Электронный ресурс]: The New York Times: MET OPERA REVIEW. – 2002. – № 24. – Режим доступа: https://m.ok.ru/dmitrykhvo/topic/150803038322162?__dp=y

УЧЕНИКИ Г. НИССЕН-САЛОМАН В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XIX–XX ВВ.: МАРИЯ ДАНИЛОВНА КАМЕНСКАЯ (К 175-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

G. NISSEN-SALOMAN'S STUDENTS IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN VOCAL ART AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES: MARIA DANILOVNA KAMENSKAYA (ON THE 175TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH)

Елена Юрьевна Шарма,
Мария Игоревна Солдатова,
Институт современного искусства,
Москва, Россия

Elena Yu. Sharma,
Maria I. Soldatova
Institute of Contemporary Art
Moscow, Russia

Аннотация: В статье освещается творческая деятельность Марии Даниловны Каменской (1851–1925), ученицы Г. Ниссен-Саломан (1819 – 1879), при жизни признанной уникальной певицей, но практически забытой в наши дни. Школу шведской примадонны артистка усвоила в полном объёме, поэтому отличалась не только прекрасной постановкой голоса, но и в совершенстве владела всем арсеналом необходимых профессиональных качеств, что подтверждается подлинными документами эпохи рубежа XIX–XX вв., которые убедительно доказывают, что в восторженной оценке творчества Марии Даниловны кри-

тики проявляли завидное единодушие. Неслучайно, в 1902[1] г. она была удостоена звания солистки Его Императорского Величества, которым могли похвастаться лишь единицы поистине выдающихся оперных певцов.

В своей преподавательской практике М.Д. Каменская продолжала развивать вокально-педагогические принципы Г. Ниссен-Саломан, воспитав, по крайней мере, двух известных в своё время оперных исполнителей.

В целом, имеющиеся на сегодня исторические материалы наглядно демонстрируют исключительность её дарования. В этой связи, несправедливо выглядит ситуация, когда подобные личности предаются полному забвению, особенно на фоне актуальнейших процессов, связанных с переосмыслением роли самобытных духовных ценностей в отечественной культуре. В этом контексте фигура М.Д. Каменской, внесшей неоценимый вклад в становление русской исполнительской традиции, безусловно, заслуживает серьёзного внимания и всестороннего изучения.

Summary: The article highlights the creative career of Maria Danilovna Kamenskaya (1851–1925), a student of H. Nissen-Saloman (1819 – 1879), who was recognized as a remarkable singer during her lifetime but has been almost entirely forgotten today. The artist fully mastered the school of the Swedish prima donna, distinguished not only by her excellent vocal production but also by her command of the full range of professional skills required of a singer – as evidenced by authentic documents from the turn of the 19th and 20th centuries, which clearly attest to the remarkable unanimity of critical opinion in its enthusiastic assessment of Maria Danilovna's artistry. It is no coincidence that in 1902 she was awarded the title of Soloist of His Imperial Majesty, a distinction held by only a select few truly exceptional opera singers.

In her teaching practice, M. D. Kamenskaya continued to develop the vocal-pedagogical principles of H. Nissen-Saloman, having trained at least two opera singers of considerable renown.

The historical materials available today clearly demonstrate the exceptional nature of her talent. It therefore seems unjust that such figures should fall into complete oblivion, particularly against the backdrop of the ongoing reassessment of the role of distinctive spiritual values in Russian culture. In this context, the figure of M. D. Kamenskaya – who made an invaluable contribution to the formation of the Russian performing tradition – undoubtedly deserves serious scholarly attention and thorough study.

Ключевые слова: Мария Каменская, певица, меццо-сопрано, Мариинский театр, Генриетта Ниссен-Саломан.

Keywords: Maria Kamenskaya, singer, mezzo-soprano, Mariinsky Theatre, Henrietta Nissen-Saloman.

[1] В некоторых источниках – 1901 г.

Не секрет, что расцвету русского вокального искусства рубежа XIX – XX вв. способствовали многие выдающиеся иностранные педагоги. Среди них – К. Эверарди, У. Мазетти, Э. Гандольфи и др. К этой плеяде принадлежит шведская певица Генриетта Ниссен-Саломан, ученица М. Гарсиа-сына, которая не только была одним из первых профессоров Петербургской консерватории (1861), но и одним из лучших преподавателей пения своего времени.

Как пишет А. И. Пузыревский: «В Петербурге в это время значительно возрос спрос на учителей по всем отраслям музыкального искусства, среди которых встречаются имена выдающихся музыкальных педагогов, образовавших многих русских музыкантов. В числе таковых нужно назвать <…> **г. Ниссен-Саломан** (выделено нами. – *Е. Ш.* и *М. С.*)» [5, с. 5–6].

Поэтому, как только возникла идея создания специализированного музыкального учебного заведения, последняя была сразу же привлечена к работе в классах вновь образованного Русского Музыкального Общества (РМО)[1]: «Комитет Директоров Р.М.О., желая как можно скорее осуществить дело распространения музыкального образования и не терять времени, пока обсуждались разные проекты устройства музыкального училища и его устава, в заседаниях 4 и 11 декабря 1859 г. постановил *открыть бесплатные курсы по разным отраслям музыкального искусства* (курсив наш. – *Е.Ш.* и *М.С.*) на дому у лучших петербургских музыкальных педагогов, войдя с ними в соглашение относительно оплаты их трудов из средств Музыкального Общества» [5, с. 9].

В консерватории певица преподавала более 10 лет (1862–1872 и 1878–1879 уч. год). За это время она подготовила целый ряд не менее известных исполнителей, таких как В. М. Зарудная, Н. А. Ирецкая, Е. М. Серно-Соловьевич, М. А. Славина, Ф. И. Стравинский, А. А. Форстрём, Е. Ф. Цванцингер и др., не только составивших славу русской сцены, но и вошедших в золотой фонд отечественной вокальной педагогики.

Напомним, что свою методику Г. Ниссен-Саломан основывала на принципах, усвоенных от М. Гарсиа, которые предполагали индивидуальный подход, строгую последовательность в приобретении соответствующих вокально-технических навыков, постепенное освоение репертуара, одновременное развитие технической и художественной сторон исполнения, знакомство с различными музыкальными стилями, а также стандартный набор умений и навыков профессионального академического певца, включающий овладение певческим дыханием, сглаживание регистров, чистую интонацию, чёткую дикцию, осмысленную фразировку и т.д.

И хотя мнения исследователей относительно педагогической деятельности шведской примадонны

[1] Г. Ниссен-Саломан была приглашена в классы РМО в 1860 г. по инициативе А.Г. Рубинштейна. Кроме того, в 1861–62 гг. она открыла частные курсы пения.

иногда расходятся (так, В.И. Шиков, ссылаясь на печатные материалы XIX в., считает, что данная школа оказалась неподходящей, как минимум, одной из её учениц – Е. А. Лавровской [6]), тем не менее, имя Генриетты стало своеобразным брендом в сфере вокальной педагогики, а среди её выпускников имеются выдающиеся примеры, свидетельствующие об исключительной эффективности её методики[1].

Среди из них – впечатляющие творческие достижения знаменитой, но ныне практически забытой примадонны Мариинского театра, Марии Даниловны Каменской (меццо-сопрано), которая обучалась в Петербургской консерватории по классу Г. Ниссен-Саломан (с середины 1870/71 уч. года до конца 1872/73 уч. года) и в своё время успешно заменила ту же Е. А. Лавровскую в соответствующем репертуаре, когда последняя покинула Императорскую сцену[2].

В свою очередь, М. Д. Каменская блестяще дебютировала в Мариинке в 1874 г. в роли Вани в опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М. И. Глинки (см. рис. 1). Подтверждение этому находим в журнале «Нива» за 1879 г.: «Хотя сравнение с только что оставившей тогда русскую сцену Лавровской и могло быть невыгодно для молодой дебютантки, тем не менее, она имела значительный успех. … Ровность и изящество исполнения, свежий, молодой и красивый голос – чистый во всех регистрах меццо-сопрано, симпатичная наружность – все это обратило к певице сочувствие публики» [2, с. 161].

Рисунок 1. М.Д. Каменская в роли Вани в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя».
Не ранее 1874 г. Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства»
(далее – ГМТМИ). Инв. № ОФ 52990.
Публикуется впервые.

Подчеркнём, что школу Г. Ниссен-Саломан певица усвоила в полном объёме, поэтому отличалась не только прекрасной постановкой голоса, но и в совершенстве

[1] Как известно, собственные методические взгляды Г. Ниссен-Саломан изложила в своём трёхчастном теоретическом труде «L'École du Chant» («Школа пения»), который был издан в Санкт-Петербурге в 1880 г. сразу на трёх языках (русском, французском и немецком).

[2] Е.А. Лавровская выступала в Мариинском театре до 1872 г.

владела всем арсеналом необходимых профессиональных качеств: безупречной техникой, позволяющей преодолевать различные вокальные трудности, выразительной фразировкой, чистотой интонации, ровным звучанием на всем диапазоне, тонким музыкальным вкусом и т.д., что позволило ей более 30-ти лет оставаться значимой фигурой русской оперной сцены. Причём, все это время она на одинаково высоком уровне исполняла ведущие партии в самых репертуарных сочинениях русских и зарубежных композиторов, что, безусловно, является, в том числе, заслугой её педагога, и что неоднократно отмечали в своих рецензиях многочисленные критики.

Рисунок 2. М.Д. Каменская. 1900 г. Российский государственный архив кинофотодокументов. № 4-3425 ч/б.

Более того, уже будучи в достаточно солидном возрасте (см. рис. 2), певица продолжала восхищать слушателей своим непревзойдённым мастерством. К примеру, известный дирижёр Д. И. Похитонов вспоминал: «В 1909 г. я надумал в свой бенефис угостить сестрорецкую публику концертом с участием Каменской. Это было три года спустя по её уходе из театра. С трудом упросил я её спеть знаменитую арию Иоанны из «Орлеанской девы» Чайковского. Триумфом было это незабываемое выступление уже пожилой артистки: при её появлении на эстраде оркестр приветствовал её стоя; вслед за оркестром поднялась и публика. Овации длились несколько минут. Я уже начал волноваться за неё. Но с первой же фразы «Да, час настал» почувствовал, что опасения мои напрасны: такого исполнения арии я более никогда не слышал и вряд ли услышу. Что творилось в зале – описать нет слов» [4, с. 169].

Неслучайно в 1902 г. она была удостоена звания солистки Его Императорского Величества, которым могли похвастаться лишь единицы поистине выдающихся оперных певцов[1]. И это было вполне оправданно, потому что, как утверждал в своё время один из критиков: «Г-жа Каменская не имеет себе соперниц, выдерживая сравнение с лучшими меццо-сопрано, когда-либо бывшими на петербургской итальянской опере» [3, с. 4].

[1] Обладателей данной регалии среди оперных исполнителей, действительно, было не так уж и много, среди них – Ф. В. Литвин, М. А. Славина, Л. В. Собинов, М. И. Фигнер, Н. Н. Фигнер, Ф. И. Шаляпин и др.

Рисунок. 3. М.Д. Каменская в роли Ганны в опере «Майская ночь» Н.А. Римского-Корсакова.
1870-е гг. Музей Государственного академического Большого театра России. Инв. № ФОТ-1179. Публикуется впервые.

В общей сложности, за свою сценическую карьеру Мария Даниловна исполнила 36 партий в 34 операх. К наиболее удачным ее ролям критики относили такие непростые образы как Ваня («Жизнь за царя» М. И. Глинки), Рогнеда («Рогнеда» А. Н. Серова), Иоанна («Орлеанская дева» П. И. Чайковского)[1], Тизба («Анджело» Ц. А. Кюи)[2], Ганна («Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова) (см. рис. 3), Спиридоновна («Вражья сила» А. Н. Серова), Фидес («Пророк» Дж. Мейербера), Морозова («Опричник» П.И. Чайковского), Брангена («Тристан и Изольда» Р. Вагнера)[3], Ортруда («Лоэнгрин» Р. Вагнера) и др.

Помимо упомянутых Брангены, Иоанны и Тизбы, певица была первой исполнительницей ведущих партий в операх П. И. Чайковского («Иоланта» – Марта), Н. А. Римского-Корсакова («Снегурочка» – Весна-Красна и «Ночь перед Рождеством» – Солоха), а также Э. Ф. Направника («Дубровский» – (Егоровна). Кроме того, впервые на русской сцене она успешно воплотила образы Амнерис («Аида» Дж. Верди) (см. рис. 4), Шверлейты («Валькирия» Р. Вагнера) и Молодого пастуха («Тангейзер» Р. Вагнера).

Рисунок 4. М.Д. Каменская в роли Амнерис в опере «Аида» Дж. Верди.
Не ранее 1877 г. ГМТМИ. Инв. № ОФ 52982. Публикуется впервые.

[1] М.Д. Каменская была первой исполнительницей данной партии и, соответственно, участницей премьерного показа оперы П.И. Чайковского «Орлеанская дева» 13 февраля 1881 г. в Мариинском театре.

[2] Также первая исполнительница партии.

[3] Первая исполнительница на русской сцене.

Что касается педагогической работы М.Д. Каменской, то до настоящего времени данная область её деятельности остаётся практически неизученной. Тем не менее, известно, что по окончании сценической карьеры, артистка занялась преподаванием. К примеру, в газете «Биржевые ведомости» от 5 (18) апреля 1913 г. сохранилась заметка о концерте нескольких её учениц, состоявшемся в зале Петровского коммерческого училища в Петербурге, где последние произвели «благоприятное впечатление, как по постановке голоса /…/, так и по художественной манере передачи» [1, с. 6], в целом продемонстрировав высокий исполнительский уровень.

Представляется, что в собственной практике М.Д. Каменская продолжила развивать вокально-педагогические принципы главного педагога своей жизни – Г. Ниссен-Саломан. Не считая, конечно, профессора Луизу Эритт-Виардо[1] – французскую певицу и пианистку, дочь знаменитой П. Виардо, в классе которой Мария Даниловна прозанималась около полутора лет, после поступления в консерваторию (1869). Хотя в обоих случаях в основе преподавания названных учителей пения лежала одна и та же школа Виардо-Гарсиа, поэтому никаких кардинальных отличий, на наш взгляд, в этом вопросе возникнуть не могло.

Возвращаясь к подопечным Марии Даниловны, отметим, что в данном случае, речь, судя по всему, идёт о частных учениках, потому что сведений о том, что певица официально преподавала в каком-либо учебном заведении, на сегодняшний день не обнаружено. Кроме того, известно, что скончалась она уже в эмиграции в Финляндии через 8 лет после революции, поэтому очевидно, что период её педагогической деятельности в России был не слишком продолжительным.

Тем не менее, внимания заслуживают две молодые исполнительницы, упомянутые в газете, причём только пофамильно – Стецкевич и Федоровская, что совпадает с именами достаточно известных впоследствии профессиональных артисток – Тамары Константиновны Стецкевич (меццо-сопрано) и Ольги Федоровны Федоровской-Славенской (сопрано).

Напомним, что Тамара Константиновна выступала в Петербурге (Народный дом, 1914) и Москве (Большой, 1917 и Зеркальный театры[2] 1918), а её исполнительский багаж включал в себя ряд ведущих партий меццо-сопранового репертуара: Княгиня («Русалка» А. С. Даргомыжского), Федор («Борис Годунов» М. П. Мусоргского), Зибель («Фауст» Ш. Гуно), Миссис Бенсон («Лакме» Л. Делиба) и др., который отчасти совпадает с произведениями, исполнявшимися в своё время М. Д. Каменской (см. рис. 5), обладавшей схожим типом голоса. А

[1] Работала в Петербургской консерватории с 1868 по 1871 гг., фактически перестала преподавать в конце 1870 г. в связи с болезнью.

[2] Летний театр в Москве, который располагался в саду «Эрмитаж».

это, в свою очередь, наводит на мысль о том, что Мария Даниловна могла стать для Т. К. Стецкевич прекрасным наставником в плане подготовки соответствующих ролей.

Рисунок 5. М.Д. Каменская в роли Зибеля в опере «Фауст» Ш. Гуно. Не ранее 1875 г. ГМТМИ. Инв. № ОФ 143147. Публикуется впервые.

В то же время, Ольга Федоровна Федоровская-Славенская первоначально обучалась в Одессе и пела в Одесской опере, а затем в московском театре С. И. Зимина. При этом основу её художественного арсенала составляли главные сопрановые партии, лучшими из которых считались Тамара («Демон» А. Г. Рубинштейна), Татьяна («Евгений Онегин» П. И. Чайковского) и Тоска («Тоска» Дж. Пуччини).

С 1926 г., по приглашению Е. Ф. Гнесиной, певица начала преподавать в музыкальном училище им. Гнесиных. И уже в числе ее известных выпускников – заслуженные артистки РСФСР В. Н. Иванова и Г. П. Сахарова, заслуженный деятель искусств РСФСР Н. А. Вербова и др.

В этой связи, с большой долей вероятности можно утверждать, что указанные исполнительницы проходили курс обучения (или, по крайней мере, совершенствовались) у Марии Даниловны. В любом случае, данная тема открывает широкий простор для изучения и намечает небезынтересный вектор для дальнейших исследований.

Подводя итог, подчеркнём, что подобные изыскания необходимы не только для наиболее полного осмысления культурно-исторического контекста, характеризующего один из ярчайших периодов развития отечественного вокального искусства, но также для восстановления подлинной исторической справедливости по отношению к фигурам, подобным М. Д. Каменской, внёсшей неоценимый вклад в становление русской исполнительской традиции.

Список источников

1. Концерт М. Д. Каменской // Биржевые ведомости. 1913. № 13484. С. 6.

2. М. Д. Каменская // Нива. 1879. № 9. С. 161–162.

3. Музыкальный рецензент / Музыка // Суфлер. 1881. № 16. С. 3–4.

4. [Похитонов Д. И. Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО, 1949. 264 с.

5. Пузыревский А. И. Очерк пятидесятилетия консерватории / сост. проф. С.-Петерб. консерватории А.И. Пузыревский и Л.А. Сакетти. СПб.: Тип. Глазунова, 1912. 183 с.

6. Шиков В. И. Музыканты Верхневолжья. Калинин [Кашин]: Московский рабочий, Калининское [Кашинское] отделение. 1984. 208 с.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ Г.П. ВИШНЕВСКОЙ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА Д.Д. ШОСТАКОВИЧА «САТИРЫ»

FEATURES OF G. P. VISHNEVSKAYA'S INTERPRETATION OF THE VOCAL CYCLE «SATIRES» BY D. D. SHOSTAKOVICH

Наталья Павловна Шишкина,
Алла Эдуардовна Рудякова
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Natalia P. Shishkina,
Alla E. Rudyakova
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia

Аннотация: В статье на основании анализа выявляются особенности интерпретации Г.П. Вишневской вокального цикла Д.Д. Шостаковича «Сатиры». Отмечается, что исполнение певицы, основанное на принципе связи техники с полноценным раскрытием художественного содержания, отличается драматическим накалом, эмоциональностью, многоплановостью проработки, выразительностью фразы, широтой динамических оттенков.

Summary: The article analyzes the distinctive features of G. P. Vishnevskaya's interpretation of D. D. Shostakovich's vocal cycle Satires. It is observed that the singer's performance – grounded in the principle of integrating technical mastery with a full and meaningful realization of the artistic content – is marked by dramatic intensity, emotional depth, multi-layered elaboration, expressive phrasing, and a wide range of dynamic nuance.

Ключевые слова: вокальный цикл, особенности интерпретации, художественное содержание.

Keywords: vocal cycle, features of interpretation, artistic content.

Романс – это небольшое камерное произведение, написанное на стихотворный текст с инструментальным сопровождением. Формирование основных разновидностей русского романса относится к началу XIX в.

После Отечественной войны 1812 г. в камерной музыке появляются походные, сатирические и рекрутские песни. В середине XIX в., благодаря новаторству А. С. Даргомыжского, в камерную вокальную музыку входят новые образные сферы – психологический портрет и сатира, что способствовало возник-

новению нового типа романса – сатирического, в котором смех использовался как орудие обличения общественных пороков и социальной несправедливости. В сатирах создавались точные психологические характеристики комических персонажей. В сатирическом романсе высмеивалось подобострастие чиновников, пресмыкающихся перед влиятельными особами, клеймилось высокомерие, чванство и бездушие представителей высших кругов, низменные пороки, стремление к обогащению любой ценой. Впоследствии такой тип романса имел развитие в творчестве М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, Р. К. Щедрина, А. В. Мосолова, А. Г. Шнитке и др.

В XX веке сатирический романс развился в творчестве Д. Д. Шостаковича, для которого также характерно использование элементов сатиры, гротеска, пародийности, являющихся важной составляющей музыкальной стилистики композитора. К сатирической линии относятся вокальные циклы: «Сатиры» (1966), «Пять романсов на слова Саши Черного для сопрано и фортепиано» (1960), «Пять романсов на слова из журнала „Крокодил“», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина (из романа Ф. М. Достоевского „Бесы“) для баса и фортепиано» (1974).

Вокальный цикл «Сатиры» на стихи Саши Чёрного был написан композитором в 1966 году и посвящён Г. П. Вишневской – певице, сочетающей в себе восхитительный голос и мощный драматический темперамент. Всего в цикле 5 произведений – «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение», «Крейцерова соната». Композитор, опираясь на стихотворный текст, сконцентрировал в цикле сатирическое изображение человеческих пороков, и сделал это с большим юмором: прослеживаются характерные юмористические приёмы, используемые композитором – соединение несоединимого, гротескное преувеличение деталей, цитирование детского фольклора, моменты, связанные с любовным томлением или признанием в серьёзных чувствах.

Впервые цикл был исполнен певицей под аккомпанемент композитора в Малом зале Ленинградской филармонии.

Галина Павловна Вишневская – выдающаяся русская певица, обладающая лирическим сопрано красивого тембра, полного диапазона. Она пережила блокаду Ленинграда, в возрасте шестнадцати лет служила в частях ПВО, а также участвовала в концертах: пела в сопровождении джаз-оркестра на кораблях, кронштадтских фортах, в землянках. В 1952 году молодая певица была принята в стажёрскую группу Большого театра. Впоследствии она становится его ведущей солисткой, а затем делает и мировую сценическую карьеру.

Перед тем как рассматривать интерпретацию Г. П. Вишневской

вокального цикла Шостаковича «Сатиры», попробуем определить ее исполнительский стиль, ведь интерпретация всегда осуществляется как бы сквозь призму его особенностей у каждого конкретного артиста. Что же характеризовало Вишневскую как певицу? Попробуем дать ответ на этот вопрос на основании высказываний музыковедов и рецензентов газет, воспоминаний коллег и поклонников.

Голос

Голосовые данные Г. П. Вишневской всегда и всеми характеризовались как отличные. Когда певицу первый раз услышала Вера Николаевна Гарина (ее педагог), то не смогла сдержать восхищения от красоты тембра девушки – «У тебя звезда во лбу» [1], а музыковед В. Потапов с восхищением отмечал, что – «У Галины Павловны был потрясающий голос», который можно было назвать «даром от Бога» [2].

Темперамент, драматическая одарённость

Не лишена была Г. П. Вишневская и мощного драматического темперамента. Причиной этого, по мнению певицы, было наличие в её роду цыганской крови («моя мать — наполовину цыганка») [2]. Драматическую одарённость певицы постоянно отмечали музыкальные рецензенты: «в певице обнаруживается природный драматический талант, что делает жизненно правдивыми образы её героинь» [5]; «уникальный, великолепный актёрский дар» [2]; «она открыто и убедительно выражает непосредственность чувств: от трепетного ожидания до изысканной холодности, от затаённого торжества до взрыва разочарования» [1]; «певицу отличают глубина и ёмкость взрывных по яркости эмоций» [2].

Особенности вокальной школы

Основы своей безупречной техники Вишневская заложила, занимаясь с Верой Николаевной Гариной, воспитанной на традициях итальянской вокальной школы. Полученные знания явились основой формирования у певицы высокопрофессиональных умений, проявляющихся в «свободе звучания верхнего регистра», «богатом арсенале вокально-сценических средств», в «безукоризненном владении piano и филировкой» [5].

Характеристика творческой индивидуальности Вишневской

Как мы видим, Вишневскую отличал редкий комплекс исполнительских данных, позволяющий ей полноценно и убедительно воплощать различные по стилю вокальные произведения.

Наше мнение подтверждается высказыванием известного музыковеда Иннокентия Попова, который писал, что «в Вишневской перед нами редкий синтез качеств, необходимых для оперного певца, причём каждое из них выражено необычайно ярко». К таким качествам он относит: голос полного диапазона, беспредельно богатый

разнообразными тембровыми оттенками; редкое чувство фразы; музыкальность; броскую красоту, самой природой созданную для оперных подмостков; высокоразвитое чувство сцены и актёрский темперамент, эмоциональный накал которого, никого не может оставить равнодушным» [1].

Кроме того, И. Попов выделяет «исключительно тонкую нюансировку вокального исполнения, которую певица подчиняет лишь одному – показу внутреннего, духовного и душевного мира своей героини» [2]. Также Попов отмечал, что певицу всегда отмечало стремление к новому, неизведанному, она обладала чутьем и даром предвидения, позволяющем ей всегда отличать талантливые произведения, являющиеся предвестниками дальнейших намечающихся путей в развитии музыки.

Дмитрия Шостаковича, с жизнью и творчеством которого Галина Вишневская и Мстислав Ростропович были неразрывно связаны, Галина Вишневская назвала в своей книге «титанической и глубоко драматической фигурой в мировом искусстве двадцатого века». Она преклонялась перед его гением, всегда стремилась петь его вокальные произведения. В 1966 году Вишневской посчастливилось исполнить посвящённый ей вокальный цикл «Сатиры» под аккомпанемент самого автора. Совместное выступление состоялось на творческом вечере Шостаковича в Малом зале филармонии Ленинграда. Сопровождающий это выступление успех не был случаен. Певческие особенности (красивый большой голос, драматический темперамент и эмоциональность, артистизм, тонкая фразировка, владение красками голоса, талантливая театрализация и т. д.) Галины Вишневской как нельзя лучше подходили для исполнения такой музыки, в которой проявляется яркий симбиоз музыки и слова, а сатирический подход находит своё отражение в животрепещущих вопросах общества и культуры. Рецензенты отмечали, что Г. П. Вишневская и Д. Д. Шостакович великолепно дополняли друг друга, исполняя произведение искусства, которое до сих пор поражает своей актуальностью и глубиной.

До нас дошли следующие записи исполнения Г. П. Вишневской цикла «Сатиры»: оцифрованная магнитофонная запись (с аккомпанементом М. Л. Ростроповича) и телеспектакль режиссёра И. Е. Таймановой «Галина Вишневская. Саша Чёрный. Дмитрий Шостакович. "Сатиры"», вышедший в 1994 г. Партию фортепиано в нем исполняет Д. Д. Шостакович (запись 1966 года с авторского концерта композитора в Малом зале филармонии имени Глинки).

Сохранившиеся записи исполнения дают нам довольно ясное представление о индивидуальных особенностях и возможностях со-

прано Г. П. Вишневской, в плане звукового воплощения различных оттенков насмешки, гротеска, сарказма и иронии. Г. П. Вишневская создаёт особую атмосферу и настроение в каждой песне цикла. Она мгновенно представляет, какой подтекст имеет в виду автор, и голосом чутко реагирует на минимальные изменения музыкального настроения. Музыкальные образы, созданные певицей, отличающиеся ироническим смыслом и исполнительским задором, соответствуют настроению и смыслу стихов, дополняя их и контрастируя с ними.

Исполнительница находит верный тон вокальной звучности, чутко дифференцирует штрихи и воплощает декламационную насыщенность интонации, отражает динамические и темповые контрасты. Высокая профессиональная оснащённость и органичная артистичность Вишневской делают возможным глубокое осмысление стихов и музыки в контексте используемых вокальных и эмоциональных красок. Все эти художественные средства способствуют максимально убедительной интерпретации цикла, которая характеризуется блестящим исполнительским интеллектом, сарказмом, иронией, гротеском.

Итак, перейдём непосредственно к разбору исполнения Г. П. Вишневской вокального цикла «Сатиры».

«Критику».

В романсе Галина Павловна нарочито выразительно и как бы затаённо произносит фразу – «Критику!», что создаёт эффект какой-то тайны, чего-то необычного и нового, что будет сейчас представлено слушателю. Далее происходит как бы диалог певицы с очень скупо изложенной партией фортепиано (все внимание лишь на голос!). В голосе присутствуют поучающие интонации. Создаётся иллюзия поэтической декларации, излагающей крайне ценные указания о написании стихов. Все это представлено в иронической форме, выразительно и выпукло сказанным словом. Постепенно динамические оттенки в голосе певицы нарастают от piano к forte и подводят к финальному аккорду в партии фортепиано, который олицетворяет: или окончательную точку (fff) в подписи документа печатью, или удар кулаком по столу как заключение приговора или вердикта.

«Пробуждение весны».

Здесь прослеживается уже другой характер музыкальной характеристики произведения. Темп развивается от начального moderato к окончательному allegro. Такой темп ассоциируется с «Весенними водами» С. В. Рахманинова, движением ручьев, рек, нарастанием весеннего пробуждения земли. Здесь Вишневская блестяще справляется со сложной задачей необходимого исполнительского разнообразия в куплетах, отличающихся друг от друга содер-

жанием и музыкальным материалом. В запевах, имеющих сюжетное развитие, певица последовательно и разнообразно раскрывает состояние героя, постепенно активизируя его эмоциональную реакцию на весеннее пробуждение.

В исполнительской концепции Вишневской припевы являются как бы сатирическим обобщением, выступают неожиданным, контрастным, карикатурным выводом. Содержание первого куплета певица трактует как пробуждение обывателя от зимней заторможенности, и воплощает это содержание в комическом ключе. Во втором, третьем и четвёртом куплетах Вишневская допускает неожиданные иронические сравнения и сопоставления (оживший кактус «как новый Лазарь, взял да воскрес»), грубовато-примитивные выражения («прёт из земли», «нечего лопать», «черт возьми»), сочетающиеся с претензией на «высокий стиль» («Зелёный шум! Я поражён: „Как много дум наводит он!"», «пою, как бард», «Создатель мой! Спасибо за весну!») и т. п. Причём, для каждой конкретной фразы исполнительница нашла свои оттенки тембра и интонации, органично сплавленные с содержанием словесного текста.

В целом, Вишневская трактует «Пробуждение весны» не как сатиру в чистом виде, а всего лишь как «озорную шутку» «о городской весне с её грязью, слякотью и кошачьими концертами на крышах» и т. д.

В этом произведении Вишневская задействует весь широкий комплекс музыкально-выразительных средств, доступных ей. Она употребляет разнообразные краски голоса, рисуя весеннюю суету и «неразбериху», доходящую в мыслях героя до сумбура.

На фоне комической обрисовки очень выразительно и контрастно по динамике и эмоциональному воплощению звучат «горькие» фразы певицы: «Но многим нечего, как и зимою, лопать», и «Но дай сбежать в лесную тишину от злобы дня». Данные фразы, по исполнительской интерпретации Вишневской, олицетворяют жизненную правду и на короткое время возвращают внимание слушателя от общего сатирического строя произведения к жизненным реалиям современного бытия.

Динамическим оттенком fortissimo певица осуществляет переход к кульминационной точке романса – «Спешите, кошки, на чердак!». Она вокально убедительно и грамотно подходит к кульминации, чётко пунктируя каждое слово в соответствии с авторским обозначением – non legato. Такой же выразительный приём применяется певицей, когда речь идёт о весне («Весна, весна! – пою как бард, несите старый хлам в ломбард»), где Д. Д. Шостакович ставит для певца обозначение – staccato.

Сатирически ярко преподносит певица музыкальный материал вокальной партии, основанной на теме

«Чижика-пыжика». В исполнении Вишневской эта тема каждый раз приобретает различные оттенки: то звучит нарочито фальшиво (например, в начале сатиры), то возвышенно-патетический («Спешите, кошки, на чердак»), то, как декларация мещанской психологии и т. п.

Вокальная партия в романсе трактуется певицей как возбуждённый, музыкально интонированный речитатив, приближающийся по характеру к разговорной речи. Исключение составляет лишь небольшой эпизод в третьем куплете с шаржированной темой «Шемаханской царицы», где певица применяет кантилену как художественный приём. Контрастно сопоставляя различные типы звуковедения – legato и речитатив, Вишневская усиливает сатирический элемент, присутствующий в произведении.

Применяет здесь певица и богатые возможности тембральной окраски своего голоса в сочетании с разнообразной динамикой. Например, кульминация первого куплета («Весенний брак! Гражданский брак! Спешите, кошки, на чердак!») ею исполняется на forte, постепенно нарастающим ко взлёту вокальной партии на ля-бемоль второй октавы. Сама же высокая нота формируется предельным по звучности fortissimo, переходящим в крик.

«Потомки».

Певица трактует романс, как повествование о несбыточности мечтаний, безысходности и замкнутом круге жизни, из которого нет и не может быть выхода. Несмотря на то, что темп произведения начинается с moderato, постепенно переходящего в allegro molto, не возникает впечатления, что происходят какие-то изменения… Вишневская точно показывает настроение романса – статичное повторение одного и того же в жизни, судьбе… У слушателя возникает ощущение никогда не прерывающегося потока работающей шарманки, усиливаемого нарочитой однообразной вальсовостью аккомпанемента. Голос певицы эмоционально пуст, он как бы глохнет, в нем отсутствует тембральная окраска, лишь текст произносится чётко, но монотонно и однообразно. В некоторые моменты певица с помощью большей выразительности в произнесении текста, вроде бы даёт надежду возможности вырваться из беспрерывного круга жизненного однообразия. Но нет, все возвращается на круги своя – грустно и обречённо звучит в исполнении Вишневской – «Нынче так же, как вовеки».

Наполнены иронией и презрением фразы исполнительницы о временных сроках наступления новой жизни – «Даже сроки предсказали: кто лет двести, кто пятьсот». Эмоциональный посыл при этом следующий – если это и будет, то лишь через несколько поколений!

Партия певицы основана на проведении мелодии legato в тесситуре центрального регистра сопрано. Присутствует динамическое

обозначение piano, которое певица выполняет блестяще («А потомки, пусть потомки» и т. д.). Трагически обличительными интонациями звучит в исполнении Вишневской фраза – «Я хочу немножко света для себя, пока я жив!». Но слушатели, проникнувшись интерпретацией певицы, понимают, что изменений не предвидится – потомкам достанется все та же участь.

Заключительную фразу романса («Лупят в стенку кулаком») Вишневская исполняет в следующем развитии: сначала со смирением, а затем и с остервенением, что рисуется октавным скачком в конце произведения на соль второй октавы в динамическом оттенке fortissimo. Певица скрупулёзно выполняет все указания автора, что даёт ей возможность точно и тонко передать образ.

«Недоразумение».

Менее подвижный, чем «Потомки», романс написан в темпе moderato.

Начало романса обрисовывает героев повествования. Галина Павловна выразительно и разнообразно по смыслу исполняет фразы, характеризующие поэтессу («Она была поэтесса, поэтесса бальзаковских лет») – здесь присутствует как бы некоторая насмешка, и молодого поэта («А он был просто повеса») – намекая на его поверхностность, стремление лишь к удовольствиям… «Повеса пришёл к поэтессе, в полумраке дышали духи» – певица применяет различные краски голоса для обрисовки атмосферы свидания – тембр становится глуховатым, с глубоким грудным оттенком, как бы воплощающем тайные желания повесы.

Возлежащая на кушетке поэтесса начинает произносить свои стихи («О, сумей огнедышащей страстью всколыхнуть мою сонную страсть»). Содержание стихов, красочно отражающее любовное томление (певица здесь усиливает грудное резонирование в звучании голоса), заставляет повесу поверить в возможность ни к чему не обязывающего любовного приключения. В этот момент аккомпанемент наполнен бурными эмоциями, что приводит к смене темпа на allegro. Неловкость ситуации проясняется, … поэтесса зовёт на помощь служанку Мавру. Здесь Вишневская меняет окраску тембра – он становится визгливым, теряет призывную сексуальную наполненность.

Слушателю становится понятно, что здесь-то и проявляется истинная сущность поэтессы. Повеса же вынужден уйти, бормоча себе под нос мысли о странности поведения дамы (что воплощено певицей невнятным говорком и piano).

Вишневская очень умно, тонко и талантливо красками голоса рисует и поэтессу, и повесу, их ответные эмоции на действия друг друга… Поэтесса в исполнении певицы – томна, полна тайными желаниями, ломлива. Повеса – вначале уверен в

себе, привык добиваться цели, в конце романса – поникший, обуреваем сомнениями, непониманием ситуации… Художественные средства Вишневской позволяют создать яркую и запоминающуюся юмористическую сценку, безусловно, вызывающую улыбку и сочувствие зрителя.

«Крейцерова соната».

Певица начинает романс яркой выразительной фразой, исполняемой на forte – «Крейцерова соната!». В голосе – радость, предвосхищение чего-то необычного. Затем она начинает достаточно отстранённо и подробно, как бы пустым и инструментальным по тембру голосом описывать картину – как квартирант сидит на чемодане, каковы его мысли при этом… Вот, например, его взор остановился на обивке дивана. Скуку и однообразие обстановки и событий демонстрирует протяжённый возглас – рефрен, исполняемый певицей с развитием динамики от piano к forte – «У-у-у-х!»

Вдруг голос Вишневской расцветает новыми красками и штрихами – прачка Фекла моет окна … Смена настроения героя рисуется певицей отрывистым звучанием мелодии в проведении staccato – «Блещут икры полной прачки Феклы»; тесситура партии повышается, олицетворяя эмоциональный интерес к Фекле. Мысли о Фекле переходят в мечты в плане сексуального подтекста, поэтому вокальная мелодия обрастает высокими нотами и имеет динамическое развитие к фразе «Квартирант, квартирант». Затем происходит эмоциональный спад, рисуемый певицей динамическим оттенком – piano.

Впрочем, певица продолжает поддерживать эмоциональный накал, что проявляется в активной вокализации на довольно высокой тесситуре, захватывающей переходные ноты сопрано – «Фекла, Фекла, что же ты молчишь… Будь хоть ты решительной и яркой». Здесь опять звучит рефрен «У-у-у-х!», но Вишневская не делает никакого crescendo, как в первом случае. Она активно и решительно, с огромной страстью поёт его на forte. Слушателю становится понятно, что впереди самые главные события. И они происходят – любовное томление квартиранта не остаётся без отклика («Квартирант и Фекла на диване»). Галина Вишневская очень четко показывает все нюансы любовной ситуации, здесь и замедления, и ускорения, и различные динамические оттенки. Выразительно рисуются ею образы квартиранта и прачки – они как жители разных планет («Ты народ, а я интеллигент»), что подчёркивается заключительными фразами романса, исполненными Вишневской с разным эмоциональным и динамическим наполнением – «Я тебя, а ты меня, поймём».

Длительной финальной нотой, поставленной на хорошей опоре звука, на полной звучности заканчивает Вишневская романс, а также

весь цикл. И такое окончание как бы воплощает её эмоциональную устремлённость к положительным эмоциям и оптимистическому взгляду на жизнь.

Итак, вокальный цикл «Сатиры», отличающийся комическими чертами и специфическими приёмами, был написан Д. Д. Шостаковичем на слова известного дореволюционного поэта-сатирика Саши Чёрного в 1960 г. и посвящён Г. П. Вишневской. Цикл состоит из пяти миниатюр: «Критику», «Пробуждение весны», «Потомки», «Недоразумение» и «Крейцерова соната». Сочинение отличается комическими чертами и специфическими приёмами.

Г. П. Вишневскую можно назвать одной из наиболее интересных академических певиц XX века. Важнейший принцип певицы – связь техники с полноценным раскрытием художественного содержания. Анализ сохранившихся записей исполнения цикла показал, что Г. П. Вишневская создаёт особую атмосферу и настроение в каждом номере, применяет различные эмоциональные эффекты, насмешку, гротеск, сарказм, иронию и т. д. Певица находит верный тон вокальной звучности, чутко дифференцирует штрихи, правдиво и органично воплощает декламационную насыщенность интонации. Также Г. П. Вишневская глубоко и многопланово осмысливает образный строй произведения. В номерах цикла певица представляет различные по характеристикам убедительные образы. В исполнении данного цикла певицей используется целый комплекс профессиональных умений, характеризующий её артистическую личность – владение вокальной техникой, драматическую одарённость, харизму, высокую степень артистизма и т. д.

Список источников

1. Абрамов В. В. «Галина Вишневская: мне никогда не было страшно на сцене. Великая певица отмечает юбилей» [Электронный ресурс]: Сайт RG.RU. – Режим доступа: https://rg.ru/2011/10/25/vishnevskaya.html

2. Галина Павловна Вишневская [Электронный ресурс] сайт «Опера». – Режим доступа: https://www.mosconsv.ru/ru/person/174624

3. Хентова С.С. Шостакович: Жизнь и творчество. Л.: Сов. композитор, 1980. – 376 с.

4. Якубов М.А. Очищающий смех // Наше наследие, 1993. № 28. С. 97 – 100 с.

5. Яркий взлет молодой певицы Вишневской [Электронный ресурс]: сайт «Бельканто». – Режим доступа: https://www.belcantofund.com

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИНЦИПЫ НАРОДНОГО АРТИСТА СССР, ПРОФЕССОРА Л. А. СМЕТАННИКОВА

PERFORMANCE PRINCIPLES OF THE PEOPLE'S ARTIST OF THE USSR, PROFESSOR L. A. SMETANNIKOV

Михаил Александрович Сафронов
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Саратов, Россия

Mikhail A. Safronov
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov, Saratov, Russia

Аннотация: В статье на основании изучения исследовательских материалов, печатных изданий, отзывов зрителей, а также высказываний Л. А. Сметанникова, выявляются исполнительские принципы артиста, позволяющие ему создать яркие, незабываемые образы героев оперных партий и камерно-вокальных произведений. Анализ показал, что в основе применяемых Л. А. Сметанниковым принципов лежат серьёзный подход и глубокая, многоплановая работа над художественными и вокально-техническими особенностями изучаемых вокальных сочинений.

Summary: Drawing on research materials, printed publications, audience reviews, and statements by L. A. Smetannikov himself, the article identifies the performing principles that enable the artist to create vivid, unforgettable portrayals of characters in opera roles and chamber vocal works. The analysis reveals that the principles employed by L. A. Smetannikov are rooted in a rigorous approach and deep, multifaceted engagement with the artistic and vocal-technical aspects of the works studied.

Ключевые слова: исполнительские принципы, вокальная школа, художественный образ, оперное творчество.

Keywords: performing principles, vocal school, artistic image, operatic art.

Саратовская вокальная школа воспитала многих профессиональных певцов. Одним из наиболее ярких исполнителей является народный артист СССР, лауреат VI Всесоюзного вокального конкурса имени Глинки (Кишинев, 1973) и X Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (Берлин, 1973), профессор, заведующий кафедрой академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова – Леонид Анатольевич Сметанников, соединивший в своём творчестве крепкую певче-

скую технику с неординарной артистической одарённостью.

За долгие годы творческой активности Леонид Сметанников выработал собственную систему индивидуальных исполнительских установок, которые позволили ему создать целую галерею замечательных оперных образов, вошедших в «золотой фонд» отечественной и мировой классики. Среди них – Евгений Онегин в одноименной опере П.И. Чайковского, Петруччио в «Укрощении строптивой» В. Шебалина, Фигаро в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини и многие др. Каждый из этих образов отличается особой яркостью, детальной проработкой характера, правдивостью и узнаваемостью жизненного воплощения.

Можно с уверенностью утверждать, что исполнительское искусство Л. А. Сметанникова приобрело статус эталонного, классического, благодаря чему певец прочно удерживает ведущие позиции как на концертной эстраде, так и в оперном театре. Это подтверждает высокую значимость и результативность используемого артистом творческого метода.

Актуальность нашего обращения к изучению исполнительских принципов Л. А. Сметанникова заключается в том, что на них лежит печать большого исполнительского мастерства, незаурядной индивидуальной одарённости, выверенности каждой детали. Такие особенности делают творческий метод Л. А. Сметанникова уникальным, высокорезультативным, ценным, особенно для молодого поколения певцов, только начинающих изучать сценический репертуар.

Л. А. Сметанников родился на Урале, в селении Фершампенуаз Челябинской области. После войны семья вернулась на Украину, в Днепродзержинск.

Первое знакомство будущего певца с музыкой состоялось в детстве, далее он пел сначала в детском хоре, затем, после мутации голоса, уже в академическом хоре дворца культуры. Поступление в Днепропетровское музыкальное училище на вокальное отделение стало судьбоносным: молодой баритон знакомится с педагогом О. П. Ковалевой и осознает необходимость дальнейшего совершенствования своего голоса.

В классе профессора А. И. Быстрова в Саратовской консерватории талантливым певцом были усвоены азы высокого мастерства, состоялись первые успешные выступления на вокальных конкурсах, а также началась концертная деятельность.

1968 год ознаменовывается началом работы Л. Сметанникова в Саратовском театре оперы и балета, где ему был предложен дебют в роли Елецкого (опера «Пиковая дама» П. Чайковского), а затем и Евгения Онегина в одноименной опере П. Чайковского. В непростой для себя ситуации молодому артисту помогла твёрдая установка от педагога: со-

временному оперному певцу нужно уметь справляться с любой партией, любой задачей. Видя профессиональный подход перспективного баритона в сценической деятельности, администрация поручает ему партию Валентина в «Фаусте» Ш. Гуно, Кости в «Русской женщине» К. Молчанова. Наконец, последовал самый главный экзамен – сложнейшая роль Фигаро в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини.

В 1972 году состоялись первые сольные песенные концерты Сметанникова в Ростове и Саратове, а 1973 стал годом блестящих побед на статусных вокальных конкурсах: VI Всесоюзном вокальном конкурсе имени Глинки в Кишиневе и X Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Берлине.

И до сегодняшнего дня продолжается яркая карьера Леонида Анатольевича Сметанникова – высококлассного вокалиста, которому подвластны как сложнейшие оперные арии и классические романсы, так и песни – народные и советские эстрадные.

Постепенно на основе широкого сценического опыта сформировались исполнительские принципы певца. Рассмотрим эти принципы подробнее.

Во-первых, по мнению профессора, ключами к овладению искусством пения являются регулярные выступления и правильно подобранная программа.

Ещё в консерваторские годы молодой певец понял: «чтобы научиться петь, нужно петь как можно больше и как можно чаще – перед людьми» [4, с. 16]. Он настойчиво искал большего контакта с аудиторией, учился полностью выносить проделанную в классе работу над произведением, добиваться ощущения «публичного одиночества», бороться со страхом выступления. И настал момент, когда он почувствовал, что «дыхание» огромного зала не мешает ему, а даёт стимул большего раскрытия исполняемого произведения, вдохновляет на новые неожиданные открытия и эмоциональные всплески.

Особое значение Л. А. Сметанников придаёт подбору концертной программы. Он составляет её таким образом, чтобы «лёгкое и доступное в разумных пропорциях соседствовало с познавательным и сложным, песня с романсом и арией» [3, с. 24]. Такой принцип, основанный на особенностях психологии восприятия человека, делает для зрителей интересным и увлекательным вечер встречи с певцом.

Кроме того, репертуар должен идеально соответствовать индивидуальной одарённости вокалиста – как драматической, так и певческой. По мнению профессора, лучше не перегружать программу сложными ариями и романсами, содержащими предельно высокие ноты, технически неудобные и трудноисполнимые мелодические обороты, большое количество предельного по

звучанию *forte*. Необходимо избегать внешних ярких эффектов – внимание зрителей должно завоёвываться драматической выразительностью, разнообразием красок и динамических оттенков.

Второй принцип исполнительства известного певца в своей книге «Мэтр вокала» точно подметил Александр Иванович Демченко. По его мнению, «Сметанников всегда стремится к ясному, определённому рисунку роли. И пусть крупными, иногда даже плакатными штрихами, но упорно ведёт он к своей основной цели – раскрыть логику развития образа» [3, с. 47]. Ярким примером такой стратегии стал Жермон в «Травиате» Дж. Верди. Певец впоследствии вспоминал, что эта роль стала для него испытанием более в актёрском плане, чем в вокальном, поскольку необходимо показать, как герой менял своё отношение к Виолетте. Ведь презирая её при первой встрече, он почти по-отечески сострадает ей в последних сценах оперы.

Для решения этой драматургической задачи также понадобилось применить и третий исполнительский секрет – сочетание актёрской игры с вокальным перевоплощением. Впоследствии в прессе отмечалось, что «голос певца звучит в партии Жермона как-то иначе, намного «взрослее», чем обычно. Так что не только зрительно, но и по слуховому восприятию публика убеждается в том, что перед ней человек преклонных лет» [1, с. 36].

Следующая установка, хотя и была впервые применена артистом при работе с оперной партией, в равной степени может помочь и при исполнении концертно-камерного репертуара и даже эстрадных песен. Речь идёт об одновременном сочетании «настоящей кантилены – полнозвучной, насыщенной, полётной» с «вполне ясной и выпуклой подачей текста» [3, с. 45]. Партией, на которой была опробована такая методика, стала роль Валентина в «Фаусте» Ш. Гуно. Кроме того, эта партия позволила молодому певцу раскрыть драматические грани своей одарённости, хотя по исполнительским предпочтениям Сметанников все же более тяготеет к характерам лирическим.

Уже отмеченных четырёх исполнительских установок с избытком хватило бы любому певцу, чтобы считаться мастером сцены, но артист не останавливается на достигнутом и продолжает находиться в поиске и развитии. Любая партия, над которой работает артист в данный момент, служит ему источником новых творческих находок, становящихся, в свою очередь, базой исполнительской школы Сметанникова.

Ярким примером этого служит партия Фигаро из «Севильского цирюльника» Дж. Россини. Именно благодаря ей Леонид Анатольевич «по-настоящему вошёл в театр, окончательно раскрепостился сценически и вокально» [3, с. 45]. Более того, это «любимая его роль,

“самая-самая!”, как говорит он, не находя более подходящих слов» [3, с. 45]. Сделать этого персонажа одной из лучших своих ролей Сметанникову помог пятый исполнительский принцип: «Удалось очеловечить Фигаро, приземлить и в то же время облагородить его, придать ему индивидуальные черты, убрать красивые позы, сделать более жизненным, простым, естественным и – насколько возможно – современным» [3, с. 53]. Певец постарался воплотить своего героя «не яркой картинкой в книге», но живым реальным человеком, чья речь и поступки ясны и понятны широкой публике. Подтверждается сценическая убедительность Сметанникова-Фигаро многочисленными письмами слушателей и зрителей. Например, в письме из города Энгельса: «Мне очень-очень понравилось. Особенно, как играете Вы. Все выглядело так жизненно, что невозможно было смотреть равнодушно» [3, с. 67].

Помимо собственно исполнительских установок сформировал Леонид Анатольевич Сметанников и своеобразный «комплекс артиста», включающий в себя те черты характера и голоса, которые позволяют выглядеть на сцене максимально естественно и убедительно. К элементам этого комплекса относятся: искренность, отзывчивость, непосредственность чувств, лирическая взволнованность, теплота и особая ласковость тембра, ясное, чёткое донесение слова, благородство внешности и манеры сценического поведения, тяготение к лирическим образам. Найденные еще во время работы над партиями Елецкого и Онегина, данные качества исполнителя позволили коллегам по сцене и критикам говорить, что «Леонид создан для них – все как нельзя лучше сливается с нашим представлением об этих героях Чайковского» (А. И. Быстров).

Ещё несколько штрихов к описанному выше «комплексу артиста» можно добавить, проанализировав выступления Сметанникова на концертной эстраде. В исполнении певца особое внимание привлекают: «скромный, но осмысленный и достаточно выразительный жест, довольно скупая гамма мимических штрихов и изредка элементы игры, театрализации» [3, с. 92]. Кроме того, у артиста присутствует «нерв задушевности», составляющий, по словам А. И. Демченко, существенную часть исполнительской манеры и голоса Сметанникова.

Ещё несколько творческих принципов певца (шестой и седьмой) можно выявить, обратившись к его исполнению камерно-вокального репертуара, который характеризуется «вдумчивым, глубоким изучением произведения, стремлением проникнуть в суть, желанием истолковать по-своему, свежо и современно». Присуще артисту и «верное, развитое чувство стиля» [3, с. 71], поскольку Сметанников берет в качестве отправной точки своей интерпретации харак-

терные черты эпохи, индивидуального композиторского стиля, идёт от образа, непосредственно заданного в произведении, а не пытается «навязывать романсу свою манеру, вкус, произвольную трактовку» [3, с. 72]. Такой подход сформировался у Сметанникова при общении с яркими пианистами, с которыми было освоено и представлено зрителю большое количество камерной лирики – заслуженной артисткой РСФСР Еленой Ивановной Губановой, Линой Барановой (США), лауреатом и дипломантом всероссийских и международных конкурсов Ольгой Дмитриевной Зайко, лауреатом международных и всероссийских конкурсов, доцентом Ириной Анатольевной Статник и др.

В числе самых любимых русских композиторов певец называет М. И. Глинку. Особенность его романсовой лирики характеризуется общим настроением текста, его поэтическим образом. Музыка передаёт оттенки чувства, частные черты портрета героя, подробности пейзажа, но они всегда подчинены общей характеристике образа, заложенной в произведении. По мнению певца, вокальные миниатюры М. Глинки, на первый взгляд простые и изящные, таят в себе множество технических трудностей, для преодоления которых требуется высокий профессионализм. Здесь применим очередной исполнительский метод, который можно назвать вокальным «театром одного актёра». На основе этого метода осуществлялась работа артиста над романсами П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова, а также другими по стилистике произведениями.

Например, интерпретация Сметанникова старинного бытового романса «Только раз бывает в жизни встреча» отличается большой детализацией и вниманием к малейшим изменениям музыкального текста и содержания – певец более глубоко осмысливает содержание, применяет различные выразительные средства (выпуклую фразировку, динамическую градацию от *forte* до *piano*, крещендо, диминуэндо, портаменто; отрывистый вокальный «говорок», соседствующий с идеально исполненной кантиленой), им выстраивается чётко очерченное развитие драматургии, присутствует наполненная чувством страдания и невозвратности былого чувства кульминация, куплеты имеют разнообразное эмоциональное наполнение. Артист одними лишь красками своего голоса рисует для зрителя всю палитру чувств лирического героя.

Свой подход демонстрирует Сметанников и при исполнении песен: он старается искать то, что действительно нужно слушателю, способно заинтересовать, взволновать. Для этого порой приходится брать произведения из чужого репертуара, но именно здесь и проявляется девятый творческий секрет: «умение заставить песню зазвучать по-новому, заиграть свежими красками» [3, с. 93].

Богатейшее наследие песенного фольклора – это самобытный, яркий, колоритный материал. Он даёт большие возможности исполнителям творчески раскрыться в пении, в интонировании слова, в пластике сценических движений, в мимике. Народные песни – особый жанр народного творчества. В них, с одной стороны, отражается национальная история, обычаи, не забываются вечные человеческие темы, а с другой – демонстрируется национальный характер, настроение и сила.

Народные песни артист всегда предпочитает петь на языке оригинала. Это составляет основу десятого исполнительского принципа Леонида Анатольевича. Правомерность такого подхода очевидна: при переводе с одного языка на другой неизбежно теряется какая-то доля смысла исходного текста, а потому даже самый высокопрофессиональный перевод не сможет передать всей гаммы чувств, заложенных в оригинальном произведении. Кроме того, аутентичный язык исполнения придаёт песне характерные стиль, дух, душу, присущие национальности народа, которому эта песня принадлежит.

Есть ещё несколько положений, важных для творческого метода профессора.

А. И. Демченко считает, что для пения Л. А. Сметанникова характерны «оптимистическая настроенность, особая общительность вокального интонирования, душевная теплота эмоционального тона» [3, с. 121]. Однако всегда певец остаётся самим собой (сохраняет черты индивидуальности, одарённости) при характерном для него (по мнению А. И. Демченко) исполнительском универсализме. Например, при воплощении имеющего сложное драматургическое развитие образа Петруччио – надменного, достаточно хитрого, желающего выгодно жениться дворянина, – певец многопланово раскрывает характер персонажа. Проскальзывают мягкость, лиричность, черты романтизма, обаяние, тонкость и любовь к жизни, ко всем её проявлениям. Все эти черты присущи и самому артисту.

Одним из важнейших средств художественной выразительности, средством донесения смысла и содержания музыкального произведения, его образа, является дикция. Профессор считает, что для эффективного контакта со слушательской аудиторией певцу необходима активная работа артикуляционного аппарата, обеспечивающая понятно пропеваемый текст. Сам артист обладает безупречной дикцией, органично соединённой с певческим звуком.

Огромное значение для сценической состоятельности певца, по мнению Сметанникова, имеют личностные психологические качества исполнителя. Недопустимы неуверенность, «опускание рук» при неудачах, пессимистический настрой. Сам артист в трудные моменты де-

монстрирует большую силу воли, решимость, умение собраться, превозмочь минутную слабость: «Бывает, не звучит голос. Не звучит, и все. Не падать духом! Сделай грим, вытолкни себя на сцену, вдохни атмосферу зрительного зала, начинай петь. Старайся зазвучать. И, смотришь, к концу спектакля, а то и к середине его, уже отлично поётся. Приятно, радостно: победил самого себя» [3, с. 136].

В жизни каждого артиста бывают выступления, когда он переживает ощущения сценического катарсиса. При этом личность, душа музыканта как бы соединяются воедино с образами исполняемых произведений, а границы технических возможностей воплощения раздвигаются. Например, известный пианист Дмитрий Башкиров писал, что «Самое лучшее, когда наступает момент, что отключаешься от всего окружающего, от себя самого, и начинаешь ощущать одну только музыку. Это и есть оптимальное творческое состояние...».

О таком состоянии рассказывал и Л. А. Сметанников в своём описании концерта в зале имени П. И. Чайковского (ноябрь 1984 г.), где прозвучали вокальный цикл Р. Шумана «Любовь поэта» и романсы С. В. Рахманинова: «Осуществилась мечта. Мечта особенная для моей дальнейшей творческой работы. Сегодня я по-настоящему ощутил, что значит петь, отключившись от мира сего и полностью погрузившись в мир музыки. Был в великолепной форме, пел, не наслаждаясь и любуясь собой, а находясь в музыке, словно в сердцевине её. Такого долгого состояния сосредоточения ещё не бывало. Сегодня произошло слияние звука, слова, смысла, психологического настроя. Надо запомнить это ощущение праздника: музыка вошла в меня, и я восторженно пел» [3, с. 76]. Отсюда следует, пожалуй, главный творческий принцип Сметанникова: настоящее искреннее исполнение возможно лишь тогда, когда ты полностью отдаёшься искусству, не пытаешься любоваться собой, а сливаешься с исполняемым произведением в единое целое.

Итак, проанализировав творческую исполнительскую деятельность Л. А. Сметанникова, мы определили ряд принципов, лежащих в её основе. К ним можно отнести: регулярность выступлений и правильный (в соответствии с индивидуальной творческой одарённостью) подбор репертуара; чёткую логику развития образа; сочетание актёрской игры с певческим перевоплощением; вокализацию, основанную на полётной кантилене в сочетании с выразительной подачей текста; представление персонажа живым, реальным человеком; глубокое проникновение в содержание произведения; правильная стилистика исполнения; использование «театра одного актёра»; умение найти новые краски в звучании песен, романсов, арий; исполнение

народных песен предпочтительно на языке оригинала.

Этих принципов, несущих на себе знак выдающегося мастерства исполнителя и наставника, профессор Л. А. Сметанников придерживается уже долгие годы, а также с успехом применяет их в обучении молодых певцов на кафедре академического пения Саратовской консерватории имени Л. В. Собинова.

Список источников

1. Демченко А. Искусство Леонида Сметанникова. М., 2008. 136 с.
2. Демченко А. «Три кита» Леонида Сметанникова. // Музыкальная академия. 2005, № 4., С. 137-138.
3. Демченко А. Мэтр вокала: к 75-летию Леонида Сметанникова. Саратов: Амирит, 2018. 176 с.
4. Демченко А. Дарить людям радость: Леонид Сметанников. Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1993. – 128 с.: ил.
5. Демченко А. Певческий универсализм // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 43: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCE FORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года. / Редакторы-составители А. И. Демченко, Н. А. Хренов. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 50-78.
6. Демченко А. Леонид Сметанников // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 50: по материалам X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCE FORUM PAN-ART X». Грандиозный эксперимент XX века: pro et contra (К 100-летию образования СССР и 30-летию его распада). 30 декабря 2022 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. – С. 336-353.
7. Демченко Г. Мэтр вокального искусства // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том 44: по материалам IX Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCE FORUM PAN-ART IX». 22 февраля 2022 года / Редактор-составитель А. И. Демченко. − Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – С. 161-165.
8. Решетникова В., Сметанников Л. В классе народного артиста СССР – профессора Леонида Анатольевича Сметанникова // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика: сборник статей по материалам Международной научной конференции. 13-14 мая 2021 г. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 217-220.
9. Рудякова А. Вокальная школа профессора кафедры академического пения саратовской консерватории имени Л. В. Собинова Александра Ивановича Быстрова // Educational bulletin «Conciousness» / Образовательный вестник «Сознание», 2021, вып. 23 № 10, С. 16-23.
10. Сафронов М. Творческий и педагогический методы моего Учителя // Камертон. Журнал Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Специальный выпуск № 140, октябрь, 2023. – С. 40-41.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Богданова Анастасия Валерьевна – студентка III курса кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, научный руководитель: Некрасова Инна Михайловна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Гареева Альбина Мансуровна – преподаватель Детской школы искусств имени М. П. Максаковой, научный руководитель: Усманова Аделия Рустямовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Климова Наталия Викторовна – музыковед, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Тамбов, Россия).

Олейникова Ксения Александровна – студентка I курса факультета СПО специальности «Хоровое дирижирование» Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова, научный руководитель: Алтунина Екатерина Леонидовна – преподаватель ПЦК «Теория музыки», старший преподаватель кафедры истории и теории музыки Волгоградской государственной консерватории имени П.А. Серебрякова (Волгоград, Россия).

Поповская Ольга Ивановна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).

Рудякова Алла Эдуардовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Сафронов Михаил Александрович – студент IV курса кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, научный руководитель: Рудякова Алла Эдуардовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Солдатова Мария Игоревна – магистрант I курса по специальности «Вокальное искусство» Института современного искусства, научный руководитель: Шарма Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического пения Института современного искусства (Москва, Россия).

Цзян Кэцзюнь – ассистент-стажёр II курса кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, научный руководитель: Рудякова Алла Эдуардовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Шарма Елена Юрьевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического пения Института современного искусства (Москва, Россия).

Шишкина Наталья Павловна – ассистент-стажёр II курса кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, научный руководитель: Рудякова Алла Эдуардовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, кафедры академического пения Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Саратов, Россия).

Информация для авторов

В журнале предполагается обсуждение следующих проблем
(направления: 5.10.1 и 5.10.3):

1. Философия и эстетика музыки
2. Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства
3. Синтез искусств в музыке
4. Музыкальный театр
5. Музыкальный фольклор
6. Композитор и фольклор
7. Музыкальное исполнительство
8. Музыкальное образование

К участию приглашаются доктора и кандидаты наук, аспиранты музыкальных ВУЗов России и зарубежья.

Статьи принимаются на электронный адрес: adeliakult@gmail.com (А.Р. Усмановой)

Статьи размещаются в базе РИНЦ, выпуски журнала будут представлены на официальном сайте Астраханской государственной консерватории.

Все статьи проходят рецензирование у членов редколлегии журнала.

Требования к оформлению статей (объем 20.000-40.000 тыс. зн.):

Times New Roman, 14 кегль, все поля – 2 см., 1 интервал, абзац 1,25, расстановка переносов не допускается, просьба не путать тире и дефисы. Сноски (не литература) – постраничные. Литература оформляется в теле статьи в квадратных скобках со ссылкой на Список цитированной литературы, оформляющийся в конце статьи в алфавитном порядке. Нотные примеры, рисунки, графики включаются в общий объем статьи и вставляются в её тело.

В теле статьи также размещается аннотация (на русском и английском языках – 100-150 слов), и ключевые слова (на русском и английском языках – 8-10).

Образец оформления статьи:

В.Л. Иванов
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ
АНГЛИЙСКИЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ СТАТЬИ

Аннотация:
Summary:

Ключевые слова:
Keywords:

Текст статьи

…» [5, с. 24]…

Оформление Списка источников

Книга: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки. М.: Композитор, 2012. 239 с.

Статья: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Советская музыка. 1990. № 10. С. 27-34.

Интернет-источник: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Электронный ресурс: https:// slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья (полный адрес ссылки, которая представлена в верхней строке браузера) (дата обращения: 12.12.2022).

Сведения об авторе на русском и английском языках: ФИО полностью, учёная степень, учёное звание, должность, место работы полностью.