

Министерство культуры Российской Федерации
Саратовская государственная консерватория (академия)
имени Л.В. Собинова



ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА:

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Сборник статей по материалам
Всероссийской научно-практической конференции
(16–18 мая 2013)

Саратов
2014

ББК 85.31
И 88

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова

Ответственный редактор:

Сухова Л.Г. – доктор педагогических наук, профессор Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова.

И 88

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции (16–18 мая 2013). – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – 236 с.

ISBN 978-5-94841-175-0

Сборник составлен по итогам Всероссийской научно-практической конференции, проходившей в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова с 16 по 18 мая 2013 года. В книге представлены самые разные направления музыкознания и смежных областей гуманитарного знания.

Статьи ученых Саратова, Астрахани, Кирова, Уфы, Челябинска, Ростова, Казахстана посвящены актуальным проблемам музыкознания, исполнительской интерпретации, музыкальной педагогики, методологическим и общетеоретическим вопросам музыкального и театрального искусства.

Для специалистов-музыковедов, культурологов и самого широкого круга любителей музыки.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-175-0

© ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова», 2014

Проблемы исполнительской интерпретации и музыкальной педагогики

Т.Ф. Малышева

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Танеев-пианист в воспоминаниях Яворского (по материалам архива Саратовской консерватории)

Болеслав Леопольдович Яворский учился у Сергея Ивановича Танеева по классам теории композиции, гармонии, музыкальной формы, контрапункта и свободного стиля. Собственно само поступление Яворского именно в Московскую консерваторию инициировалось прежде всего его желанием учиться у Танеева. Цитирую слова Яворского: «... я поступил не в Петербургскую, а в Московскую консерваторию, признавая именно в Танееве соединение инструментального композитора, пианиста и сознательного теоретика»¹ [с. 117].

Тесное общение Танеева и Яворского не ограничивалось ни рамками учебных аудиторий, ни временем обучения Болеслава Леопольдовича в консерватории (с 1898 по 1903 гг.); оно продолжалось вплоть до кончины Сергея Ивановича в 1915 г.

Естественно, за многие годы у Яворского накопились воспоминания о Танееве. 26 декабря 1938 г. он выступил в Московской консерватории с докладом о Танееве. С этого доклада, имевшего широкий резонанс в кругах музыкальной общественности, началась педагогическая работа Яворского в Московской консерватории. Доклад был застенографирован, и Болеслав Леопольдович в дальнейшем дополнял его новыми материалами. Когда возникла возможность издать эти материалы, за их редакцию взялся Сергей Владимирович Протопопов – ученик, соратник, друг и помощник Болеслава Леопольдовича.

Так возникли «Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве» Яворского – масштабный труд, включающий материалы о разных направлениях творческой деятельности Танеева, прежде всего – о его педагогике и исполнительстве. Во многом такая ориентация обусловлена самим жанром воспоминаний, в которых Яворский – как ученик Танеева и постоянный посетитель концертов своего учителя – делится тем, чему он был непосредственным свидетелем. Яворскому доводилось часто слушать игру Танеева, поскольку тот играл увлеченно в разных аудиториях, в том числе в процессе занятий. Причем «в классе Танеев играл с гораздо большей бравурой и размахом, чем на концертной эстраде, где он был строже по стилю» [с. 168]. По свидетельству Яворского, Танеев живо откликался на просьбы исполнить «как чужие произведения, так и свои, причем в любом количестве. Игра доставляла ему очевидное наслаждение» [с. 169].

¹ Все ссылки в данной статье приведены по следующему изданию с указанием страниц в тексте: Яворский Б.Л. Воспоминания о Сергее Ивановиче Танееве: Рукопись / ред. С.В. Протопопов. Саратов, Библиотека Саратовской государственной консерватории).

Наиболее полно вопросы, связанные с исполнительским искусством Танеева, освещены в одной из последних глав «Воспоминаний» Яворского, которая так и называется «Танеев-пианист». Несмотря на несколько фрагментарный характер этой главы, в ней отражены те черты фортепианного искусства Танеева, которые представлялись Яворскому наиболее важными. Таковыми видятся, во-первых, фиксация качеств, присущих Танееву-пианисту; во-вторых – определение особенностей художественного мышления Танеева, отраженных в его исполнительском искусстве. Рассмотрим эти позиции.

Черты, присущие пианизму Танеева. От природы Танеев обладал замечательными пианистическими данными: прекрасными руками «с длинными, тонкими, очень гибкими пальцами, чрезвычайно подвижными суставами в пясти и в запястьях. Пясть складывалась в узкую трубочку и раскрывалась широким веером» [с. 164]. По свидетельству Яворского, играл Танеев «рукой, не пальцами; пальцы только так или иначе касались клавиш, подчиняясь ведущему приказу руки» [с. 162].

Постановка рук у него отличалась от той, которая была свойственна Николаю Григорьевичу Рубинштейну – консерваторскому учителю Танеева по классу фортепиано. По свидетельству Яворского, истоком своей фортепианной техники Танеев считал пианистический стиль Зилоти, «и как-то никогда не ссылаясь на Николая Рубинштейна» [с. 28].

Как анекдот, Танеев рассказывал, что «у Николая Рубинштейна, так же как и у его брата, была очень пухлая, «архиерейская» рука и, когда он сжимал ее в кулак, то на местах сгиба пальцев около пястных суставов образовывались ямочки. И вот всякие московские пианисты думали, что в этом кроется секрет его игры и всячески старались, чтобы у них тоже образовывались такие же ямочки, и поэтому усиленно задирали пальцы крючочками» [с. 164].

Танеев же «никогда не «поднимал» пальцев молоточками или, вернее, крючочками, а раскрывал их одновременно во всех суставах; при опускании не закруглял их калачиками и не держал на одной линии на клавишах». Он указал раз на то, что Шопен «держал пальцы по округлой линии (ми – фа-диез – соль-диез, ля-диез – си), не опуская ногтей перпендикулярно клавише» [с. 164].

Техника игры на фортепиано у Танеева была изумительной, отличалась «и пальцевой беглостью, и вращением лучевой кости и предплечья, и смелым размахом рук от плеча» [с. 160]. То качество пианизма, которое Яворский очень удачно определял как «осознанную мускульно-нервную четкость», позволяло Танееву «доводить исполнение до крайних пределов беглости, как в простых движениях, двойных нотах и октавах, так и при быстрой и сложной аккордовой смене... Эта быстрота у Танеева никогда не производила впечатление окончательного предела. Если кто-нибудь выражал по этому поводу удивление, то Танеев наивно говорил: «Неужели? Но ведь можно еще быстрее», и повторял быстрее» [с. 159–160]. Качество звучания инструмента было у Танеева изумительно точным и четким – «он никогда не напускал «тумана» в звучание, даже когда играл с листа трудные произведения» [с. 163].

Он изумительно читал с листа любые партитуры, рукописи; причем просил перелистывать страницу задолго до ее окончания, поскольку моментально

фикси́ровал в памяти весь видимый нотный текст. У него была уникальнейшая музыкальная память. Он играл наизусть концертным образом любое произведение из своего громадного репертуара. В своих воспоминаниях Яворский приводит такой случай, происшедший на занятии Танеева: «Однажды один ученик спросил его относительно одного места в разработке 6 симфонии Чайковского. В этой разработке есть построение, которое изложено четырехголосно шестнадцатыми с несколькими сменами тональностей в каждом такте; поэтому такты испещрены диезами, бемолями и бекарами, а главное – нужно упоминать знаки, бывшие за одну или две тональности раньше. Танеев стал играть в темп, путал несколько раз и, наконец, с раздражением захлопнул ноты, сдвинул их и сыграл разработку наизусть, ни разу не запнувшись. Тогда мы попросили его сыграть всю симфонию» [с. 116].

Тем самым прекрасные природные пианистические данные преумножались в исполнительском искусстве Танеева музыкальными талантами, а также качествами его личности и, конечно же, глубиной художественного мышления.

Художественное мышление Танеева, явленное в его исполнительском искусстве. Остановимся на рассмотрении четырех основных черт искусства Танеева-пианиста, очерченных в воспоминаниях Яворского:

движение мысли в процессе исполнения;
психологическая обоснованность развития;
мощный, активный темперамент;
мудрый, мужественный, стойкий строй исполнительского мышления.

Первое из перечисленных качеств – *осознанное выявление движения мысли в процессе исполнения*. Как отмечал Яворский, «ни на одно мгновение при исполнении не чувствовалось механистичности исполнения текста. Осознанность задачи ясно выявлялась в непрерывности и сплошной текучести музыкального исполнительского мышления» [с. 165].

Вторая особенность исполнительской манеры Танеева определена Яворским как *приоритет психологической сложности в процессе развития самого мышления*, то есть «сложности как общей конструкции, так и ее композиционного выявления» [с. 33]. В игре Танеева развитие произведения всегда было оправдано психологической верностью. «Все с этой точки зрения «нелогичное» жестко отметалось» [с. 175]. Отсюда – присущая ему «четкая психологически-музыкальная (а не предметно-звуковая) образность исполнения» [с. 175].

Психологическая логика общей конструкции произведения и ее композиционного выявления трактовалась Яворским как перспективная сложность и свобода, – качества, которые он отмечал именно в исполнительском искусстве Танеева, но не в его педагогике. Танеев, по мнению Яворского, «не разрешал ни себе, ни ученикам перспективную сложность и свободу Шопена, Листа, Чайковского, хотя и очень любил играть, как пианист, самые сложные по изложению произведения этих трех авторов» [с. 45].

То есть при широчайшем знании музыки и личных склонностях Танеев, тем не менее, был строг в выборе музыкальных образцов для своей педагогической практики. В своем стремлении совместить в процессе обучения конструктивный и художественный подходы он даже шел на определенные самоограни-

чения, останавливаясь на любимом и безупречном, ясном с точки зрения логики и отказываясь от не менее любимого, но чрезвычайно субъективного, остро индивидуального, не вмещающегося в рамках устоявшихся норм. Так, Яворский вспоминал исполнение Танеевым подхода к тонической репризе в 1-й части *b-moll*-ной сонаты Шопена: «С каким эмоциональным взлетом сыграл Танеев в классе этот подход! Но все же он всегда отмечал исключительную творческую сложность шопеновских разработок» [с. 38] и потому предпочитал более устойчивые, логические, апробированные основы теории композиции как учебной дисциплины.

Наряду с расхождением в приоритетах исполнительской и педагогической деятельности в еще более острой форме, по мнению Яворского, отражалось противоречие между Танеевым-профессором и Танеевым-пианистом в части проявления активного темперамента – третьего из обозначенных качеств исполнительского искусства Танеева. Присущая ему *неиссякаемая степень насыщения энергией, мощной темпераментной активностью, эмоциональностью* обуславливала, по мысли Яворского, «насыщенную впечатляемость его произведений и являлась причиной глубоко организующего воздействия его исполнительства» [с. 176]. Основу этого «организующего воздействия» составляло органичное сопряжение в пианизме Танеева шири темперамента и конструктивности. При этом возникало определенное «противоречие между стремлением быть солидным, замкнутым, строго выдержанным профессором в тогдашнем понимании, и пылко-темпераментным, ярко эмоциональным исполнителем» [с. 168].

По мысли Яворского, сознание и организующая воля Танеева, выявлявшие его действенный облик как музыканта, в определенной степени не позволяли прорваться в его музыку всепоглощающей стихийности. Но все же стихийное развитие кульминационных построений в музыке Бетховена или Чайковского «встречали его «художественное» одобрение, и он играл такие места с исполнительским подъемом, который очевидно доставлял ему большое внутреннее удовлетворение. После этого его глаза светлели, он поворачивался к слушателям и испытующе-виновато всматривался в выражение глаз, найдет ли он в них сочувствующий отклик. Если окружающие такое подчеркнутое сочувствие выражали, то довольный Танеев начинал бормотать что-то невразумительное, но одобрительное. Что удовольствие он испытывал от возможности показать ширь и силу своего темперамента, было ясно из того, что такое же смущение и бормотание появлялось и после исполнения им хотя бы Аппассионаты Бетховена, Шестой симфонии Чайковского или рапсодии Листа» [с. 44–45].

Четвертое из названных в статье качеств, присущих Танееву, – *мудрый, мужественный, стойкий строй художественного мышления музыканта-исполнителя*. Яворский видел в Танееве-пианисте «убежденного, темпераментного эмоционально активного мыслителя, осознававшего каждый миг в процессе своего исполнительского мышления» [с. 161]. Образный диапазон изъятий Танеева-пианиста был неисчерпаемым, простирался от непреложной убежденности, накала больших масштабов до легкого изящества жемчужного стиля

jeu perlé. «В игре Танеева была сдержанная серьезность, монументальность, сосредоточенная мыслительность, возвышенность, нежность, прозрачность, светлая эмоциональная печаль, бурных эмоциональный протест, настойчивость, даже напорность, натиск... Его исполнительность складывалась в многогранный, но всегда мужественный, стойкий образ» [с. 160].

По словам Яворского, Танеева как художественного деятеля «отличало мудрое творчество, мудрое мышление. В результате получалась мудрая, насыщенная мышлением и волей к действию, оформленная могучим темпераментом и страстной эмоциональностью психологическая связная музыка» [с. 176].

Е.Г. Мальцева

(Ростовская государственная консерватория
(академия) им. С.В.Рахманинова)

А.И. Зилоти-ансамблист

Александр Ильич Зилоти – одно из забытых имен российской музыкальной культуры. Дирижер, организатор концертной жизни, музыкант-просветитель, автор многочисленных обработок и транскрипций, редактор, он в первую очередь – знаменитый пианист своего времени; его имя было широко известно в России, Европе и Америке.

Воссоздавая творческий портрет Зилоти-пианиста, нельзя не отметить, какую важную роль в его исполнительской деятельности имела игра в ансамбле – в различных камерно-инструментальных составах и фортепианном дуэте.

Камерно-ансамблевое исполнительство в России зародилось в XVIII в., но вплоть до середины XIX в. можно говорить, в большей степени, о домашнем и салонном *музицировании* в придворном и помещичьем быту, а позднее – в музыкальных салонах и кружках, учебных заведениях Петербурга, Москвы и других городов. Участие в таком музицировании принимали как образованные любители, так и профессиональные музыканты – российские и иностранные гастролеры. По мере развития и расширения публичных концертов в России камерные ансамбли становятся неотъемлемой частью концертных программ. Создаются Общества камерной и квартетной музыки, проходят собрания камерной музыки РМО, Русские квартетные вечера. Как и ранее, наибольшее распространение имели струнные квартеты. Именно из их числа появлялись первые постоянные профессиональные ансамбли. Первые камерные концерты, как правило, были целиком посвящены квартетному искусству. Широко были представлены и другие формы ансамблевого исполнительства: почти каждый солист, помимо сольных выступлений, принимал участие в дуэтах, трио, более крупных составах. В 90-х гг. XIX в. появляются, кроме квартетов, постоянные камерно-инструментальные ансамбли различных составов (дуэты, трио), которые проводят самостоятельные концерты.

Как отмечал А. Бондурянский, «почти все выдающиеся солисты находили себя и в камерном исполнительстве... И неслучайно, ведь камерная музыка, во-первых, открывает неисчерпаемые сокровища, глубины содержания; во-вторых, дает счастливое ощущение музыкального сотворчества» [15, с. 11]. Действительно, в истории российской музыки находим много примеров, когда выдающиеся солисты с большим успехом проявляли себя и в камерном исполнительстве. Назовем только некоторых пианистов: А. и Н. Рубинштейны, П. Пабст, С. Танеев, Т. Лешетицкий, А. Есипова, С. Ментер, С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Оборин, С. Рихтер...

Зилоти стал достойным продолжателем традиций своих предшественников и учителей и в области ансамблевого исполнительства. Он неоднократно выходил на сцену в составе сонатного дуэта со скрипкой или виолончелью, трио, квартета и квинтета для струнных с участием фортепиано. Его партнерами были известные музыканты своего времени – скрипачи Л. Ауэр, Э. Изай, Ж. Тибо, Л. Капэ, Б. Каменский, Н. Авьерино, П. Коханский.

Репертуар Зилоти-ансамблиста в скрипичном дуэтом составе был достаточно внушительным и включал Сонаты для скрипки и фортепиано А. Корелли, И.С. Баха, Л. Бетховена, Г. Леке, Э. Грига, Ц. Франка, А. Рубинштейна, Сюиту № 4 И. Раффа, Поэму Э. Шоссона, Меланхолическую серенаду П. Чайковского, пьесы Ф. Куперена, А. Вивальди, И.С. Баха, А. Танеева, А. Глазунова, А. Вьетана и др.

Но, судя по программам и афишам концертов, Зилоти отдавал некоторое предпочтение игре в ансамбле с виолончелью. Такая приверженность, вероятно, обусловлена продолжительным и успешным сотрудничеством Зилоти с А. Вержбиловичем, а затем с П. Казальсом – на протяжении почти десяти лет. Первое знакомство российской публики с выдающимся виолончелистом П. Казальсом состоялось в 1905 г. именно в «Концертах А. Зилоти», сначала в симфоническом собрании, а затем в рамках камерного вечера, и продолжалось вплоть до 1914 г. Отсюда и более обширный и разнообразный репертуарный список, который включал Сонаты для виолончели и фортепиано П. Локателли, Л. Боккерини, Дж. Валентини, И.С. Баха, Л. Бетховена (*F-dur* op. 5 № 1, *g-moll* op. 5 № 2, *A-dur* op. 69), Ф. Шопена, Э. Грига, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, К. Дебюсси, а также пьесы и циклические сочинения А. Ариости, Л. Боккерини, Ф. Мендельсона (Вариации), Р. Шумана (Пьесы в народном стиле op. 102, Фантастические пьесы op. 73), Л. Бельмана (Вариации), А. Дворжака (Рондо op. 94), Э. Моора. Деятельность Зилоти, направленная на пропаганду творчества русских композиторов, развертывалась не только в рамках сольных выступлений пианиста, но и в камерно-ансамблевых концертах. Неоднократно звучали виолончельные Сонаты А. Рубинштейна (*D-dur* op. 18), С. Рахманинова, Соната-баллада М. Гнесина, пьесы А. Аренского, К. Давыдова и др.

Зилоти играл с такими известными виолончелистами своего времени, как К. Давыдов, А. Вержбилович, А. Брандуков, П. Казальс, Г. Казальс (Гильермина Суджа), Е. Вольф-Израэль, Д. Зиссерман. Соратниками Зилоти в составе трио были: К. Халир – К. Шредер, Э. Соре – Г. Грюнфельд, Л. Ауэр – К. Давыдов и А. Вержбилович, Э. Изай – П. Казальс, Н. Авьерино – А. Брандуков,

А. Баркер – Е. Вольф-Израэль и Д. Зиссерман. При исполнении камерных сочинений для больших составов Зилоти сотрудничал с квартетами Гевандхауза, А. Бродского, герцога Мекленбургского (Б. Каменский, Н. Кранц, А. Борнеман, С. Буткевич), Чешским квартетом.

Список исполненных Зилоти в разное время и с разными музыкантами трио, квартетов и квинтетов еще больше раскрывает репертуарные пристрастия Зилоти-ансамблиста: Трио Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Листа – Сен-Санса, И. Брамса, М. Равеля, П. Чайковского, А. Аренского, П. Пабста, Квартет И. Брамса, Квинтеты А. Кастильона, Ф. Шуберта, А. Дворжака, А. Аренского.

Одно из первых выступлений Зилоти-ансамблиста состоялось в составе трио в 1885 г. в концерте в честь Листа в Веймаре, где сам Маэстро принимал участие. Зилоти вместе с А. Зенкра (скрипка) и Ф. Грюцмахером (виолончель) исполняли симфоническую поэму Листа «Орфей» в переложении Сен-Санса для трио [1, с. 15]. Последний раз в качестве ансамблиста Зилоти выходил на сцену в Америке в 1922 г. со скрипачом П. Коханским, с которым уже был знаком по совместным концертам в России, и с флейтистом Ж. Баррером.

Играя с выдающимися музыкантами своего времени, Зилоти всегда выступал с ними на равных, как достойный участник ансамбля. В 1900 г., анонсируя концерт Зилоти и А. Вержбиловича, Н. Кашкин писал, что предстоит «блестящее открытие сезона, ибо появление двух таких артистических величин в одном концерте встречается не особенно часто» [27]. После выступления Зилоти с Э. Изай в 1903 г. критик РМГ, отметив «прекрасное впечатление» после камерного концерта, резюмировал, что «Зилоти вполне разделит крупный успех своего партнера» [8, с. 1264], а один из последующих камерных вечеров с участием Изай явился для публики «вечером высокого эстетического наслаждения» [13, с. 181]. После концерта «первоклассных артистов» – Зилоти и Ж. Тибо – критик заметил, что «сыгранная им [Ж. Тибо] бетховенская соната прошла безупречно: два превосходных артиста удивительно дополняли исполнение друг друга» [10, с. 946]. В. Коломийцов писал, что такого масштаба пианиста, как Зилоти, и виолончелиста, как Казальс, «в последнее время у нас не часто услышишь. Оба они в совершенстве владеют своими инструментами, но у обоих техника вполне подчинена художественной стороне дела» [21]. Концерты с участием Казальса и Зилоти проходили с аншлагом, что рецензентами отмечалось как «редкий случай в нашей концертной жизни. Если бы марка концертов была иная и вместо П. Казальса и А. Зилоти (превосходно исполнившего фортепианные партии в сонатах Шопена и Бетховена, а также в Вариациях Мендельсона), участвовала дюжина виолончелистов и полдюжины пианистов – можно с уверенностью сказать, что публики не хватило бы и на пол-залы! Но такова уж притягательная сила настоящих артистов» [12, с. 1128].

Совместное музицирование несомненно увлекало Зилоти, особенно когда его партнерами были артисты «равной ему марки (Казальс, Изай, Литвин)», и этот ряд может быть продолжен. Тогда, как заметил критик, получался «высокохудожественный ансамбль, о котором обычно композиторы и публика могут лишь мечтать, который только и дает полное и прекрасное переживание, не-

смотря на толпу, несмотря на ее аплодисменты» [14, с. 79]. Именно после одного из таких концертов, где участвовали «первоклассные исполнители» — Н. Збруева, П. Казальс и Зилоти, — один из рецензентов, «несмотря на прекрасную передачу превосходного испанского виолончелиста и на удивительно сочный, виолончельного тембра, голос г-жи Збруевой — исполнение ее так же хорошо известно», на первый план в этот вечер поставил А. Зилоти: «Артист был удивительно в ударе и так мастерски провел фортепианные партии сонат Баха и Грига, так артистически сыграл аккомпанемент в песнях, что мог бы принять на свой счет львиную долю аплодисментов» [9, с. 82].

Играя в ансамбле, Зилоти демонстрировал все свои лучшие качества пианиста — блестящую технику, чудесное туше, ясность голосоведения, мастерство педализации и «над всем царящее чувство утонченной музыкальности», придающие исполнению «отпечаток чрезвычайной простоты, свежести и ... „музыкального оптимизма“» [6, с. 1213]. Но ансамбль подразумевает совместное творчество, равноправие партнеров, а не единоначалие солиста с вытекающими обязательными приемами ансамблевого музицирования: слитность исполнения, баланс звучания, единообразие штрихов, согласованная динамическая партитура, более экономная педализация пианиста и т.д. Всеми этими качествами Зилоти владел в совершенстве. Только тонкий и всесторонне одаренный музыкант, играя, в основном, с гастролирующими артистами, а значит, не имея большого количества репетиций, мог добиваться такого единения в технологической и содержательной сторонах исполнения.

В отзывах на концерты мы читаем об умении Зилоти чутко соблюдать баланс между инструментами в ансамбле: «С большой похвалой можно отметить сдержанность г. Зилоти, все время бережно соразмерявшего свой звук со средствами виолончели, мягкий тон которой так легко заглушить при богатом изложении фортепиано» [26]; в исполнении Сонаты Грига *c-moll* для скрипки и фортепиано Зилоти «блеснул своими качествами первоклассного камерного пианиста: необыкновенной отчетливостью и изяществом, прозрачностью голосоведения, мастерской педализацией и соблюдением соразмерной с тоном скрипача звучности» [9, с. 82]. Критики также отмечали, что «такого слитного и, в то же время, артистически свободного совместного исполнения мы давно уже не слыхивали» [6, с. 1213].

Одной из особенностей исполнительского творчества является роль акустики концертного зала. И солист, а тем более ансамбль музыкантов, изучает во время репетиции и определяет свою «акустическую мизансцену» (определение И. Польской [29, с. 256–257]). Возможно, отсутствие репетиций в зале московского Дворянского Собрания и, как следствие, не вполне сбалансированная игра музыкантов, явились причиной появления в прессе крайне негативных откликов после концерта Изаи, Казальса и Зилоти в 1912 г. О. Риземан и Гр. Прокофьев с возмущением писали о том, что трио «играло плохо, так плохо, что пришлось недоумевать, как это три первоклассных артиста могли так легкомысленно отнестись к задачам искусства» [31, с. 10], что не было не то что ансамбля — «единого трехглавого художественного целого, а даже хорошей совместной игры» [5, с. 146]. Больше всего упреков раздавалось в адрес Изаи и

Зилоти, которые «старались все время, во что бы то ни стало, выказать необузданную силу своей собственной индивидуальности» [31, с. 10], к тому же игра Зилоти была «слишком звучной и размашистой», а заметное утомление Изаи «оставило прямо неприятное впечатление» [5, с. 146]. Состоявшийся через неделю второй вечер московскими критиками был оценен более благожелательно: «в трио Бетховена D-dur и Чайковского, хотя изредка проглядывало стремление взаимного понимания. Особенно Зилоти умерял порывы своих чувств на клавишах закрытого на этот раз рояля» [32, с. 12].

Вероятно критика московских рецензентов (заметим, что это единственные явно отрицательные отзывы на концерты ансамблей с участием Зилоти) имела как объективные причины (несыгранность трио, не были учтены особенности акустики зала), так и субъективные, заключающиеся в историческом соперничестве между Москвой и Петербургом, в том числе и в культурном аспекте. Это подтверждает тот факт, что с разницей в несколько дней эта же программа трио была повторена в Петербурге, где пресса реагировала на выступления музыкантов весьма положительно. После первого концерта в Петербурге критик писал, что программа была «сыграна сверхъестественно хорошо и чудесно. Такой состав трио как гг. Изаи, Казальс и Зилоти сам говорит за себя» [4, с. 102]. Второй концерт стал для публики музыкальным праздником, «редко, очень редко выпадающим на долю любителей музыки», а трио доставило «громадное наслаждение своим высоким художественным исполнением» [5, с. 141].

В отзывах на концерты Зилоти-ансамблиста критики прямо или косвенно отмечали точное попадание музыкантов в стилистику исполняемых сочинений, будь то образцы старинной музыки, эпохи классицизма или современные пьесы. Так, в Трио Рамо и Куперена рецензент услышал наивную прелесть, грацию форм и стильность исполнения: «”Дуновение эпохи“ чувствовалось в передаче А. Зилоти и его партнеров» [30, с. 101]. Зилоти «играл отлично, просто, выдержанно» [7, с. 993] бетховенскую Сонату для виолончели и фортепиано, «где поразительная по красоте форма сочеталась с такой же красотой содержания, полного вечной жизненной силы и свежести (одно скерцо чего стоит!), – в исполнении этой чудной вещи гг. Зилоти и Казальс превзошли самих себя. Такое совершенное совместное исполнение, импонирующее своей зрелой законченностью и стильностью, своей духовной и технической мощью, приходится слышать только очень, очень редко» [20]. После исполненной Зилоти и А. Брандуковым Сонаты Рахманинова для виолончели и фортепиано, написанной всего год назад (декабрь 1901 г.), но уже известной слушателям, в том числе в трактовке автора и того же Брандукова, которому и посвящена Соната, критик отметил, что «изящное благородство этой музыки и богатство ее содержания были выставлены в полном свете артистами, соперничавшими в рельефной ясности передачи всех частей сонаты» [26].

Многие сочинения, в том числе и ансамблевой музыкальной литературы, были впервые представлены российским слушателям в концертах с участием Зилоти. Отметим, что о каждом премьерном представлении сочинения указывалось на программках концертов, но не всегда с полной достоверностью можно установить было ли это первое исполнение в Петербурге, России или же, в

мире. Но, даже когда ссылка «в 1-й раз» рядом с названием пьесы означала премьеру только в Петербурге – столице и крупнейшем музыкальном центре России, это было равноценно премьере общероссийского масштаба.

В число таких новинок входили камерные произведения современных авторов и старинных композиторов, с творчеством которых российские любители музыки нередко знакомились впервые именно в исполнении Зилоти и его партнеров-ансамблистов. Так, в течение двух Сонатных вечеров, проведенных Зилоти совместно с П. Коханским весной 1918 г. в Малом зале Петербургской консерватории¹ и «доставивших большое наслаждение отличным ансамблем» [19, с. 125], прозвучали восемь сочинений, из которых – четыре Сонаты И.С. Баха для скрипки и фортепиано (в редакции Зилоти) и четыре новинки: Соната № 6 Корелли, Соната (1736) Тремэ, Прелюдия *c-moll* Вивальди и Концерт № 9 («Ritratto dell'Amore») из «Les Goûts réunis» (ред. П. Дюка) Куперена. В 1908 г. Петербург впервые услышал Сонату № 2 для виолончели и фортепиано И.С. Баха (Зилоти – Казальс).

Выступление, которым открывался московский концертный сезон, 14 октября 1900 г. «привлек многочисленную публику, не скупившуюся на выражения восторгов как по отношению А. И. Зилоти, так и А. В. Вержбиловича». По мнению Н. Кашкина, «интереснейшим номером программы была Соната Рихарда Штрауса, игравшаяся в Москве, если не ошибаемся, в первый раз» [28].

Зилоти и П. Казальс стали первыми исполнителями Сонаты-баллады для виолончели и фортепиано М. Гнесина, которую композитор посвятил Александру Зилоти. Сочинение прозвучало в декабре 1910 г. сначала в Москве, а затем в Петербурге, где «оба артиста играли мастерски и имели обычный крупный успех» [3, с. 1133]. Автор, как это часто бывает, остался не совсем доволен премьерой и не без иронии вспоминал некоторое время спустя о «„провале“ пьесы в блестящем исполнении Казальса и Зилоти». Гнесин, видимо, соглашался с А. Крейном, который впоследствии исполнял Сонату-балладу, считавшем, что «при всем недостижимом мастерстве Казальса, он все же недостаточно внимательно отнесся к произведению или как-то не вошел в него» [23, с. 59].

Зилоти был одним из первых исполнителей в России сочинений французских композиторов. Камерный концерт Зилоти 13 ноября 1916 г. целиком был посвящен французской музыке, где наряду с сочинениями старых мастеров (А. Гретри, Ж.-Ф. Рамо) впервые в России прозвучали Соната для виолончели и фортепиано К. Дебюсси (Зилоти – Д. Зиссерман) и Трио для скрипки, виолончели и фортепиано М. Равеля (Зилоти – А. Баркер – Д. Зиссерман). Для слушателей и музыкальной критики знакомство с новыми циклами «неофранцузских» композиторов несомненно раскрывали «новые черты в музыкальную характеристику их авторов» [18, с. 96]. Е. Браудо отмечал, что все части Сонаты Дебюсси «тонко и красиво переданы Зилоти и отличным виолончелистом Д. Зиссерманом» [17, с. 96]. По мнению Б. Асафьева (И. Глебова), «гораздо ин-

¹ Эти два концерта оказались последними выступлениями Зилоти в России, последний концерт в России Павла Коханского состоялся 9 февраля 1919 г. в зале Киевской консерватории [33, с. 194].

интереснее было сыграно Трио Равеля (Баркер, Зиссерман и Зилоти)», в исполнении которого критик слышал «свежесть, яркость и выразительность» [22, с. 2].

Исполнительская деятельность Зилоти включала и выступления в фортепианных ансамблях – для двух фортепиано и для фортепиано в 4 руки. Из различных воспоминаний о Листе, в том числе и Зилоти, известно, что уроки в мастерской Маэстро, собственно, проходили в полуконцертной обстановке – в присутствии большого количества слушателей (до 40 человек), да и личность самого Листа ко многому обязывала. Поэтому первый опыт выступления Зилоти в фортепианном ансамбле, в содружестве с другими учениками Листа, можно отнести к этому времени: в 1884 г. он вместе с А. Рейзенауэром исполнял Мазур Ю. Зарембского (в 4 руки), в 1885 г. – Вариации на тему *F G, E A, D B, C C* К. Вейтцмана в дуэте с К. Анзорге. Там же, в Германии, в 1887 г. в рамках концерта «Общества Листа» (*Liszt-Verein*, организованного по инициативе Зилоти) Зилоти и В. Деяс играли Патетический концерт Листа для 2-х фортепиано.

Впоследствии Зилоти посчастливилось играть с известными музыкантами С. Менцер, С. Танеевым, А. Глазуновым, М. Пресманом, А. Аренским, С. Рахманиновым, Р. Пюньо, М. Регером, Г. Романовским, Т. Гиршович.

Исполнительская деятельность Зилоти как участника фортепианного ансамбля являлась неотъемлемой частью его просветительских устремлений по пропаганде сочинений современных русских композиторов. Он неоднократно исполнял Сюиты А. Аренского в дуэте с прекрасными музыкантами: С. Танеевым, М. Пресманом, а в 1903 г. Сюита № 4 прозвучала в ансамбле Зилоти с автором сочинения. Впервые Сюита № 2 для 2-х фортепиано С. Рахманинова была представлена сначала петербургской, а затем московской публике в трактовке композитора и Зилоти в 1901 г. Впоследствии эта Сюита неоднократно исполнялась Зилоти в ансамбле как с С. Рахманиновым, так и с Р. Пюньо.

Собственно, просветительская направленность искусства Зилоти, желание познакомить как можно большее количество слушателей с лучшими образцами музыкальной литературы, проявилась еще в сезоне 1885/86 гг., когда перед исполнением Симфонии «Фауст» Листа, незадолго до концерта, Зилоти и А. Фридгейм, тоже ученик Листа, «для лучшего ознакомления публики» [24, с. 60] исполнили Симфонию в переложении для 2-х фортепиано.

Позднее, в России, в 1915 г., начав цикл бесплатных народных концертов, Зилоти в составе фортепианного дуэта исполнил значительное количество ансамблевой музыки и многочисленные переложения оркестровой русской музыки для фортепиано в 4 руки. Отметим, что, опираясь на имеющиеся программы и афиши, серия этих концертов была посвящена исключительно творчеству русских композиторов. Таким образом, в исполнении «таких замечательных художников фортепиано, как сам организатор концертов и Г. И. Романовский» [16, с. 98], также партнером Зилоти была Т. Гиршович, были представлены сочинения М. Глинки (Увертюра к опере «Руслан и Людмила», «Камаринская»), А. Даргомыжского («Малороссийский казачок»), Н. Римского-Корсакова («Воскресная увертюра», Музыкальная картинка из оперы «Сказка о Царе Салтане»), П. Чайковского («Славянский марш», Элегия, «Маленький марш»), М. Балакирева, М. Мусоргского, А. Лядова, А. Бородина, А. Аренского, С. Рах-

манинова. Отметим, что в начале первого концерта цикла, посвященного творчеству М. Глинки, прозвучали Парафразы на гимны: русский, сербский, черногорский, французский, английский, бельгийский и японский в исполнении фортепианного дуэта в составе Зилоти и автора сочинения – А. Глазунова.

Репертуар Зилоти включал и сочинения зарубежных композиторов: Моцарта, Шумана, Листа, Брамса, Регера, часть которых была им исполнена в России в первый раз. В 1890 г. под управлением В. Сафонова впервые российские любители музыки услышали Концерт *Es-dur* для 2-х фортепиано оркестром Моцарта, солистами выступили С. Танеев и Зилоти. Мы причисляем это сочинение к ансамблевому репертуару, так как двойной концерт с оркестром является синтетическим жанром, требующим не только умения играть в ансамбле с оркестром, но и слаженность, единение самого фортепианного дуэта. Исполнение Танеева и Зилоти, прошедших прекрасную школу фортепианного мастерства Н. Рубинштейна, было блестящим. Критик отмечал, что «о достоинствах исполнения моцартовского концерта для двух ф[орте]-п[иано] *Es-dur* нечего и говорить: в лице С.И. Танеева и А.И. Зилоти это классическое произведение нашло вполне безупречных выразителей; не говоря уже о замечательном ансамбле, в исполнении нельзя было не заметить и строгой выдержанности моцартовского стиля» [25].

Еще в одном жанре двойного – вокального и фортепианного – ансамбля, в рамках концерта «Вечер танцев», в 1903 г. Зилоти представил публике новинку – «Песни любви», вальсы для вокального квартета и фортепиано в 4 руки И. Брамса. Критик отметил, что «эти пьесы у нас неизвестны – между тем, они художественно-изящны, задушевные и разнообразны. Чудесные миниатюры, искренние, сердечные – по чувству, тонкие – по мастерству. Они были отлично спеты г-жами Жеребцовой-Евреиновой, Колянковской, гг. Сениусом и Кедровым; также отлично вели фп. аккомпанемент гг. Зилоти и Рахманинов» [11, с. 1288].

В 1906 г. Зилоти в рамках своей просветительской миссии представил петербургской публике М. Регера, впервые выступившего в России в качестве дирижера и пианиста с рядом новых сочинений. В исполнении Зилоти и М. Регера прозвучали, в частности, два фортепианных ансамбля композитора: Вариации и fuga на тему Бетховена и Сюита (Интродукция, пассакалия и fuga). Отметим, что Сюита была исполнена впервые в России, а именно после прослушанных Вариаций на бетховенскую тему, по мнению критика, «выдающийся талант композитора показал свой действительный рост и могущество». Кроме того, исполнив Вариации, очень трудные «и с технической, и с художественной сторон ...со своим опытным партнером, Регер показал себя ...талантливым и искусным пианистом» [2, с. 1208].

Зилоти в течение почти сорокалетней деятельности участника камерно-инструментального ансамбля сотрудничал со знаменитыми музыкантами своего времени, в том числе с Л. Ауэром, Э. Изай, К. Давыдовым, А. Брандуковым, С. Танеевым, С. Рахманиновым, П. Казальсом, которого впервые российская публика услышала как камерного исполнителя именно в дуэте с Зилоти. Внушительный и разнообразный репертуар Зилоти-ансамблиста включал сочине-

ния от старинных композиторов до современных. Его исполнительская деятельность была неотделима от идей музыкального просветительства и направленности на пропаганду творчества новейших русских и зарубежных авторов.

Литература

1. [Б. а.] Заграничные известия // Музыкальное обозрение. 1885. № 2. С. 15.
2. [Б. а.] Концерты // Русская музыкальная газета. 1906. № 50. С. 1206–1212.
3. [Б. а.] Концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 50. С. 1132–1135.
4. [Б. а.] Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1912. № 4. С. 101–103.
5. [Б. а.] Концерты в Петербурге // Русская музыкальная газета. 1912. № 5. С. 140–142.
6. [Б. а.] Музыка в провинции // Русская музыкальная газета. 1900. № 49. С. 1211–1217.
7. [Б. а.] С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1901. № 41. С. 993–994.
8. [Б. а.] С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1903. № 50. С. 1262–1265.
9. [Б. а.] С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 3. С. 76–82.
10. [Б. а.] С.-Петербург. Концерты // Русская музыкальная газета. 1911. № 45. С. 945–947.
11. [Б. а.] С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1903. № 51. С. 1287–1290.
12. [Б. а.] С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1908. № 49. С. 1127–1132.
13. Б. Т. С.-Петербург. Опера и концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 6. С. 177–183.
14. Б. Т. Концерты // Русская музыкальная газета. 1910. № 3. С. 79–84.
15. Бондурянский А. Камерная музыка наполняет душу особым счастьем // PianoФорум. 2012. № 4 (12). С. 10–14.
16. Браудо Е. Музыка в Петрограде // Аполлон. 1915. № 4–5. С. 94–99.
17. Браудо Е. Музыка в Петрограде // Аполлон. 1915. № 10. С. 67–70.
18. Браудо Е. Музыка в Петрограде // Аполлон. 1916. № 9–10. С. 95–100.
19. В. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1918. № 7–8. С. 125–126.
20. В. К. Второй камерный концерт А. Зилоти // Новая Русь. 1908. № 105.
21. В. К. Концерт А. Зилоти и Пабло Казальса // Русь. 1905. № 17.
22. Глебов И. Петроградские концерты и лекции // Хроника журнала Музыкальный современник. 1916. № 9–10. С. 1–7.
23. Гнесин М. Воспоминания о Скрябине. Подготовка к печати и примечания М.К. Михайлова. Публикация Г.А. Некрасовой // Памяти Михаила Кесаревича Михайлова: сб. мат. и ст. к 100-летию со дня рождения (1904–2004). СПб.: Изд. Политехнического университета, 2005. С. 55–79.
24. Зилоти А. Мои воспоминания о Листе // Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / сост., автор предисл. и прим. Л.М. Кутателадзе; под ред. Л.Н. Раабена. Л.: Гос. муз. изд., 1963. С. 43–73.
25. Меломан. Четвертый общедоступный концерт // Новости дня. 1890. № 2409.
26. Н. К. Концерт А. А. Брандукова и А. И. Зилоти // Московские ведомости. 1902. № 341.
27. Н. К. Концерт А. И. Зилоти и А. В. Вержбиловича // Московские ведомости. 1900. № 284.
28. Н. К. Театр и музыка // Московские ведомости. 1900. № 286.
29. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001.
30. Разные авторы. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета. 1915. № 4. С. 97–101.
31. Риземан. Концертная неделя // Студия. 1912. № 15. С. 9–10.
32. Риземан. Концертная неделя // Студия. 1912. № 16. С. 10–12.
33. Ямпольский И. Павел Коханский в России // Ямпольский И.М. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1985. С. 180–197.

А.А. Паришкова
(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Творческий путь М.И. Гринберг (к 105-летию со дня рождения)

В истории развития фортепианного искусства известно много имен выдающихся женщин-пианисток, оставивших яркий след в памяти современников и критиков, дошедших до нашей эпохи: Мария Шимановская, Клара Вик (Шуман), Софи Ментер, Вера Тиманова, Анна Есипова, Роза Тамаркина, Татьяна Николаева, Мария Юдина. Исполнительское творчество каждой из них отличалось яркой индивидуальностью благодаря самобытности дарования и высоте пианистического мастерства, порой совмещая в своем искусстве диаметрально противоположные черты: неженскую силу и мужество, яркий артистизм, психологическую глубину исполнения, проникновенный лиризм. Именно эти качества были свойственны в большой степени творчеству Марии Израилевны Гринберг, глубокому художнику, сосредоточенному философу и страстному поэту, сочетавшей в своем исполнении яркую образность, бесконечный поиск и простоту выражения.

Мария Гринберг родилась в Одессе, 6 сентября 1908 г. в бедной, интеллигентной еврейской семье. Мать, Фаня Даниловна, начала заниматься с дочерью, когда той исполнилось 8 лет, а через два года отвела ее к своему педагогу, Давиду Самойловичу Айзбергу, который, в свою очередь, был учеником известного польского пианиста XIX в., Теодора Лешетицкого. Мария Гринберг поступила в его класс в Одесскую народную консерваторию Всерабиса (Всероссийский союз работников искусств), а с 1923 г. – на исполнительское отделение Одесского муздрамтехникума, слившегося впоследствии с государственной консерваторией, куда Д.С. Айзберг перешел с лучшими своими учениками. Он сразу почувствовал необыкновенный талант ученицы, которая очень стремительно развивалась и уже через два года занятий исполнила концерт Грига для фортепиано с оркестром в Одесском оперном театре (дирижер – Григорий Столяров).

За внешним колоссальным ростом и успехом этой девочки стояла огромная работа, которая сводилась не только к ежедневным занятиям за инструментом, но и к общению с представителями научной и творческой интеллигенции, составлявшими окружение семьи. По инициативе некоторых ученых, многие из которых впоследствии стали знамениты на весь мир – физики Л. Мандельштам, Н. Папалекси, И. Тамм – была создана группа, где предметы преподавали они сами. Вместе с их детьми занималась и Мария Гринберг. Общение с интеллигентной средой способствовало развитию общего широкого кругозора, не говоря уже об увлечении поэзией, которое сохранилось на протяжении всей жизни.

Параллельно с учебой Мария Гринберг ведет активную концертную жизнь: музицирует в домах одесских любителей музыки, аккомпанирует, играет в ансамблях с будущим выдающимся скрипачом Давидом Ойстрахом, а так-

же импровизирует, сопровождая своей игрой занятия в частной студии пластики и характерного танца.

После отъезда из Одессы Айзберга Мария Гринберг занималась некоторое время с замечательным одесским педагогом, профессором Бертой Рейнгальд (учитель Эмиля Гилельса), но юная пианистка чувствовала потребность в дальнейшем продолжении обучения в таком учебном заведении, сама среда которого способствовала бы становлению и развитию Личности.

В сентябре 1926 г. она уехала в Москву, где поступила на музыкальный рабфак при Московской консерватории, в класс Феликса Михайловича Blumenфельда, у которого и продолжила свое обучение уже непосредственно в консерватории. Основу фортепианной педагогики Феликса Михайловича составляло стремление приучить ученика к самостоятельности, к постоянному слуховому самоконтролю и анализу, но добивался он этого не авторитарно, а направляя ученика на мысль, расширяя его кругозор. Кроме этого, он призывал учеников «сделать музыку понятной», демократичной, «доступной и убедительной для массовой аудитории» [2, с. 82], а для этого исполнение должно стать психологически содержательным, ясным, искренним, правдивым, выстраданным и прочувствованным. Чтобы добиться этого, Blumenфельд призывал вслушиваться в музыку – максимально активизировал интонационный, внутренний, гармонический, фактурный, темброво-динамический слух, развивал слуховую память, воображение, осмысливание, тем самым способствуя певучести фортепианной игры, вокальному интонированию, симфоничности мышления, и резко негативно относился к механистической и формальной работе. Вместе с этим в своих учениках он возвращал такие качества, как «творческая страстность» и «артистическая воля к воплощению», подкрепленные «горячей влюбленностью в искусство» [2, с. 93].

К этому времени Гринберг не только располагала аппаратом, которому мог бы позавидовать любой состоявшийся пианист: безупречно ровная мелкая пальцевая техника, упругая октавная, певучее *legato*, продуманная педализация, – ее игре были свойственны эмоциональная яркость и вместе с тем ясность мышления в интерпретации музыкального материала. Неслучайно Феликс Михайлович, будучи опытным педагогом, после первого прослушивания почувствовал ее пианистическую зрелость, задал к следующему занятию разучить все четыре баллады Шопена, а также Баркароллу и несколько этюдов, с чем Мария Израилевна прекрасно справилась. Все вышеперечисленные педагогические принципы были восприняты ей и отразились в ее исполнительском творчестве. Музыкальный критик М. Сокольский в письме к Марии Гринберг так характеризует черты ее пианизма, унаследованные от Blumenфельда: «От “божественного Феликса” и Ваша чуткость артиста, и Ваше умное сердце, цельность и чистота Вашего искусства, скромность и глубина, и вместе с тем та удивительная свобода, вдохновенная свобода интерпретации, которая всегда так пленяет. И в Вашем туше... мне чудится “шелковая певучесть”, оркестральная красочность звука, никем, кроме него, не разгаданной тайной которых владел один Феликс Михайлович» [7, с. 166].

В марте 1931 г. Мария Гринберг занимает первое место на студенческом конкурсе Московской консерватории на лучшее исполнение концерта №3 Бетховена (дирижер Б. Хайкин). Вследствие болезни и кончины Блуменфельда она готовит его самостоятельно, что свидетельствует о ее пианистической зрелости и мастерстве. Вот что пишет об этом исполнении Генрих Густавович Нейгауз: «Исполнение было превосходное – я почти не помню, чтобы кто-нибудь из студентов так очаровательно сыграл этот трудный Концерт (только на данном конкурсе Концерт был сыгран семь или восемь раз, не говоря о других случаях)...» [11, с. 98].

Мария Израилевна заканчивает консерваторию в 1932 г. в классе Константина Николаевича Игумнова, у которого впоследствии проходит и Школу высшего художественного мастерства при Московской консерватории (исполнительская аспирантура). Педагогика Игумнова, теснейшим образом связанная с его исполнительством, заключалась в многообразии приемов работы и исключительно индивидуальном подходе к развитию каждого ученика. «Его единственная настоящая система – это движение вперед. Своим лучшим ученикам он так и говорил – берите у меня то, что вам нужно, и развивайте дальше то, что стало вашим достоянием» [10, с. 303]. Игумнов старался привить своим ученикам стремление мыслить ясно, логично, техническую, виртуозную сферу подчинять раскрытию глубокого образного содержания, при этом осуществляя строгий слуховой самоконтроль, сделать исполнение понятным и доступным, правдивым и искренним певучим исполнением-рассказом. Будучи прекрасным пианистом, Константин Николаевич много занимался решением чисто пианистических проблем, чего, по словам Марии Гринберг, ей очень не хватало ранее. В беседе с Л.Г. Чудовой-Дельсон она рассказывает, что занятия с Игумновым были прекрасной школой: «У него физически были очень плохие руки, и это заставило его много думать о том, как все должно получаться у пианиста, как добиться, чтобы все звучало... Константин Николаевич умел очень подробно рассказать, что надо сделать, чтобы преодолеть трудности, объяснял всю технологию исполнительства» [7, с. 202–203]. Возможно не сразу, но в ее игре постепенно появилась интимность и элегичность, свойственные его исполнению, особенно в произведениях Шуберта и Шуберта-Листа; в противовес блуменфельдовской яркости и артистизму, «от К. Игумнова она черпала черты романтической камерности, интимную задушевность в передаче тонких переходов душевных состояний, мягкость и разнообразие тембровой палитры» [12, с. 15]. В письме к своему великому учителю Мария Гринберг пишет, что несмотря на различие исполнительских натур, но благодаря «педагогическому такту, без насилия, без навязчивости» ей все же передалась «благородная и сдержанная простота... исполнения, отсутствие всякой аффектации, чистота отношения к искусству, крепкое пианистическое мастерство» [10, с. 270].

Но не только влияние двух великих учителей ощущается в интерпретациях Марии Гринберг. Сильное воздействие имели концерты Артура Шнабеля, от которых она была в неподдельном восторге: «Интерпретация Шнабеля произвела во мне какой-то переворот... Именно Шнабель открыл мне то величие и ту глубину мысли в музыке Бетховена, которые неисчерпаемы для меня и по сей

день... Именно Шнабель показал мне, что Бетховен может быть очень разным, очень емким, и не только гигантом, мыслителем, философом» [7, с. 207].

Еще более яркое впечатление произвели на нее уроки Марии Юдиной, занятия которой Мария Гринберг систематически посещала после окончания консерватории. Позднее этих двух выдающихся пианисток часто сравнивали, например, Т. Николаева в воспоминаниях о Гринберг пишет: «Волевая целеустремленность, глубокое человеческое начало в искусстве несомненно сближало их между собой» [7, с. 87]. Сама же Мария Израилевна говорила, что пыталась научиться у Юдиной «мужеству, стойкости и убежденности в творчестве»: «Для меня Юдина была символом мужества в искусстве. Она умела идти против течения, умела сохранить в музыке свое, то, что слышала только она, не поддавалась модным веяниям в исполнительстве» [7, с. 208].

В 1935 г. Мария Израилевна заняла второе место на Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей, уступив первое место Якову Флиеру (Бетховен Соната № 28, Лист Венгерская рапсодия № 12 и др.). Рецензенты отмечают возросшее мастерство пианистки, появление в ее исполнении законченности интерпретационных замыслов: «Введенные в строгие рамки технического мастерства ее художественные намеки получили реальные очертания полновесных художественных образов» [7, с. 225].

На Всесоюзном отборе на международный конкурс им. Шопена (весна 1937 г.) она оказалась первым кандидатом, выступив ярче Якова Зака и Розы Тамаркиной (соответственно второго и третьего кандидатов), которые стали впоследствии победителями конкурса в Варшаве, куда Гринберг так и не суждено было поехать по семейным обстоятельствам.

С сентября 1932 г. Гринберг становится солисткой Московской филармонии и начинается ее интенсивная артистическая карьера: многочисленные поездки с концертами, а также выступления по Московскому радио. Рецензенты называют ее состоявшимся художником, «подлинным мастером фортепианной игры», «культурной и тонкой исполнительницей» [7, с. 227], отмечают ее стремление к поискам индивидуальности трактовки, «максимальной простоты и содержательности», продуманности: «Мария Гринберг – мыслящий художник. Обладая первоклассной музыкальностью, позволяющей свободно “произносить” каждую музыкальную фразу так же естественно, как в разговорной речи, артистка направляет все свои усилия на то, чтобы насытить каждую деталь живым музыкальным чувством» [7, с. 226].

Вследствие сталинских репрессий, которые коснулись и ее семьи, Мария Гринберг осталась без средств к существованию, с четырехмесячной дочкой на руках, уволенная из всех государственных учреждений с нависшей угрозой ареста – ее постоянно вызывали на допросы в НКВД. Этот сложный период длился почти год, осенью 1938 г. ее восстанавливают на работе в филармонии и возобновляются ее выступления в качестве солистки и аккомпаниатора на концертах и по радио.

В августе 1941 г. Мария Израилевна и ее семья вместе с другими музыкантами была эвакуирована в Свердловск, где она устроилась на работу в музыкальное училище и филармонию. Несмотря на страшные жизненные невзго-

ды, Мария Израилевна продолжала разучивать новый репертуар, подчас не имея под рукой инструмента, занимаясь при любой удобной возможности. «Война многое открыла во мне... от страданий художник получает какие-то дополнительные импульсы; очевидно, драматические, даже трагические коллизии заставляют художника глубже, полнее воспринимать мир, сложнее и многозначнее трактовать его. Я подозреваю, что меня и моих слушателей в те послевоенные годы объединял единый комплекс чувств, основывавшихся на пережитом. Может быть, каким-то неуловимым чутьем, данным художнику, мне удалось услышать и трансформировать в музыкальных образах те горести и радости, которыми мы все тогда жили. И аудитория слышала на моих концертах что-то волновавшее ее» [7, с. 211].

Со второй половины сороковых годов к Марии Израилевне приходит широкая известность, она продолжает активно концерттировать, причем география ее выступлений охватывает всю страну: ее приветствуют залы Москвы, Ленинграда, Риги, Таллина, Харькова, Свердловска, Тарту, Воронежа, Тбилиси, Баку и других городов по всей территории Советского Союза. Талант пианистки достигает наивысшего расцвета. Ее репертуар охватывает множество стилей и направлений как старинной, так и современной музыки: программы из произведений Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена, старинной немецкой, испанской и португальской музыки (Телеман, Граун, Солер, Сейшас) Шуберта, Шумана, Листа, Брамса, Бизе, Лядова, Глазунова, Рахманинова, Прокофьева, Бартока, Равеля. Мария Гринберг стала пропагандистом музыки композиторов-современников: Белого, Вайнберга, Локшина, Мясковского, Шехтера, молодых Окунева, Тищенко, фактически открыла дорогу Юрию Буцко, исполнив с Сергеем Яковенко его монооперу «Записки сумасшедшего». Особый резонанс имело исполнение только что написанных Прелюдий и фуг Дмитрия Шостаковича, высоко оцененное самим автором. Рецензенты тех лет называют ее «неповторимым художником», отмечают мастерское владение «всеми тайнами и тонкостями исполнения»: «Она гипнотически захватывает слушателя с первых тактов игры: напряжение растет с каждым тактом, с каждым новым произведением и заставляет переживать до самого конца концерта. Артистка с одинаковой убедительностью исполняет современную музыку... романтиков... и классиков... произведения крупной формы и мелкой формы... Ее искусство глубоко чело-вечно» [7, с. 230–231].

Мария Израилевна много выступала и в ансамблях с вокалистами Н. Дорлиак, А. Доливо, С. Яковенко, с квартетами Ленинградской филармонии, ГАБТа, им. Бородина, им. Комитаса, им. Глазунова (с квинтетами Брамса, Бородина, Шуберта, Франка, Шостаковича). Кроме этого, с целью популяризации редко исполняемых произведений, она обрабатывала пьесы для фортепиано в четыре руки и делала переложения для двух роялей, многие из которых играла в дуэте с дочерью, Никой Забавниковой.

По причине тяжелой болезни ряд концертов сезона 1955 г. был отменен, но уже через 4 месяца после операции с Квartetом им. Бородина Мария Гринберг исполнила Fagellen-квинтет Шуберта, вернувшись к интенсивной исполнительской жизни. Через некоторое время на торжественном концерте, посвящен-

ном 25-летию артистической деятельности, пианистка в сопровождении ГСО СССР под управлением К. Элиасберга исполнила концерт Баха фа минор, концерт № 3 Бетховена и Третий концерт Рахманинова, получив высокую оценку слушателей и критиков: «Глубина и содержательность трактовки, мудрая простота и ясность, тонкое ощущение формы и внутренний артистический огонь – в полной мере проявились в этой сложной программе» [7, с. 232].

В 1959 г. Марию Израилевну приглашают в Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, где она проработала до конца жизни. Педагогикой она занималась постоянно – еще в Одессе, чтобы немного заработать, давала частные уроки, впоследствии, в Москве, будучи подвержена гонениям, она консультировала и готовила к конкурсам известных музыкантов, которые часто обращались «за советом»: Наума Штаркмана, Рудольфа Керера и других. В августе 1960 г. в связи с представлением Марии Израилевны к званию профессора, Г.Г. Нейгауз писал: «М.И. Гринберг настолько широко известная и превосходная пианистка, что мне даже как-то неловко давать отзыв о ней. По совершенству своего искусства, богатству репертуара, ярко выраженному индивидуальному почерку и другим замечательным качествам своего дарования она, несомненно, должна быть причислена к лучшим пианисткам нашей страны и нашего времени» [7, с. 19]. Спустя 10 лет, в 1970 г., Мария Израилевна удостоивается звания профессора.

После смерти Сталина пианистке было разрешено выступать за границей: Гринберг проделала 14 исполнительских туров: 12 – в восточноевропейских странах и 2 – в Голландии, где она стала любимицей публики. Завороженные музыкальным напором и эмоциональным напряжением, поэтичным ясным звуком, интимной простотой и задушевностью исполнения и вместе с тем величавым спокойствием и мужественностью, ей рукоплещут залы Болгарии, Венгрии, Румынии, Германии, Польши, Чехословакии. «Ее исполнительское мастерство пробивается, как чистейший источник, из глубокой сосредоточенности, погруженной в тишину сокровенного, – только главное, только существенное пробивается наружу» [7, с. 253]. Осенью 1961 г. Марии Израилевне было присвоено почетное звание заслуженной артистки РСФСР.

Вершиной исполнительского пути по праву является запись всех тридцати двух сонат Бетховена на грампластинки в 1964–1966 гг., а также исполнение цикла в концертном сезоне 1968–1969 г., совпавшим с ее 60-летием. Музыка великого австрийского классика всегда была близка Марии Израилевне, которую часто называли «бетховенисткой», ведь сочинения великого немецкого композитора стали программой ее творчества. Девиз его жизни был «от тьмы – к свету, через борьбу – к победе», – и видимо, поэтому не случаен этот монументальный труд, интерес Гринберг именно к творчеству Бетховена, проявившийся и в ее литературных заметках «О Бетховене», «Об "Аппассионате"», в методических комментариях к некоторым сонатам. Немало жизненных невзгод выпало на его долю, многое пришлось пережить и Марии Израилевне. Только сильная духом личность может перебороть, пережить подобные испытания и идти дальше, не сломясь, творя и созидая. «Непреходящая ценность исполнения Гринберг цикла бетховенских сонат состоит в активной действенной трак-

товке этой гениальной музыки. Пианистка убедительно передает ее суть, лаконичное определение которой мы находим у Б. Асафьева: “Борьба и радость – таково становление жизни”» [7, с. 244].

Проблемы со здоровьем все чаще напоминают о себе, и, как следствие, отменяется все больше концертов. 22 января 1978 г. состоялся последний концерт Марии Гринберг в Большом зале Московской консерватории, в котором она исполнила произведения Моцарта и Мендельсона.

В июле 1978 г., через несколько дней после приезда в курортный городок Высу в Эстонии, где Мария Израилевна отдыхала в последние годы, она почувствовала себя плохо и в бессознательном состоянии была доставлена в больницу Таллина, где скончалась 14 июля 1978 г.

Жизненный путь Марии Гринберг был тернист, трудности, с которыми она сталкивалась, сломили бы не одного человека, но все же она была счастливым человеком, ибо смыслом для нее была музыка, творчество, искусство. Из воспоминаний ее современников можно заключить, что она отличалась необыкновенной скромностью. Так, близкая подруга, В. Конен писала: «Характерная для нее простота в сочетании с чувством юмора сама по себе не допускала... претенциозности. Была у Марии Гринберг удивительная улыбка, которая придавала ее облику неповторимое обаяние, – улыбка бесконечно умная, всепонимающе добрая, а после того, как она играла на рояле, – озаренная затаенным счастьем. В такие моменты особенно ясно выявлялась ее духовная сущность – олицетворение самого высокого, что связывается со словом Искусство» [8, с. 73].

Литература

1. Аджемов К.Х. Фортепианные вечера М. Гринберг // Советская музыка. 1959. № 12. С. 133–134.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969.
3. Вартанов С.Я. Мария Гринберг // Фортепиано. 1998. №2. С. 6.
4. Воронов С.Ю. Мария Израилевна Гринберг. (1908–1978) Грани творчества // Музыкальная академия: научно-теоретический и критико-публицистический журнал. 2008. №3. С. 146–150.
5. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. 2-е изд. М.: Сов. Композитор. 1990.
6. Гринберг М.И. О пропаганде советской музыки // Советская музыка. 1958. № 3. С. 118–120.
7. Гринберг М. Статьи. Воспоминания. Материалы /сост. и лит. ред. А.Г. Ингер. М.: Сов. Композитор. 1987.
8. Конен В.Дж. Виртуоз-мыслитель (к 75-летию со дня рождения М.И. Гринберг) // Советская музыка. 1983. № 8. С. 69–73.
9. Мельничук Г. И дольше века длится жизнь. К 100-летию Марии Гринберг и Нины Дорлиак (Музыканты-исполнители) // Музыка и время. 2009. № 6. С. 23–24.
10. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка. 1975.
11. Нейгауз Г.Г. Мария Гринберг // Советская музыка 1958. № 3. С. 97–98.
12. Рабинович Д.А. Портреты пианистов. 2-е изд. М.: Сов. композитор. 1970.
13. Хентова С.М. Эмиль Гилельс. М.: Государственное музыкальное издательство. 1959.
14. Шлифштейн С.И. Мария Гринберг (к концерту 8 марта 1936 г.) // Советская музыка. 1936. № 5. С. 102–103.

Выдающийся русский пианист

Виктор Карпович Мержанов

(памяти музыканта, педагога, человека)

В конце декабря 2012 г. Московская консерватория прощалась с одним из патриархов отечественной фортепианной школы, ярким и самобытным музыкантом, выдающимся педагогом, музыкально-общественным деятелем и просветителем, Народным артистом СССР, профессором Виктором Карповичем Мержановым, чье имя широко известно в мировой музыкальной культуре и является авторитетным не только в России, но и во многих зарубежных странах. Он прошел большой жизненный и творческий путь, проявив себя не только музыкантом высочайшего уровня, но и самобытным мыслителем, умевшим проникать в глубинные проблемы своей профессии.

Блестящий пианист-исполнитель, давший сотни концертов во всех крупных городах страны и 32 странах мира, имевший возможность обосноваться в любой точке земли. Но только два города он считал родными и притягательными на протяжении всей долгой и плодотворной жизни – Тамбов, где он 15 августа 1919 г. родился, и Москву, которая стала местом постоянного пребывания в течение 76 лет.

В семье профессиональных музыкантов не было, но отец, Карп Тарасович, проявляя интерес к искусству, способствовал получению музыкального образования сыном. В Тамбове в двадцатые годы уже сложилась достаточно стройная система музыкального образования: начиная с 1879 г., были открыты музыкальные классы при Тамбовском отделении императорского русского музыкального общества, на базе которых и возникло в 1900 г. музыкальное училище. В первые годы деятельности молодого советского государства училище было преобразовано в Народную консерваторию (1918 г.), затем в Государственную консерваторию (1919 г.), а с 1922 г. – в музыкальный техникум. Начиная свое музыкальное образование в Тамбове, В.К. Мержанов уже с первых шагов воспитывался сообразно традициям московской пианистической школы в классе своей первой школьной учительницы Анны Федоровны Лавдовской-Граверт (1867–1944), окончившей Тамбовское музыкальное училище по классу пианиста К.Э. Вебера, бывшего ранее преподавателем Московской консерватории. Основа пианистических навыков, заложенной Лавдовской, была добротной и прочной. В 1932 г. В.К. Мержанов поступает в музыкальный техникум в класс, известного и уважаемого к тому времени в Тамбове, педагога Александра Александровича Полторацкого.

Об этом музыканте необходимо рассказать более подробно, так как он являлся одним из замечательных педагогов Тамбовского музыкального училища советского довоенного периода, из класса которого вышли В. Мержанов, С. Делицкий, В. Мызников, В. Сеславинский, О. Карышева, Т. Емельянова и

многие другие. А.А. Полторацкий – уроженец Петербурга, принадлежит к известному дворянскому роду, связанного родственными узами с великим А. Пушкиным. Среднее профессиональное образование получил в Тамбовском музыкальном училище у С.М. Старикова, выпускника Московской консерватории по классу А. Зилоти, воспитанника основателя консерватории Н.Г. Рубинштейна. В 1906 г. известный пианист И. Гофман гастролировал в Тамбове и, услышав игру А. Полторацкого, посоветовал ему продолжить обучение в консерватории. В Петербургской консерватории, куда он поступил спустя два года, занимается в классе А. Винклера, а затем у выдающегося пианиста и педагога Л.В. Николаева, окончившего в свое время Московскую консерваторию по классу великого пианиста В.И. Сафонова. Таким образом, В. Мержанов в самом начале своего профессионального становления получил пианистическое воспитание на основе традиций отечественной фортепианной школы.

Становление и воспитание пианистического мастерства В. Мержанова проходило под руководством замечательного педагога и пианиста Самуила Яковлевича Фейнберга, о котором он (В. Мержанов – *Л.С.*) всегда вспоминал с чувством глубокой признательности: «Я склоняю голову перед памятью о моем незабываемом учителе – великом музыканте, яркой личности, оставившей заметный след в истории мирового искусства. Он был единственным из профессоров фортепианного факультета, сочетавшим в себе огромную силу дарования выдающегося пианиста, тончайшего психолога, педагога, методиста с даром интереснейшего композитора, создавшего свой оригинальный музыкальный язык. Он же является автором книги “Пианизм как искусство” – лучшего труда в этом направлении» [1, с. 67].

В период учебы в Московской консерватории с 1936–1941 гг. Мержанов проявлял широту интересов: участник студенческого кружка, где слушали и обсуждали редко звучащую музыку, в который входили С. Рихтер, А. Ведерников, В. Гусаков, Вл. Чайковский, музыковед К. Алемасова, руководил композитор Григорий Фрид. Занимался спортом: участвовал в волейбольной команде консерватории и совершал восхождения в горы, за что получил значок «Альпинист СССР».

Начавшаяся война разрушила мирную жизнь и планы, которые должны были определять судьбу музыканта. Мержанов был призван в армию, обучался в школе военных пилотов, но пришедшая заявка на музыкантов в оркестр заставила его осваивать ударные инструменты и валторну. Школа была эвакуирована в Узбекистан, а вскоре вышедшее постановление о направлении в военные училища лиц, имеющих высшее образование, определило его выбор – танковое училище. Из-за тяжелой болезни в 1943 г. он был признан как «негоден к строевой службе». Его направляют в Москву, в военный оркестр. Все годы войны не прекращалась его переписка с учителем С.Я. Фейнбергом, который и помог в переводе. Война подходила к концу, руководством министерства культуры было принято решение о проведении Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей, в котором, по рекомендации Фейнберга, Мержанов принял участие. Результат был ошеломляющим: Мержанов был удостоен 1-й премии, разделив ее со Святославом Рихтером. В 1945 г. он поступает в аспирантуру Мос-

ковской консерватории, а с 1947 г. начинается его педагогическая деятельность в ее стенах, длиною в 65 лет.

Творческая жизнь В.К. Мержанова была многогранной, плодотворной и продолжительной, он много выступал в стране и гастролировал в разных странах мира: Япония, Швеция, Германия, Дания, Польша, Болгария, Финляндия, Италия, Бельгия, Португалия, Англия и др. Везде успех был блистательный, о чем свидетельствуют многочисленные высказывания критиков в прессе: «Он показал себя достойным потомком великих пианистов, рожденных Россией, начиная с Зилоти и Рахманинова» (Швеция); «Нужно ли много писать? Становишься просто немым после такого фантастического исполнения» (Норвегия); «Со времен Горовица, или, вернее, Левина, венгерская публика не слушала виртуоза, подобно такому прекрасному мастеру фортепиано, как Мержанов» (Венгрия) [1, с. 13]. Им записаны и были изданы 22 пластинки и в последние годы вышли 5 компакт-дисков.

В 1949 г. Мержанов принял участие в Шопеновском конкурсе пианистов в Варшаве и был удостоен звания лауреата. С годами растет его авторитет в кругу музыкантов и исполнителей: его приглашают в качестве члена жюри или председателя на престижные международные конкурсы исполнителей-пианистов (имени Чайковского, имени Бетховена, имени Рахманинова, имени Королевы Елизаветы и многих других).

В.К. Мержанов является продолжателем романтических традиций русской фортепианной школы, о чем свидетельствует его репертуар. Концертные программы включали произведения разных композиторов, стилей и жанров, но были горячо им любимые, к которым пианист обращался наиболее часто: «Лунная соната» Бетховена, Экспромты и «Скиталец» Шуберта, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Карнавал» Шумана, Шестая соната Прокофьева, соната *b-moll* Шопена, концерты Чайковского, Грига. Особое место в исполнительском искусстве пианиста занимает фортепианная музыка С.В. Рахманинова. Своим исполнением Третьего фортепианного концерта и «Рапсодии на тему Паганини» Мержанов оставил не только незабываемое впечатление, но и внес значительный вклад в историю искусства интерпретации сочинений гениального композитора и пианиста.

Дань преклонения перед великим артистом Виктор Карпович отдал, создав Рахманиновское общество, организовав в Москве конкурс им. С.В. Рахманинова (сначала – Всесоюзный, затем Международный), возглавив Международные курсы пианистов памяти Рахманинова в Тамбове, которые проводились 19 лет (с 1988 по 2006 годы), оказывая помощь Музею-усадьбе С.В. Рахманинова в Ивановке (Тамбовской области). По его горячей инициативе и при поддержке многочисленных жителей Тамбова именем Рахманинова была названа улица в центре города, от здания музыкального училища, где в 1909 г. Сергей Васильевич бывал и слушал учащихся, до набережной реки Цна, где теперь воздвигнут памятник великому сыну России.

В 1969 г., к пятидесятилетнему юбилею пианиста, В. Дельсон писал: «Все выносимое им на эстраду – продукт напряженных размышлений, детальной шлифовки. Везде Мержанов утверждает свое эстетическое понимание... кото-

рое никогда нельзя отвергнуть, ибо оно воплощается на высоком исполнительском уровне и с большой внутренней убежденностью. Его игре присущи классические тенденции, стремление к архитектурной стройности, гармонии... Мержанов не склонен к эмоциональным всплескам, его экспрессия всегда находится под строгим интеллектуальным контролем» [2, с. 222].

Интенсивную концертно-исполнительскую деятельность Виктор Карпович Мержанов успешно сочетал с педагогической. За годы педагогической работы из его класса вышли многие, теперь уже известные пианисты: Т. Шебанова, О. Волков, А. Нерсисян, М. Лапшанский (Чехия), Франк Фернандес (Куба), Хидеёо Харада (Япония), Алан Шиллер (Великобритания), В. Бунин, Ю. Слесарев.

Творческая деятельность профессора Мержанова обширна и многогранна. Не умаляя ни одного из достойного рассмотрения и анализа широкого спектра видов деятельности, остановим свое внимание на педагогической, на работе великого Мастера в классе. Сам Виктор Карпович называл свой класс лабораторией: «Класс – это лаборатория, необходим индивидуальный подход к ученику, большая лабораторная работа с ним. Только при такой форме работы, только в таком общении может произойти передача знаний, опыта. Требуется установить с учеником определенный духовный контакт, понять его особенности. Каждый ученик одно и то же сделает иначе, по-своему» [3, с. 9]. Невольно вспоминаешь о педагогических подходах Н.Г. Рубинштейна, основателя Московской консерватории, который всегда учитывал индивидуально-личностные особенности и качества своих подопечных, причем это не означало механического приспособления к индивидуальности ученика. Необходимо было учитывать сильные и слабые стороны учащихся в их диалектической взаимосвязи и соответственно стимулировать первых в сочетании с последовательным выправлением вторых.

Профессор Мержанов считал, что профессиональное воспитание музыканта неотделимо от целостного воспитания человека, включает как обязательный компонент воспитание культуры в целом. При этом развитие человека, как показывает практика, во многом зависит от его природной одаренности. «Если перейти непосредственно к методике музыкального обучения, то здесь следует выделить личность педагога. Если педагог владеет методикой обучения и имеет что сказать ученику, то результат обязательно будет. При этом необходимо строить работу таким образом, чтобы талантливый ученик захотел раскрыть свою индивидуальность, а опытный педагог всегда сможет помочь в этом ему» [3, с. 11].

Говоря о развитии индивидуальности исполнителя, В.К. Мержанов подчеркивал, что необходимо помнить о главной проблеме исполнительского искусства: соотношении объективного и субъективного в музыкальном творчестве, т.е. о проблеме авторского текста и его индивидуальная интерпретация исполнителем. «Исполнитель обязан выполнить волю автора, это его главная задача. К сожалению, часто исполнитель эксплуатирует авторский текст, совершенно не обращая внимания на то, какая идея там есть» [3, с. 12]. По мнению Мержанова, исполнительская концепция – это максимально точное раскрытие

авторского текста. Однако в исполнительской практике часто можно наблюдать, что понятие индивидуальность воспринимается большей частью исполнителей как исполнительская вседозволенность. Есть различные способы постижения нотной записи композитора, но обязательно создается «поле вариантов», пробуются различные исполнительские концепции. Иногда постижение нотного текста происходит через ассоциации с явлениями природы, а развитие фантазии ученика при помощи проведения параллелей со смежными видами искусства, чем часто в своей практике использовал Г.Г. Нейгауз. Профессор Мержанов считал, что параллель с другими видами искусства не всегда может отразить действительное содержание музыкального произведения. «Часто подобные параллели и ассоциации сильно ограничивают постижение музыкального языка, его специфики. Это связано с тем, что музыка существует во времени, тогда как живопись, скульптура, архитектура – в пространстве. Требуется осторожность и в использовании литературных параллелей, помня всегда о неповторимости музыкального языка. Для постижения музыкального текста необходимо глубокое погружение в специфический мир этого языка, в мир музыкальной литературы различных эпох и стилей» [3, с. 14].

Литература

1. Виктор Мержанов. Музыка должна разговаривать: сб. ст. /ред.-сост. Г.В. Крауклис. М.: Московская консерватория, 2008.
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. М.: Советский композитор, 1990.
3. Ларченко О.А. Педагогические принципы профессора В.К. Мержанова. Тамбов, ТГМПИ, 2002.
4. Музыкальное обозрение. 2005. №3. С.4.

А.И. Демченко

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

В пике творческой зрелости (о пианизме Льва Шугома)

Годы его учения прошли в основном в Саратове: сначала у педагога Центральной музыкальной школы А.А. Сониной, затем в музыкальном училище и консерватории в классе профессора С.С. Бендицкого. Заканчивал свое пианистическое совершенствование он в ассистентуре-стажировке Московского музыкально-педагогического института им. Гнесиных под руководством А.Л. Йохелеса. Примечательно, что С.С. Бендицкий занимался в свое время у Г.Г. Нейгауза, а А.Л. Йохелес – у К.Н. Игумнова. Таким образом, через них Шугом имел возможность приобщиться к традициям двух наиболее значительных школ отечественного фортепианного искусства.

Еще на заре артистической карьеры за Львом Шугом утвердилась репутация музыканта с технически безупречным аппаратом. В западной прессе его часто именуют «*русским виртуозом*», подчеркивая при этом, что он «*выделяется наивысшей виртуозностью, способной покорить любого слушателя*» и что для него характерна «*высочайшая концентрация пианистического мастерства*». Оснований для подобных эпитетов более чем достаточно – ресурсами фортепианного исполнительства Лев Шугм владеет свободно, во всей полноте. Филигранно отделанный «бисер» мелкой техники и воспроизведение на рояле оркестральной звучности, ослепительные каскады октав и аккордов, любые градации динамики и головокружительные темпы, причем с сохранением остро отточенного штриха и предельной четкости артикуляции. Особый блеск его манере придают чрезвычайно насыщенный, словно спрессованный «львиный» мазок, великолепная токкатно-репетиционная моторика и серебристое летучее *staccato*. Добавим к этому отшлифованность и стабильность исполнения, безотказную память и поистине железную исполнительскую выдержку. Вот почему, когда слушаешь игру Шугома, создается впечатление, что пианистических трудностей для него просто не существует.

При этом очень важно, что безупречное техническое мастерство не является для Шугома самоценным, оно всегда подчиняется решению художественных задач. Содержательную наполненность его игры хорошо почувствовал рецензент одной из немецких газет Ш. Райхле: «В трактовке произведений Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова Лев Шугм сумел всецело подчинить свою безупречную технику выражению содержательно-смысловой стороны этих произведений. При всей неотразимой виртуозности доминировали идея и образ». Примерно в тех же тонах выдержан отзыв и другой зарубежной газеты: «Приходилось постоянно поражаться тому, какого виртуозного размаха и какого сильного выражения чувств достигает пианист».

Виртуозность Л. Шугома – это прежде всего излучение мощных энергий, их захватывающий ритм и неудержимый напор. За полнотой сил, динамизмом и острым двигательным нервом стоит нечто большее – активное действие, мужественное мироотношение, воля к преодолению жизненных препятствий. Не потому ли так созвучны натуре этого пианиста героика и драматизм бетховенской музыки?

В отношении ослепительной виртуозности в ее сочетании с бурной энергетикой совершенно показательными можно считать финал Второго концерта Сен-Санса и прокофьевское «Наваждение». В первом случае Шугм демонстрирует поистине вулканический темперамент, воссоздавая иллюзию мчащегося на всех парах «локомотива». Во втором опусе определения *шквал*, *цунами* почти перестают быть метафорами, поскольку «джинн» избыточной энергии с ее демоническими обертонами выплескивается ошеломляющей и все сметающей экспансивностью.

Подвластны Шугому и любые другие ипостаси пианистического «атлетизма». Допустим, в Сонате *h-moll* Листа не может не потрясти титанизм борений и ораторских провозглашений, а в I части Третьего концерта Рахманинова исполинская мощь каденции, которая в исполнении Шугома перекрывает куль-

минацию с участием оркестра и, таким образом, становится высший пунктом драматургии этого произведения.

Совершенно иная ипостась его виртуозности связана с яркой красочностью и мастерством колористического живописания. Иногда это предстает чарующим волшебством, завораживающей звукописью, когда пианист буквально чародействует, колдует над клавиатурой. Но чаще это выливается в жемчужные россыпи пассажей, в фейерверк нарядных, праздничных цветовых мазков или в «вакханалию» звуковой роскоши, в настоящее буйство красок, как, например, в восточной фантазии Балакирева «Исламей» или в испанской программе Шугома (произведения Альбениса и Гранадоса с добавлением «Испанской рапсодии» Листа).

Примечательно и еще одно – это умение артиста как бы театрализовать музыку, придать ей «зрелищность», почти зримую выразительность, вскрывая в музыке интригующий сюжет, подчеркивая изобразительные моменты, обостряя дразнящую игру контрастов. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно услышать «Картинки с выставки» Мусоргского и «Три фрагмента из балета “Петрушка”» Стравинского.

Что же прибавилось со временем к феноменальной виртуозности Льва Шугома? Те, кто следит за его эволюцией, в один голос ответят: прежде всего лиризм и притом лиризм проникновеннейший.

В связи с этим любопытно привести мнение коллеги пианиста, профессора кафедры специального фортепиано Саратовской консерватории А. Киреевой: «На первый взгляд кажется даже несколько противоестественным, что у атлетически, по-спортивно сложенного человека так красиво и благородно звучит рояль, такое глубокое нежное *piano* и мощное *forte*, лишенное малейшего намека на жесткость или форсирование».

Очевидно, для многих так и останется загадкой, как эти стальные пальцы могут добиваться певучести тона, тонкости и «бархатной» мягкости, а в необходимых случаях и хрупкости звучания. Вслушиваясь в столь бережное, исключительно деликатное прикосновение к клавиатуре, кажется недостаточным говорить только о красоте и поэзии. Особую притягательность воссоздаваемому лирическому чувству придает возвышающая его аура чистоты и целомудрия. Именно тогда со всей осязаемостью ощутимо, как «дышит» у него звуковая ткань, с какой гибкостью и трепетностью интонируется фраза, что наполняет музыку «живой жизнью». Те, кому приходилось слышать в исполнении Шугома такие жемчужины его репертуара, как «Песня без слов» *fis-moll* (op.30, № 6) Мендельсона и «Октябрь» из «Времен года» Чайковского, могут понять, о чем идет речь.

Только что сказанное выступает у Шугома в «добром согласии» с отмеченной выше мощной и блистательной энергетикой. Одно из ярких подтверждений тому – Первый концерт Прокофьева. Неудержимый напор деятельных преодолений с их чрезвычайной целеустремленностью и тонкий, бережно песнотуемый лиризм середины, где внутренне поддерживается волевая «хватка», что обеспечивает звуковой конструкции-мозаике единый образный стержень. А в

целом это музыкальное половодье воистину олицетворяет бальмонтское «Молодость и музыка в расцвете!».

По мере своего творческого восхождения Л. Шугом все больше утверждался как серьезный, глубоко мыслящий художник. Внешне это со всей отчетливостью сказывается в присущей ему масштабности устремлений. Он явно тяготеет к крупным звуковым полотнам, насыщенным большими идеями. Среди таких полотен представлены и наиболее монументальные в сольной фортепианной литературе концепции – к примеру, Соната *h-moll* Листа или Большая соната Чайковского, требующие от исполнителя исключительного размаха и незаурядной способности к охвату труднообозримых музыкальных пространств.

Вдобавок к этому пианист предельно укрупняет масштаб своих замыслов. Трудно даже просто перечислить осуществленные им исполнительские мультипрограммы. Это могли быть мемориалы – «Фестиваль памяти С.С. Бендицкого» и «Вечера памяти Э.Г. Гилельса». Это могли быть монографические серии, посвященные творчеству Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова (включая исполнение всех рахманиновских композиций для фортепиано с оркестром). Недавно он провел цикл «Русская фортепианная и камерная музыка», в котором вместе с музыкантами филармонии и оперного театра выстроил обширную панораму жанров и композиторских имен.

Венцом столь укрупненных замыслов, а заодно и своего рода рекордом творческой интенсивности стал сыгранный им сериал «Избранные фортепианные произведения» из шести сольных концертов, проведенных с жестко выдержанным интервалом в три дня между выступлениями. Разумеется, каждый вечер со своей программой, составленной из сложнейших произведений мирового репертуара и со своими «бисами» (кстати, знаменитые «бисы» Шугома лишний раз демонстрируют неиссякаемый запас его сил и возможностей). То было поистине море музыки, причем сыгранной на уровне высшей исполнительской планки. Надо ли говорить, какой только физической выносливости требовало это «испытание на прочность»? И поскольку от начала до конца во всем были блеск и отточенность, естественно, что подобное приобрело статус легенды. Для истории пианизма это из категории настоящих творческих подвигов. Что касается более глубинных качеств, то при всей яркой эмоциональности исполнения Л. Шугома внимательный слух без труда уловит сопутствующий ей контроль интеллекта. Благодаря этому поддерживается благотворное равновесие мысли и чувства, твердая логика и выверенность в построении формы, четкость и ясность в создании общей интерпретаторской концепции.

Одним из самых значительных достижений этого музыканта является то, как он медитирует за роялем. Когда в его исполнении звучат, к примеру, медленные части Восьмой и Двадцать третьей сонат Бетховена, возникает особый эффект вознесения – настолько покоряет красота одухотворенной мысли и величавость сосредоточенно-углубленных раздумий. Услышав подобное, невольно восклицаешь, перефразируя цветаевскую строку: «Откуда такая мудрость?» Ответ может быть только один – от большой художественной интуиции, от чуткости к тому, что заложено в глубинах произведений искусства.

Постепенно, в ходе творческой эволюции Льва Шугома отчетливо обозначилась еще одна коренная черта его исполнительства. Речь идет не просто о присущем ему безукоризненном чувстве стиля, а о том, что в лучших своих работах он создает, на мой взгляд, эталонное прочтение соответствующих произведений, своего рода художественный стандарт, всецело отвечающий объективной сущности данного композиторского почерка. Именно так воспринимается в его трактовке целый перечень произведений, принадлежащих классикам фортепианной музыки. Для этого мало даже абсолютно корректного отношения к тексту, точного выполнения всех штрихов и ремарок. Требуется нечто большее, неуловимое – полное проникновение в дух исполняемой музыки, адекватность интерпретации авторскому замыслу. В этом, как и во многом другом (включая даже черты внешнего сходства и манеру держаться за роялем), видится близость художественным устремлениям Эмиля Григорьевича Гилельса, который для Шугома является «верховным божеством» на Олимпе фортепианного исполнительства.

Вот мнение на сей счет, принадлежащее А. Штольбергу, обозревателю немецкой «Neue Zeitung»: «Если говорить об исполнении Льва Шугома, то здесь применима любая превосходная степень, так как очень редко удастся переживать счастливые случаи, подобные тому, который выпал нам в этот вечер – полное слияние сути произведения и его интерпретации». И становится понятными единодушные отклики западной прессы по поводу конкретных исполнительских работ пианиста. Скажем, о трактовке Седьмой сонаты Прокофьева: «Казалось, Прокофьев создал свою сонату именно для этого исполнителя, настолько убедительно и впечатляюще раскрыл Лев Шугом настроение каждой части произведения». Или в адрес «Испанской рапсодии» Листа: «Драматургия произведения была выстроена Л. Шугомом настолько логично, а кульминационные моменты прозвучали настолько ошеломляюще, что приходится говорить об искусстве пианиста, ничем не уступающем искусству композиции самого Ф. Листа».

В самом деле, если Моцарт – то в исполнении Шугома это чистота, незамутненность, кристальная прозрачность звучания, непринужденность и элегантность туше, одновременно живость и строгость, беззаботность и серьезность. Если Шуман – то прихотливость фантазии, импульсивность высказывания, своенравные перебивы настроений и спонтанность образных переключений. Если Лист, то это патетика напряженных осмыслений и ораторских провозглашений, сочетание святости и демонизма, импозантной роскоши в грандиозных апофеозах и утонченности сугубо интимных излияний.

Отдельного разговора заслуживает «его» Бетховен. Для иллюстрации эталонности вкратце остановимся на самых популярных сонатах великого композитора – Восьмой и Четырнадцатой. Первую из них Шугом реализует именно как «Патетическую». В исходной части это передается через исключительное по своему накалу внутреннее напряжение, выливающееся наружу в великолепно выстроенной цепи вспышек яростного жизненного сопротивления. Сменяющие их недолгие погружения в медитативность овеяны столь же сильным пафосом духовного напряжения. Принимая эстафету этих погружений, II часть

переключает действие в плоскость величаво-спокойной созерцательности. Однако при всей кажущейся статичности пианист дает почувствовать здесь глубины айсберга жизненной драмы. Финал, как известно, представляет для многих исполнителей существенную проблему: как эту более «легкую» и «игровую» часть привести к единому целому с предыдущими? Шугом отвечает на данный вопрос следующим образом: без какого-либо насилия над материалом он изнутри насыщает музыку серьезностью, в том числе как бы «догружая» фактуру и по максимуму акцентируя все фрагменты патетической окрашенности, что особенно ощутимо в завершении сонаты.

Переходя к Четырнадцатой, отметим прежде всего общее, в высшей степени убеждающее драматургическое решение: от внешнего спокойствия, почти отрешенности с чертами лирической исповедальности через следующий затем оазис изящной игривости, которая поддерживает характерный для предыдущей части модус внутренней нежности и теплоты, – к главному для Бетховена: пламени жизненных схваток как определяющее поле самоосуществления его героя. Непрерывность разворачивающегося процесса базируется в том числе и на приеме слияния частей. II вводится через кратчайшую цезуру, а финал взрывается резким переключением посредством приема *attacca*.

Нынешняя артистическая деятельность Льва Шугома в известной мере осложняется тем, что уже несколько последних лет он пребывает в качестве ректора Саратовской консерватории. Не приходится говорить о том, сколько забот и проблем он возложил на себя этим. Будем иметь в виду также, что эту ответственность приходилось умножать ввиду приближения старейшего музыкального вуза страны к своему столетию, которое отмечалось в 2012 г. Пожалуй, поддерживать в таких условиях форму можно только чудом. И это чудо происходит на наших глазах. Выступления Шугома остаются блистательными и, кроме того, в них все отчетливее проступают черты особой художнической мудрости, которая так явственно заявила о себе в концепционном мышлении пианиста в последние полтора десятилетия.

Сказывается эта мудрость и в драматургическом мастерстве, насколько такое понятие приложимо к исполнительскому искусству. Неизменное удовлетворение вызывает искусный подбор концертных программ, продуманность их компоновки и адресованность конкретному «времени и месту». Еще более впечатляет эмоционально-архитектоническое воплощение того или иного шедевра. Скажем, в интерпретации Третьего концерта Рахманинова поражает пространственный размах, в реализации которого улавливаются признаки киномонтажной драматургии. Грандиозное музыкальное полотно выстраивается на сопряжении множества контрастных планов: «близкие» и «далекие», статика и динамика, выпуклые детали и широкие звуковые панорамы – это не говоря уже о мириадах чисто образных сопоставлений.

Если бы понадобилось обозначить творческий облик Л.Шугома в нескольких лаконичных штрихах, то это, пожалуй, могло бы выглядеть следующим образом. В своем исполнительстве он утверждает полноту и многогранность жизнеощущения. Его герой – человек активного действия, натура динамичная и волевая, но вместе с тем он и глубокий мыслитель, и нежнейший ли-

рик. Ему знакома драматическая экспрессия бытия, ведомы и трагические отсветы, но безусловной опорой всегда остаются мужество и негибкость духа, позволяющие поддерживать утверждающую ноту.

И еще для него превыше всего цельность и ясность, равновесие *ratio* и *emotio*, одухотворенность и благородная простота, то есть то, что определяется понятием *классичность*. Стоит заметить, что одной из составляющих этого понятия является и внешняя манера держаться за инструментом. Он по-настоящему красив за роялем: строгость, сдержанность, сосредоточенность как признаки высокой академичности с ее благородством и одухотворенностью.

Таково художественное кредо этого пианиста. И для того чтобы овеществовать его, требуется профессионализм самой высокой пробы, нужна незаурядная культура звука, универсальная пианистическая палитра. Всем этим Лев Шугом, несомненно, располагает.

Немалую часть творческой жизни этого музыканта занимает педагогика. Преподавать он начал еще в студенческие годы. Ныне Лев Исаевич Шугом – профессор с большим классом специального фортепиано. Среди его учеников – лауреаты различных престижных конкурсов. Выпускники его класса работают не только в России, но и во многих странах ближнего и дальнего зарубежья. Результаты педагогической деятельности Л.И. Шугома легко объяснимы: непрекаемый авторитет крупного музыканта, имеющего всесторонний исполнительский опыт, плюс исключительная деликатность, доброжелательность и, наконец, огромное личное обаяние.

Однако вернемся к личности Льва Шугома как концертирующего пианиста. Природа одарила его щедро. В том числе дала ему и дар концертанта, что подразумевает целый комплекс соответствующих качеств. Предельно кратко сказал об этом народный артист СССР композитор А. Эшпай: «Исполнительский облик Л. Шугома отличают яркий артистизм, незаурядная виртуозность, способность захватить аудиторию, исполнительская воля и подлинный темперамент – словом, талант».

Дар Шугома как концертанта ярко сказывается и в том исключительном творческом наслаждении, которое испытывает он, играя с симфоническими оркестрами. В этих случаях пианист выказывает себя прекрасным партнером, о чем красноречиво свидетельствуют его выступления с такими дирижерами, как Г. Проваторов, В. Дударова, Ф. Мансуров, В. Синайский, А. Гуляницкий, М. Кнелль (Германия), Е. Вермюлен (Голландия). Показателен отзыв одного из них – народного артиста Эстонии Р. Матсова: «Каждая творческая встреча с Л. Шугомом приносит мне большое художественное удовлетворение. Это превосходный, тонкий музыкант широчайшего исполнительского диапазона, глубокой, всесторонней культуры. Он свободно владеет стилем исполнения произведений композиторов разных эпох и направлений». Очень характерна приведенная рецензентом реакция одного из коллективов Германии: «Оркестранты были увлечены музицированием с этим пианистом настолько, что в конце их восторг не знал границ».

Артистические маршруты Льва Шугома пролегают по всей России (Поволжье, Кавказ, Урал, Сибирь, Дальний Восток и т.д.) и давно уже вышли за ее

пределы (к слову, только что он гастролировал в США, Германии и Испании). Притягательность его выступлений объясняется тем, что он способен не только захватить аудиторию, но и вызвать художественное потрясение. Поэтому так много «восклицательных знаков» появляется в прессе после его очередных гастролей. Ограничимся несколькими выдержками из западноевропейских источников.

«Südkurier»: *«Выступление пианиста Льва Шугома оказалось событием необыкновенным. Заполненный до отказа зал с нетерпением ждал гостя из России. В этот день серия субботних концертов, несомненно, пережила свой апогей. Это было грандиозное фортепианное исполнение, которое превзошло самые смелые ожидания».*

А. Шенфельд, директор Европейского центра научных фортепианных исследований, профессор консерватории (Нидерланды): *«Пианист из России дал мне возможность испытать громадное удовольствие. У меня вообще особое отношение к этой стране и ее пианистической школе. Никакой другой народ не дал миру такого числа великодушных пианистов и композиторов, которые писали для фортепиано. И я с удовлетворением должен отметить, что высшей точкой нынешнего фестиваля стал концерт Льва Шугома, который исполнял русскую программу. Это стало сенсацией. Реакция слушателей была восторженной, что вполне закономерно, так как играл он блестяще, с невероятной отдачей, страстно и динамично».*

Х. Мендл-Шрама, музыкальный критик (Великобритания): *«Четыре десятилетия назад я испытала шоковое состояние, когда впервые услышала игру Святослава Рихтера. И вот сейчас мне довелось пережить второй шок – на этот раз от исполнения Льва Шугома. Такие состояния – величайшая редкость и величайшее счастье».*

Зарубежные газеты не скупятся на броские заголовки: *«Пианист Лев Шугом электризует публику», «Русский пианист-звезда играет Моцарта», «Концерт из множества бриллиантов»...* Надо полагать, что это заслуженные эпитеты, и саратовские ценители фортепианного искусства могут только солидаризоваться с подобными комплиментами в адрес столь чтимого нами музыканта.

Влияние музыкальной риторики на органное творчество Дитриха Букстехуде

В эпоху Барокко в немецкой музыкальной культуре возникает учение о композиции, основанное на принципах риторики и получившее название *musica poetica*. Наряду с этим происходит формирование нового типа композитора (*musicus poeticus*), «соединявшего в себе знание ученого, теоретика (знатока *musicae poeticae*), умение ремесленника и вместе с тем черты художника, творца, воплощающего принципы учения о композиции в совершенных опусах, способных пережить своего автора» [1, с. 15]. Подобная трактовка композиторского мастерства не случайна для немецкого Барокко, в основе которого заложены идеи протестантизма и идеалом является музыкант-ритор, а риторика понимается как важнейший инструмент проповеди [3, с. 78].

Формируется радикально новое, последовательно продуманное и систематически урегулированное взаимоотношение между музыкой и риторикой. Музыка воспринимается уже как «язык». Она перенимает из риторического искусства не только декламацию (дифференцированную артикуляцию), стилевые особенности и передачу аффектов, но и технику раскрытия основной мысли доклада.

Начиная с XVI в. и вплоть до XVIII в., в многочисленных музыкальных теоретических трактатах происходит кристаллизация музыкально-риторических фигур, используемых в качестве особого речевого выражения в музыкальной композиции. Для того чтобы сделать музыкальную композицию более понятной, в задачу композитора входило изображение текстовых взаимосвязей или отдельных слов с помощью музыкальных фигур. Тем самым музыкально-риторические фигуры становятся очень важным изобразительным элементом композиционного оформления [6, с. 60], именно они выступают теперь в роли семантической связи музыкального языка, положившей начало развитию теории музыкальной выразительности [1, с. 9].

Существенный вклад в процесс проникновения риторики в музыкальное искусство внес кантор латинской школы из Ростока Иоахим Бурмайстер (1566–1629), заложивший краеугольный камень развития музыкальной композиции всей последующей эпохи. Бурмайстер по праву признается основоположником музыкальной риторики и учения о музыкально-риторических фигурах. В своем трактате «*Musica poetica*» (1616) он приводит подробное описание уже широко распространенных в композиционной практике музыкально-риторических фигур и определяет их с помощью обозначений, заимствованных из античной риторики. Бурмайстер пытается придать новый смысл риторическим фигурам, исходя из музыкальной перспективы. При этом из грамматики в музыкальную композицию он переносит понятие синтаксиса.

Использование названий риторических фигур в музыкальном искусстве становится музыкально-историческим событием, делающим возможным применение до сих пор неизвестной аналитической методики. Все предыдущие достижения композиционного мастерства получают терминологическое обобщение [5, с. 102]. На первый план теперь выступает сознательный, научно обоснованный подход к новым измерениям, таким как структура и звуковая выразительность.

Проявление принципов риторики в вокальной и инструментальной музыке различно. Вокальная композиция определялась уже слиянием текста и использованием соответствующих музыкально-риторических фигур. Чисто инструментальная музыка, напротив, перенимала музыкально-риторические фигуры из вокального искусства [6, с. 61]. Иоганн Маттезон, говоря об инструментальной музыке так называемого «церковного» стиля, называет ее не чем иным, как «языком звуков и звуковой речью», направленной на определенные душевные переживания [8, с. 18].

Именно благодаря своему богатому ораторскому потенциалу: широким тембровым, динамическим и звуковысотным возможностям, которыми управляет один исполнитель, орган, как ни один другой инструмент, способен передать всю полноту музыкально-риторического искусства. Исполнитель-органист, подобно протестантскому проповеднику, оказавшись один на один с огромной массой слушателей, имеет возможность влиять на их чувства и переживания. Не случайно для того чтобы услышать игру таких органистов-виртуозов, как Д. Букстехуде и И.С. Бах, специально собиралось большое количество слушателей, подобно тому, как это происходило на проповедях знаменитых протестантских проповедников.

Дитрих Букстехуде, без сомнения, является ярким воплощением идеала музыканта эпохи Барокко – музыканта-ритора. В его творчестве были успешно реализованы задачи, которые ставил перед собой музыкант-проповедник: увлечь слушателя, завладеть его вниманием, донести до него скрытый смысл музыкального произведения, для раскрытия и истолкования которого он, как и его современники, использовал связи между музыкой и речью.

Ораторская стихия наиболее полно проявилась в таких импровизационных жанрах, как прелюдия и токката, в которых наряду с интенсивным использованием музыкально-риторических фигур существенную роль играла риторическая диспозиция. Последняя являлась не чем иным, как фиксированием естественной логики мышления. Разработка музыкальной идеи, способной эмоционально взволновать, убедить, увлечь и поглотить слушателя, является второстепенным фактором после эффективного *Dispositio* и удачно соразмеренного использования музыкально-риторических фигур, посредством удачного сопоставления которых композитор имеет возможность оказать на слушателя необходимое влияние [9, с. 49].

Dispositio – планирование, расстановка, расположение всех частей музыкального произведения «практически таким же образом, как происходит чертежный набросок и эскиз здания» [7, с. 235]. Она (диспозиция) содержит в себе

упорядоченное последование мыслей, с помощью которых композитор имеет возможность логично и эмоционально убеждать слушателя.

Взаимосвязь композиционной структуры с искусством ораторской речи явно прослеживается в прелюдиях и токкатах Дитриха Букстехуде. При этом, как и ораторская речь, прелюдия или токката может импровизироваться, опираясь не только на лежащее в основе *Dispositio*, но и на запечатленные в памяти изображения, названные марком Фабием Квинтилианом (ок. 35 – ок. 96) *loci*. В XVI в. Клаудиус Себастиани соединяет это обозначение (*loci*) с понятием фантазии для описания музыкальных образов, которые должны найти отражение в контрапунктических импровизациях [11, с. 296]. Это означало, что, импровизируя, композитор имел возможность концентрировать в памяти важнейшие композиционные элементы и использовать их при исполнении (импровизации) своих прелюдий и токкат, каждый раз учитывая возможности конкретного инструмента.

Подобная тенденция использования и разработки музыкального материала характерна для прелюдий и токкат Дитриха Букстехуде. В качестве такого важного связующего композиционного элемента часто выступает общее тематическое начало фугированных разделов. Наряду с этим, в роли *loci* используются многочисленные музыкально-риторические фигуры, которые композитор широко применяет в соответствии с задуманным *Dispositio* и для передачи нужного аффекта.

Иоганн Маттезон в трактате «Der vollkommene Capelmeister» приводит следующее разделение музыкального материала, которое обоснованно применимо и к так называемым, «свободным» органным композициям Букстехуде, в основе которых не лежит *cantus firmus*. «Расположением всех частей и обстоятельств в ... произведении» автор называет диспозицию, которая включает в себя шесть разделов: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio*, *Peroratio* [7, с. 236].

Начало музыкального произведения – *Exordium*, с его помощью происходит «подготовка слушателя» и концентрация внимания [7, с. 236]. В задачу *Exordium* входит вызвать интерес слушателя, при этом продемонстрировать тональность и темп произведения, обычно не выходя за пределы основных гармоний и демонстрируя простые, легко узнаваемые каденции [9, с. 50].

В органных (клавирных) прелюдиях Букстехуде начальные такты первого импровизационного раздела являют собой яркий пример музыкального *Exordium* [11, с. 296]. Как правило, это небольшой вступительный эпизод от одного-двух тактов, до хорошо развернутой музыкальной мысли, как в Прелюдии *in g* (BuxWV 148), где продолжительность *Exordium* составляет уже десять тактов. За вступлением следует *Narratio* – непосредственно повествование (рассказ), в котором обязательным является указание на характер сочинения и его содержание [7, с. 236]. В *Narratio* должны найти отражение основные идеи произведения и обозначиться грани их противостояния [9, с. 50]. Нередко в *Narratio* зарождается тема первой фуги. Подобное явление можно наблюдать в Прелюдии *in g* (BuxWV 149), где повторяющаяся тема (*ostinato*) в басу предвосхищает ее появление.

Нередко *Exordium* и *Narratio* тесно переплетены друг с другом. Они взаимопроникают и гармонично дополняют друг друга. У Букстехуде *Narratio* является продолжением устремлений музыкальной мысли *Exordium* посредством насыщения фактуры и интенсивности разработки музыкального материала. В Прелюдии *in e* (*BuxWV 143*) *Exordium* представляет собой пассаж-восклицание, исполняемый в педали. В *Narratio*, используя звуковой материал педального соло, композитор продолжает развитие музыкальной мысли *Exordium*.

Дальнейшее развитие музыкальных идей произведения происходит в *Propositio* – собственно изложение (основной мысли, тезиса), включает в себе «содержание или цель музыкальной речи» [7, с. 236], что подразумевает разработку основной мысли посредством оживленных *Pro* и *Kontra*. Часто его можно распознать по тематическому вступлению солирующего или педального голоса [9, с. 1]. В свободных формах Дитриха Букстехуде, как правило, первый фугированный эпизод выступает в роли *Propositio*, которое находит свое продолжение в *Confutatio*.

Confutatio – опровержение с помощью образование контрастов и тем самым заострения слухового внимания [7, с. 236]. Нередко характеризуется частым использованием заливованных нот и диссонансов. Как правило, у Букстехуде *Confutatio* очень органично продолжает развитие музыкальной мысли, начатое в *Propositio*. Подобное явление можно наблюдать на примере Прелюдии *in D* (*BuxWV 139*). Такты 21–61 здесь представляют собой фугированный раздел и, по сути, являются *Propositio*, но интересен следующий за тем эпизод *Adagio* (такты 62–69). Он является отступлением от сквозного движения прелюдии.

Аналогичные эпизоды, резко контрастирующие с основным устремленным характером сочинения, можно встретить во многих прелюдиях и токкатах композитора. В одних, как, например, в уже упомянутой Прелюдии *in D* (*BuxWV 139*), а также в прелюдиях *BuxWV 141* (т. 87–90), *BuxWV 143* (т. 93–95) и *BuxWV 151* (т. 62–75), они обозначены как *Adagio*. В некоторых других прелюдиях и токкатах, хотя данное указание отсутствует, имеются эпизоды, которые явно носят аналогичный характер. (*BuxWV 155* т. 53–61, *BuxWV 140* т. 45–54, *BuxWV 146* т. 78–90, *BuxWV 149* т. 50–54, *BuxWV 148* т. 52–58).

Подобные *Adagio*-разделы, по словам органиста и профессора Харальда Фогеля, имеют функцию апострофирования [2, с. 186] и должны регистрироваться мягко и приглушенно. Некоторые из них, благодаря наличию заливованных нот и диссонансов обнаруживают связи с итальянской токкатой *durezza e ligature* (с жесткостями и задержаниями). Часто композитор выписывает многочисленные украшения, характерные для подобного стиля (*BuxWV 146* т. 78–90), но встречаются и совсем «простые» эпизоды (*BuxWV 139*, т. 62–69), в которых исполнитель сам должен использовать определенные навыки, колоризируя гармонический набросок, зафиксированный композитором.

В *Confirmatio* происходит убедительное и искусное подтверждение музыкальных мыслей *Propositio*. [7, с. 236]. *Confirmatio* характеризуется использованием в мелодии аналогичных оборотов, которые уже нашли свое применение в

Propositio, «при этом не подразумеваются обычные репризы» [7, с. 236]. В прелюдиях Букстехуде это вторая fuga, тема которой нередко перекликается с темой первого фугированного эпизода, «вырастая» из нее.

Peroratio – «Завершение и заключение звуковой речи, которое должно вызывать особенно убедительные эмоции» [7, с. 236]. Маттезон советует не применять в *Peroratio* мелодические обороты и звуковые решения, уже использованные и характерные скорее для *Exordium* [7, с. 236]. Это заключительная мысль, которая должна быть сформулирована таким образом, чтобы у слушателя сохранилось продолжительное позитивное впечатление от услышанного [9, с. 55].

Дитрих Букстехуде мастерски и очень эффектно использует в *Peroratio* различные виды пассажей, арпеджио и мелизматику. Заключительные разделы всегда носят убедительно-позитивный характер и нередко обозначены *Allegro*. Преимущественно используется общее движение *Anabasis*, которое носит сквозной характер и всегда устремлено вперед к финальному аккорду.

Особенно эффектным является *peroratio ex abrupt*. Такое завершение музыкальной речи имеет элемент неожиданности, озадачивает слушателя и принуждает к размышлению об услышанном. Букстехуде использует «внезапный конец» как в заключении произведения (Прелюдия *in g*, BuxWV 163 и в Прелюдии *in g*, BuxWV 150), так и между его разделами (Прелюдия *in E*, BuxWV 141).

Благодаря удачному комбинированию различных риторических предпосылок ораторское начало в прелюдиях и токкатах Букстехуде определено и очень целенаправленно выступает на первый план, что делает возможным завладеть вниманием слушателей на протяжении всей композиции.

Дитрих Букстехуде, без сомнения, является ярким воплощением идеала музыканта эпохи Барокко – музыканта-ритора. В его творчестве были успешно реализованы задачи, которые ставил перед собой музыкант-проповедник: увлечь слушателя, завладеть его вниманием, донести до него скрытый смысл музыкального произведения. Для этого Букстехуде, как и его современники, не только опирался на риторическую диспозицию, но и на музыкально-риторические фигуры, применение которых описано во многих музыкально-теоретических трактатах.

Кристоф Бернхард (1628–1692) в трактате «Von der Singe-Kunst oder Maniera» (ок. 1650) трактует музыку в качестве носительницы смысла, заложенного в тексте. В связи с этим поднимается вопрос «языковой выразительности» музыкально-риторической фигуры [4, с. 38]. Бернхард воспринимает музыкально-риторическую фигуру в качестве «отображения определенного специфического содержания» [4, с. 39]. Ее применение связано с намерением вызвать определенный аффект. Таким образом, каждая музыкально-риторическая фигура является первообразом определенного аффекта [4, с. 23].

Изображение аффектов происходило строго под контролем рассудка. Музыкант должен был четко определить объект изображения и средства передачи определенного аффекта. Тем самым он мог добиться регламентированной реакции слушателей. Постепенно произошло формирование строгого канона изображения аффектов: радости, печали, любви, жалости и так далее.

Доказательно известно существование более ста музыкально-риторических фигур, получивших распространение в эпоху Барокко [6, с. 65]. Так, наряду с фигурами заимствованными из ораторского искусства и имеющими одинаковое с ними значение, существует целый ряд чисто музыкальных фигур, которые некоторые теоретики XVII–XVIII вв. относят к категории украшений.

Условно музыкально-риторические фигуры можно разделить на два больших класса, как это предпринимает Арнольд Шмитц в «Die Musik in Geschichte und Gegenwart». К первому относятся *Hypotyposis*, или фигуры образности, которые являются картинно-музыкальным, аффективным выражением одного или нескольких слов, либо словосочетаний [6, с. 68]. Использование подобных фигур характерно для передачи смысловых образов хоральных фантазий. Их применение типично для трактовки текстового содержания протестантского хора, лежащего в основе композиций, связано с использованием *cantus firmus*.

Для свободных композиций, в основе которых не лежит *cantus firmus*, характерно использование так называемых фигур *Emphasis*, или фигур акцентирования [6, с. 66]. Они как раз являются риторическим *decoratio* (украшения), в котором ярко выражается специфика ораторского искусства.

Несмотря на то что в конце XX – начале XXI в. широкое распространение вновь получает понятие «риторической интерпретации», некоторые теоретики и исполнители относятся к нему весьма скептически. Насколько глубоко должен вникать исполнитель в барочную систему аффектного исполнения посредством музыкально-риторических фигур? Не является ли этот путь «расшифровки» композиторского замысла искусственным и ошибочным?

Как оратор воздействует на слушателей не только красотой своего голоса, но и в первую очередь тем, что сам имеет очень четкое представление, о том, о чем он говорит, так и исполнитель, чтобы убедить слушателя, должен знать о том, что он хочет сказать ему своим исполнением. Это означает – правильно понять и передать аффект интерпретируемого произведения. Здесь важным моментом является осознание основных фигур и их значения, которые являются решающими в раскрытии аффекта. Не менее важной при этом будет задача правильной компоновки фигур для того, чтобы основной аффект, а также его составляющие аффекты и контрафффекты были ясны и находились в правильном отношении друг к другу [9, с. 59].

Не случайно Иоганн Кванц (1697–1773) полагает, что «музыка не что иное, как искусственный язык, посредством которого музыкальные мысли могут стать известными слушателю» [1, с. 77]. Это высказывание должно являться побуждением к тому, чтобы не бояться «искусственности» в интерпретации. Не случайно музыкально-риторическому учению (*Figurenlehre*) было уделено такое большое внимание в эпоху Барокко, о чем свидетельствует значительное количество теоретических трактатов.

Конечно, такой систематизированный подход, как, например, у Иоахима Бурмайстера, является только руководством к пониманию его новаторской цели: связи композиционного музыкального искусства и риторики. Создание какой-либо исчерпывающей системы, скорее всего, невозможно.

Почему важно исполнителю-органисту, интерпретатору творчества Дитриха Букстехуде, со вниманием относиться к правильной трактовке и передаче аффекта, заложенного в музыкальном произведении? Это в равной степени касается как сочинений, в основе которых лежит поэтический текст (хоральные обработки), так и свободных композиций.

Иоганн Кванц в «Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen» сравнивает музыкальное исполнение с докладом оратора, при этом подчеркивая, что музыкант, так же как и оратор, должен иметь одинаковую конечную цель своего выступления. Точнее говоря, сотворить себе сердце, способное «возбуждать и успокаивать страсти и перемещать слушателя то в один, то в другой аффект» [10, с. 100]. Кванц требует от оратора, а тем самым и от музыканта-исполнителя, чтобы тот обратил особое внимание на «приятное разнообразие» в голосе и речи. Это означает – избегать однообразия и монотонности посредством различия интонаций в слогах и словах: «то громко, то тихо, то убыстряя, то медленно» [10, с. 101], а также воспроизведение каждого аффекта соответствующей ему интонацией голоса. Для исполнителя-инструменталиста это выражается в дифференцированном исполнении посредством артикуляционных и агогических приемов.

Адекватная интерпретация органно-клавирного наследия Дитриха Букстехуде просто невозможна без выявления музыкально-риторических фигур, которые способствуют передаче соответствующего аффекта произведения, что особенно актуальным является для фантазийного стиля. *Stylus phantasticus* устремлен к свободе, импровизационности, без которых невозможно его существование. Для него являются неотъемлемыми «внезапные обрывы звучности, патетические «восклидания», многозначительные генеральные паузы, повышено экспрессивные, «украшающие» пассажи» [3, с. 203]. Все эти элементы фантазийного стиля: «странности, неожиданности, причуды составили самостоятельную систему – систему барочной *свободы* (курсив наш. – О.К.)» [3, с. 53].

С другой стороны, необходимо помнить о том, что именно порядок являлся «эстетическим нормативом немецкого барокко» [3, с. 141]. Без него музыка превращается не во что иное, как в хаос. Композитор подобен архитектору: «Процесс обдумывания и организации музыкального произведения родствен архитектурному планированию» [3, с. 142]. Порядок – это прежде всего регламентированное воздействие на слушателя, которое достигается посредством строгого контроля рассудка. Контроль важен на всех стадиях работы над музыкальным произведением: определение объекта изображения, выбор средств для передачи определенного аффекта, исполнение, нацеленное на то, чтобы вызвать желаемую реакцию публики. Потому музыкально-риторические фигуры выступают в качестве некоего *порядка*, в определенной степени сдерживающего беспредельное «буйство фантазии».

Музыкальная риторика выступает скорее в роли фундамента, на основе которого композитор (в частности, Дитрих Букстехуде) развивает свои свободные, обусловленные его творческим даром (*ex tempore*), мысли. Подобному принципу необходимо следовать и интерпретатору творчества Букстехуде. Основываясь на понимании риторического смысла произведения, исполнитель

получает возможность фантазировать «обоснованно», тем самым не нарушая правил интерпретации данной эпохи (*порядка*). При этом перед ним открывается широчайший спектр возможностей, которые предлагает *stylus phantasticus*. Осознание музыкально-риторических фигур не является сдерживающим фактором для фантазии исполнителя, наоборот, она служит отправной точкой для ее полета и реализации.

Литература

1. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. М.: Музыка, 1983.
2. Из истории мировой и органной культуры. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2007.
3. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр в эпоху барокко как проблема современной истории культуры. М.: Советский композитор, 1990.
4. Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laabel, 2007.
5. Braun W. Deutsche Musiktheorie 15–17 Jahrhunderts. Teil 2. Von Calvisius bis Mattheson. – Darmstadt, 1994.
6. Heuser P. Das Clavierspiel der Bachzeit. Schott, 1999.
7. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg, 1739. Reprint: Bärenreiter, 1999.
8. Mattheson J. Kern melodische Wissenschaft. Hamburg, 1737. Reprint: Hildesheim, 1976.
9. Meister H. Was ist musikalische Rhetorik, und welche Bedeutung hat sie für die Interpretation barocker Musik? // Beiträge zur Aufführungspraxis. Band 1. Alte Musik – Lehren, Forschen, Hören. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft, 1994.
10. Quantz J J. Versuch einer Anleitung, die Flöte traversière zu spielen. Berlin, 1752. Faksimile: BVK 1953.
11. Snyder K.J. Dietrich Buxtehude. Leben. Werk. Aufführungspraxis. Bärenreiter, 2007.

С.В. Чащина

(Вятский государственный университет)

Теория интонационного ритма: пути развития

В интерпретации, как исполнительской, так и научной, важнейшую роль играет тот теоретический инструментарий, которым мы пользуемся, ибо это своеобразная научная «оптика», сквозь призму которой мы видим (и слышим) тот или иной музыкальный материал. Использование (или неиспользование) той или иной теории в определенном сегменте науки связано с целым рядом факторов, среди которых особенно значимыми представляются следующие три. Во-первых, теория должна быть не просто кем-то создана, но она должна тем или иным образом быть введена в научное поле¹. Это может быть не только классический путь издания статей и монографий, но даже публикация единичного малотиражного издания, иногда рукопись, еще реже – доклад и распро-

¹ Здесь и далее используется терминология П. Бурдые [4].

странение идей на выступлениях, в рамках учебных курсов и т.д. В ХХI в. начал использоваться такой низколегитимный вариант продвижения собственных идей, как выступление на телевидении, создание и выкладывание в Интернете видеороликов и т.д. При этом у данного низколегитимного с точки зрения науки способа есть одно существенное преимущество – широта охвата аудитории, в частности студенческой, а фактор доступности основных положений теории для целевой аудитории остается играющим заметную роль в дальнейшем распространении теоретических положений. Другим не менее важным аспектом, связанным с распространением теории в научном поле, является язык, на котором она изложена, ибо от популярности данного языка в мировом сообществе напрямую зависит, насколько легко будет получить доступ к основным положениям теории коллегам из других стран.

Безусловно, очень важную роль играют внутренние качества самой теории: ее непротиворечивость, *applicability* – приложимость к определенному кругу явлений, «разрешительная способность данной научной оптики», позволяющей внятно анализировать тот или иной материал. Тем не менее, сколь бы совершенной ни была теория, дальше обязательно начинается едва ли не самый главный процесс – процесс легитимации (признания, узаконивания) теории в научном поле.

Данный процесс зависит не только от вышеназванных двух факторов, но и в очень большой степени от истории поля. Действительно, большинство инновационных подходов (особенно если они были выдвинуты на стыке культурных эпох) торили себе дорогу в трудном, во многом враждебно настроенном к ним контексте. Причина этого состоит в том, что любое состояние поля (в том числе научного) достигается в результате определенных предыдущих усилий. Получившие поддержку и широкое распространение предыдущие научные теории сами прошли через длительную процедуру признания себя в борьбе с предшествовавшими им системами взглядов. Данные системы взглядов закрепились не только в сознании собственно научных агентов (индивидуальных и корпоративных), но и в учебных программах и прочих институциях культурного воспроизводства. На этом фоне любые новые теории, расшатывающие *status quo* поля, подвергаются принципиально более строгому анализу, чем теоретические положения, развивающие и усиливающие уже достигнутый научный консенсус.

Теория интонационного ритма до сих пор не получила по-настоящему широкого признания и распространения ни в ритмологии, ни в музыковедении в целом. Мы делаем этот вывод на основании того факта, что эта теория упоминается и используется в весьма небольшом числе научных работ. Преимущественно это отечественные труды либо работы, созданные на пространстве бывшего СССР. За рубежом данная теория фактически неизвестна, что прекрасно иллюстрирует значимость языковых барьеров в распространении информации. В чем причина подобного положения дел? Рассмотрим последовательно выделенные в начале статьи три группы факторов, во многом определяющие популярность той или иной теории.

В XVIII–XIX вв. в стиховедении и музыкознании сформировалось представление о двух главных типах метроритмических систем – количественных и качественных (тактовых). Однако постепенно пришло осознание того, что не все виды музыкальных практик подчиняются закономерностям данных видов метроритма. А.Ф. Львов первым в отечественной музыкальной науке обращает внимание на специфику временной организации русской средневековой музыки, выражающейся в качествах, вынесенных собственно в название работы – «О свободном или несимметричном ритме» (1858) [14]. Следующий шаг делает П. Сокальский, выдвигая первым, насколько нам известно, тезис о параллелизме как форме организации музыкально-поэтического процесса в архаическом мелосе (на материале русской и украинской народной песенности) [22]. Так, Сокальский отмечает, что и стихосложение, и, как следствие, пение у древнейших азиатских народов не обладало размеренностью *в нашем понимании*. Организация временной стороны музыкального произведения была непосредственно связана с членением стихотворных строк на полустихи и манерой их произнесения-пения. Таким образом, возникает своеобразный параллелизм между собственно музыкальной временной организацией и словесной временной организацией. Показателен вывод П.П. Сокальского: «...мы причисляем параллелизм к ритмическим формам выражения, в коей части не представляют строго метрического строения, но тем не менее играют роль своего рода волнового метра, неделимой единицы, лежащей в основании ритмической группировки» [22, с. 238].

Важно подчеркнуть употребление словосочетания «неделимая единица» именно по отношению к строке. Строго говоря, эта единица фразы-полустиха была, конечно, акустически делима на слоги-звуки, не случайно Сокальский пишет, что «стихосложение имело ритм, но не имело метра» [22, с. 236]. Однако осмысление длительности, безусловно относительной, приблизительной, было связано именно с полустихиями в целом, а не с более мелкими длительностями отдельных слогов и приходившихся на них звуков.

Однако собственно создание теории интонационного ритма происходит только во второй половине XX в. и связано с именем М.Г. Харлапа, изложившего основные положения теории в статье «Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки» (1972) [23]. В данной работе ученый использует термины-синонимы «система ритмо-интонационного параллелизма» и «система интонационного ритма».

Употребление термина «параллелизм» при анализе временной организации музыкально-стиховой формы насчитывает уже более чем вековую традицию. Так, им пользовался Сокальский, но в XX в. проблемы параллелизма заинтересовали и стиховедов. Например, в работе 1964 г. «Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха» В. Жирмунский приходит к выводу, что смысловой и ритмико-синтаксический параллелизм являются наиболее архаическими средствами метрической организации стиха [9, с. 17]. Таким образом, в исходном названии системы «*ритмо-интонационного параллелизма*» Харлап синтезирует достижения отечественного музыкознания и стиховедения с более чем вековой научной традицией. Од-

нако сам Харлап в итоге более активно использует другой термин – «*система интонационного ритма*» [24], что более точно фиксирует сам феномен, поскольку главным здесь является не столько феномен параллелизма в организации слова и мелоса, сколько специфика временной организации, в которой ритмической единицей становится целостная интонация.

Важным достоинством теории интонационного ритма является не просто учет звуковысотности и временной организации, но анализ данных сторон музыкальной организации не последовательно, а значит по отдельности, а в теснейшем переплетении и взаимообусловленности¹. Согласно Харлапу, мерность, метрическое начало в системе интонационного ритма определяется не акцентуацией и не слоговой длиной строки. Началом, организующим временное развертывание формы, выступает фразовая интонация с характерным подъемом в середине строки и спадом в конце. Такую строку, с нерегламентированным количеством слогов и ударений, но с упорядоченным интонационным рисунком, Харлап условно называет «интонационной стопой»: «Каждая “стопа” в народном стихе заканчивается понижением, и размер создается чередованием повышений и понижений. Таким образом, в отличие от литературных систем стихосложения, народный размер регулирует не ударения и не длительность звуков, а их высоту» [23, с. 233]. Показательно, что данные исторической лингвистики также свидетельствуют о том, что первый этап развития феномена акцентуации в естественных языках был основан на звуковысотном, а не ударном элементе.

С точки зрения собственно музыкальных характеристик данной системы необходимо выделить два момента. Во-первых, здесь еще не выработано понятие отдельной длительности (это станет достижением только квантитативных, времяизмерительных систем). Господствует общий контур мелодической фигуры (по Харлапу – интонационной стопы), и реальная длительность такой фигуры может колебаться по своим временным параметрам. Данные фольклористики подтверждают существование такого типа «иррациональных» длительностей. Показательно в этом отношении замечание И. Мациевского в связи с проблемой нотирования русского фольклорного мелоса, в частности его ритмической стороны: «Метрономирование ... весьма затруднено в произведениях с так называемой “свободной ритмикой”, <где> трудно выделить саму счетную долю, по которой должно метрономировать», в результате самым точным видом письменной фиксации ритмической стороны фольклорного произведения стало «измерение каждой ритмической единицы с помощью секундомера, либо других измерительных средств» [16, с. 27]. Данный пример является прекрасной иллюстрацией того, насколько несовместимыми с материалом, фактически непригодными могут оказаться методологические принципы изучения, выработанные в иной системе организации временного развертывания.

Длина каждого отдельного слога, каждого отдельного звука в системе интонационного ритма очень вариабельна, неустойчива и не подвергается теоре-

¹ Длительное изолированное изучение метроритма, лада, оркестровки и пр., с нашей точки зрения, коренится в «классической» парадигме музыкального звука, в которой его разные аспекты – высота, длительность, тембр и громкость – также трактовались вне взаимосвязи.

тической рефлексии. Косвенным подтверждением последнего является отсутствие каких-либо обозначений (как устных, так и письменных) для отдельных длительности.

То же самое мы можем сказать про длину строки: она также нестабильна¹ и зависит не столько от количества слогов в строке (по этому параметру идет как раз выравнивание за счет распевания малого количества слогов и проговаривания скороговоркой большого количества), сколько от разной их эмоционально-смысловой насыщенности. «Интонационные стопы по длительности приблизительно соответствуют периодам нормального дыхания (около 3–4 сек.), но эта величина отнюдь не стабильна. От другого физиологического ритма – пульса дыхание отличается не только большей величиной периодов, но и отсутствием строгой регулярности. В речи дыхательные группы могут растягиваться и сжиматься, а в пении тенденция к более длинному дыханию дает повод к возникновению периодов из двух и более интонационных стоп. В развитых формах интонационного стиха, характерных для русского фольклора, отношения между интонационным членением и дыханием могут быть довольно разнообразными» [24, с. 55].

Второй важный момент, касающийся данной системы, – это ее «доладовый» характер. Харлап следующим образом характеризует ситуацию, присущую первичным слоям фольклора в народной русской музыке: «В ней имеются определенные ладовые отношения, но нет ладов как кристаллизованных формул, и сами эти отношения еще не отделены от ритмических» [23, с. 259]. О том, что стадии большей или меньшей оформленности ладов предшествовала стадия «ладового брожения» (термин С. Протопопова), во многом сопряженная с процессом артикуляционной проработки звуковысотного континуума, писали и Б. Яворский [31; 32], С. Протопопов [20, с. 162], Э. Феранд [34, с. 7], Э. Алексеев [1; 2; 3], Г. Карцовник [10], Л.С. Мухаринская [18, с. 21] и многие другие.

Но еще раз повторим, самым важным в данной системе является неразрывность, гармоническое единство «доладовой» организации звуковысотности и «дометрической» организации временного потока, позволяющее говорить об отражении единой формы мышления, как музыкального, так и шире – культурного.

Харлаповская концепция интонационного ритма смогла состояться потому, что она была подготовлена сразу с нескольких сторон: последовательным развитием музыкальной ритмологии² и одновременно расширением этнографических знаний.

¹ Данное свойство временной организации отмечали многие исследователи, анализируя самый разный материал [38; 13; 7; 17, с. 240–241; 6, с. 58 и др.].

² Развитие представлений о ритме претерпело ряд существенных изменений в XIX–XX веке (более подробно см.: [29, 11–20]). Активно развивавшаяся в последнее время линия на расширенное понимание ритма, учитывающее звуковысотный рельеф мелодии, гармоническое движение, тональное развитие формы и т. д. Однако нужно отметить, что в центре внимания Яворского, Шахтера, Йестона и других исследователей, придерживающихся расширенного понимания ритма, была развитая европейская музыкальная традиция, где интонационный ритм представлен не самостоятельно, а будучи погруженным в интенсивнейшее ладово-гармоническое, метроритмическое, тембровое развитие. По отношению же к музыке моно-

В круг изучаемых Харлапом музыкальных культур входили прежде всего русский аутентичный фольклор, а также фольклор других народов, что позволило ученому в итоге сделать вывод об «изначальности интонационного ритма. Мы встречаем его в первичном фольклоре от простейших форм (у таких племен как ведда, кубу, огнеземельцы и т.п.) до наиболее развитых, как, например, русская протяжная песня, а также в ранних формах церковного пения – григорианском хорале, знаменном распеве» [24, с. 24]. Таким образом, развитие фазы интонационного ритма оказалось вписано Харлапом в стадиальную систему развития метроритмической, и шире – временной – организации от архаики до наших времен (во всяком случае до эпохи тактового метра). Система интонационного ритма трактуется Харлапом как одна из самых ранних стадий развития метроритма, предшествовавшая развитию квантитативных и квалитативных систем, частично доступная на материале русского первичного фольклора, но, видимо, характерная в прошлом и для других культур, в частности для германского аллитерационного эпического стиха.

Однако так называемая «свободная ритмика» характерна не только для фольклора. Е.М. Смирнова, анализируя генезис псалмодирования, «выстраивает мостик» между древнееврейскими музыкально-речевыми религиозными практиками и дальнейшим развитием псалмодии у ранних христиан, что, в свою очередь, повлияло на развитие и григорианики, и крюкового пения [21]. Исследовательница справедливо отмечает, что «указания на существование свободной ритмики присутствуют и в работах современных авторов... не использующих категориальный аппарат русскоязычной теории ритма. Указаний этих довольно много...». Далее Смирнова упоминает статьи Вернера [43], Сленка [37] Темперли [40] из «Нового словаря Гроува музыки и музыкантов», комплексное исследование Стивенса [39], позднюю статью Джаммерса «Григорианский ритм: какой он?» [36]; среди отечественных исследований упоминается работы Лебедевой [12] и Карцовника [10]. Мы не только поддерживаем данный список, но готовы его существенно расширить, а главное – поддержать главный вывод Смирновой: «...в целом ряде художественных практик... на границе поэзии и ритма... мы сталкиваемся с проявлениями закономерностей интонационной ритмики... (в частности, в архаических пластах народно-песенного... творчества и псалмодировании)» [21, с. 137].

Действительно, при обозначениях мелодических фигур и в григорианском невменном и в русском крюковом письме длительностный аспект (как частично и высотный), во-первых, не выявлен на письме, во-вторых, нерасторжимо слит с интонационным рисунком той или иной мелодической единицы. Исследования медиевистов подтверждают, что русское церковное пение не знало отдельной длительности и размеряло музыкально-речевой процесс строками. Особенно настойчиво проводит мысль о буквально отсутствии артикуляции временной стороны Герасимова-Персидская: в средневековом распеве «са-

дического склада, к вокальным фольклорным образцам, где именно интонационный ритм составляет основу временного развертывания, изучение ритмичности интонационного развертывания очень долго не велось.

мо движение маскируется отсутствием членения – мелодические фразы, конечно, есть, но они плавно перетекают друг в друга: все, что могло бы обострить грани, отсутствует. Поскольку течение слабо членимо и не измеримо, подчиняясь (да и то не всегда) *естественному дыханию*, “счетность” не включается (здесь и далее курсив наш. – С.Ч.) . <...> Отсутствие периодического ритма членения на сегменты (ибо они *несоизмеримы и слабо отделены друг от друга*) не позволяет схватывать мелодию как целое – ни поэтапно, ни полностью: она не “свертывается”» [6, с. 80–81]¹.

Интересно, что данная традиция частично сохранилась в пении старообрядцев некоторых регионов до сегодняшних дней, и П. Павлова в своем диссертационном исследовании прямо идентифицирует временную организацию малого знаменного распева казанских старообрядцев как подчиняющуюся закономерностям интонационного ритма [19].

Казалось бы, опубликованные в начале 1970-х основные положения данной теории в 1980–2000-е начали подкрепляться гораздо более широким кругом материалов. И это не только средневековая традиция. Так, в диссертации Чащиной было показано, что система интонационного ритма может оказаться востребованной и в композиторском творчестве Нового времени. В частности, использование данной системы временной организации встречается в музыке К. Дебюсси, прежде всего в произведениях, связанных с архаической тематикой («Послеполуденный отдых фавна», «Сиринкс», «Шесть античных эпитафий») [26]. Но получила ли теория научное развитие, обсуждение, легитимацию? Как представляется, недостаточно. Ведь даже в таких фундаментальных работах по ритму В.Н. Холоповой [25], М.Г. Кондратьева [11], Ю.И. Шейкина [30] не упоминается существование данной стадии развития ритмического мышления. В этномузыкознании концепцию Харлапа высоко оценила Л. Мухаринская [18, с. 24], но, как показало живое общение на конференциях, многие молодые этномузыковеды-кандидаты наук просто не знакомы с концепцией Харлапа.

Рискнем сформулировать возможные причины подобного положения дел. Можно было бы обратить внимание на относительную краткость исторического отрезка со времен формулировки теории. Однако гораздо важнее активность обсуждения, выявления ограничений и возможностей того или иного теоретического подхода, а именно это обсуждение имеет сегодня очень вялые формы (в известной степени данная работа призвана инициировать этот процесс).

Однако нам представляется, что есть и другой круг причин, затормаживающих более активное использование данной теории. Хотя Харлап справедливо и не раз оговаривает синкретический характер музыкальной культуры архаического периода (неразрывность пения и слова, теснейшая погруженность в культурные практики и т. д.), его теория сформировалась под сильнейшим влиянием теории стиха и музыкознания. Соответственно в звуке он выделяет две главных, с его точки зрения, грани – длительность и высотность, а в музыкальном строе системы интонационного ритма два важнейших выразительных

¹ В западном музыкознании можно найти параллели к такой точке зрения, в частности у Трейтлера [41] и Велимировича [42].

средства – ритмическую организацию (даже если это необычный ритм) и высотную организацию. Харлап практически не затрагивает проблему исполнительской артикуляции, связи с жестом и телесной активностью (хотя отмечается связь с танцевальными ритмами). В то время как исследования других ученых свидетельствуют, что наряду с ритмичностью мелодических подъемов и спадов немаловажную роль, видимо, играла и ритмичность артикуляционно-исполнительских приемов, возможно составлявших основу еще более древней ритмической системы¹, реконструкция которой однако составляет большие трудности.

Представляется, что нам необходимо выйти на некую глобальную мета-теорию, и в основу ее предлагается положить даже не ритм и не временное развитие, а взаимосвязь этапов развития человеческого мышления, в котором постепенно усиливаются акты различения и более детализированной артикуляции, – и звуковой культуры как частной формы проявления сознательной (и бессознательной) деятельности человека.

Вероятно, у истоков звукотворчества человека действительно лежат акты спонтанного, чаще всего эмоционального звукопроявления [30, с. 7], обусловленного как внешними, так и внутренними причинами. Звук здесь служит преимущественно сопутствующим фактором. Однако последовательное усиление актов интеллектуальной рефлексии постепенно переводило звук слышимый и издаваемый в зону все более сознательной артикуляции. При этом могли порождаться разные модели звука помысленного и издаваемого сознательно.

С одной стороны, был возможен вариант развития от расплывчатого звукового «пятна» – через усиление дискретизации – к звуку-«атому» [27; 28], как это стало характерно для европейской культуры (хотя под влиянием математики тяготение к этой модели хорошо просматривается и в других регионах). С другой стороны, из того же исходного звукового «пятна» могли сформироваться интонационно-акустические культуры (термин Шейкина), культивировавшие в большей мере континуальное, процессуальное начало, и его микроартикуляцию (оговоримся, что акцентируя тренд к дискретизации или континуализации, мы имеем в виду лишь преобладание дискретного или континуального начала, но не о полном доминировании одного и отсутствии другого).

Тогда развитие музыкальной культуры, сохраняя связь с основными эволюционными ступенями развития мышления, перестает мыслиться как линейный процесс, имеющий некую единственную логику развития. Похоже, что русский фольклор и вся европейская музыкальная культура, с одной стороны, и фольклор сибирской метакультуры [15, с. 14], с другой – показывают нам, как из единого корня звука-пятна могли начать развиваться музыкальные культуры в разных направлениях.

¹ Так, Карцовник, рассуждая о родственном явлении, приходит к выводу о преобладающем значении именно этого компонента музыкального языка. В частности, он отмечает: «Механизмом, который управлял высотной вариантноностью хорала, была этнически характерная певческая артикуляция» [9, с. 51]. См. также: [10; 18] и особенно [30].

Тогда система интонационного ритма в ее харлаповской интерпретации, может быть проинтерпретирована как отражение интереснейшего переходного этапа, когда звук уже постепенно начинает мыслиться все ближе и ближе к атомарной концепции. В звуке последовательно усиливается его высотная определенность, четкое выделение точек атаки, позволяющем выстраивать ритмические рисунки, пусть и «свободные и несимметричные». Однако ладовость и метрика носят иной, как нам сейчас может показаться, поисковый, только формирующийся характер («доладовый», «дометрический»), хотя, с нашей точки зрения, система интонационного ритма – это отражение принципиально иного способа осмысления музыкальной формы, характеризующийся гораздо более сильной континуализацией.

Однако возможно и иное направление развития теории интонационного ритма. Так, саму трактовку системы интонационного ритма можно (и с нашей точки зрения – нужно) расширить, и в понятие интонации, подчиняющейся определенным волнообразной ритмике, включать не только высотные колебания профиля, но и вариации тембрового интонирования, а возможно и связь телесной пластики со звуковым интонированием, представляющая особые трудности в силу исторически длительного раздельного изучения музыки и танцевальных практик. Представляется, что термин «интонационный ритм» здесь подходит все-таки больше, чем понятия респираторного и кинематического ритмов, которыми пользуется Шейкин [30, 35], в частности потому, что термин «респираторный ритм» давно используется в медицине и психологии для фиксации специфики дыхания человека в различных состояниях. Нам же важен другой вариант развития событий, где ритм дыхания используется не как физиологическое следствие того или иного состояния, а наоборот, как способ вхождения в то или иное сознательно вызываемое состояние. При этом дыхание было лишь одним из средств, главной же оставалась именно интонация во всей сложности и многомерности данного феномена.

Оба предложенных пути интерпретации теории интонационного ритма требуют тщательного изучения, а значит дальнейшего развития данной теории. Только апробация теории на различном материале с возможной корректурой основополагающих методологических установок, сможет показать, существовала ли данная система музыкального мышления, для какого круга культур она была характерна, какие региональные, этнические, возможно, жанровые и прочие формы отличий сформировались в рамках данной системы и т.д., что в любом случае существенно обогатит наше представление как о прошлом, так и об эволюции музыкальной культуры в целом и возможных формах данной эволюции.

Литература

1. Алексеев Э. О динамической природе лада // Сов. Музыка. 1969. № 11. С. 67–75.
2. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. М.: Музыка, 1976.
3. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986.

4. Бурдые П. Социология социального пространства / пер. с фр., общ. ред. Н.А. Шматько. СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперим. социологии; Алетейя, 2005.
5. Валькова В.Б. Музыкальный тематизм – Мышление – Культура. Н. Новгород: НГУ, 1992.
6. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка. XVII века – встреча двух эпох. М.: Музыка, 1994.
7. Евдокимова Ю. История полифонии. М.: Музыка, 1983. Вып. 1: Многоголосие средневековья. X–XIV века.
8. Жирмунский В.М. Ритмико-синтаксический параллелизм как основа древнетюркского народного эпического стиха // Вопросы языкознания. 1964. № 4. С. 3–24.
9. Карцовник В.Г. Григорианский хорал в свете этномузыкознания: невмы, артикуляция, звуковысотный аспект // Народная музыка: история и типология. (Памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985): сб. науч. тр. Л.; ЛГИТМИК, 1989. С. 50–59.
10. Карцовник В.Г. О невменной нотации раннего Средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМИК, 1986. С. 21–41.
11. Кондратьев М.Г. О ритме чувашской народной песни. К проблеме количественности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990.
12. Лебедева И.Г. К изучению формульной структуры в хоральной монодии Средневековья (по поводу концепции Лео Трейтлера) // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция. Л.: ЛГИТМИК, 1988. С. 11–23.
13. Лозовая И.Е. О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки: сб. трудов. М., 1982. С. 3–21.
14. Львов А.Ф. О свободном или несимметричном ритме. СПб., 1858.
15. Мазепус В.В. Музыкальные культуры Сибири и принципы их описания // Музыкальная культура Сибири. Т.1. Традиционная музыкальная культура народов Сибири. Кн. 1. Новосибирск, 1997.
16. Мацневский И. Исследовательские проблемы транскрипции инструментальной народной музыки // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: сб. тр. ГМПИ. М.: ГМПИ, 1976. Вып. 29. С. 5–56.
17. Москва Ю.В. Францисканская традиция мессы. Модальность григорианского хорала. М.: МГК, 2007.
18. Мухаринская Л.С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления. Тезисы. Размышления // Народная музыка: история и типология. Л.: ЛГИТМИК, 1989. С. 18–32.
19. Павлова П.А. Ритмические особенности малого знаменного роспева в певческой практике старообрядцев (на материале казанской традиции): дис. канд. иск. Казань, 2009.
20. Протопопов С.С. Элементы строения музыкальной речи / под ред. Б.Яворского). М.: Муз.сектор, 1930. Ч. 1.
21. Смирнова Е.М. Еще раз об интонационной ритмике и феномене протяжности // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. 2009. Т.3. № 1. С. 135–141.
22. Сокальский П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков: тип. А. Дарре, 1888.
23. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства. М.: Искусство, 1972. С. 221–273.
24. Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986.
25. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Сов. композитор, 1983.
26. Чащина С.В. Дебюсси: в поисках архаического музыкального языка (черты системы ритмо-интонационного параллелизма в творчестве композитора) // Текст художественный: в поисках утраченного: сб. науч. ст. Петрозаводск, 2002. Т.1. С. 303–312.
27. Чащина С.В. Звук-саунд-сонор как основа музыкальной архитектоники // Парадигма: философско-культурологический альманах / гл. редактор М.С. Уваров. СПб: СПбГУ, 2010. Вып.15. С. 106–115.

28. *Чащина С.В.* Инструментальное творчество Клода Дебюсси: от звука-атома к звуку-процессу // Материалы международной научной конференции «Музыковедческий форум-2012» (Москва, 19-22 ноября, 2012). М.: Рам им. Гнесиных, 2012. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/sites/default/files/docs/Chashchina-2Mb.pdf>.
29. *Чащина С.В.* Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси): дис. канд. иск. СПб, 2000.
30. *Шейкин Ю.И.* История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература, 2002.
31. *Яворский Б.Л.* Строение музыкальной речи. Ч. 1–3. М., 1908.
32. *Яворский Б.* Избранные труды: 2 т. М.: Сов. композитор, 1987.
33. *Dechevrens A.* Du rythme dans l'himnographie latine. P., 1895.
34. *Ferland E.* Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik 2 Aufl. Köln; Volk, 1956.
35. *Jammers E.* Die Anfänge der abendlandischen Musik. Strasbourg, 1955.
36. *Jammers E.* Gregorianischen Rhythmus: Was ist das? // Archiv für Musikwissenschaft. 31 [1974]. S. 290–311.
37. *Slenk H.* Psalms Metrical. § II. The European continent // The New Grove Dictionary of Music And Musicians. L., 1980. Vol.15. P. 348–358.
38. *Stäblein, B.* Frühchristliche Musik // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik/ ed. Fr. Blume. Bd. 4, Kassel; Basel, 1955. Col. 1046.
39. *Stevens J.* Words and music in the Middle Ages: Song, narrative, dance and drama 1050–1350. Cambridge, 1986.
40. *Tamperley N.* Psalmody // The New Grove Dictionary of Music And Musicians. L., 1980. Vol.15. P. 337.
41. *Treitler L.* Homer and Gregory: the transmission of epic poetry ad planchant. MQ, LX, 1970. P. 333–372.
42. *Velimirovich M.* Echos // The New Grove dictionary of music and musicians / ed. by St. Sadie. Vol. 5. L-n; Macmillan Published Limited, 1980. P. 882–883.
43. *Werner E.* Psalm I (Antiquity and Early Christianity) // The New Grove Dictionary of Music And Musicians. L., 1980. Vol.15. P. 320–322.

И. М. Кривошей

(Уфимская государственная
академия искусств им. З. Исамаилова)

Русский романс: концептосоставляющие «воли»

С конца XX в. концепт становится «главным объектом гуманитарной науки в целом» [10, с. 13]. Востребованность концепта как основополагающего междисциплинарного термина обусловила противоречивость его дефиниций. Однако отсутствие универсального определения концепта не исключает точек соприкосновения в его базовом определении: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» [2, с. 269].

Концепты могут воплощаться в разных знаковых системах. Однако концепты, которые люди считают важными, то есть коммуникативно востребован-

ными, получают языковые номинации. Назвать – значит придать значение, разделить одно явление от другого, сопоставить: концепт отражает категориальные и ценностные характеристики знаний о мире или его фрагменте. Постулат отечественной гуманитарии: «Концепт – точка пересечения слова, мира культуры и мира индивидуальных смыслов», – очень важен для исследования «русского» в русском романе, поскольку структура композиторского текста вокального произведения содержит словесный первоисточник. Универсальность концепта как условной единицы интерпретации русской вокальной музыки в контексте русской культуры очевидна: «Концепт – основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [9, с. 41]. А поскольку культура воплощается прежде всего в текстах, то концепт становится точкой пересечения и текста и культуры.

Моделирование концептов, организующих семиотическое пространство русской вокальной музыки как проекции русской культуры, подразумевает исследование многочисленных уровней их репрезентации в композиторском тексте – интра- и экстрамузыкальные. Один из таких уровней, актуализирующих «давление культуры» (М.Г. Арановский), базируется на пресуппозиционных знаниях, в терминологии М.Г. Арановского – «прецепции, сформированной предшествующим опытом и создающей базу для восприятия нового текста» [1, с. 320]. Пресуппозиционные знания, во многом зависящие от национально-культурных особенностей, позволили выявить очевидную значимость для носителей русского языка концепта, зафиксированного в слове «воля».

Воля считается специфическим словом русской культуры [3; 11; 12]. Совокупность знаний, обьективированных словом «воля», неизбежно запускает механизм кристаллизации смысловой матрицы концепта, которая может быть обозначена как нарушение регламентированного порядка. Отсюда пошло выражение «вырваться на волю». В. Даль ставит знак равенства между понятиями «простор», «воля», «свобода» [4, с. 238]. Д. Лихачев уточняет: «Воля – это свобода, соединенная с простором, ничем не прегражденным пространством». Он пишет, что «воля – это большие пространства, по которым можно идти и идти, брести, плыть по течению больших рек и на большие расстояния, дышать вольным воздухом, воздухом открытых мест, широко вдыхать грудью ветер, чувствовать над головой небо, иметь возможность двигаться в разные стороны – как вздумается» [7, с. 212–213].

Состояние человека в полной личной независимости в русском романе реализуется через образы *леса, ветра, морского простора, полета птицы*, ассоциирующихся с подвижностью, непредсказуемостью и неуправляемостью. Смысловое пространство «*воли*» в русском романе актуализирует прежде всего слово. Именно оно организует в русской камерной вокальной музыке ассоциативное поле, в котором «воля» указывает на взаимоподобие микро- и макрокосма.

Непредсказуемость и неуправляемость воздушной и водной стихий позволяют толковать волю как неограниченную внутреннюю свободу («Ручей» Р. Глиэра на сл. С. Скитальца, «Ветер» В. Шебалина, «Волна» В. Золотарева на сл. Н. Минского), свободу выбора («Русый ветер» Н. Мяковского на сл. С. Щипа-

чева) или свободу творчества («Зачем крутится ветер в овраге?...» Ю. Шапорина на сл. Ф Тютчева). Воля – это что-то личное – желание другой жизни («Так и рвется душа» Н. Мясковского на сл. А. Кольцова). Одна из граней индивидуальной свободы воплощается в образе полета, птицы («Дайте крылья мне» А. Даргомыжского на сл. Е. Растопчиной, «Звонче жаворонка пенье» Н. Римского-Корсакова на сл. А.К. Толстого, «Узник» Н. Метнера на сл. А. Пушкина, «Альбатрос» Н. Мясковского на сл. К. Бальмонта). Коннотативным фоном воли в русском романсе становятся воздух, цветы, солнце («Я хочу веселья» Р. Глиэра на сл. С. Скитальца), пение на открытой местности (просторе) и лихая пляска («Русская девчонка» Г. Свиридова на сл. А. Прокофьева), а также одна из составляющих старинного свадебного обычая – песня-жалоба невесты («Я ли в поле да не травушка была» П. Чайковского на сл. И. Сурикова).

Стремление к воле, попытка вырваться из оков в музыкальном тексте русского романса – это «борьба» метров, различных типов фактуры, мелодикоритмического рисунка, динамики, и, конечно, *ostinato* (ритмическое, мелодическое), символизирующее ясность, непоколебимость намерений. Например, в романсе Н. Мясковского «Так и рвется душа» мелодическое и ритмическое *ostinato* вокальной партии и синкопированные аккорды фортепианной партии (9 тактов *f Appassionato*) упрямо повторяют слова героини: «Хочет воли она, просит жизни другой». В романсе «Ручей» Р. Глиэра «свободный ручей» беспечно и вольготно «бежит» в пространстве си-бемоль-мажора (движение шестнадцатых в фортепианной партии на *p*). «Плененный ручей» – это сфера доминора. Сравнение шума ручья с рычанием льва намекает на принципиальную невозможность мириться с любым ограничением свободы, а энергичное восходящее движение ритмического рисунка в басах фортепианной партии на *f crescendo* ассоциируется с накоплением энергии водного потока, готового вырваться из оков – быстро и сильно. «Вольный», не укладывающийся в классические рамки русский пятидольник и такая же «вольная», размашистая интервалика басов фортепианной партии и вокальной партии в романсе Ю. Шапорина «Зачем крутится ветер в овраге?...» органичны в ансамбле с пушкинской идеей «творчество есть воплощение свободы».

Метафора «вольная птица – человек», как правило, напоминает о старинном русском обычае выпускать весной птиц на волю. Конечно, мечта об «отрыве от земли» никогда не существовала в рамках одной культуры. Например, у П. Элюара – «от облака до человека не далеко – если через птицу». Для носителей русской культуры характерно устремление взгляда к небу («простору просторов»), когда бездна угрожает поглотить его [6, с. 383] или когда душа в плену тоски [8, с. 193–197]. Не случайно метафора «птица – свободный (в жизни, творчестве) человек» – одна из констант русской литературы, получившая воплощение в творчестве А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Островского, А. Чехова, М. Горького, М. Цветаевой и др.

Ассоциативный ряд воля – птица – полет – свободный человек возникает от словесных конструкций «давай улетим!» («Узник» Н. Метнера) и «вечно свободным!» («Альбатрос» Н. Мясковского), вольно «парящих» в четырехоктавном пространстве музыкального текста. В какой-то мере можно говорить об

иллюстративной реализации словесной метафоры «вольной птицы» в музыкальном тексте: ритмо-мелодическое и фактурное *ostinato* в вокальной и фортепианной партиях аллюзирует хлопанье крыльев орла («Узник» Н. Метнера на сл. А. Пушкина) и плавные махи гигантского крыла альбатроса («Альбатрос» Н. Мясковского). «Отрыв от земли» музыка моделирует и при помощи активности иктов, подвижного темпа и характерного ритмического рисунка в восходящем движении («Звонче жаворонка пенье» Н. Римского-Корсакова). В метнеровском «Узнике» восходящее движение вокальной партии по ступеням уменьшенного септаккорда на *sfrenatamente* от *p* к *f* и резкий форшлаг в фортепианном аккомпанементе, ассоциирующиеся с взмахом крыла улетающей на волю птицы, логично сосуществуют в едином образном пространстве с словесной фразой «давай улетим!». Путь к воле (где «гуляем лишь ветер... да я») в музыкальном тексте «лежит» через противостояние двух- и трехдольного фортепианной партии метров к *ff* и самой высокой ноте романса у вокалиста.

Для воплощения образа зарождающихся, неуправляемых сил в русском фольклоре традиционно использовалась семантическая формула «темный лес». С библейских времен лес был символом многочисленного народа¹. Русская поэзия связывает темный лес с богатырским началом (А. Кольцов) или с конкретным персонажем – воеводой (С. Клычков). Таким образом, народ, лес, вольница, песня, сила, мощь, бунтарство, разгул – истоки русской метафоры «темный лес» в русском романсе. В этом же контексте название и содержание романса А. Бородина «Песнь темного леса» отсылает нас к традициям значения слова «лес» в русской культуре. В романсе образ леса становится метафорой воли как составляющей русского бунта. Тавтологические повторы (воля-волюшка вольная, сила-силушка), присутствие постфикса (разгулялася, расходилася, упивалася) как лингвоспецифические особенности русской речи в композиторском тексте романса естественным образом дополняются характерным для русской музыкальной речи переменным неквадратным метром. Силу, мощь и размах взбунтовавшейся воли подчеркивает энергия унисонов вокальной и фортепианной партий (авторская ремарка *pesante*)².

Подводя итоги, можно сказать, что опора на концепт, с одной стороны, позволяет рассмотреть русскую вокальную музыку с учетом широких гуманитарных знаний и обеспечивает «выход» в области, лежащие за пределами текста вокального произведения – в пространство русской культуры. Обращение к русской вокальной музыке в контексте проблем, лежащих в компетенции лингвистики, истории, искусствоведения, литературоведения, семантики, библеистики и т.д., позволяет не только пассивно созерцать русский романс, но слышать «новые вариации и неведомые переключки» [5, с. 35], увидеть «глубинное, сокрытое», а потому сказать о русском романсе нечто важное и особенное. Не случайно Аскольдов-Алексеев называл концепты «почками сложнейших соцветий мысленных конкретностей» [2, с. 272]. С другой стороны,

¹ Книга Пророка Исаии 7:2; Книга Пророка Наума 2:3; Книга Пророка Иезекииля 15: 2.

² Такой же прием использует М. Мусоргский в хоре «Расходилась, разгулялась» (опера «Борис Годунов»).

концепт позволяет выявить в «пестром множестве» романсов не только индивидуальное, но и то общее, что позволяет говорить о «русскости» русского романса. Одним из «знаменателей» русского в русской вокальной музыке является значимый для русской культуры концепт «воля».

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
2. Аскольдов С. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология. М., 1997. С. 267–279.
3. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. М., 1999.
4. Даль В. Толковый словарь: в 4 т. М., 1978. Т. 1.
5. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009.
6. Ильин И. Сочинения: в 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 2.
7. Лихачев Д. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб., 2006.
8. Оноприенко В. Флоренские. М., 2000. С. 193–197.
9. Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.
10. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
11. Тэффи Н. Воля // Сатира и юмор первой половины XX века. М., 2003. С. 75–80.
12. Шмелев А. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.

А.В. Свиридова

(Астраханская государственная
консерватория (академия))

«10 иероглифов» Дмитрия Кольцова

(к вопросу интерпретации цикла)

Среди первых отечественных композиторов, обратившихся к поэтической миниатюре «страны восходящего солнца», были И. Стравинский («Три стихотворения из японской лирики» на стихи поэтов VIII–IX вв.), М. Ипполитов-Иванов (вокальный цикл «Пять японских стихотворений» на стихи неизвестных поэтов в переводе А. Глускиной), Д. Шостакович («Шесть романсов на слова японских поэтов» для голоса с оркестром). Позднее ряды любителей японской поэзии пополнились сочинениями Б. Арапова, И. Арсеева, Э. Денисова, К. Синка, С. Слонимского, Б. Тищенко, В. Тормиса, А. Холминова и других композиторов.

Из самых распространенных жанров японской поэзии – рэнга («нанизанная песня»), танка («короткая песня») как микромир в 31 слог с чередованием слов в 5–7–5–7–7 слогов и более поздняя по происхождению хайку (хайкай, кокку) = трехстишие из 17 слов в 5–7–5 слогов – внимание молодого, трагически погибшего поэта и композитора Дмитрия Кольцова привлекла «визитная карточка» японской стихотворной лирики – хайку.

В цикле камерных миниатюр для солирующего голоса и фортепиано композитор обращается к ярчайшему представителю японской поэзии XVII в. эпохи сегуната Басе, поскольку «именно Мацуо Басе придал семнадцатисложным хайку настолько безмерную глубину, что исчерпать их смысл невозможно», «тайная сила его поэзии в равновесии, в единстве разного: цвета, запаха, звука – благодаря чему хайку уподобляется самой жизни» [3, с. 78]. Лишь две из десяти миниатюр написаны на тексты представителей школы Басе Найто Дзесо и Кобаяси Исса (все в переводе В. Марковой).

Что касается названия цикла, то «священные, высеченные на камне письмена» (греч. *hieroglyphoi*) – фигурные знаки, которые могут обозначать целое понятие (идеограмма), слово (логограмма) или отдельный слог, звук речи. Иероглиф как понятие, предмет, слово многогранен, поскольку отражает великое разнообразие вещей, находящихся рядом. Например, *вееp* = кисть, осенние листья, восходящее солнце, ураган; *цветок* = весна, осень, белый снег, настоящее, прошлое, поток времени... Поэтому хайку как жанр предполагает неисчерпаемость семантического спектра и символическую наполненность.

Используя классификацию словесного обозначения опуса, предложенную Л.П. Казанцевой, наиболее точным для «10 иероглифов» представляется «заголовок-отстранение», активизирующий ассоциативные связи и образующий широкие культурные конспекты» [4, с. 28].

Что касается образной стороны поэтического первоисточника, то каждая эпоха в истории японской культуры – Нара (VIII в.)¹, Хэйан (IX–XI в.)², Камакура-Муромати (XII–XIV, XIV–XVI)³, Эдо (XVII – середина XIX в.)⁴ – отмечена своим знаком, определенным модусом на эстетическую категорию красоты = истины: *аварэ* (сочетание двух возгласов «аа» и «харэ»; красота очаровательного), *моно-но аварэ* (изящного, утонченного, изумительного, восторженного), *югэн* (ю – туманный, гэн – темный, глубокий; красота таинственного), *саби* (красота печального, унылого), *окаси* (красота смешного [см.: 3, с. 56]).

«Каталог» иллюстрируемых образов в вокальном цикле Дмитрия Кольцова «10 иероглифов» включает *колокол*, спящую *иву*, плачущих *птиц* и *рыб*, *бабочку*, пьющую росу с хризантемы, зимнюю *луну*, снежное *серебро седин*, застывший от безветрия *ковыль*... Природа служит авторам слов средством ху-

¹ Нарская эпоха подарила Какиномото Хитомаро (мастер од и элегий), Ямабэ Акахито (родоначальник пейзажной лирики), Яманосэ Окура (зачинатель гражданской лирики), Омото Табито (поэт-сатирик), его сын Отомо Якамоти (автор любовных песен) [см.: 8, с. 97].

² Эпоха Хэйан – золотой век японской средневековой культуры (расцвет повествовательного романа, лирического дневника, живописи, составления букетов, японской музыки – сопровождение к танцам по сюжету легенд = «вгаку»).

³ Эпоха сёгуната включала два периода – Камакура и Муромати (активный интерес к истории, литература для самураев – героические повести, где ценились мужество и простота, продолжает развиваться танка, расцвет монохромной живописи, новое – отшельническая литература. Лейтмотив: “Мир – в нем нет ничего определенного, но именно это и замечательно” [8, с. 104].

⁴ В эпоху Эдо смех становится ведущей эстетической категорией (фарсовые пьесы, интерлюдии, лубочная повесть, комическая поэзия, шутки, анекдоты, юмористическая литература).

дожественного моделирования эмоций, выражения в иносказательной форме размышлений о сущности жизни, старости, смерти. От «пейзажа своей души» через видимую красоту – «очарование вещей» поэт-композитор переходит через грань излюбленного японскими стихотворцами состояния «блуждения в неопределенности» к красоте безмолвия, отрешенности, к красоте невидимого – символу небытия.

В «10 иероглифах» Дмитрием Кольцовым претворены не только категории японской эстетики, но и приемы творческого метода поэтов – намек, аллегория, недосказанность, что свидетельствует не просто об увлечении им японской культурой, а созвучности образа мышления, мировоззренческого комплекса представлений, согласно которому все исходит из *не бытия* и возвращается в *небытие*. Позиция композитора на категорию Вечности согласуется с этическими воззрениями японских поэтов, в том числе Басе, которые подтверждены Л. Коган: «У человека есть чувство Вечности... на эмоциональном уровне... Это ощущение восторга, возвышенного, величественного (так мы воспринимаем вечность мироздания)» [5, с. 90]. Иначе как можно в 21 год написать: «Каждому пора смешаться с предками, кануть в безликую серую массу – в забвение... это ведь очень ответственно – отправиться в путь. Такое бывает раз в жизни. Один, всего один-единственный раз нам дано воспарить...» [6].

Что касается музыки, то всякое сочинение является продуктом деятельности *сознания* творца, поэтому вне зависимости от волевых усилий композитора происходит обобщение ранее полученной информации, осознанное или неосознанное «заимствование» уже существующих в памяти сюжетно-образных рядов, ассоциаций с множеством компонентов мелодико-интонационного, композиционного, жанрового, стиливого порядков. И это аксиома. В «10 иероглифах» наличествуют как явные, так и скрытые аналогии с японской художественной культурой – театром, живописью, исполнительским искусством, не говоря уже о языковой системе поэзии, что вполне закономерно. Это:

- принцип «конструирования» вокальной линии с характерным для него несовпадением мелодических и ритмических цезур (возможны минусы перевода);
- атрофия басов, нижнего базисного пласта фактуры;
- множественность фоновых повторов как проявление сущности национальной специфики в живописи;
- мартеллатная техника (*non legato*) как имитация игры на японских инструментах (кото, сямисэне);
- обилие пауз как аналогия застывших грациозных поз («ката») в японском театре;
- принцип «кугири» (буквально – «оборвать фразу»), чтобы возбудить воображение (в актерской игре, поэзии);
- излишество «белого пространства», цезур, которые создают впечатление фрагментарности, расчлененности мыслей (соответствует композиционному методу «нанизывания одного на другое»);
- при этом «ничего не должно стоять на месте, чтобы не прийти в противоречие с мировым ритмом» [3, с. 63].

Вследствие скромных масштабов пьес при многогранном содержании (тема, идея) привлекают внимание проблемы символики, сочетания интеллектуального и эмоционального, значимости и специфики характера мелодии, гармонии, фактуры. Одним из главных свойств музыкальной выразительности цикла является сочетание диатоничности и целостного. В широком использовании ангемитонной пентатоники двух наклонений, гекса- и гептатонических ладовых структур, тематической гармонии (проекция горизонтали на вертикаль), «черноклавишных» мелодико-ритмических формул, ладовой переменности, насыщенных «гроздьев» диатонических кластеров, угадывается «словарь континентального стиля» (В. Ручьевская) – стран азиатского сообщества.

«Генерализирующими» интонациями (В. Медушевский) в цикле становятся м3, б3 (в зависимости от контраста настроения), б2, ч4, которые пронизывают горизонталь и вертикаль – тематически значимые и фоновые голоса фактуры. Своеобразно вступление (с ремаркой «Очень медленно») к *первому иероглифу*: «долбящий» звук b^1 в партии фортепиано в арифметической регрессии (тройной повтор, двойной, одинарный) становится звуковым эквивалентом колокола, вызывая ассоциации с изречением английского поэта и священника Джона Донна «По ком звонит колокол», ставшим названием романа Эрнста Хэмингуэя, и ответа на вопрос: «Никогда не спрашивай, по ком звонит *Колокол*: он звонит по *Тебе*» [14, с. 3].

Любое движение в представлении японцев идет не по прямой (начало – середина – конец), а по кругу. Отсюда – «благодаря взаимному притяжению, способности резонировать друг с другом на основе равнозначности всех точек круга» [3, с. 60] – приемы взаимосвязи элементов: волнообразное движение («харан»), призыв-отклик («коо»), последние волны («еха»). Их использование в качестве графического очертания мелодической линии – терцовые покачивания, восходящие квартовые возгласы, нисходящие «угасания», разнонаправленные секунды (подъемы и спады «последних волн») – создает неупорядоченные, отчлененные паузами разновеликие по протяженности мотивы. Предельно прозрачная интервальная фактура призвана передать реверберацию – далекие отзвуки колокола. Синтезируя мировоззренческие, этические, психологические идеи, первая часть цикла миниатюр становится *эпиграфом*, поясняющим замысел произведения: «Жить – значит умирать».

Тот же лейтинтонационный комплекс (б2, м3, ч4) при минимуме аккордовых средств господствует во *втором иероглифе*, содержание которого передает соприкосновение человека с трансцендентным миром. Дмитрий Кольцов использует широко применяемую современными композиторами резонансную гармонию, когда все (или почти все) звуки мелодии становятся структурными элементами аккордов. Отсюда «нейтральные» с точки зрения функциональности, но яркие по фонизму и сонантности вертикали. Каждое созвучие (их всего пять) входит в пентатонический звукоряд со «стрежневым» звуком e целиком или своей частью. Диссонирующие вертикальные комплексы звучат экспрессивно, но не грубо. Этому способствует динамика (*pp*), длительное выдерживание созвучий с неотвратимостью «угасаний». Особо значимая фраза текста – «это ее *душа*» – поется без поддержки фортепиано. Последнее слово (образ-

абстракция «душа», объединяющий мгновения с вечным) отчленено, его музыкальное выражение – секундовая интонация *d – e* трижды повторяется в аккомпанементе всякий раз на октаву ниже предыдущего варианта.

Как известно, взаимоотношения слова и музыки в синтетических опусах не однозначны, поскольку композитор, как правило, не иллюстрирует, а интерпретирует текст. Поэтический образ *третьего иероглифа* печаль по ушедшей весне – усиливает негативные эмоции конкретизацией последствий этого явления:

Плачут птицы.

Глаза у рыб полны *слезами*...

Однако сезонный этап годового цикла – «весна» – соответствует «утру» суточного и «детству» продолжительности жизни. Поэтому Дмитрий Кольцов, подчеркнув настроение ремаркой: «Светло, с неторопливым движением», преследует иные художественные цели. «Несерьезность» эмоций обитателей воздушного пространства и подводного мира композитор акцентирует остиной ритмической фигурой (затактовая тридцать вторая и восьмая с двумя точками); «зигзагообразным» контуром мелодической линии в масштабе интонации-инварианта при общей волнообразной направленности движения, вызывающим ассоциации с детскими упражнениями на рояле; лучезарно-светлым ладом – *C dur*.

Смысловой импульс третьей строфы дал повод композитору включить синхронный параллелизм терций (через две октавы), а завершить миниатюру пуантилистической «россыпью» терцовых интервалов.

Техника, близкая минимализму как методу сочинения, предполагающему «минимизацию» звуковысотного (набор звуков), ритмического (повтор элементарных формул = «паттернов»), фактурного (длительное выдерживание тональной или модальной гармонии) параметров представлена в *четвертом иероглифе*. На образно-смысловом уровне противопоставляются восторг от пения парящего в небе жаворонка (с визуальным ощущением присутствия «синевы неба») и вторящие пению инородные импульсы – «звонкие удары» фазана. Так композитор возводит музыку «цвета» в ранг звуковой «зрелищности».

Контраст в средствах выражения идеи («соперничество пернатых вокалистов») распространился на измерения художественного высказывания, индивидуализацию «качества исполнения» при интонационно-ритмическом выделении стержневых слов: «*поет*», «*ударом*». В первом случае после мелодического хода от III к многократно повторяемой I ступени – «знака патетики» – следует плавное разрешение вводного тона; во втором – рельефный восходящий ход на квинту с акцентом на втором слоге. Если на уровне горизонтали можно говорить об элементах разнообразия, то вертикаль демонстрирует предельную «скупость» гармонических средств – тонический квартсекстаккорд и нижняя терция субдоминанты *C dur*'а в контроктаве: первый повторяется 15 раз, вторая – 3 раза.

Несколько скептическое отношение к «репетативной музыке» (Л. Акопьян) вполне объяснимо с многих позиций, но в данном опусе композитор с ее помощью создал комедийный музыкальный портрет одного из представителей куриных – фазана, в то время как главным «действующим лицом» был жаворо-

нок, вложивший в свою «симфонию» всю душу и силы. За чрезвычайно обнаженными внешними признаками окружающего мира скрыты философско-этические основы японской культуры – осознание красоты как Вечности, понимание принципа повторения как основополагающего закона жизни, природы и искусства.

Остинатная мелодическая фигурация сопровождения *пятого иероглифа*, имитирующая игру на кото, созвучна тексту – монотонным каплям моросящего дождя. Это погодное явление подсказало композитору выбор средств музыкальной выразительности. Тотальная остинатность сопровождения не помешала мелодии оторваться от основного тона тональности (*b moll*), «застыть» в многократном повторе звука-«образа», создав на мгновение эффект остановившегося времени, а затем в патетической приподнятости устремиться к кульминационной фазе, которая совпала с окончанием пьесы.

«Графика» драматургического движения двух последних строф олицетворяет рост энергии путем многообразия вариативной ритмики восходящих мотивов, двутактовой «раскачки» перед скачком на кварту вверх – последнему звуку f^2 . Но главным выразительным средством, образовавшим *контрапункт смыслов*, является образные амплуа тональностей, находящихся в квинтовом соотношении: *b moll* – фригийский *f*. Диатоническая мелодия – упорно повторяющийся звук *c* приобретает напряженный, пронзительно-щемящий оттенок, «искажающий» в силу образования по вертикали резко диссонирующих интервалов (б7, б9) терцово-квартовые попевки сопровождения. Кроме политонального противоречия, эмоциональная напряженность подкреплена контрастом регистров, динамики (*crescendo* выписано только для вокальной партии), стереофоническим эффектом восприятия пластов.

Итак, пейзажность способна «рисовать» не только островки покоя, отдохновения, быть направленной на создание звукового фонизма, но и на концептуальную несовместимость: воплощение психологической раздвоенности чувств, противоречий между реальным и идеальным, микро и макромиром.

Общеизвестно, что в хайку в силу его минимального размера концентрированность мысли достигает крайнего предела. Отсюда афористичность, аллегория, символика, отсюда ассоциативная связь, родственные слова («энго»), слова с двойным смыслом («катэ-котоба»), отсюда многомерность микрособытий. Словом с двойным смыслом-значением в *шестом иероглифе* является «осень» (время года, возраст человека):

И *осенью* хочется *жить* этой бабочке.

Пьет торопливо с хризантемы росу.

Спрессованный «ток музыки» в вокальной партии создает тип мелодии, идеально передающий состояние глубокого преклонения перед величием Природы, ставшей частью души человека. Ладовая переменность (*C – G – e*) не в состоянии разрушить эмоциональный фон грусти, сожаления о неотвратимости трагической развязки.

Структурирование музыкальной ткани происходит на основе объединения разнотонального – пластовой полифонии, то есть одновременно звучащей оппозиции повторяющегося нижнего пласта и обновляющегося верхнего. По-

добный принцип характерен для бассо-остинатных жанров – пассакалии, чаконны, «арии-жалобы» граунда, фолии. Степень разобщенности пластов зависит от их взаимодействия («долевое равноправие», «единство и борьба противоположностей», «психологическая несовместимость») и выполняемой ими функции: *тематической* (образно-смысловая, комментирующая), *фоновой* (темброкрасочная автономизация звуков, интервалов, блоков, звуковых пятен – «нотных ягод», аккордовых монолитов и т. д.).

Интонационно-лексическое наполнение солирующей партии в качестве образно-смыслового пласта – мягкие терцовые покачивания, трихордовые ангемитонные скольжения в объеме терции, кварты; выделение терцового тона мажорного и минорного наклонений как оттенков «глядослышания» (А. Ахматова) светлого и печального:



Иная текстовая организация фонового пласта: ритмически однообразная формула сарабанды в русле траурной семантики ($\frac{3}{4}$), вариационное изложение гармонического стержня, основанного на диатонических отношениях, – свидетельство признаков чаконны. Тихая звучность, высокий регистр, разреженная плотность звукового пространства, отсутствие педальных ресурсов – это, с одной стороны, художественный результат передачи образа-«портрета» грациозного, легкого, изящного создания – бабочки, а с другой – покров таинственности ее трагического конца. Контрастная диспозиция элементов фактуры позволяет передать два состояния: любование предметом живой природы и осознание обреченности живого существа.

Генезис музыкальной семантики «закодирован» в стихотворном тексте: принцип парадоксальной компиляции строф направлен на создание семантики разного уровня, диапазон которой охватывает оба пласта: *вокальный* (в качестве репрезентанта интонационного символа «звукосозерцательности») и *остинатно-фоновый* (с противоположной спецификой гармонического содержания, соответствующей идеи смерти).

Как самостоятельный жанр хайку отпочковался от рэнга, строфы которой составлялись разными авторами, поэтому каждая строфа трехстишия (или пятистишия) занимала свободное положение, не связывалась с другими причинно-следственной связью, не выстраивалась в сюжетный ряд, а как бы существовала самостоятельно. Текст *седьмого иероглифа* построен на образно-смысловом контрасте строф. В данном случае за внешним «фасадом жизни» скрыты глубокие социальные проблемы:

Праздник весны...

Но кто он,

Прикрытый рогожей *нищий* в толпе?

В ансамблевой миниатюре превалирует громкостная динамика (*mf*, *f*, *ff*), моноритмичная аккордовая фактура с ремаркой для правой руки: «Играть на

октаву выше». Не учитывая развернутых вступления и заключения (*risoluto*), фортепианные фразы не заглушают вокальную партию – звучат в моменты паузирования, но главная особенность сопровождения – вариативность исходного фактурного тезиса = «темы-источника» в рамках трехстрочной композиции.

Философская идея *красоты Вселенной* (Природы) и обыденности земного (у японцев нет категории «безобразное») отражены в интонационно-ладовой сфере. Восходящая направленность интонаций первой и заключительных слов третьей строф выражает противоположные чувства: *восхищение* временем года и *изумление* присутствием нищего в толпе. Эти эмоциональные оппозиции ассоциируются с дисгармонией земного мира. Кроме того, синкопированные ритмические фигуры сопровождения (залигованный звук в триоли, межтактовое акцентирование последней восьмой, «запыхавшиеся» внутритактовые смещения сильных долей) способствуют экспрессивной сопряженности коротких и долгих звуков, выявляя остроту, пружинность ритма: . Через «вакханалию» синкоп Дмитрий Кольцов не только выявляет разные эмоции (радость, возмущение, взволнованность), но и значительно расширяет семантические возможности звуковой материи за счет различных мелодико-ритмических вариантов интонационного тезиса.

Текст Найто Дзесо стал поэтической основой для *восьмого иероглифа*:

Снега холодней,
серебрят мои седины
зимняя луна.

Человек находится на «переднем» плане и служит выражением идеи. Символический образ природы (зима) отвечает цветовой гамме «состояния души» (В. Кандинский), полностью соответствует эстетике восточного искусства «дойти до сути» [9, с. 295], чему способствует взаимодействие элементов музыкальной ткани: лирическая «грусть» вокальной партии, элегическая тональность *d moll*, спокойный темп, дифференцированность фактуры на рельеф (мелодия) и фон (постоянство метро-ритмической формулы сопровождения).

Первая свободно-речевая музыкальная фраза – единственный пример использования восходящей малосекундовой интонации в статусе душевных мук, символа скорби. Так совмещаются личностный и всеобщий планы. Индивидуальный облик миниатюре придает арпеджированная фактура аккомпанемента – знак лирической пейзажности как реалии «земных» ассоциаций, простота развертывания микротематизма. Оstinатное «колыхание» звуковых волн с вершины источника в диапазоне трех октав (звуки разложенного трезвучия *d moll* с октавными удвоениями основного тона) напоминают не только шопеновскую «инструментовку» простейшей гармонии, порождающей на фортепиано богатейшие обертоновые наложения, но и монохромную технику древних живописных миниатюр японских художников. Налицо жанровые признаки элегии, которые проявляются на уровне мелодии, ритма, организации музыкальной ткани.

Жанр выступает в качестве знака-индекса, выявляющий глубинный подтекст мотива скорби, символа конечности человеческого бытия; тембр и звукоизвлечение (нонлегатный пианизм) – в качестве средства приобщения к этике народного исполнительского искусства.

Процесс «творения содержания» (Л. Казанцева) в *девятом иероглифе* подтверждает мысль С. Полозова, что остановка времени происходит при чрезмерном количестве статических повторений музыкального построения без каких-либо изменений [10].

На уровне фонового пласта – звуковой ткани сопровождения – тождество повторяющихся элементов (четыре против одного) подчеркивает застылость, «обездвиженность» ландшафта («как будто навеки замер»). Вокальная партия как средство выражения авторских чувств значительно ярче и рельефнее. Интонационный процесс преодолевает инерцию, а следовательно, привносит новизну. Начальный мелодический оборот – «мотив прощания» рождает образ скорби («Некого больше манить!»), вводит в настроение, созвучное цветовой палитре – фригийский *a*.

Как утверждает отечественный лингвист А. Реформаторский, «образом является и одно слово, и словосочетание, и персонаж, и мотив – в художественном произведении нет ничего вне образа» [12, с. 180]. Поэтому знаковая система цикла касается вокального «обыгрывания», выделения отдельных слов, текстовых фраз, повторяющихся эпитетов, вобравших интонации б2, м3, ч3 – лейткомплекс цикла, который присутствует во всех иероглифах кроме IV. Он же является интонационной основой слов-изголовий («макуро-котоба»): «колокол», «ива», «весна», «осень»... В девятом иероглифе этим словом является «ковыль».

Для *десятого иероглифа* Дмитрий Кольцов использовал хайку Кобаяси Исса (XVIII в.), содержание которого согласуется с текстом из повести Асай Реи: «Ничто в жизни не совершается в полном соответствии с нашими желаниями. Вот почему мы привыкли говорить „печальный мир“» [11, с. 66]. Именно с этого тезиса начинается хайку:

Печальный мир!

Даже когда расцветают вишни...

Даже тогда...

Начальная строка, которую японцы называют душой хайку, сочетает «аскетическую простоту с внутренней страстностью» [9, с. 295]. Поэтическое противопоставление двух миров – человека (эмоции печали по поводу мимолетности жизни) и Природы (весеннее цветение вишни как миг в круговороте вечности, беспредельности) не находит подтверждения в музыке: «Белый *C dur* всего лишь чуть-чуть с «грустинкой», спокойный темп, тихая динамика с постепенным крещендированием к кульминации и резким «срывом» звучности (*subito*) при смене регистра на высокий, солирующие фразы на фоне выдерживаемых в диатонической среде диссонирующих аккордов.

Композитор лишь дважды прибегает к слоговой распевности, выделяя интонационно-ритмическими средствами слоги слов «печальный», «расцветают». Первая и третья строфы психологически и интонационно близки, выпол-

няют функцию «тезиса» и «последствия» в «саби» – высшего закона движения по кругу природы, человеческой жизни и искусства¹. У многих народов мира, в том числе у японцев, «движение по кругу – одно из основных движений магических земледельческих плясок, связанных с солнечной магией» [2, с. 273–274].

Оценить в полной мере просодию опуса Дмитрия Кольцова может, естественно, японский исследователь, «русский же музыковед, желающий последовать за композитором в его лингвистических странствиях, попадает почти в то же положение, что и сам объект изучения – он вынужден „приручить“ новый язык» [13, с. 187].

Цикл музыкальных пьес для пения «10 иероглифов» как поэтический метод «нанизывания одного на другое» породил соответствующую музыкальную стилистику – «парчу из лоскутов» (Н. Конрад). Образный «сценарий» композиции – целое, созданное из разных, но дополняющих друг друга частей. Причем их связь обнаруживается в «генетически узнаваемом» характере тематизма (обилие ангемитонных образований в объеме кварты, квинты, сексты), в особенностях ладогармонического мышления (особые диатонические лады, «сложный диатонический лад» – термин Ф. Рубцова, образованный при соединении нескольких музыкальных фраз, имеющая каждая свою ладовую структуру), в синтезе «пейзажной» образности с глубинами субъективного мировидения, порождающем новые аспекты содержания – внутреннюю сложность, неоднородность художественного образа, семантическую многослойность.

Сюжетный баланс контрастов создает симметрию равновесия *между* миниатюрами и *внутри* них – «большой пустоты и небольшой заполненности» [1, с. 2], того, что загадочно, таинственно, требует разгадки, реалистического видения. Безусловно, и время, и творческая позиция композитора наложили свой отпечаток на образно-содержательную составляющую цикла. Две философско-эстетические категории японской культуры – красота и символика, свойственные театру, живописи, графике, танцу... стали определяющими в музыке. Но любое сочинение – это создание «новой художественной ценности» (М. Бонфельд). Музыка Дмитрия Кольцова – мир безбрежных созерцаний. Изучая японскую поэтику, композитор был глубоко убежден, что все виды искусства призваны «смягчать сердца людей, действовать на чувства высших и низших; стать основой долголетия и счастья; стать путем прекрасной и долгой жизни» [7, с. 374]. Пусть золото медных духовых инструментов – «цвет прощальных гимнов» (Дмитрий Кольцов) сопровождает его в вечном мире любви.

Литература

1. Бубнова В. Пластические принципы искусства Японии // Творчество. 1975. №9.
2. Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1978.
3. История эстетической мысли. М.: Искусство, 1985. Т. 2. Средневековый Восток. Европа XV–XVIII веков.

¹ «Саби» переводят по-разному: налет старины, который японцы всегда ценили и ценят; от прилагательного сабисий – определения «унылый», «одинокый»; красота печального, тишины, покоя [3, с. 56].

4. *Казанцева Л.П.* Анализ музыкального содержания. Астрахань: АГК, 2002.
5. *Коган Л.* Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург: ЕГУ, 1994.
6. *Кольцов Д.* URL: <http://www.classica.fm/2010/05/20/concent-of-memory-of-Dmitry-Koltsov>.
7. *Конрад Н.И.* Избранные труды. Литература и театр. М., 1978.
8. Культурология: конспект лекций. М.: ПРИОР, 2000.
9. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
10. *Полозов С.П.* Музыкальное содержание в контексте музыкального времени// Музыкальное содержание: наука и педагогика. Астрахань: ГУП ИПК «Волга», 2002.
11. *Редько Т.И.* Ихара Сайкаку. М., 1980.
12. *Реформаторский А.* Лингвистика и поэтика. М., 1987.
13. Стравинский – публицист и собеседник / сост. и коммент. В.П. Варунца. М.: Сов. композитор, 1998.
14. *Хэммингуэй Э.* По ком звонит колокол. М.: Азбука, 2006.

В.О. Петров

(Астраханская государственная
консерватория (академия))

Инструментальный театр: основные признаки жанра

Инструментальный театр является уникальным жанром: исполнители сами выполняют все дополнительные действия, предпосланные композитором, в связи с чем они наделяются рядом несвойственных им функций. При этом под инструментальным театром понимается такое произведение, при интерпретации которого обязательно задействовано как *внутреннее* (что происходит в театре звуков), так и *внешнее совмещение музыки и театра*:

1) *внутреннее совмещение музыки и театра* проявляется в том, что определенный тембр предстает носителем какого-либо образа или становится в музыкальном пространстве «персонажем». По мнению А. Бакши, «интонацией может быть не только игра на музыкальных инструментах или пение, но любой звук – шарканье ногами, покашливание и т.д. В общем, все, что может быть организовано звуковысотно, ритмически и, главное, смыслово... Т.е. музыканты разыгрывают партитуру так же, как актеры разыгрывают пьесу по ролям» [1];

2) *внешнее совмещение музыки и театра* предполагает проявление театральности через использование исполнителями пантомимы, мимики, жестикуляции, акробатики, слова, различного рода передвижений во время сценической реализации произведения, нетрадиционного расположения инструментов в пространстве сцены, что визуализирует исполнение.

Их синтез служит *главной константой* жанра инструментального театра, любое произведение которого перманентно сюжетно и зрительно ощущаемо: помимо соотношения музыкальных материалов, предоставленных исполнителям, помимо акустико-звукового воплощения (особая диалогичность, включение монологов, ответов на них), оно содержит и сценическую событийность,

проявляющуюся в актерской игре исполнителей на сцене. Возможно поэтому Ц. Когоутек в середине 70-х гг. XX столетия, не изучая специфику инструментального театра как жанра, говорил о наличии подобных произведений, выявляя в них «исполнительскую эксцентричность», основанную на исканиях неодадаизма, закрепившего свои позиции в европейской культуре с начала 50-х годов [5, с. 259–261]. А. Денисов указывает на наличие двух видов проявления семантики в музыкальных текстах – аконвенционального, ограниченного только музыкальным языком, и конвенционального, образующегося во взаимодействии музыки с другими семантическими системами [2, с. 40]. Текст любого произведения, представляющего инструментальный театр, синтезирует ряд языков (семантических систем) и поэтому отличается наличием *конвенциональной семантики*.

Инструментальный театр можно отнести к подвиду инструментальной сферы в целом, к которой относят и симфонию, и сонату, и ряд камерно-инструментальных жанров. Согласно подавляющему большинству определений жанра, выдвинутых, например, А. Сохором¹, В. Цуккерманом², Е. Назайкинским³, любой самостоятельный жанр должен иметь ряд только ему свойственных черт. Инструментальному театру присущи следующие *оригинальные жанровые признаки*, позволяющие считать его подобным жанром:

1) он имеет отличное от других жанров инструментальной музыки *предназначение* – визуально «показать» музыкальную драматургию, в связи с чем происходит синтез музыкальной и визуальной информации, концепция композитора предстает «наглядной». Следовательно, инструментальный театр, согласно классификации О. Соколова, – жанр «взаимодействующей музыки» [10], жанр синтетического характера, в котором совмещаются музыкальный и предметно-изобразительный ряды⁴. По этой причине он не может быть поставлен в один ряд с иными жанрами инструментальной сферы («чистой музыки»);

2) он имеет значительно «расширенные» *условия исполнения* – концертная эстрада, ставшая на долгие столетия базой исполнительских составов, играющих инструментальную музыку, не является приоритетной для исполнения

¹ Сохор рассматривал жанр как социальный феномен, имеющий свое предназначение, функции в обществе, условия его исполнения и восприятия [11, с. 129–148].

² Цуккерман предполагал под жанром определенное типизированное содержание, т.е. самостоятельный жанр должен отличаться свойственным только ему содержанием [13].

³ Исследователь, во многом опираясь на достижения Сохора и Цуккермана, дает следующее определение жанра: «Жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы и виды музыкальных произведений, разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [6, с. 94].

⁴ В. Холопова отмечает: «Предметно-изобразительный ряд широко раздвигает горизонты смыслового видения музыки, но он не является самодовлеющим, входит в целостный образ в качестве одного из элементов и достигает цели только в синтезе с соответствующим эмоциональным подкреплением: за каждой зрительной ассоциацией стоит какая-либо эмоционально-психологическая сущность» [12, с. 154].

произведений инструментального театра (в качестве сцены могут быть использованы зал, коридоры, балконы, любые открытые и закрытые площадки);

3) он имеет не только внутреннюю (звуковую), но и внешнюю (сценическую) *направленность на слушателя*, выполняя иную по сравнению с другими инструментальными жанрами художественную функцию, что изменяет значение участников коммуникативной системы музыкального творчества, особенно исполнителей, играющих роль актеров¹;

4) он имеет свою специфику, уникальность которой связана с наличием *параллельно действующих драматургий* – музыкальной, поведенческой, визуальной и вербальной – в произведениях камерного и массового инструментального спектакля, инструментального ритуала. Сопоставление этих пластов (всех или избранных) становится важным признаком высокого уровня событийности;

5) он имеет сюжет или определенный образный концепт, интегрированный присутствием персонажей, «облаченных» *в рамки инструментария и исполнителей-инструменталистов* или отдельных элементов театрализации, в связи с чем возникает синтез музыкальной и сюжетной драматургий;

6) он объединяет в свои рамки произведения, созданные для разных составов, отрицая господствующие классификации инструментальной музыки в целом: *для одного исполнителя* (в сочинении «Дюна» (1992) Д. Райнхарда фаготист разбирает инструмент на глазах у публики и вновь его собирает на фоне различных издаваемых звуков), *для инструментальной группы, ансамбля* (в «Sempre sonare» (2004) для двух роялей и ударных С. Жукова главным сценическим приемом становится перемещение исполнителей в пространстве сцены, а в пьесе «Направление птиц» (1997) для четырех саксофонов В. Германавичюса музыканты после выхода падают на сцену, изображают ряд пантомимных сцен, связанных с авторской идеей ассоциирования инструменталистов с птицами), *для оркестра* (в пьесе «Loses Gotose» (2004) для камерного оркестра Ф. Хюбнера воссоздан театр абсурда, в котором оркестранты обмениваются инструментами, подходят друг к другу, удивляясь игре партнеров, и т.д.).

Все эти признаки, сформировавшиеся более полувека назад и давшие инструментальному театру статус оригинального жанра, ни с каким другим не сопоставимого, являются стабильными, неизменными в истории развития жанра.

¹ Именно исполнители становятся создателями той театральной атмосферы, которую автор предначертал в партитуре и которую необходимо услышать и увидеть находящейся в зале публике. Публика же наделяется функцией *со-чувствия*, представляющей собой «совместный творческий душевный труд, возникающий в состоянии эквивалентности чувств посредством воли и способности к перевоплощению в объект приложения милосердия, дающий возможность оценить, понять и оправдать поступки объекта как свои собственные. Следовательно, со-переживание может быть адресовано не только положительному, но и отрицательному персонажу, даже – вызывающему антипатию окружающих, так как при “переключении на причину” смысл и оценку эмоциональному переживанию зрителя диктует собственная мотивация поступков антипатичного персонажа. **Со-переживание** можно определить как ряд моментов со-чувствия, логически развивающихся в пространстве-времени спектакля, параллельно у субъекта и объекта: зрителя и актера, актера и образа. Если логика чувств зрителя совпадает с логикой чувств актера-персонажа в каждом моменте сочувствия, можно говорить о со-переживании» [4, с. 98].

Мобильными же становятся содержание инструментально-театральных опусов и форма его воплощения – от использования отдельных элементов театрализации до создания оригинальных инструментальных спектаклей.

Английский театровед Р. Фрай утверждал: «Законы единства в синтетическом искусстве допускают только две возможности: или обоюдная субординация воздействия... или подчинение других искусств властной интенсивности и собственному единству какого-либо одного искусства» [цит. по: 7, с. 78]. В инструментальном театре могут присутствовать разные *искусства-притяжения* – пластическое искусство, театральное представление, литература, декорирование, свето-цветовая визуализация. При этом они находятся в подчинении у музыкального искусства, являющегося главенствующим в любом произведении, несущем в себе эстетическую значимость, специфичную для музыки, и отрицающем преднамеренный эпатаж. Смена полюса подчинения приводит к господству какого-либо другого искусства и перечеркивает значимость музыкальной идеи. Такое происходит, например, в ряде произведений С. Загния, В. Екимовского, в которых театральная драматургия, выполняемая инструменталистами, отрицает звучание музыки вообще. Жанр инструментального театра перестает выполнять свою основную функцию – посредством дополнительных источников информации, ряда сценических действий раскрыть музыкальную идею сочинения. В любом случае в произведениях инструментального театра «многослойная контрапунктическая концепция воздействует “многоканально”... Ведь информация, которую тут получает зритель, – многопорядковая: это и сценография, и светозффекты, и музыканты-актеры, и мимика, и пластика, и движения рук и тел, и наряды, и фонические артикуляции, и ансамблевый инструментарий, наконец, сам музыкальный звук и тембр! Все это позволяет композитору работать с богатой и своеобразной семантической “палитрой”, гораздо более насыщенной по сравнению с однолинейной системой чисто музыкального или чисто литературного жанра» [3, с. 181]. В произведениях инструментального театра происходит *взаимодействие полярных видов искусства*, ранее направленных на разные аудитории и имеющих свою собственную специфику бытования в художественном пространстве. В рамках рассматриваемого жанра они находятся в синтезе под непосредственной образующей целое ролью музыки.

Л. Саввина, анализируя взаимодействие кодов в произведениях синтетического рода с точки зрения семиотики, отмечает важность в них театрального кода – кода «зрелищного представления, благодаря которому музыкальное произведение не имитирует, описывая предмет, а “ставит его перед глазами”». Как известно, специфика театрального кода заключается в полифоническом взаимодействии разных составляющих элементов: декораций, костюмов, освещения, музыкального сопровождения, жестов, мимики актеров и литературного текста – важной смысловой части спектакля» [8, с. 11]. Сочетание их сущностей и основных констант может быть ярко или менее выраженным; они могут находиться в драматургическом родстве, а могут и сопоставляться весьма конфликтно. По мнению известного специалиста в области синтеза искусств И. Кинтик, в инструментальном театре «действие развивает силу эмоциональ-

ного воздействия на аудиторию... Это важно, поскольку в данном случае используется не только традиционный (акустический) канал, но и кинетический (визуальный) канал» [15, с. 7].

Наиболее логично синтез визуальных и аудиальных впечатлений, воспринимающийся через действие, производится в инструментальном театре. При этом, «само попадание в пространство визуального и превращение в визуальный образ приобщает индивида к материи современного потустороннего мира, обладающего статусом сакрального» [9, с. 601]. В данном контексте лишний раз констатируем, что весь происходящий на сцене процесс не является спонтанно применяемым: любой музыкальный или поведенческий акт запрограммирован композитором *полностью* (выписан последовательно в партитуре) или *частично* (автором даны лишь приблизительные действия, паттерны – как музыкальные, так и поведенческие). Например, в раннем образце инструментального театра «Музыка прогулки» (1958) для одного или более пианистов Д. Кейджа продолжительность сценического процесса не определена. Исполнитель (исполнители) извлекает звуки, как из клавиатуры фортепиано, так и из его корпуса, постоянно вытягиваясь, дотягиваясь до разных пространств инструмента, что уже само по себе вызывает параллели с театром. Если учесть, что все это должен проделывать пианист, имеющий классическое музыкальное образование, то данная идея Кейджа может вызвать у него ряд сложностей: исполнителю необходимо обладать скорее не академической серьезностью, а спонтанностью, абстрагироваться от привычных норм сценического поведения, уметь перемещаться, жестикулировать, не превращаясь при этом в видимого «любителя» музыки, имеющего отношение к самодеятельности, а то музыка рискует стать «вторичным продуктом» театрального в основе процесса.

Следовательно, помимо интерпретации текста исполнителям должна быть свойственна сценическая раскрепощенность для производства новых действий, которые требует от него композитор. Соглашаясь с мнением Т. Шах-Азизовой, что «путь к спектаклю включает в себя и путь актера к образу, а всех актеров – к ансамблю и созданию особого сценического мира, маленькой вселенной данного спектакля с ее специфическими формами, атмосферой, ритмами, звучанием» [14, с. 107], отметим, что такие же процессы должен формировать и театр инструментальный. Умение войти в образ – основная задача исполнителя.

Рассматриваемый жанр не всегда можно сравнивать с драматическим театром, поскольку вся театральность, происходящая на сцене при сценической реализации опуса, – результат *музыкального мышления*, деятельности композитора и исполнителей, использующих немзыкальные компоненты. Происходит четкий процесс: исполнители выполняют задачи композитора. В драматическом же театре между автором и исполнителями существует еще одно звено – *режиссер*. Режиссер театрального действия становится *универсальной личностью*, интерпретирующей текст автора (сценарий), но самостоятельно подбирающей для постановки и актеров, и музыку, и визуальный ряд, с его точки зрения, наиболее подходящий для выражения определенной концепции, преднамеренно или вынужденно работает с костюмерами. То есть режиссер «деко-

рирует» текст литературный (написанный сценарий) на *свое* усмотрение, в соответствии со *своей* идеей. Причем при каждой новой постановке один и тот же сценарий может иметь разные воплощения – вплоть до полной смены декораций, образов героев и т.д. В инструментальном театре режиссер как физическое лицо отсутствует¹: инструменталисты должны осуществлять план действий (музыкальных и сценических), прописанный (срежиссированный) композитором и зафиксированный в партитуре на все времена. В данном случае музыкальный текст «декорирует» композитор, являющийся одновременно и автором и режиссером, а сам текст в дополнительном «декорировании» не нуждается.

Можно смоделировать собственную классификацию *элементов театрализации исполнительского процесса*. К ним отнесем: 1) специфическую диспозицию инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала (пространственная музыка); 2) психофизические приемы привлечения внимания публики – актерская игра (виды пластического искусства); 3) технологические приемы привлечения внимания публики – использование внешних эффектов: световое и цветное оформление сцены, наличие костюмов и грима (идентификация исполнителя с внешним видом персонажа или персонажей), инструментальное мультимедиа; 4) вокализацию и вербализацию инструментального процесса.

Выделенные элементы могут использоваться *обособленно*. Так, в сочинении «Терретектор» (1966) для 88 исполнителей Я. Ксенакиса все ансамблисты находятся в зале вперемешку с простыми слушателями. Обычное музицирование, начатое исполнителями при сценической реализации опуса «Звук» (1960) для пяти исполнителей М. Кагеля, вскоре превращается в жестикуляцию инструменталистов (они продолжают играть, но музыка при этом не звучит). А при исполнении «Новгородской пляски» (1980) для кларнета, тромбона, виолончели, фортепиано и ударных С. Слонимского все ансамблисты под конец начинают танцевать.

Оригинален прием включения в инструментальную композицию *слова* как элемента театрализации исполнительского процесса. Подчеркивая то, что инструментальная композиция со словом не является разновидностью вокального искусства, необходимо отметить, что в ней тем не менее можно установить определенную интеграцию вербального и музыкального начал. В первую очередь, эта интеграция обозначается на концепционном уровне: инструментальное произведение благодаря наличию *дополнительного источника смысла* – слова – выражает авторскую идею более полно и доступно для слушателей. В одном случае применение *слова может зависеть от музыкального контекста*, в котором оно употребляется. Такой вариант взаимоотношения музыки и текста используется в большем количестве сочинений, например, – в «Саде радости и печали» (1980) для флейты, альты и арфы С. Губайдулиной, где произнесение слов Ф. Танцера является текстово-смысловым дополнением-обобщением, зву-

¹ Исключение составляет произведение «Дуэль» (1959) для двух оркестров и двух дирижеров Я. Ксенакиса, где в роли режиссеров выступают дирижеры. В других же случаях дирижеры также наделяются функциями актеров.

чащим после музыки, а в пьесе «Музыка и вопросы» для колокольчиков и металлофонов Т. Джонсона исполнители, речь которых основана на сочиненном автором тексте, комментируют происходящие на сцене события, обосновывая свои манипуляции с инструментами. В другом случае музыкальный тематизм может непосредственным образом «откликаться» на смыслы (или сюжетные линии) слов, применяемых композитором, т.е. *музыка может зависеть от слова*. Например, в «Соприкосновении» (1978) для ударника В. Глобокара текст Б. Брехта подчиняет себе всю метроритмическую и интонационную организацию музыкального материала, а в пьесе «Ухаживание за музой» (1995) для двух фортепиано Д. Макинтоша, созданной на текст С. Акермана, не только музыкальное, но и сценическое решение подчинено раскрытию содержания текста, всех его сюжетных «поворотов». Таковых сочинений гораздо меньше, поскольку слово активнее употребляется композитором для «аргументации» своей концепции, а не наоборот, с целью отобразить музыкой перипетии словесного текста. В ряде опусов идея композитора, которая могла бы быть более плакатно, доступно выражена наличием слова, претворяется путем использования иных театральных элементов. В любом случае эти элементы, выполняемые исполнителями, *отдаляют* инструментальный театр от других жанров инструментальной сферы, насыщая его несвойственными приемами актерской игры, проникновением слова.

В большинстве же случаев элементы театрализации исполнительского процесса применяются *комплексно*. Таким комплексом, например, обладает произведение «Арлекин» (1975) для кларнета К. Штокхаузена, где исполнитель появляется на сцене в ярком костюме, активно передвигается, по-актерски изображая тот драматургический план, который описал Штокхаузен в партитуре. Автором задействованы все из вышеперечисленных элементов. *Наделение инструменталистов функциями актеров*, когда исполнитель есть персонаж, включенный в развитие сюжета или имеющий собственную характеристику, – особый процесс, использующий соответствующие приемы (пантомиму, танец, мимику, жестикуляцию). Идентичное действие производится в «Призраке театра» (1996) для десяти музыкантов В. Екимовского, где присутствуют названные композитором «Конфликтная сцена», «Любовная сцена», воплотить которые должны инструменталисты. Они, трактуя представленный музыкальный материал, не только ассоциируются с персонажами (альт – лирический герой, труба – патетический герой, кларнет – философский герой), но и активно взаимодействуют друг с другом, прибегая к пантомиме, жестикуляции и т.д. То есть комплекс элементов театрализации не предполагает обязательный синтез *всех* возможных приемов: Екимовский не применил слово, костюмы и грим, тем не менее его сочинение – яркий инструментальный спектакль.

В связи с этим, произведения инструментального театра имеют определенные уровни *сценической событийности*: 1) *низкий уровень: элементы театрализации исполнительского процесса* (когда в инструментальном опусе композитором используются, скажем, только движения исполнителей, специфическая диспозиция инструментов в пространстве сцены, жестикуляция) – «Терретектор» Ксенакиса, «Звук» Кагеля, «Новгородская пляска» Слонимско-

го; 2) *высокий уровень: инструментальный спектакль*, когда все музыкальное сочинение является театральной сценкой, предложенной композитором и воссозданной инструменталистами; здесь задействованы все или несколько из элементов театрализации – «Арлекин» Штокхаузена, «Призрак театра» Екимовского.

Инструментальный спектакль, имеющий высокий уровень сценической событийности, в свою очередь, имеет две *разновидности с точки зрения принадлежности сюжета*: 1) *действие, связанное с сюжетами каких-либо других искусств* – таких сочинений меньше в количественном отношении – «О, стыд!» (1976) для шести ударников Х. Биртвистла на сюжет одной из сцен трагедии «Гамлет» У. Шекспира, Второй концерт для тромбона с оркестром («Дон Кихот», 1992) Я. Сандстрема по мотивам романа М. де Сервантеса, «Из каталога Эшера» (1994) для семи музыкантов и диапозитивов В. Екимовского по мотивам картин художника; 2) *действие, смоделированное композитором*: «Эонта» (1963–1964) для фортепиано, двух труб и трех теноровых тромбонов Я. Ксенакиса, «Драма» (1971) для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова, «Финал» (1981) для камерного ансамбля М. Кагеля, «Выход» (1993) для фагота, тромбона и виолончели К. Дюка. Таких произведений больше в количественном отношении. Композиторы не регламентированы в выборе сюжетной линии, драматургических перипетий. Доходит до проявления крайнего акционизма, преднамеренного эпатажа, вызывающего скандалы в музыкальной среде. Например, в цикле «Маркизий» («Стриптиз-реквием», 2004) для солистов, оркестра и дирижера со свистком С. Ярунский опровергает каноны заубойной мессы. Произведения с наличием сюжета, как правило, адресованы инструментальным группам или оркестру и имеют отношение к проявлению признаков *массового спектакля*. Кроме того, инструментальный спектакль может и не иметь развернутого сюжета, а стать *характеристикой персонажа* какого-либо искусства или вымышленного композитором. Такие сочинения, в основном, камерны по составу – написаны для солирующего инструмента и в связи с этим в них с точки зрения театральной драматургии можно выявить признаки *моно-спектакля*. Помимо этого, используется инструментальный *камерный спектакль*, в сценической реализации которого принимают участие несколько исполнителей.

Литература

1. Бакиш А.М. Настоящее искусство всегда сиюминутно // Независимая газета. 1996. № 129.
2. Денисов А.В. Семантика музыкального языка – лингвистический аспект проблемы // Семантика музыкального языка: мат. науч. международ. конф. (Москва, 27–28 февраля 2002 г.). М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 46–53.
3. Караев Ф.К. Что может композитор... (интервью с А. Амраховой) // Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 178–183.
4. Клименко Ю.Г. Театр как практическая психология // Катарсис: альманах. М., 1994. С. 84–116.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
6. Назайкинский Е.В. Стилъ и жанр в музыке. М., 2003.

7. *Сабинина М.Д.* Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. – М.: Композитор, 2003.
8. *Саввина Л.В.* Поэтика синтезирующих музыкальных текстов второй половины XX века // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: сб. науч. ст. Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2011. С. 5–14.
9. *Сальникова Е.В.* Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в. // Миф и художественное сознание XX века: сб. статей / отв. ред. Н.А. Хренов. М.: ГИИ, 2011. С. 594–611.
10. *Соколов О.В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12–58.
11. *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Раппопорт. М.: Музыка, 1971. С. 129–148.
12. *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000.
13. *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1964.
14. *Шах-Азизова Т.К.* Процесс создания драматического спектакля (о проблемах и задачах изучения) // Психология процессов художественного творчества: Сборник статей. / Отв. ред. Б.С. Мейлах и Н.А. Хренов. – Л.: Наука, 1980. С. 103–113
15. *Cintic I.O.* The syncretism temptation in performing arts after world war II: Thesis for a doctor's degrees in Theatre Science // George Enescu" Arts University Iași, 2005.

Ю.А. Гусев

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Квартет тромбонов, его появление и развитие

Квартет тромбонов от Ренессанса до классического периода. Тромбон, появившийся в пятнадцатом столетии, был единственным медным хроматическим инструментом. Он сразу начал использоваться в церковной музыке, наряду с вокальной и ансамблевой музыкой. В соответствии с певческими голосами были сконструированы дискант, альт, тенор и басовые тромбоны¹. Описания этих инструментов были даны Михаэлем Преториусом в Приложении ко II тому Трактата «*Syntagma musicum*» (1618г.)² и Мари Мерсенном в его Трактате «*Harmonie universelle*» (1636–37 г.)³.

Первые появления тромбонов в группе из четырех инструментов были для поддержки хора. Группа из четырех тромбонов впервые была зарегистрирована в унисонной поддержке вокала в 1539 г. Наряду с этим хор в двадцать четыре голоса, с четырьмя корнетами и четырьмя тромбонами приветствовал

¹ *McConb Lobitz C.* Problems In transcribing md Composing Music for Trombone Choir, unpublished doctoral dissertation. The University of Oklahoma (неопубликованная диссертация. Университет Оклахомы, США), 1969 (Xerox copy, Ann Arbor. University Microfilms).

² "Michael Praetorius," *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, fifth edition (New York, 1971). 1275.

³ Marin Mersenna," *Baktr's Biographical Dictionary of Musicians*, fifth edition (New York, 1971), 1075.

Леонору Толедо в Венеции в честь ее свадьбы с герцогом Козимо I¹. Музыканты исполнили мадригалы придворного композитора герцога Франческо Бернардо Кортеччиа. Одно из сочинений – церемониальное церковное песнопение «Motet a 8» – было описано как содержащее "интересные примеры звуковых переключек"².

Следующее появление четырех тромбонов было также зарегистрировано в роли поддержки. Тромбоны исполнили мадригал на свадьбе принца Франческо и Джованны, королевы Австрии в 1565 г., вместе с четырьмя виолами и сопрано. Это было представление, в котором музыкальное сопровождение включалось в свадебные празднества. Среди музыкальных пьес был «Мадригал а 5», исполняемый сопрано и четырьмя виолами и сопровождаемый за сценой лирой и четырьмя тромбонами³.

Схожими типами представлений с музыкальным сопровождением в тот период были Интермедии. В том же году (1565) Сертеччиа и Стриджио написали Интермедию «Psyche ed Amore» с использованием четырех тромбонов⁴. В 1589 г. Интермедии включали четыре тромбона на празднествах Фердинандо де Медичи и Кристин де Лоррэн⁵. Тромбоны сопровождали сцены с олимпийцами, сражением и сцены ада.

Монтеверди в «Интермедии» указывает на титульном листе своей оперы «Орфей» (1607 г.), что в оркестре необходимы четыре тромбона. Партитура показывает, что добавлен пятый тромбон, и из инструкций, написанных в партитуре, известно, что тромбоны играли в группе в оркестровых тутти, сопровождающих спуск Орфея в подземный мир. Монтеверди использовал тромбоны для угрюмого настроения и спецэффекта, а не поддержки вокальных партий, рисуя мрачную картину, доступную тромбонам для музыкальной ассоциации загробной жизни.

Ранее, в 1597 г., Джованни Габриэли написал «Sacrae Symphoniae», содержащий шестнадцать инструментальных произведений. Впервые в истории четыре из них содержат обозначения инструментов, которые будут использоваться в начале частей. Это «Canzona X», «Соната piano e forte», «Canzona XI» и «Canzona XVI». Из этих четырех, в «Canzona XVI» используется состав из четырех тромбонов с корнетом в двух отдельных хорах, и четырех тромбонов со скрипкой в третьем. Инструментальные партии трактуются полифонически, как и вокальные партии. Исключая примеры Монтеверди и Габриэли, тромбон продолжал использоваться прежде всего для унисонной поддержки хоровых партий.

Важное место в литературе для квартета тромбонов принадлежит Бьяджио Марини (1595–1665), ученику Монтеверди. Его Канцона для четырех тромбонов (ор. 8, № 3, 1626 г.) была ранним примером камерной инструментальной музыки и первым написанным квартетом тромбонов. Марини продол-

¹ Madrigal, Grave // Dictionary of Music and Musicians. London, 1954. P. 490.

² Reese G. Music in the Middle Ages. New York, 1940. P. 365–366.

³ Dart Th. The Interpretation of Music. Longon, 1954. P. 141.

⁴ Grout D. J. A Short History of Opera. New York, 1947. P. 62.

⁵ Weettrup J.A. Monteverdi and the Orchestra. Music and Letters. XXI. July.

жал писать в вокальном гомофонном и полифоническом стиле, который использовался Монтеверди. Первые шесть тактов нотного примера № 1 демонстрируют гомофонный стиль начала пьесы, сопровождаемой полифоническим стилем:

Пример № 1.

The image displays a musical score for four trombones, labeled Trombone I, II, III, and IV. The tempo is marked as 100. The first system shows the beginning of the piece with a homophonic style, characterized by a single melodic line supported by a rhythmic pattern. The dynamics are marked as *f energico (non staccato)*. The second system shows a change in style, with the trombones playing in a more polyphonic manner, indicated by the marking *p piu legato*. The third system continues this polyphonic texture, with the trombones playing in a more complex, interwoven fashion. The dynamics remain *p piu legato*.

Ученик Джованни Габриэли, Хайнрих Шютц (1585–1672) использовал многое из практики «Венецианской школы» в своей вокальной музыке, где специфика тромбона как инструмента сопровождения наиболее достойна внимания. Его «Symphoniae Sacrae» содержит короткие инструментальные интерлюдии, названные «Синфонией», которые были написаны для тромбонов. Двумя наиболее значительными большими пьесами являются «Fili mi Absalon» для басового голоса и четырех тромбонов и «Attendite, popule meus, legem meam» для басового голоса, четырех тромбонов и *basso continuo*. Партии тромбонов – независимые линии и не поддерживают в унисон басового голоса. Примером являются последние три такта «Sinfonia» до вступления баса – соло «Fili mi Absalon». Медленное движение длинной ноты создает мрачное настроение в хоральном стиле для следующего басового соло – плача по мертвому сыну:

Пример № 2.



Fig. 2—Heinrich Schutz, *Fili mi Absalon*, measures 19-21

Следующий отрывок (конец пьесы) демонстрирует использование Шютцем независимых партий с короткими, быстрыми, гаммообразными движениями (такты 76–78), чтобы ускорить темп к заключительной каденции:

Пример № 3.

Bassus

Ab - salon. Ab - salon!

Bassus Pro Organo $\flat$ (b)6 $\sharp$

Fig. 3—Heinrich Schutz, *Fili mi Absolon*, measures 76-78

В «Attendite, popule meus, legem meam» гаммообразное движение увеличивается и становится более трудно исполнимым.

Пример № 4:



Fig. 4—Heinrich Schütz, *Attendite, popule meus, legem meam*, measures 13-16.

Следующий пример из заключительного эпизода, где гаммообразные пассажи передаются от одной партии к другой.

Пример № 5, (такты 100–104):



Fig. 5—Heinrich Schütz, *Attendite, popule meus, legem meam*, measures 100-104.

Немецкий композитор Даниэль Шпеер (1636–1707) написал «Сонату для четырех тромбонов и basso continuo», сочиненную во время его работы кантором в г. Гоппинген (1676–1690). Это пример «Башенной музыки» для четырех тромбонов¹. Соната – это одна из инструментальных интерлюдий к Taffel-Schmitz, коллекции готтлибов, изданных под псевдонимом в 1686 г.². Музыка диатонического склада, со скачками на терцию и кварту и несколькими скачками в октаву. Структура чередуется между гомофонным складом и имитацией, создавая легкое подобие фанфарности. Отрывок из последних четырех тактов пьесы, иллюстрирует некоторые из упомянутых качеств. (Показанные динамики являются редакторскими пометками, напечатанные издателем.)

Пример № 6.

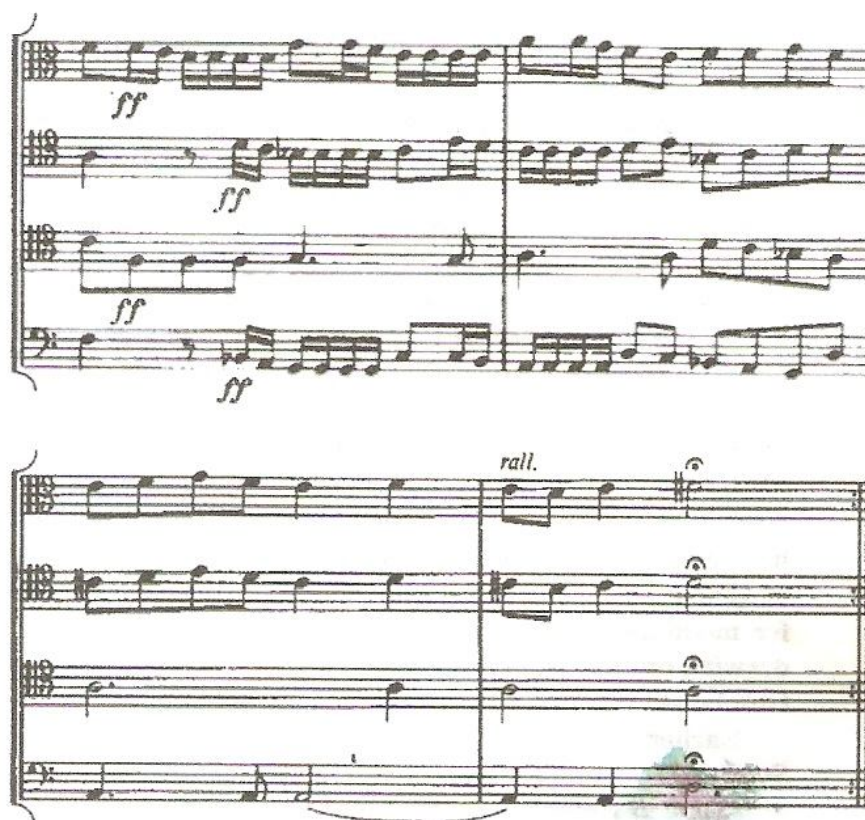


Fig. 6—Daniel Speer, *Sonata for Four Trombones*, measures 44-47.

Восемнадцатое столетие. Другой немецкий музыкант – Йоган Пецель, современник Даниэля Шпеера, тоже сочинял «Башенную музыку» для ансамбля Stadtpfeifer. Этот ансамбль включал один или два корнета с альтом, тенором и бас тромбонами. Его «Hora decima» (1670) и «Funffstimmigte blasende Musik» (1685) были написаны для этой комбинации инструментов.

Иоганн Себастьян Бах следовал за стилем Пецеля, используя ансамбль башенных музыкантов, чтобы удвоить вокальные партии в своих кантатах. Во время работы в Лейпциге (1734–1744) Бах удваивал партии ансамбля, так как

¹ Speer D. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. 6th ed. New York, 1971. P. 1544.

² Rifkin J. Jacket notes for Baroque Fanfares and Sonatas for Brass. Nonesuch, H-71146.

испытывал дефицит в певчих и продолжал эту практику во всех кантатах кроме № 26, 118 и 135, где у инструментов были более независимые партии¹. Использовал ли Бах дискант-тромбон (сопрано) как главный голос в этих ансамблях, создавая квартет тромбонов? В то время беспорядок происходил от использования различных названий сопрано-тромбона, мешая сегодня решить, когда тот использовался. Музыкальный критик Чарльз Сэнфорд Терри полагает, что в Кантатах номер 2, 21 и 38, дискант-тромбон определенно использовался, чтобы играть партию, помеченную для корнета². Более позднее исследование Филиппа Бэйта показывает, что используемым инструментом была, вероятно, кулисная труба, у которой была одна кулиса, передвигавшаяся по трубке, приложенной к мундштуку³. Эта информация была обнаружена в архивах Лейпцига, которые указывают, что Готтфрид Рейхе, башенный музыкант и лидирующий трубач у Баха, играл на кулисной трубе и валторне, когда это было необходимо⁴.

Георг Фридрих Гендель более, чем Бах, способствовал развитию тромбона в комбинации трио (альт, тенор и бас). Как полагает Энтони Бэйнс, в Генделевской «Saul» есть прекрасные партии тромбона восемнадцатого столетия⁵.

В конце восемнадцатого столетия тромбон использовался преимущественно в церкви, опере и оратории. В этих произведениях обычно встречались трио тромбонов. Стандартизацию трио в оперных оркестрах приписывают Глюку. В Венской версии редакции Орфея и Эвридики он добавил к трио сопрано-тромбон. В своем «Трактате» Берлиоз утверждает, что партия корнета в «Орфее и Эвридике» была предназначена для тромбона-сопрано, а не для корнета как обозначено в партитуре. В дальнейшем это демонстрирует проблему неопределенности в отношении использования дискант-тромбона. Берлиоз объясняет, что тромбон-сопрано удвоил голос сопрано, в то время как альт, тенор и бас тромбоны удвоили другие голоса. В.А. Моцарт использовал группу тромбонов – сопрано, альт, тенор, бас в своей оратории «Davidde Penitente» (K 469). Отрывок (пример № 7) из вступления хора показывает подкрепление вокальных партий тромбонами.

¹ Charles Sanford Terry. *Bach's Orchestra*. London, 1932. P. 41.

² Ibid. P. 40.

³ Philip Bate. *The Trumpet and Trombone*. London, 1966. P. 112.

⁴ Ibid. P. 229.

⁵ Baines A. *Trombone*. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 5th ed. / ed. by Eric Blom. London, 1954. Vol. VII. P. 557.

Пример № 7.

Tempo primo.

Cornetti. *p*

Trombone I. *p*

Trombone II. *p*

Trombone basso. *p*

Tempo primo.

Violini. *p*

Viola. *p*

Coro. *p*

Ah, se in-tor - no a quest' or - na fu -

Ban - dellit Du — mit lei - fem

Ah, se in-tor - no a quest' or - na fu -

Ban - dellit Du — mit lei - fem

Fagotti. *p*

Violoncello e Basso. *p*

Tempo primo.

Cembalo. *p*

Fig. 7—W. A. Mozart, *Davidde Penitente*, measures 1-3.

Первое появление четырех тромбонов не было случайным с момента происхождения инструмента. Группа тромбонов была вовлечена во все стили музыки. Квартет наряду с ранними вокальными сочинениями выступал прежде всего в роли поддержки, в то же время в оперном жанре тромбон использовался для создания религиозных или сверхъестественных образов. Квартет иногда появлялся и как независимый ансамбль, но роль сопровождения была основной.

Литература

1. Arnold D. Brass Instruments in the Italian Church Musk of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. Brass Quarterly, I (1957), 81-92. and II (1959), 99-109.
2. Bate Ph. The Trumpet and Trombone. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1966.
3. Berlioz H. A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration, Translated by Mary Cowden Clarke, New York, Novelk. Ewer and Co., 1882.
4. Brown L.F. Trombone Forum // Southwestern Brass Journal I (Spring, 1957). P. 15–19.
5. Bukofzer M. F. Music in the Baroque Era, New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1947.
6. Carse A. Brass Instruments in the Orchestra // Musicand Letters, III /ed. by A. H. Fox Strangeways (October, 1922). P. 378–382.
7. Monteverdi and the Orchestra //The Sackbut, II (№ 1. 1904). P. 286–288.

Ю.А. Гусев

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Квартет тромбонов в оркестре и камерной музыке

В первой половине XIX в. использование тромбона в военных оркестрах вызвало необходимость в изменении звука. Прежнее тихое качество звука, которое легко смешивалось с голосами, со струнными или деревянными духовыми, стало более богатым по динамике и более ярким по его медным качествам. Это было достигнуто изменением мундштука (от конической к форме чашки) и увеличением раструба.

В то время, когда тромбоны использовались редко, Бетховен сочинил для квартета тромбонов *Funeral Equale* (1812), *Misere* и *Amplius* для четырех мужских голосов и четырех тромбонов. Они написаны для двух альтов, тенора и басового тромбонов. Здесь квартет используется в традиции похоронного хора¹ с долгими длительностями нот и медленно движущимися мелодическими линиями:

Пример № 1. (Анданте)



¹ McConb Lobitz C. Problems In transcribing md Composing Music for Trombone Choir, unpublished doctoral dissertation. The University of Oklahoma (неопубликованная диссертация. Университет Оклахомы, США), 1969 (Xerox copy, Ann Arbor. University Microfilms).



Fig. 8—L. van Beethoven, *Drei Equale*, first movement (Andante), measures 1-11.

Использование Бетховеном тромбонов как самостоятельной группы в ансамблях была превзойдена важностью введения трех тромбонов в Пятую Симфонию. С этой симфонии пошло «большое» развитие тромбона. Следующее поколение композиторов-симфонистов, таких как Шпор, Мендельсон, Шуман и Берлиоз, добилось больших успехов в развитии тромбона, используя его в концертных увертюрах и симфониях. Однако тромбон еще не был твердо укреплен в симфоническом оркестре¹.

Интерес Вагнера к тромбону, особенно к низкому регистру басового тромбона, дал тому устойчивое положение в оперном оркестре и ускорил принятие басового тромбона как постоянного члена оркестра². Передовые сочинения Вагнера для тромбона были обширны и включали использование контрабасового тромбона для более низкого округлого звука. В опере «Гибель Богов» используется два тенор-тромбона, бас и контрабасовый тромбоны. Во время создания этой оперы Вагнер перестал использовать альт-тромбон в пользу превосходящей по качеству звука басовой трубы³.

Следующий отрывок из «Прелюдии» «Гибели Богов» показывает использование Вагнером качества кантабиле четырех тромбонов:

Пример № 2.



Fig. 9—Richard Wagner, *Gotterdammerung* (Prelude), measures 72-76.

Далее в опере тромбоны используются в качестве контрапункта и единственной поддержки вокальной партии, выражающей горе:

¹ Carse A. Brass Instruments in the Orchestra // Music and letters. III (October. 1922). P. 379.

² Lobitz, op. cit. P. 26.

³ Ibid. P. 25.

Пример № 3.

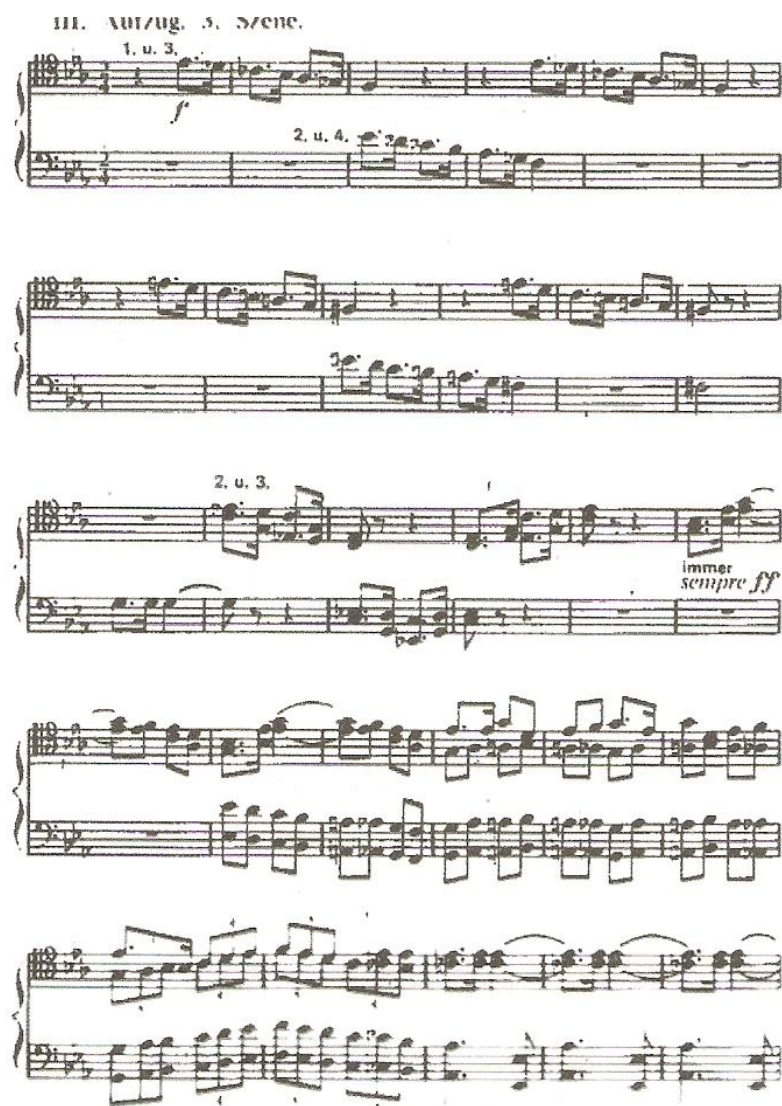


Fig. 10—Richard Wagner, *Gotterdammerung* (Act II, scene 3), measures 86-114.

Пример «Похоронной Музыки» из этой же оперы иллюстрирует широкий диапазон динамики у тромбонов, используемой композитором:

Пример № 4.

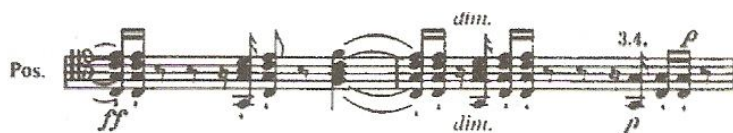


Fig. 11—Richard Wagner, *Trauermusik*, aus *Gotterdammerung*, measures 46-47.

В «Зигфриде» демонстрируются хроматические способности тромбона в такой же степени, как и сольные:

Пример № 5.



Fig. 12—Richard Wagner, *Siegfried* (Act II, scene 2),
measures 539-565.

Джузеппе Верди в своих операх также применял четыре тромбона. Самая низкая партия исполнялась на «Чимбассо» бас-тромбоне¹. Анализируя партии тромбонов в опере «Аида», можно сказать, что величественность выдержанных гармоний у тромбонов передает чувство сверхъестественной силы, решающей человеческие судьбы².

¹ Gregory R. The Trombone. The Instrument and its Music. Long. 1973. P. 96.

² Kozma T. The Trombone in Aida // Opera News. XVI (March. 1952). P. 31.

Пример № 6:



Fig. 13—Giuseppe Verdi, *Aida* (Act I, scene 2) measures 103-109.

Рихард Штраус последовал примеру Вагнера при использовании контрабасового тромбона для квартета. Использование четырех тромбонов как сольных голосов – техника, рожденная Вагнером, – продемонстрирована в «Альпийской» Симфонии (1915 г.):

Пример № 7.



Fig. 14—Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*, numbers 122-123.

Использование большой динамики (три форте) происходит далее в тактах 124–126:

Пример № 8.



Fig. 15—Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*, numbers 124-126.

Все предыдущие технические возможности партий четырех тромбонов встречаются в опере «Wozzeck» Албана Берга (1925 г.). Пример технических возможностей проиллюстрирован в прим. № 9. Четвертая партия, играемая басовым тромбоном, удвоена бас-тубой, а первая партия играется на тенор-тромбоне, хоть это и написано в альтовом ключе. Быстрые динамические изменения, чрезвычайно широкая тесситура, ритмические сложности, играемые за сурдиненными тромбонами, отвечают современным требованиям и представлениям возможностей исполнения на тромбонах:

Пример № 9.



132

133

134

135

136

Btb. *ff* mit Dpf. *pp* Dpf. ab

ff *fp* *molto* *rit.*

pp *pp* *molto* *rit.*

pp *pp* *molto* *rit.*

pp *pp* *molto* *rit.*

sher breit *Dpf. ab*

sher breit *Dpf. ab*

sher breit *Dpf. ab*

sher breit *Dpf. ab*

Fig. 16—Alban Berg, *Wozzeck* (Act I), measures 132-136.

Другой ранее не представленной на тромбоне техникой является использование глissандо (прим. № 10). Это не новый прием. Он использован только первым тромбоном в Сюите «Жар-птица» Стравинского. У А.Берга глissандо играют четыре тромбона.

Пример № 10.

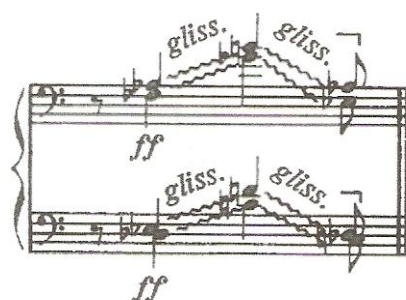


Fig. 17—Alban Berg, *Wozzeck* (Act I), measure 269.

В конце акта требуется «фрулято»:

Пример № 11.



Fig. 18—Alban Berg, *Wozzeck* (Act I), measures 715-717.

Выразительное богатство и глубина тембра тромбона, высокое мастерство и прогрессивная техника помогли квартету тромбонов достичь необходимого качества, чтобы стать наиболее популярным из однородных медных групп. Любительские и профессиональные ансамбли исполняют произведения, первоначально предназначенную для квартета тромбонов, в широком промежутке истории. Из ранних пьес наиболее часто исполняются «Канцона» Марини, «Соната» Шпеера, две пьесы из «Symphoniae Sacrae» Шютца и «Drei Equale» Бетховена.

Феликс Мендельсон и Игорь Стравинский – два наиболее известных композитора, которые вместе с Бетховеном использовали квартет тромбонов в камерной музыке. Мендельсон написал три «Equale» гомофонного склада, которые отличаются от Бетховена более живой и различной по ритму музыкой. «Каноны-панихиды» Стравинского в «В память Дилана Томаса» (1954 г.), инструментальная прелюдия и постлюдия к музыке на один из стихов Томаса. Струнный квартет используется в дополнение к ансамблю тромбонов. Каноны построены вокруг пяти тонов. Следующая выдержка (пример № 12) из последних четырех тактов «Прелюдии» показывает мрачное настроение тромбонов. Этот стиль повторен засурдиненными тромбонами в «Постлюдии».

Пример № 12.



Fig. 19—Igor Stravinsky, "Prelude," from *Dirge Canons*, measures 18-21.

В том же году Лесли Бассетт сочинил и издал «Квартет для Тромбонов». Это одночастное произведение с контрастирующими частями, предназначенное для использования в качестве сольной пьесы. Композитор так описывал свое сочинение: «Оно воплощает два контрастирующих аспекта музыки для тромбона – ритм и свободу джазового тромбониста, а также сочетание достоинства и звучности, найденной в сочинениях таких мастеров, как Габриэли, Шютца и Монтеверди»¹. Интересно, что эта пьеса не включает идиоматическое глиссандо, но в 1954 г. его, вероятно, считали больше жаргоном, чем элементом выразительности сольной пьесы. «Квартет для Тромбонов» – очень выразительное сочинение и «демонстрирует эффективное использование канонических и стретто приемов».²

В 1964 г. Эжен Бозза сочинил «Trois Pieces» для квартета тромбонов. Это одна из самых трудных пьес для квартета тромбонов, особенно принимая во внимание чрезвычайно высокий диапазон у первого тромбона. В первой части много высоких «До», «До диезов» и «Ре». Кроме того, нужно добавить трудность ритмическую (пример № 13), которая может быть ассоциирована с джазом:

Пример № 13.



Fig. 20—Eugene Bozza, *Trois Pieces*, first movement (Allegro), measures 28-29.

¹ Cobbett W.W. Drei Equale. Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music. London. 1963. Vol. II. P. 105.

² Everett Th.G. Contemporary Trombone Quartet Literature // The Brass World. 1974. Vol. IX. № 1. P. 17.

Вторая часть «Модерато» – красивая и лирическая – по отношению к внешним частям. Эффективно используется чередование с сурдинами и без них. Часть заканчивается выразительным кульминационным моментом – после фортиссимо аккорд на верхней «До».

Пример № 14.

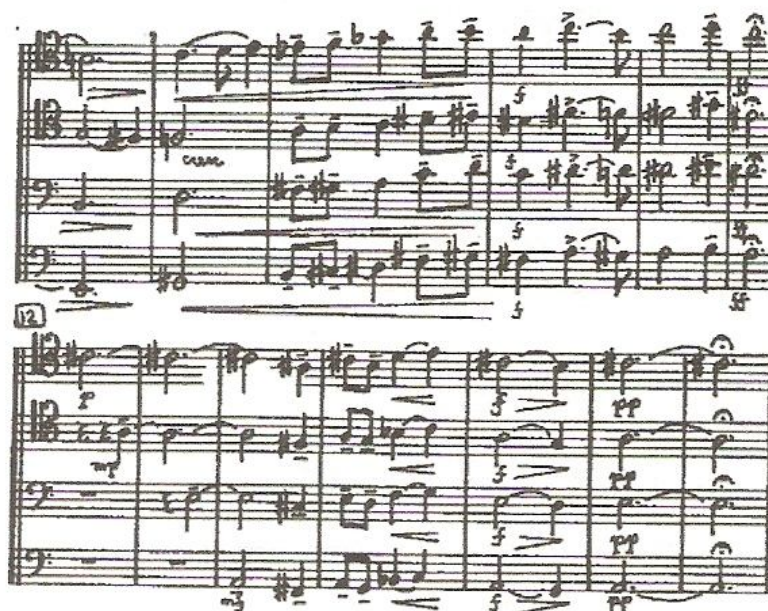


Fig. 21—Eugene Bozza, *Trois Pieces*, second movement (Moderato), measures 94-106.

interesting mixture of sound textures, the solo part using a cup

Третья часть (*Allegro Vivo*) очень быстрая (четверть = 144–152). Ритм – снова фактор сложности, идиоматическое использование глиссандо появляется только перед возвращением главной темы для кульминационного момента:

Пример № 15.

(Figure 22—Continued from Page 1.)



Более романтическая пьеса «Сюита для четырех тромбонов» (1968 г.) Гордона Джейкоба была успешно исполнена многими квартетами. Первые три час-

ти «Intrada», «Sarabanda» и «Alla Marcia» – традиционного звучания и легкого характера. Четвертая часть – «Spirituale» – представляет собой интересную смесь звуковых структур. В сольной партии используется сурдина-чашка, в то время как другие партии используют прямые сурдины. Эта медленная часть очень выразительна и нравится исполнителям. «Финал» (*Alla Fuga*) обеспечивает контраст по отношению к предыдущими частями, а стретто заключительных тактов дает величественное фанфарное окончание.

«Equali» для трех теноровых тромбонов и басового тромбона (1972 г.) Фредерика Гузена является сочинением в трех частях. Две крайние части медленные и соответствуют торжественному настроению, обычно связанному с «Escale». В первой части есть гомофонные движения аккордов с нетрадиционными гармониями и приятной звучностью. Третья часть – «Анданте» – состоит из хоральной поддержки печального и очень выразительного соло с сурдиной первого тромбона. Другие тромбоны засурдинены позже, для тихого гомофонного окончания. Средняя часть контрастирует двум внешним частям, с ритмическими элементами и интенсивностью, производящей захватывающую кульминацию в этой части.

Другое сочинение – «Квартет Тромбонов» (1972 г.) Уолтера Росса, который использует большое число уникальных приемов для тромбона. В одном такте каждый тромбон глиссандирует отдельными ритмическими фигурами – пять, четыре, три или две:

Пример № 16.

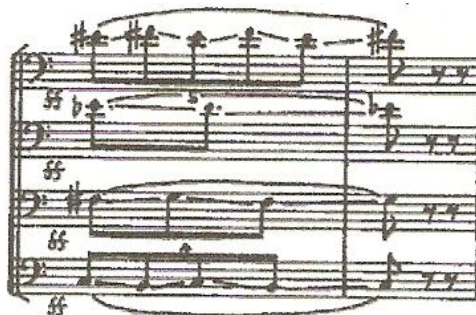


Fig. 23—Walter Ross, *Trombone Quartet*, third movement (Scherzo), measures 6-7.

Глиссандо появляются также в джазовых фигурах. К этому нужно прибавить гармонические арпеджио в «Скерцо», исполнимые на тромбоне, которые включены в этот квартет:

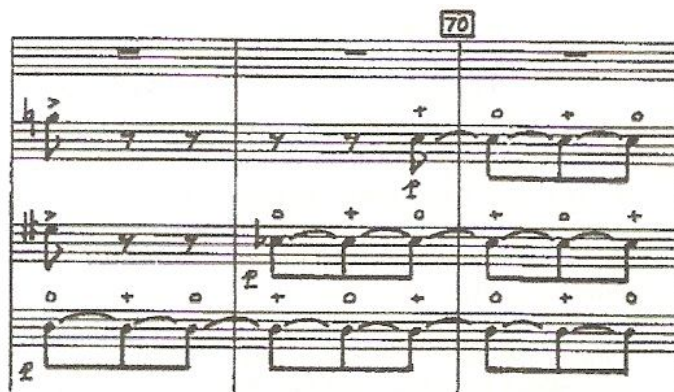
Пример № 17.



Fig. 25—Walter Ross, *Trombone Quartet*, third movement (Scherzo), measures 62-64.

Интересный контраст с использованием сурдин сделан в первой части, когда ансамбль делится на партии с сурдинами и без сурдин. Последняя часть предполагает использование гармонической сурдины с ее способностью создать эффект «wah-wah» (пример № 18). Гармоническая сурдина обычно ассоциируется с джазом и может иметь гнусавое звучание или округлый звук с выдвинутой трубкой.

Пример № 18.



Feb. 26—Walter Ross, *Trombone Quartet*, third movement (Scherzo), measures 68-70.

В 1974 г. в Дентоне (Техас, США) были представлены сочинения на Международный Конкурс для Международной Ассоциации Тромбона. Конкурс доказал, что квартету тромбонов доступна любая композиторская техника. Комбинации из двух тенор-басовых и двух бас-тромбонов или трех тенор-бас тромбонов и одного бас-тромбона были утверждены как основные, так же как и использование четырех ключей – сопранового, альтового, тенорового и басового.

Признание тромбона в симфоническом оркестре позволило заявить права на сольные роли, данные ему и сопровождаемые появлением сольных эпизодов для группы из четырех тромбонов. Широкие динамические возможности, характер звучания и другие эффекты были важными обстоятельствами, которые привели группу тромбонов к сольным ролям. Контрасты, доступные квартету тромбонов, сделали его превосходным ансамблем для камерного исполнительства и в этой роли его потенциал был реализован. Глядя в будущее квартета, можно сказать, что он непрерывно развивается и увеличивает свою популярность, используя все возможности данного ансамбля.

Литература

1. Bate Ph. *The Trumpet and Trombone*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1966.
2. Berlioz H. *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration* // translated by M. Cowden Clarke, New York, Novelk: Ewer and Co., 1882.
3. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1947.
4. *Studies in Medieval and Renaissance Music*. New York: W. W. Norton and Co., Inc., 1950.
5. Carse A. *The Orchestra from Beethoven to Berlioz*, New York: Broude Brothers, 1949.
6. Cobbett W.W. *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. 2 ed. I-III, London: Oxford University Press, 1963.

Тринадцатый квартет Д. Шостаковича: к проблеме исполнительской интерпретации

Тринадцатый квартет Д. Шостаковича (ор. 138, 1970 г.) – довольно нетипичный образец в жанре струнного квартета. Он является одним из ярких примеров новой трактовки камерно-инструментальных жанров XX в. Это в первую очередь связано с тем, что, начиная с Одиннадцатого, композитор писал квартеты с посвящением музыкантам первого состава квартета им. Бетховена. Одиннадцатый квартет (1966 г.) композитор посвящает памяти Василия Петровича Ширинского, второй скрипке, раньше других участников ансамбля ушедшего из жизни, Двенадцатый (1968 г.) – первой скрипке квартета, Дмитрию Михайловичу Цыганову, Четырнадцатый (1973 г.) – Сергею Петровичу Ширинскому, виолончелисту квартета. Тринадцатый струнный квартет композитор посвятил Вадиму Васильевичу Борисовскому, бессменному альтисту Квартета им. Бетховена с 1923 по 1964 г. В музыкальном содержании квартеты в некоторой степени отражают «адресата» посвящения, и в Тринадцатом это особенно заметно: поскольку он посвящен альтисту ансамбля, главное действующее лицо здесь – альт, и именно ему отданы функции первого голоса. Альт «персонифицируется», ему придается индивидуальная роль «главного героя». Квартетный ансамбль трактуется как диалог солирующего альтиста и струнного трио (две скрипки и виолончель) – небывалое явление в истории жанра.

В связи с таким распределением функций инструментов в произведении, анализ исполнительских интерпретаций мы выстроим с точки зрения солирующего альтиста и ведущих с ним диалог других инструментов ансамбля. Основой для изучения интерпретаций Тринадцатого квартета служат записи квартета им. Бетховена (1971 г. записи), The Fitzwilliam Quartet (1975 г.) и квартета им. Бородин (1986 г.). Записи Квартета в исполнении первых двух коллективов были сделаны еще при жизни композитора, Д. Шостакович часто принимал участие в их репетиционном процессе. Поэтому эти исполнения в какой-то степени можно считать аутентичными, несмотря на то что в плане интерпретации различия их довольно значительны. Запись Тринадцатого квартета квартетом им. Бородин сделана спустя несколько лет после смерти композитора, однако также привлекает убедительностью интерпретаторской концепции.

Квартет им. Бетховена записал Тринадцатый квартет Д. Шостаковича в январе 1971 г., совсем вскоре после его премьеры, состоявшейся в их же исполнении 13 декабря 1970 г. в Малом зале им. Глинки Ленинградской филармонии. В составе квартета в то время играли Д. Цыганов – первая скрипка, Н. Забавников – вторая скрипка, виолончель – С. Ширинский, место альтиста в то время уже занял Ф. Дружинин, ученик В. Борисовского. Сохранилось высказывание Федора Серафимовича об этом сочинении: «Первое Адажио начинается медленной скорбной темой альтиста, присоединяющиеся к теме голоса образуют звучание, близкое хоралу. Далее следует контрастный эпизод, который идет вдвое

быстрее по темпу. Он начинается острой темой у первой скрипки и приводит к быстрой и стремительной кульминации. Загадочно по своему звучанию окончание квартета. Одинокое, необычайно выразительное соло альты с сурдиной постепенно уводит слушателя в какие-то невообразимые, почти бесплотные высоты, в какое-то иное измерение. Создается впечатление, что регистровые возможности инструмента уже давно исчерпаны, но автор находит в нем все новые и новые краски. Квартет как бы обрывается внезапно небывалым по высоте для альты тоном – си-бемоль третьей октавы, который усиливается грандиозным крещендо подхватившими альт скрипками». (Ф.С. Дружинин. О Тринадцатом квартете Д.Д. Шостаковича (вступительное слово к телепередаче). Оп. 1. Д. 16). Эта мысль во многом объясняет и раскрывает особенности интерпретаторской концепции данного исполнения.

Квартет одночастный и по форме представляет сложный образец слитной сонатной драматургии, выраженной в структуре АВСВА. Начало квартета открывает монолог альты. Густой, глубокий звук инструмента, неширокая и небыстрая вибрация способствуют возникновению мужественного, сдержанно-задумчивого, сурового образа. Музыкант берет темп несколько медленнее, чем указан автором (78) – это помогает создать ощущение глубокого раздумья, в котором пребывает герой. Дальше, по мере развития музыкальной мысли и вступления других инструментов ансамбля, темп незначительно сдвигается. Подголоски в партии второй скрипки (ц. 4), а затем виолончели (ц. 6), за счет подчеркнуто маркированного штриха и некоторого осаживания темпа звучат сурово и даже трагично. Тема первого речитатива альты, проходящая в голосе первой скрипки (ц. 5) звучит утонченно и даже хрупко (скрипач использует трепетную, мелкую вибрацию, легкий звук в правой руке); дальше музыканты делают большое крещендо (к ц. 6) до *ff* (автором указано *f*) добиваясь этим ощущения всплеска и прорыва отчаянья. Вторая скрипка, альт и виолончель срывают резко последнюю ноту на динамическом нарастании (два такта до ц. 7) – здесь эмоция выплескивается и в партии первой скрипки начинается спад накала, приводящий к ламентационным мотивам у второй скрипки и альты. Хоральный подголосок в партии виолончели возвращает нас в первое состояние – скорбной сдержанности.

В начале второго эпизода (ц. 10) исполнители так выстраивают динамику, что внимание слушателей не заостряется на появившемся новом материале в партии первой скрипки, а следует за музыкальной мыслью первого эпизода (тема речитатива звучит в нижних трех голосах). Тематический материал партии первой скрипки приобретает таким образом связующий характер – он подготавливает нас к теме в партии альты (ц. 14). Альт вступает на фортиссимо, жестким маркированным штрихом, создавая угрожающий образ. Далее динамика понижается, однако подчеркнуто острый штрих у альты сохраняет у слушателей ощущение угрозы. Дальше (ц. 19), несмотря на активное движение голосов скрипок и виолончели, главным голосом остается альт, у которого звучит на протяжении нескольких тактов трель ля диэз, наводящий ужас на слушателей. Остальные голоса только оттеняют центральную мысль – этот навязчивый, всепоглощающий страх.

Центральный эпизод, выполняющий функцию разработки, контрастен по психологическому состоянию крайним разделам. Д. Шостакович называл квартет «элегическим, но вместе с тем шутливым». Действительно, некоторая «шутливость» присуща средней части – это своего рода пародия на произведение джазового жанра: джазовый бас в партии виолончели, намеки на свинговый ритм в мелодии. Однако тревожность, обозначенная в предыдущем разделе, во многом дает о себе знать и здесь: триольные свингованные мотивы перекликаются с мотивами ламентации из первого раздела (например, ц. 7, партия второй скрипки, затем альт). Альт и здесь сохраняет роль главного героя: его реплики в нисходящем движении восьмыми на форте (второй и шестой такт ц. 24, первый такт ц. 26, один до ц. 28) продолжают мысль угрозы, возникшей еще в предыдущем разделе на тремолирующей остинатной ноте ля-диез. Дальше в партии альта проходит развернутое *solo* (ц.33 – ц. 41), приводящее к кульминации раздела и всего квартета.

«Бетховенцы» довольно отчетливо дают почувствовать главенство тембра альта в среднем разделе, несмотря на насыщенную фактуру в других голосах. Это выражается в первую очередь при помощи продуманности динамического баланса: альт по динамике все время находится «над» другими участниками ансамбля. Кроме этого, штриховой контраст нисходящих речитативных реплик солирующего альта (альтист играет широким маркированным *detache*) способствует акцентировке внимания слушателей именно на его голосе.

В зеркальной репризе появляется новая тема у солирующего альта с сурдиной (ц. 58). Музыкант играет очень затаенно, добиваясь максимального пианиссимо, отчего появляется ощущение нереальности, призрачности. Почти до самого конца динамика не превышает нюанса *p*, образ приобретает бестелесные черты. Лишь в самых последних тактах, где к последней ноте солирующего альта подключаются скрипки, звучит фортиссимо. Последняя нота си-бемоль третьей октавы срывается на крещендо у трех высоких инструментов, как бы устремляя мысль в бесконечность.

В целом, убедительность интерпретации квартета им. Бетховена достигается благодаря продуманному использованию выразительных средств, динамического баланса, поиску и применению различных темброво-красочных оттенков звучания, стремлению выявить своеобразие психологически-эмоционального состояния отдельных разделов и добиться органической их связи.

Запись Тринадцатого квартета Д. Шостаковича «The Fitzwilliam Quartet» относится к 1975 г. Надо заметить, что «The Fitzwilliam Quartet» – первый коллектив, записавший исполнение всех пятнадцати квартетов Д. Шостаковича. У ансамбля была довольно близкая творческая связь с композитором. Шостакович впервые услышал игру коллектива в Йорке во время своей поездки в Англию. Игра квартета настолько его убедила, что он доверил им премьерное исполнение трех последних своих струнных квартетов на Западе. В составе квартета играли Люси Рассел (первая скрипка), Колин Скоби (вторая скрипка), Алан Джордж (альт) и Хизер Тук (виолончель).

Начальный монолог альта звучит очень отстраненно, безэмоционально и даже, пожалуй, опустошенно. Музыкант добивается этого ощущения при по-

мощи очень сдержанной вибрации и почти отсутствия ее на последних нотах музыкальных фраз, а также при помощи неприжатого, свободного ведения смычка. Темп довольно медленный (76) и держится на протяжении всего первого раздела. При вступлении других голосов ансамбля, в динамическом соотношении на первый план выходит голос первой скрипки (ц. 1, ц. 3). Кульминационный всплеск (ц. 6) в исполнении английского квартета проходит в пределах авторской динамики *f* и не приобретает такого эмоционального значения, как в предыдущем анализируемом исполнении.

Начало второго раздела (ц. 10) явно обозначается появлением нового мелодического материала у первой скрипки – остальные голоса, ведущие мелодию первого раздела как бы прячутся, уходят на второй план, поэтому соло альты воспринимается как продолжение мысли, начатой скрипкой. Тема исполняется очень остро и коротко, с акцентированием каждой ноты, отчего приобретает несколько въедливый, навязчивый характер. С момента начала соло альты и до конца раздела инструмент в плане динамического баланса главенствует в ансамбле, что так же, как и у квартета им. Бетховена, позволяет заострить внимание слушателей на появлении зловещей трели в альтовом голосе.

В центральном эпизоде музыканты сохраняют предыдущий достаточно сдержанный темп. В нем практически нет той тревожности, которая передается слушателям квартетом им. Бетховена. В этом исполнении на первый план выходит пародийная, шутливая сторона, заложенная композитором. Альтовые тревожные реплики в нисходящем движении не воспринимаются, как самоценные и несущие отдельную мысль, а вплетаются в общее движение голосов ансамбля. Это проявляется как в динамическом отношении, так и в штриховом: альтист скорее «распевает» реплики, практически не акцентируя и не маркируя отдельные звуки мелодии.

Отсутствие главенствующего персонажа в среднем эпизоде позволяет остро почувствовать тревожное состояние, появляющиеся в начале зеркальной репризы (три такта до ц. 46), где у трех нижних голосов почти одновременно начинает звучать остиная трель – страх возникает неожиданно и становится центральной и довлеющей мыслью. Реприза второго раздела исполняется с большим эмоциональным накалом: тема играет уже не так коротко, с сильной, местами сознательно грубой акцентировкой, очень притертым звуком и с яркой динамикой. Можно сказать, что смысловая и эмоциональная кульминация у этих исполнителей происходит именно здесь: вопросы, поставленные в экспозиции, выплескиваются наружу с максимальной трагичностью.

Соло альты в конце квартета в динамическом соотношении отчетливо выходит на первый план: герой вновь остается один, как в самом начале квартета. Новая тема у солирующего альты воспринимается музыкантом как речитатив и исполняется довольно свободно в темповом отношении и с разговорной динамикой: крещендо к центральной ноте фразы и диминуэндо к ее концу. На последнем звуке си-бемоль исполнители долго не делают искусственного усиления динамики – оно происходит только за счет присоединения следующего голоса. Лишь за две четверти до снятия ноты начинается крещендо и не доходит до того накала, который демонстрирую нам предыдущие анализируемые ис-

полнители. В результате такой трактовки последняя нота создает ощущение вопроса, неразрешенного и повисшего в воздухе.

В поздних струнных квартетах у Д. Шостаковича столкновение сил действия с застылыми, спокойными образами сменяется иными психологическими контрастами. Начинают преобладать контрасты состояний в пределах затаенной и тихой музыки. Тринадцатый квартет – один из ярких тому примеров. И именно «The Fitzwilliam Quartet» удалось наиболее явно это продемонстрировать. Минимально прибегая к темповым и динамическим изменениям, сохраняя некоторую сдержанность и – в среднем разделе – невозмутимость, исполнители воплощают столкновение трагической мысли крайних разделов и в чем-то даже в их исполнении легкомысленного среднего эпизода. Средний раздел наделяется функцией скерцо, оттеняющей и подчеркивающей драматичность и трагичность крайних эпизодов.

Запись Тринадцатого квартета Д. Шостаковича квартетом им. Бородина была сделана в 1986 г. и была приурочена к восьмидесятилетию со дня рождения композитора (в том году были записаны все его пятнадцать квартетов). Сотрудничество квартета им. Бородина с Дмитрием Шостаковичем началось в самом начале творческого пути коллектива и длилось более 30 лет. «Бородинцы» находились в тесном контакте с композитором до его последнего года жизни. Примечательно, что последним публичным выступлением Шостаковича в качестве пианиста (на посвященном творчеству композитора фестивале современной музыки в Горьком, 23 февраля 1964 г.) было исполнение собственного Фортепианного квинтета совместно с музыкантами Квартета им. Бородина. На момент записи в состав квартета входили Михаил Копельман (первая скрипка), Андрей Абраменков (вторая скрипка), Дмитрий Шебалин (альт) и Валентин Берлинский (виолончель).

Начало квартета находит в исполнении «Бородинцев» довольно неожиданное интерпретационное решение. После монолога альты, открывающего произведение и звучащего очень выразительно, другие инструменты ансамбля вступают *non vibrato*. Максимальная исполнительская аскетичность в использовании выразительных средств (никакого темпового и динамического развития, отсутствие вибрации) создает эффект застывшего образа: все было сказано в первых тактах квартета главным персонажем – альтом, дальше слушателям как будто дается время для осмысления и погружения в то состояние, которое передает нам герой. Неожиданным контрастом этому застывшему состоянию звучит кульминация первого раздела (ц. 6), где первая скрипка и виолончель, при помощи широкой, драматичной вибрации и декламационного штриха в правой руке (сольные фразы исполняются очень пропето, с выразительной, но не грубой атакой звука) рисуют образ крика отчаянья. Соло виолончели (ц. 6) выступает на первый план и звучит мрачно, обреченно. Состояние обреченности и безнадежности сохраняется до конца первого эпизода.

В начале второго эпизода внимание слушателей сразу приковывается к теме первой скрипки, которая исполняется коротко и колко, имитируя стук. Характер темы создается вкрадчивый, но в то же время навязчивый. Альт же, напротив, играет тему достаточно протяженно, но с выразительной атакой, на-

полняя ее драматизмом. Приближаясь к среднему разделу произведения, музыканты значительно сдвигают темп. В центральной эпизоде создается крайне эмоционально напряженное состояние как при помощи темпового движения, так и штриховых возможностей струнных инструментов: все подголоски исполняются очень остро, создавая угрожающие, злобные образы. Альт при этом все время находится на первом плане, выполняя функцию голоса главного персонажа и сохраняя драматический тон предыдущего раздела.

Реприза первого и второго эпизода квартета проходит в более медленном темпе, чем их экспозиция, обостряя таким образом чувство обреченности, безнадежности, которое возникает у слушателей при прослушивании их в первом проведении. Последнее соло альт звучит очень медленно, почти безэмоционально – герой надломлен, опустошен. В интерпретации «Бородинцев» в окончании квартета запечатлевается образ трагичности: последняя нота си-бемоль в трех верхних голосах ассоциируется с обрывающейся человеческой жизнью. Пожалуй, главной особенностью исполнения Тринадцатого квартета Д. Шостаковича этим коллективом являются до предела обостряемые, драматизируемые музыкальные образы. Отчетливое высвечивание на протяжении всего произведения солирующего голоса – альты – придает музыке человеческий характер. Квартет становится трагедией одного персонажа.

Анализ интерпретаций показал, что все записи, несмотря на совершенно разный исполнительский подход, передают эволюцию психологически-эмоционального состояния музыки, динамизм которой заложен во внутренней напряженности, высвечивая разные грани произведения и раскрывая богатство философской и духовной глубины, вложенное в музыку композитором.

Литература

1. Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: статьи, заметки о творчестве. М. Советский композитор, 1986.
2. Погадаева Н. Федор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор: дис. ... канд. искусств. Оренбург, 2009.
3. Раабен Л. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича. Л., 1977.
4. Слонимский С. О благородстве человеческого духа // Советская музыка. 1971. №7.
5. Ширинский А. Скрипичные произведения Д. Шостаковича. Проблемы интерпретации. М.: Музыка, 1988.

Принципы организации инструментальной фактуры в концертах для баяна с оркестром в 1930–1950-е годы

Появление жанра концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке первой половины XX в. стало естественным ответом композиторов на возросший уровень исполнительства и насущную потребность в новом репертуаре. Одновременно с появлением первых сочинений формируются основные принципы организации *баянной фактуры*. Уже в самом начале сольная партия заявляет о себе как о самобытной краске в общей оркестровой палитре.

Отчетливо видно, как появляется система фактурных контрастов, возникают рельефные сопоставления по-оркестровому мощного звучания баяна и лирической проникновенности, звуковой массивности и прозрачной фигуративности. Средствами воплощения замыслов стали традиционные приемы в области языка в соединении с единственно возможными на тот момент средствами тембра (многотембровый баян, напомним, на тот момент еще не вошел в широкую исполнительскую практику) и апробированной фактурой.

Основой тембровой палитры первых баянных концертов стали чистое баянное звучание правой клавиатуры и басо-аккордовый аккомпанемент. Использование *системы басов и готовых аккордов* на долгие годы стало одним из популярных решений в области фактуры для партии левой руки. Последующие десятилетия развития инструмента и современная концертная практика убедительно доказали эффективность данного подхода. Многие концерты, рассчитанные на использование системы готовых аккордов, стали наиболее популярны у исполнителей и слушателей, прочно закрепились в современном баянном репертуаре.

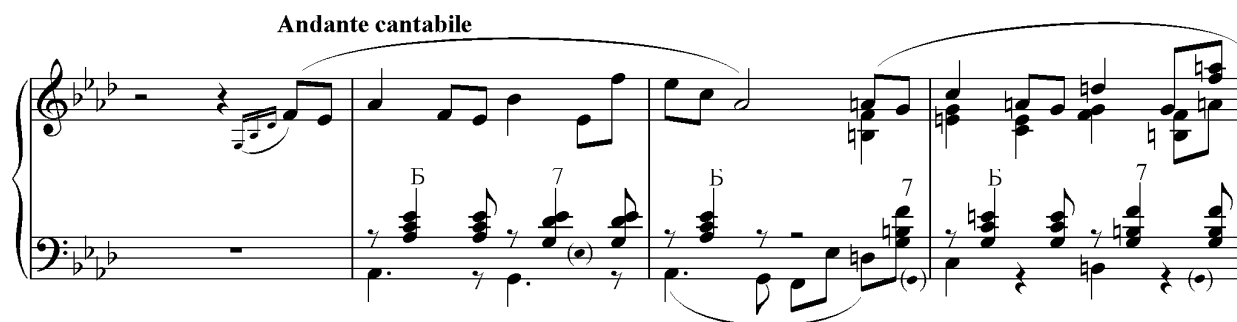
Примерами подобной организации баянной фактуры являются концерты Ф. Рубцова, Н. Речменского, Н. Чайкина (№ 1), Ю. Шишакова, К. Мяскова (№ 1). В основе организации баянной фактуры в данных сочинениях лежат три базовых принципа:

- *тембро-фактурной дифференциации;*
- *тембро-фактурной интеграции;*
- *тембро-фактурного варьирования.*

Опора на первый принцип предполагает четкое разделение функций правой и левой рук в соответствии с *функциональным разделением внутри музыкальной ткани*. В партии правой руки, как правило, концерттрируется *тематический материал* (включая мелодию, а также подголоски), а в партии левой – *аккомпанемент*. Подобное разделение чаще всего встречается в рамках экспонирования тем, проведения их орнаментального варьирования, а также в финалах концертов.

Примерами могут служить главная партия Первой части Концерта Ф. Рубцова, побочные партии в первых частях Концерта № 1 Н. Чайкина и Концерта №1 К. Мяскова (пример 1). В. Бычков, анализируя фактуру первых баянных концертов, отмечает «неравномерное распределение материала между партиями обеих рук» [2, с. 27]. Во всех представленных темах используется традиционный тип фактуры, берущий свое начало в любительском музицировании и гармошечной традиции. Органичность такого решения подчеркивается повествовательностью тем, а в ряде случаев – их лирически-распевным характером.

Пример № 1. К. Мясков. Концерт № 1. I часть (партия баяна)



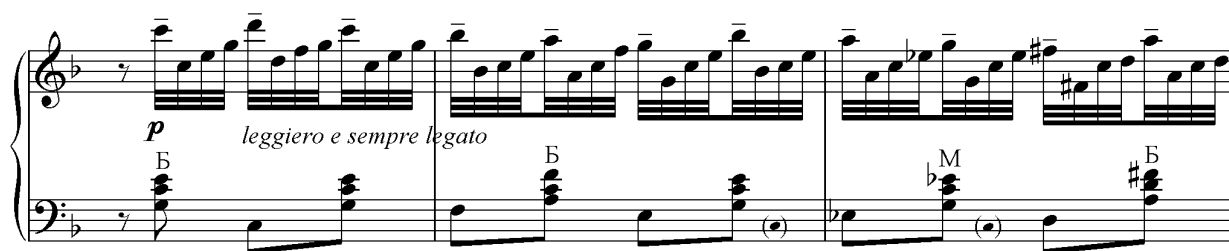
Похожим образом происходит разделение функций в финалах упомянутых произведений, большинство из которых имеют ярко выраженный жанровый уклон. Доминирующая в таких случаях сфера танцевальности требует создания прочной метро-ритмической основы. Как нельзя лучше подходит для этой роли традиционный басы-аккордовый комплекс левой клавиатуры. Особенно это заметно в условиях использования подлинных танцевальных тем, как, например, в Концерте №1 Н. Чайкина. Тема «Во кузнице» изложена широкими четырехзвучными аккордами на фоне четкой басы-аккордовой пульсации.

Аналогичное функциональное разделение происходит и в кульминационных фазах, моментах волевого подъема. Здесь композиторами широко используются приемы октавной техники и аккордовая фактура. Ярче всего это проявляется в произведениях лирико-драматического направления, а именно концертах Н. Чайкина (№ 1) и К. Мяскова (№ 1). В разработках первых частей наиболее рельефный тематический материал естественным образом концентрируется в партии правой руки. Характер аккомпанемента, как правило, определяется необходимостью создания прочной ритмо-гармонической опоры.

В партии правой руки особое место занимает вариационная орнаментика, являющаяся излюбленным приемом разработочного развития. В концертах композиторов 1930–1950-х гг. плетение вокруг мелодической канвы становится мощным средством создания концертной многоплановости, складывается как цепь блестящих вариаций, требующих от исполнителя великолепной технической оснащенности. Звучание правой клавиатуры в таких случаях выходит на первый план, олицетворяя стихию виртуозного концертирования. Вторым планом становится, как правило, аккомпанемент, в структуре которого могут быть

как традиционное чередование «бас – аккорд», так и оригинальные фигурации и ритмические формулы, призванные подчеркнуть своеобразие вариационного рисунка. Примером подобной фактуры является большая часть разработочных разделов первых частей в концертах Ф. Рубцова, Н. Речменского, К. Мяскова (№ 1). Основой вариаций становятся, как правило, побочные партии, в интонационной распевности которых композиторы чувствуют больше свободы для непринужденного фигурационного плетения (пример 2).

Пример № 2. Ф. Рубцов. Концерт № 1. I часть



Описанные приемы организации фактуры ориентированы прежде всего на реализацию основополагающих принципов концерта: соревнования с оркестром, виртуозности и импровизационности. Не случайно М. Имханицкий, говоря о Концерте №1 Н. Чайкина, отмечает: «Впервые инструмент, ярко претворяющий русскую фольклорную интонационную сферу, стал достойным “соперником” симфонического оркестра» [3, с. 265]. Подобный подход позволил наиболее полно использовать тембрально-акустические свойства баяна, сделать звучание инструмента более естественным и адекватным возможностям оркестра. В данном случае изначально присутствующий в конструкции баяна звуковой и тембровый «дисбаланс» партий правой и левой рук превращается в достоинство, формирует то существенное преимущество, которого лишены многие другие инструменты. Суть этого преимущества в возможности создания *тембровой многоплановости*, подобной той, которая возникает в *оркестровой ткани*.

Второй принцип организации баянной фактуры предполагает *функциональное объединение* партий правой и левой рук. Так же, как и первый принцип, он основан на *логике развития музыкальной ткани* и предполагает исполнение на двух клавиатурах однородной фактуры, в которой все голоса являются либо *равноправными*, либо представляют собой проекцию *оркестровых (октавных и унисонных) дублировок*. Первое наиболее отчетливо проступает в произведениях Ф. Рубцова и Н. Речменского. В экспозиционных разделах встречаются примеры использования насыщенной аккордовой вертикали, призванной усилить значимость повествования, подчеркнуть эпический размах и глубину.

В качестве примера реализации фактуры второго (оркестрового) типа можно привести главную партию Первой части Концерта № 1 Н. Чайкина, в которой тема исполняется обеими руками, представляя собой имитацию оркестрового унисона (пример 3). Благодаря унисонному звучанию обеих клавиатур

зримо воспроизводится могучий, богатырский характер темы, создается ощущение стереофоничности, оркестровой массивности. Аналогично используются партии правой и левой рук в финале Концерта № 1 К. Мяскова. Здесь главная партия из первой части облекается то в октавно-унисонное звучание, то в красочный аккордовый наряд.

Пример № 3. Н. Чайкин. Концерт № 1. I часть (партия баяна)



Широкую популярность эти сочинения (и в особенности Концерт № 1 Н. Чайкина) получили во многом благодаря сбалансированной баянной партии, учитывающей *базовые принципы* организации фактуры. Гибко управляя функционалом баяна, Н. Чайкин добивается оптимального соотношения сил в условиях концертного диалога. Звучание баяна складывается на основе умелого разграничения функций партий правой и левой рук, а использование двух клавиатур в зависимости от художественных задач строится то по принципу тембромасштабного обособления (дифференциации), то, наоборот, объединения (интеграции). Раскрытие солирующего потенциала баяна в Концерте Н. Чайкина приобретает наибольший размах, а партнером солиста, в отличие от Концерта Ф. Рубцова, становится симфонический оркестр.

В этом смысле показательно сравнение рассмотренных концертов с одним из первых баянных концертов, а именно с Концертом С. Сотникова, который был написан для выборного баяна с симфоническим оркестром (и является первым подобным сочинением). Как пишет В. Бычков, «в фактуре сольной партии доминируют методы изложения, типичные для многоголосных массово-хоровых сочинений, а некоторые виды оркестровой и фортепианной фактуры привнесены композитором без существенной трансформации и учета специфических особенностей инструмента» [2, с. 30–31]. Анализ фактуры данного сочинения показывает, что задачи реализовать специфические возможности хроматического звукоряда левой клавиатуры композитором не ставилось. В организации сольной партии отсутствует развитая подголосочность, нижние голоса не самостоятельны, материал партий обеих рук не дифференцирован по своему функциональному назначению. Партия левой руки основывается на аккордовой фактуре хорового или в лучшем случае фортепианного типа. Как указывает М. Имханицкий, «в Концерте выборный звукоряд используется преимущественно для воспроизведения лишь гомофонной фактуры. Ее зачастую вполне могли бы заменить ставшие уже привычными чередования готовых аккордов» [3, с. 226].

Можно утверждать, что в организации сольной инструментальной фактуры Т. Сотников недооценил важность оркестрового подхода к трактовке баян-

ной фактуры, а принципы *разделения* и *объединения* функций правой и левой рук использовал в отрыве от акустических свойств инструмента. Задача использования выборного баяна была решена чисто внешне, не вскрыв глубинные возможности хроматической левой клавиатуры с ее неповторимым звучанием и фоникой.

Здесь мы подходим к важнейшему качеству баянной фактуры, а именно глубинному сходству принципов ее организации с *законами оркестрового письма*. В связи с этим показательно высказывание известного баяниста В. Семенова, который в беседе с А. Кусяковым на вопрос композитора «Как же надо писать для баяна?» ответил: «Как для оркестра» [4, с. 14]. В связи с этим представляется уместным рассмотреть принципы организации баянной фактуры в сопоставлении с законами оркестровки, которые в работах современных авторов впервые получают всестороннее научное осмысление.

Г. Банщиков в работе «Законы функциональной инструментовки» формулирует *три основных правила оркестровки*, одно из которых («второй закон») гласит: «Различные одновременно звучащие функции ткани должны отличаться друг от друга своим тембровым оснащением или характером звучания» [1, с. 31]. Опуская детали авторской терминологии, отметим, что под тембровым оснащением и характером звучания автор подразумевает различные варианты тембрового и фактурного (включая использование различных приемов звукоизвлечения) изложения элементов музыкальной ткани, объединенных общей логикой развития (отсюда и понятие *функции*). Нечто подобное происходит в баянной фактуре первых баянных концертов при использовании *принципа тембро-фактурной дифференциации*, когда разделение фактуры на мелодию и аккомпанемент естественным образом подчеркивается обособлением (функциональным разделением) партий правой и левой рук. Разница лишь в том, что авторы первых баянных концертов, не имея возможности использовать ресурсы многотембровости и ограниченные рамками одного инструмента, воспроизводят лишь наиболее общие принципы оркестровки.

Другое правило функциональной инструментовки («третий закон», согласно Г. Банщикову) основано на том, что «символы, относящиеся к единой функции, должны иметь одинаковое (или максимальное близкое) тембровое оснащение или характер звучания» [4, с. 40]. В проекции на баянную фактуру это является отражением процессов функционального объединения партий правой и левой рук, позволяющего добиться слитного звучания, подобного оркестровому унисону. Ведущим здесь становится принцип *тембро-фактурной интеграции*, предполагающий использование потенциала двух клавиатур для реализации единой функции музыкальной ткани. Это правило, как и принцип тембро-фактурной дифференциации, отчетливо проявляется уже в первых баянных концертах, становится основой организации фактуры в эпизодах совместного звучания и кульминационных разделах.

Сходство двух базовых принципов организации баянной фактуры с законами оркестровки позволяет предположить наличие некоторых параллелей и в отношении «третьего правила». Его Г. Банщиков определяет следующим образом: «Всякое изменение в развитии музыкальной ткани должно сопровождаться

изменением ее тембрового оснащения или характера звучания» [4, с. 31]. Это, по словам автора, есть «первый закон» функциональной инструментовки. Его в некоторой степени можно отнести и к организации баянной фактуры с поправкой на то, что средства реализации тембро-фактурного многообразия будут заметно скромнее, нежели в случае с оркестром. В контексте данного исследования этот принцип определяется как *принцип тембро-фактурного варьирования*.

Уже в концертах Ф. Рубцова, Н. Чайкина, К. Мяскова отчетливо обозначается стремление к активному тембро-фактурному варьированию. Главные и побочные партии противопоставляются не только интонационного, но и фактурно. Оркестровому типу изложения, мощной аккордике начальных разделов (концерты Н. Чайкина, К. Мяскова) противопоставлена прозрачность фактуры в лирических эпизодах. Несмотря на несовершенство конструкции баяна, недостаток многотембровых решений, налицо стремление композиторов преодолеть ограниченность басы-аккордового аккомпанемента, наполнить звучание баяна оркестровой многоплановостью, мелодизировать бас.

Отсутствие многотембровости в многом компенсируется именно *фактурными средствами*. Для создания контрастных сопоставлений композиторы используют широкую тиссетуру клавиатур, а также активно ищут в сфере создания *специфических звуковых эффектов*. Последнее наиболее показательно, поскольку полем для фактурных экспериментов становится в том числе и левая клавиатура, а найденные приемы активно войдут в композиторскую практику последующих десятилетий и прочно закрепятся в сольном репертуаре.

В качестве примера использования системы готовых аккордов для создания специфических эффектов можно привести второй эпизод в Финале Концерта Ф. Рубцова (т. 133–146). Чередование мажорных и минорных трезвучий в партии левой руки, отдаленно напоминающее гармошечный перебор, рисует картину умиротворенности и неторопливого движения. Удачно найденный прием позволяет удивительно естественно подчеркнуть специфику баяна, создавая при этом ощущение прозрачной оркестровой педали. Непринужденная гармоническая фигурация становится основой для свободного плетения фигураций в партии правой руки, а гирлянды нисходящих терцовых последовательностей словно повисают в воздухе (пример 4).

Пример № 4. Ф. Рубцов. Концерт № 1. Финал



Похожим образом используются чередование готовых аккордов во Второй части Концерта № 1 Чайкина (т. 56–73). Непрерывная токкатная пульсация,

создаваемая посредством имитации гармошечного перебора в партии левой руки, становится основой для развития темы среднего раздела части. Светлая по своему настроению, она окрашивается в ликующий, гимнический оттенок.

В 1960–1970-е гг. опора на *базовые принципы* организации баянной фактуры сохраняется. Тип фактуры с ориентацией на систему готовых аккордов в партии левой руки продолжает развиваться в концертах народно-инструментального направления. Вместе с тем уже в народно-инструментальных концертах на втором этапе развития жанра происходит расширение спектра фактурных решений. Наиболее яркий пример – Концерт П. Лондонова, в названии которого автор сознательно это подчеркивает: «Концерт для готово-выборного баяна с оркестром». Композитор практически полностью отказывается от применения системы готовых аккордов (за исключением небольших эпизодов во второй и третьей частях), лишь изредка используя многооктавный бас.

Тенденция к отказу от системы готовых аккордов реализуется в целом ряде произведений, продолжающих *лирико-драматическую* линию баянных концертов. Композиторы сознательно подчеркивают то, что адресуют свои сочинения выборному баяну. Зачастую это намеренно указывается в названии произведения: «Концерт для выборного многотембрового баяна с малым симфоническим оркестром» (Н. Чайкин, № 2), «Концерт для выборного баяна с оркестром» (В. Еремин, № 2) и т.д.

Как показала концертная практика, подобное решение далеко не всегда дает художественно оправданные результаты. Реализация основополагающих принципов концерта в таких случаях зачастую не подкрепляется убедительными фактурными решениями, а опора на базовые принципы организации баянной фактуры становится эпизодической и не учитывающей необходимость соблюдения баланса в звучании солиста и оркестра.

Литература

1. Банищиков Г.И. Законы функциональной инструментовки. СПб.: Композитор, 1999.
2. Бычков В.В. Баянная музыка России. Челябинск: Версия, 1997.
3. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
4. Кусяков А.И. Истинное искусство всегда элитарно // Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2008. С. 7 – 34.

К вопросу исполнительской интерпретации песенного фольклора: одноголосная транскрипция многоголосного напева

В народно-песенном исполнительстве нередко наблюдается явление, когда традиционно многоголосная песня в одиночном исполнении предстает в вариантах мелодии, сотканной из интонационных элементов основного напева и его подголосков. Впервые об этом упоминается в литературе, относящейся к середине XIX в. А.Н. Серов (1861 г.) заметил, что «даже в тех песнях, где народ поет не хором, а единичными голосами, видоизменения самой мелодии, ее варианты, всегда чрезвычайно разнообразны, своими оттенками дополняют мелодическое значение песни и, выставя выпукло то один, то другой интервал в самом напеве, поясняют делом его гармонический склад» [7, с. 113].

Е.В. Гиппиус, исследуя сборник русских народных песен М.А. Балакирева (1866 г.), обратил внимание на «типические *аранжировки хоровых песен для одного голоса*, созданные волжскими запевалами» [1, с. 201].

Наблюдения В.А. Мошкова (1890 г.) подтверждают, что среди певцов встречаются «такие, которые иногда поют в хоре подголосок, иногда главную мелодию, а когда приходится петь отдельно, то постоянно сбиваются с главной мелодии на подголосок и обратно. Таких певцов в деревне большинство. В хоре они идут очень твердо, но при отдельном исполнении передают одно и то же место песни один раз так, другой иначе» [4, с. 221].

То, что более ста лет назад фольклорист-этнограф принял за «сбивчивость» певцов при одиночном исполнении хоровой песни, следует рассматривать как традиционный метод *одноголосной транскрипции* многоголосного напева. Это сводный или «комбинированный»¹ вариант мелодии, *импровизационно* возникший в творчестве одаренных певцов-одиночек на основе совокупного «внутреннего слышания» многоголосной партитуры. Л.Л. Христиансен объясняет подобный метод импровизации во время сольного исполнения песни попыткой «воспроизвести как можно больше деталей многоголосного склада в разновременности» [10, с. 58], т.е. в вариантах строф. Составленный на интонационном материале основного голоса и подголосков напев закрепляется музыкальной памятью и интонируется впоследствии как самостоятельное произведение широкого диапазона звучания и особого стиля исполнения.

Широкий диапазон мелодической линии одноголосного напева и своеобразный стиль исполнения становятся неотъемлемыми признаками сольной песенной традиции. Е.В. Гиппиус, характеризуя образно-стилевые и психологические особенности песен сборника М.А. Балакирева, заостряет внимание на творчестве запевал бурлацких артелей, создавших «свой образный стиль широкого, интервально-размашистого, волевого, энергичного сольного запева, осо-

¹ Термин Л.Л. Христиансена.

бенно сильно впечатлявшего характерным для бурлацкого пения правдивым подчеркиванием образного (идейного и психологического) смысла слов тонкими тембровыми оттенками» [1, с. 201]. Важным, на наш взгляд, является именно *смысловой контекст* интонационного воплощения песенного образа, отмеченный Гиппиусом в сольном пении волжских бурлаков.

В воспоминаниях Л.Л. Христиансена о встрече с народной саратовской исполнительницей С.С. Карасевой (1960) говорится о том, что Софья Степановна «была мастерицей одноголосного распева песен, бытующих в народе чаще в многоголосии, который она комбинировала из основного голоса и подголосков. Поэтому диапазон мелодий, у нее записанных, как правило, шире октавного» [9, с. 160].

С *сольной транскрипцией многоголосных песен* сопряжен импровизационный стиль Л.А. Руслановой. В творчестве профессиональной певицы мы наблюдаем те же признаки традиционного сольного пения, что и в среде аутентичных певцов. Приемы интонирования многоголосных напевов в ее исполнении различаются по принципам: а) *комбинирования*¹ мелодического варианта песни из отдельных интонационных элементов основного напева и его подголосков; б) *чередования*² мелодических вариантов *предполагаемых подголосков* с мелодией основного напева. Использование импровизационных приемов носит дифференцированный характер и зависит от жанрово-стилевого, фактурного, образного строя конкретных произведений. Лидия Андреевна Русланова не репродуцирует заученный напев. Для нее процесс исполнения песен – творческий акт осмысления и психологического переживания содержания, обусловленный результативностью приемов *ассоциативно-смыслового, импровизационного интонирования и одноголосной транскрипции многоголосных прототипов*.

Исследование репертуара певицы с помощью *метода партитурного обобщения вариантов напева* (или вариантов строф) песен привело к интересным результатам. Для этой цели осуществлено сведение в один нотный стан всех возможных (зафиксированных в нотной записи) мелодических вариантов строф каждой из рассматриваемых песен³. В итоге проделанной работы выявлены особенности обнаружения напевной формульности, служащей певице основой для «пред-слышания» возможных («виртуальных») подголосков и последующей импровизации сольного *комбинированного напева*. Также отмечены

¹ Принцип комбинирования варианта напева наблюдается в песнях «Выйду ль я на реченьку», «Валенки», «По улице мостовой», «Снежки белые пушисты», «Степь да степь кругом», «За горою у колодца» и т. д.

² Этот принцип характерен для песен «Ой, да ты подуй, подуй, ветер низовой», «Утушка луговая», «Посею лебеду на берегу», «Я на горку шла», «Камаринская», «Кумушка», «Живёт моя красotka» и др.

³ Данный метод впервые был применен В.А. Мошковым во второй половине XIX в. и позволил опытному фольклористу достичь поразительных для своего времени результатов реконструкции многоголосия [4, с. 211]. Методом реконструкции многоголосия в процессе слуховой записи песен от певца-одиночки пользовался Л.Л. Христиансен в 40-е годы XX в. [9, с. 31].

определенные закономерности развития мелодических линий песен, прямо указывающих на их а'ргіогі многоголосную природу.

В логике *последовательно чередующихся вариантов* основного голоса и подголосков *предполагаемого* многоголосного напева в *сольной транскрипции* Л.А. Руслановой прослеживается *семантическая связь* соотношения ладоинтонационных принципов импровизационного интонирования и структурно-композиционных закономерностей формы.

Отдельные песни крестьянской и городской традиций, послужившие певце источником *импровизационного метода одноголосной транскрипции*, легко представить в *виде сводной партитуры* всех разновидностей по-строфных вариантов напевов (примеры 1–8). Систематизация типов *реконструированного* таким способом *многоголосия* находится в тесной связи с фактурными и жанрово-стилевыми признаками песен:

1) *монодийный тип* с незначительным расщеплением отдельных ступеней, связанный (в данном случае) со структурно-композиционными принципами гомофонной мелодии городского стиля («Шумел, горел пожар московский», «Меж высоких хлебов», «Вот на пути село большое», «Выйду ль я на реченьку», «По улице мостовой», «Степь да степь кругом» «За горою у колодца»);

2) *«ленточный» тип* с терцовым параллелизмом¹ («Живет моя красotka»);

3) *тип гармонического многоголосия в фактуре песен гомофонного стиля* [5, с. 86–90], [11, с. 236] («По диким степям Забайкалья», «Когда б имел золотые горы»);

4) *тип контрастного многоголосия в подголосочной фактуре* протяжных песен разных жанров [11, с. 222–228; 230–232] («Уж ты, сад», «Ах, ты степь широкая», «Ой, да ты подуи, ветер низовой»);

5) *тип контрастного многоголосия в аккордовой фактуре* песен хородовых, плясовых и шуточных жанров [11, с. 229] («Кумушка», «Камаринская», «Как со вечера пороша», «Светит месяц», «Утушка луговая», «Посею лебеду на берегу», «Я на горку шла»).

Рассмотрение особенностей каждого из типов реконструированного многоголосия в песнях из репертуара Л.А. Руслановой нацелено на комплексное решение задач, позволяющих определить импровизационные приемы одноголосной транскрипции, мотивацию применения тех или иных способов *интерпретации*, формульную основу напева одноголосной транскрипции, структурно-композиционные особенности формы одноголосной транскрипции многоголосного напева.

Наряду с *комбинированием напева*² и *последовательным чередованием вариантов* предполагаемых подголосков и основного голоса в чистом виде, встречается в творчестве Л.А. Руслановой и прием *совмещения* их признаков в вариантах песен «Ах, ты степь широкая», «Уж ты, сад», «Ой, да ты подуи, ветер

¹ Термин В.М. Щурова.

² Сравнительный анализ песен в исполнении Л.А. Руслановой с многоголосными вариантами аналогов и прототипов песен «Валенки», «По диким степям Забайкалья» и др., записанных от аутентичных певцов, был проделан автором в других работах [2].

низовой». Реконструированная на основе вариантов напева Руслановой, многоголосная фактура выражена сплетением самостоятельных линий голосов:

Пример № 1

Ах ты, степь широкая
Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой
По нотации А. Новикова

Протяжно

Ах ты, степь ши - ро - ка - я, степь-раз - доль - на - я,
 ши-ро - ко ты, ма - туш - ка, про - тя - ну - ла - ся.

Пример № 2

Уж ты, сад
Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой
По нотации И. Егоровой

$\text{♩} = 64$

1. Уж ты, сад, ты мой сад, сад зе - лё - нень - кай. Ты за -
 чем ра - но цве-тёшь, о - сы - па - ешь - ся?

Л.А. Русланова, свободно ориентируясь в мелодическом пространстве напева, подсознательно ощущала всю партитуру песни в ее горизонтальном и вертикальном звучании. Она интуитивно избирала именно те интонационные и ритмические средства выразительности, которые помогали «оттенить» подтекст отдельных фраз или предложений и раскрыть характер всей песни в ярких и неповторимых образах. Интонационно-музыкальное начало в песенных версиях Руслановой достигает высшей степени *смыслового обобщения идеи*.

В данной связи весьма уместно обращение к мысли В.Ф. Одоевского о том, что «музыка сама по себе есть искусство... выражать невыразимое, то есть то, что никаким другим способом не может быть выражено, кроме как музыкой. Чего не может выразить словами простолудин, то он выражает музыкой: слова для него служат лишь материальной подставкой; напев творится иногда как бы

в противоречие с отдельно взятыми словами; *но вы всегда найдете связь между напевом и общим смыслом всей песни* (курсив наш. – И.Е.)» [6, с. 94]¹.

В вариантах мелодических строф песни «Ой, да ты подуй, ветер низовой» прослеживается *последовательное использование интонаций двух мелодических линий*. Логика взаимодействия и местонахождения опорных тонов подсказывает, что обе эти линии являются *комбинированными* вариантами основного напева и его подголосков.

Пример № 3

Ой, да ты подуй, ветер низовой

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации И. Егоровой

1. Ой, да ты по - дуй, по - дуй, ве - тер
ни за вай. ой, да ты раз - ве - (е) - (е)й - ка, раз
гро - зна - ю. дуй ту - чу гроз - на - ю.

Реконструкция многоголосия, произведенная с помощью функционально-гармонического и интонационного анализа, дает возможность «виртуально» представить возможное звучание партитуры песни (пример 3 а):

Пример № 3 а²

1. Ой, да ты по - дуй, по - дуй, ве - тер
ни за вай. ой, да ты раз - ве - (е) - (е)й - ка, раз
гро - зна - ю. дуй ту - чу гроз - на - ю.

¹ Эта мысль получила воплощение в трудах Б.В. Асафьева, Ф.А. Рубцова, Л.Л. Христиансена и других ученых.

² Кружочками выделены звуки мелодических линий вариантов строф, напетых Л.А. Руслановой.

Чередование мелодических линий *комбинированных вариантов* подголосков осуществляется певичей на фоне *предполагаемого*, ощущаемого внутренним слухом основного голоса.

Контуры мелодической линии последнего представляют собой своеобразную *попевочную формулу*, интонационно сходную с напевами песен «Ах ты, степь широкая» и «Ой, да ты, калинушка», близкими и в отношении обобщенной идеи, – *переживания вынужденной разлуки*.

В очертаниях мелодии, созданной Руслановой с помощью *приема чередования вариантов предполагаемых подголосков* в одноголосной транскрипции напева, ощущаются характерные признаки жанров. Это подтверждают примеры песен «Кумушка», «Камаринская», «Как со вечера пороша», «Светит месяц», «Утушка луговая», «Посею лебеду на берегу», «Я на горку шла». Разнообразие многочисленных вариантов мелодических линий тесно связано здесь с многообразием оттенков интонационно-образных воплощений драматургии сюжета музыкально-поэтического текста.

Смена чувств, настроений, имитация диалога разнохарактерных персонажей являются *мотивацией* к импровизационному интонированию, убедительно и естественно дополняющему трактовку содержания и композиционного строения песен:

Пример № 4

Кумушка

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации И. Егоровой



Пример № 5

Камаринская

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации А. Широкова

Широко, постепенно ускоряя



Пример № 6

Как со вечера пороша

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации И. Егоровой

$\text{♩} = 80$

1. Как са ве - чи - ра па - ро - ша, са па - лу - на - чи мя - тель, о - ох, па э - тай, па ми - те - ли т(ы) - ро - е са - но - чек - к(ы) ле - те - л(ь), ой, па э - тай, па ме - те - ли т(ы) - ро - е са - но - че - к(ы) ле - те - ли.

Суммирование вариантов напева «Светит месяц» выявляет довольно развитую и сложную гармоническую вертикаль, сотканную из четырех мелодических линий голосов:

Пример № 7

Светит месяц

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации А. Новикова

Неторопливо

1. Све - тит ме - сяц, све - тит яс - ный, све - тит бе - ла - я за - ря; э - х(ы), о - све - ти - ла путь - до - ро - жень - ку вплоть до Са - ши - на дво - ра.

Особенности музыкального мышления Л.А. Руслановой проявились здесь в тонком ощущении смены ладовых опор. Тональный переход из *Ре мажора* в *Ля мажор* нашел отражение в интонационно-попевочном интонировании с использованием альтерации звука *соль*, в связи с приравниванием *II ступени Ре мажора* к доминанте *Ля мажора* (5-й, 7-й такты).

Чередование интонационных вариантов предполагаемых подголосков можно сравнить с взволнованностью интонаций речевого потока, отражающего мгновенную реакцию повествования на изменение ситуации.

Пример № 8

Я на горку шла

Сводный вариант мелодических строф напева Л.А. Руслановой

По нотации А. Широкова

Быстро

1. Я на гор - ку ла, тя - же - ло нес - ла, у - мо - ри - лась, у - мо -
ри - лась, у - мо - ри - ла - ся, пра - во де - ло, у - мо - ри - лась, у - мо - ри - ла - ся.

Различные оттенки речевых интонаций, мастерски «переплавленные» певицей в мелодические интонации попевок, вычлененных из *предполагаемых подголосков* песни «Я на горку шла», рисуют образ, наполненный тонким юмором. Колористические свойства отдельных элементов фраз и выразительные вокальные приемы позволяют Руслановой создать эффект визуального представления об образе героини песни, ее характере, мимике, жестах.

Исследование творчества Л.А. Руслановой показало, что совокупность принципов, свойственных ее стилю, находится в плоскости *феноменологии исполнительства*, выражающей прежде всего *содержательное начало* – глубокий, сознательно-бессознательный интеллектуально-психологический процесс творческой активности мысли и чувства. Актуализация созидательного личностного начала соотносится с интенцией исполнительства к непосредственному разворачиванию художественного смысла (замысла). И, наконец, связь исполнительства с внешними факторами территориально-исторической и социокультурной принадлежности обусловлена идентификацией ее творчества со стилевыми и диалектными признаками песенных традиций Саратовского Поволжья.

Интонационное поле мелодического рисунка *сольной транскрипции многоголосных напевов* в исполнительском стиле Л.А. Руслановой формируется под воздействием художественного воплощения фабулы сюжета и идейного замысла песни в целом. О высокой культуре образно-смысловой интерпретации говорит и погружение в бытийственную сущность песни, в ее подтекст.

Поскольку одnogолосная транскрипция многоголосия представляет собой одну из версий интерпретации песни в контексте иных обстоятельств ее звучания, «феноменология разворачивания»¹ песенного смысла есть возобновляющийся, специфический и самодостаточный творческий процесс воспроизведения певческой традиции, воплощающий песенный музыкально-поэтический образ каждый раз заново, по-своему (по-новому) – в контексте меняющихся условий. Стоит вспомнить о наблюдениях Балакирева и Щербины во время записи бурлацких песен на Волге. Е.В. Гиппиус отмечает, что «композитор поразительно тонко уловил характерные особенности бурлацкой интерпретации на-

¹ Термин З.В. Фоминой [8].

родных песен, отличающей звучание общенародных русских песен в исполнении волжских бурлаков от их звучания в сельских местностях» [1, с. 204].

Нотная запись музыкально-поэтического текста от певца-солиста представляет собой *версию песенной интерпретации в момент исполнения*. Анализ данной версии помогает раскрыть семантику логики взаимодействия средств музыкального языка как выразительных элементов интерпретации обобщенной идеи в контексте обстоятельств исполнения (*здесь и сейчас*). Изменение обстоятельств исполнения влечет за собой вариантное изменение версии семантической интерпретации песни – иное смысловое толкование (трактовку идеи) в иных условиях. Одиночное пение талантливых певцов впечатляет художественной образностью и глубиной подтекста, раскрываемого посредством метода *сольной транскрипции* хоровых (артельных, ансамблевых) многоголосных песен.

Как показывает экспедиционная практика, приемы сольной транскрипции песен устойчиво бытуют в аутентичной среде и в настоящее время, но, к сожалению, вызвано это процессом естественного угасания артельного пения в связи с уходом из жизни знатоков и мастеров многоголосного распева.

Реконструкция многоголосия с помощью указанных выше методов суммирования вариантов строф песенного напева в определенной степени позволяет понять фактурные принципы многоголосного мышления народных певцов. Исследования в этом направлении ведутся на кафедре народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. В экспедиционной практике отдельными студентами применяется метод наложения подголоска певца на голос основного напева, записанного на аудио носитель в его же исполнении. Таким образом, производится попытка частичной реконструкции многоголосной фактуры песни приблизительно в тех же очертаниях, в которых она звучала в исполнении аутентичного ансамбля, участником которого был и сам информант. Данные методы исследовательской и практической работы способствуют комплексному изучению феномена народно-песенного исполнительства в современных условиях.

Литература

1. Гиппиус Е.В. Сборники русских народных песен М.А. Балакирева // Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957. С. 193–369.
2. Егорова И.Л. Исполнительский стиль Лидии Руслановой. Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2010.
3. Енговатова М.А., Ефименкова Б.Б. К вопросу типологии русского песенного многоголосия // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. Вып. 174. С. 44–62.
4. Мошков В.А. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Баян. СПб., 1890. №4. С.49–53
5. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. М.: Музыка, 1964.
6. Русская мысль о музыкальном фольклоре: мат. и док. М.: Музыка, 1979.
7. Серов А.Н. Избранные статьи: в 2 т. М.; Л., 1950.
8. Фомина З.В. Философия музыки: учеб. пособие для студ. и асп. муз. вузов. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2011.
9. Христиансен Л.Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М., 1984.

10. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.
11. Щуров В.М. Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.

Л.П. Белозер

*(Костанайский государственный
педагогический институт. Казахстан)*

Казахские музыкальные инструменты: история и современность

В истории мировой культуры искусству всегда отводилась роль особой формы познания окружающего мира. Казахское музыкальное искусство является частью его художественной культуры, существовавшей изначально в устной традиции и уходящей своими корнями в глубокую древность.

В далеком прошлом казахи понимали устройство окружающего их мира как гармоничное, которое включало в себя природу и человека как часть природы. Музыка постоянно присутствовала в быту казахского народа. Она скрашивала повседневную жизнь и была неотъемлемой частью праздников. Поэтому традиционные музыкальные инструменты занимали важное место в его жизни и традициях.

История развития музыкальных инструментов началась в глубокой древности. Историки, археологи, исследователи находят при раскопках образцы, которые показывают присутствие музыки в жизни людей в эпохи каменного века (XI–X тыс. до н.э.), неолита (V–III тыс. до н.э.), бронзы (II тыс. до н.э.), времени древних тюрков (V–VIII вв. н.э.), древних кипчаков (IX–XII вв. н.э.), средние века (XV–VIII вв.).

Искусство Великой Степи изучали Ибн Сина ((IX–X вв.), Абу Насыр аль-Фараби (870–950 гг.), путешественники, впервые посетившие казахские степи в XIII–XVIII вв., М. Поло (1254–1323 гг.), И.Г. Георгий (1729–1802 гг.), П. Паллас (1741–1811 гг.), Г.Ф. Миллер (1705–1783 гг.), ученые В.В. Радлов (1837–1918 гг.), А.Ф. Эйхгорн (1844–1909 гг.), Н.Ф. Финдейзен (1868–1928 гг.), Г.Н. Потанин (1835–1920 гг.), казахский ученый Ч. Валиханов (1835–1865 гг.) и др. В своих трудах наряду с исследованием жанров казахского народного творчества: песен, кюев, легенд, сказаний, образцов танцевального искусства, они подробно описали и традиционные музыкальные инструменты казахов [1, с. 10]. Изучение казахских музыкальных инструментов продолжили ученые А. Байтурсинов, А. Жубанов, Б. Ерзакович, У. Жанибеков, Б. Сарыбаев и др.

До нашего времени сохранилось множество образцов казахских музыкальных инструментов. Они используются в современных инструментальных ансамблях и оркестрах казахских народных инструментов. В музеях Казахстана хранится большое количество древних и старинных традиционных музыкальных инструментов. Ученые изучают образцы, найденные при археологических

раскопках, изображения на стенах пещер и каменных изваяниях, рукописи путешественников и ученых Востока.

В прошлые века музыкальные инструменты создавались из того материала, который был доступен в быту. Для их изготовления применяли глину, дерево, рога, копыта и кости животных, кожу, конский волос, птичьи перья.

Казахские традиционные музыкальные инструменты делятся на следующие группы: ударные, самозвучащие, духовые, смычковые и струнно-щипковые.

К ударным инструментам относятся:

– *дабыл* – деревянный инструмент, обтянутый кожей теленка или верблюжьей;

– *жорык дабыл* – инструмент большого размера. Величина круга – до 3-х м 40 см, высота – до 1 м;

– *дауылпаз* – древний инструмент, использовавшийся раньше на охоте.

К группе ударных инструментов также относятся *дудыга*, *дангыра*, *токылдак*, *кепиик*, *сакпан*, *шартылдауык*, *зырылдауык*, *асатаяк*, *сылдырмак*, *конырау*, *туяк тас*, *шын*. Они являются культурными памятниками.

К шумовым инструментам относятся *асатаяк*, *конырау*, *сылдырмак*. Звук на них извлекается способом встряхивания.

Асатаяк – деревянный инструмент, на который прикрепляются различные погремушки, колечки и т.п. (рис. 1).

Рис. 1. Ударные и шумовые инструменты



АСАТАЯК

ДАБЫЛ

ДАНГЫРА

Сохранился до нашего времени археологический памятник – *дунгиршек* – самозвучащий инструмент, который изготавливался из глины.

К духовым инструментам относятся:

- *ускирик* – глиняный инструмент, своим звучанием напоминающий вой выюги, бурана;
- *куссайрауы* – глиняный инструмент, звуки которого напоминают пение птиц.
- *муиз сырнай, уран.*

Уран изготавливался из двух разделенных и вновь пригнанных друг к другу полых кусков дерева с удаленной сердцевинной (рис. 2).

Рис. 2. Духовые инструменты



МУИЗ СЫРНАЙ

Сыбызгы – духовой инструмент, род продольной флейты. Его изготавливали из пустотелого стебля растений.

На сегодняшний день известны такие традиционные смычковые инструменты, как *сазген, кылкобыз, егек, бозанши, кобыз* и др. Струны для смычковых инструментов изготавливались из конского волоса (рис. 3).

Происхождение кобыза и историю совершенствования инструмента исследовали казахские ученые А. Жубанов, Б. Сарыбаев, Б. Гизатов, У. Джумакова, А. Мухамбетова, Г. Омарова и др.

В 1934 г. А. Жубанов создал первый оркестр казахских народных инструментов, главной задачей которого было исполнение национальной музыки традиционными казахскими инструментами в их оригинальном тембровом звучании.

Исполнение партий в оркестре повлекло за собой усовершенствование инструментов домбры и кобыза, так как требовалось их более мощное звучание. В результате реконструкции кобыза в оркестре появились кобыз-прима, альт-кобыз, бас-кобыз, контрабас-кобыз. Кобыз-прима стал трехструнным: две струны жильные, третья – металлическая.

Самый распространенный инструмент у казахского народа – домбра (казах. – *домбыра*). «Корпус инструмента изготавливается как методом выдалбливания из цельного куска дерева, так и собирается из пластин.

Несмотря на различия внешнего вида, приемы и принципы изготовления, части инструмента общие для всех домбр. Домбыра состоит из пяти частей: головная часть, шейка, основание, корпус (дека), крышка. Есть еще дополнитель-

ные детали: колок, подставка под струны, резные деревянные детали, аппликации, струны, резонаторное отверстие, лады и т.п.

Подставки под струны бывают нескольких видов: высокие, основные и т.п. Без этих составных частей домбыра останется безмолвной» [1, с. 13].

Рис. 3. Смычковые инструменты



ШЕРТЕР

КОБЫЗ

ЖЕТЫГЕН

ДОМБРА

В глубину веков уходит история развития домбровой и сыбызговой инструментальной музыки. «Свидетельством древнего происхождения домбровой музыки стали археологические открытия: при раскопках древнего города Хорезма были найдены терракотовые статуэтки музыкантов, играющих на щипковых двухструнках. Ученые отмечают, что хорезмийские двухструнки, бытовавшие не менее двух тысяч лет назад, имеют типологическое сходство с казахской домброй и были одним из распространенных инструментов ранних кочевников, живших на территории Казахстана» [2].

Из поколения в поколение передаются героические, лирические и эпические сказания, которые сохранились в памяти народа: «Кобланды», «Алпамыс», «Ер Таргын», «Кыз Жибек» и многие другие. Они часто исполнялись в сопровождении музыкальных инструментов: кыл-кобыза или домбры.

В XX в. казахская музыкальная культура обогатилась европейскими формами музицирования и жанрами. Было освоено профессиональное композиторское творчество письменной традиции, включающее в себя все жанры классической европейской музыки: оперу, балет, симфонию, инструментальный концерт, ансамблевые, инструментальные и оркестровые произведения.

На мировую арену вышли талантливые казахские исполнители, играющие на европейских инструментах. В их числе народные артисты Казахстана:

скрипачи Марат Бисенгалиев, Айман Мусаходжаева, Гаухар Мурзабекова, пианисты Жания Аубакирова, Гульжамиля Кадырбекова, известный казахский органист и пианист, заслуженный артист РК Габит Несипбаев, Аида Аюпова (скрипка), Жанар Сулейменова (фортепиано), Ермек Курманаев (виолончель), Ерлан Рыскали (домбра) и другие молодые казахские солисты-инструменталисты проявляют свой яркий талант не только в Казахстане, но и далеко за его пределами.

Современный Казахстан административно поделен на 14 областей. В каждой области культурным центром, пропагандирующим академическую и народную музыку, является филармония. К примеру, популяризации казахской музыки способствуют коллективы Казахской государственной филармонии в Алматы:

- академический фольклорно-этнографический оркестр «Отырар сазы» им. Н. Тлендиева знакомит слушателей с казахскими национальными музыкальными инструментами – современными и старинными;

- заслуженный коллектив республики, Государственная хоровая капелла имени Б. Байкадамова имеет богатый и разнообразный репертуар. В него входят более 700 произведений на 25 языках мира. Капелла исполняет казахские народные песни и кюи, народные песни других республик, произведения выдающихся зарубежных современных композиторов XX в., русской и зарубежной классики [3, с. 22];

- заслуженный коллектив РК, Государственный академический симфонический оркестр Республики Казахстан. Художественный руководитель и главный дирижер оркестра – народный артист Казахстана, лауреат Государственной премии Т. Абдрашев. Оркестр исполняет симфонические произведения казахских композиторов и композиторов зарубежных стран XX в. и старинную музыку XVII–XVIII вв.;

- государственный камерный оркестр «Академия солистов» исполняет произведения эпохи барокко, классическую и современную музыку, произведения современных казахских композиторов и оркестровые обработки народных песен и кюев¹. Главный дирижер оркестра «Академия солистов» – Бахытжан Мусахождаева;

- заслуженный коллектив Республики Казахский Государственный орден «Дружбы Народов» Академический оркестр народных инструментов имени Курмангазы под руководством главного дирижера, заслуженного деятеля Казахстана, профессора Айткали Жайымова представляет казахскую музыку во многих странах мира. Его концерты транслируются на радио, телевидении, выпускаются записи на дисках. В репертуаре оркестра около 4000 произведений;

- ансамбль народных инструментов «Сары арка» (г. Астана) сохраняет древние традиции народного искусства, знакомит с казахской народной музыкой слушателей зарубежных стран и жителей Казахстана. «Необычность звучания древних инструментов, таких как кобыз, сыбызгы, шан-кобыз, саз-сырнай, жетыген, домбыра, адырна, шертер и их удивительная самобытность постоянно

¹ Кюй – инструментальная пьеса для национальных инструментов домбры или кобыза.

притягивают внимание самого искушенного слушателя, в особенности западного. Поэтому естественно, что в составе ансамбля присутствуют все упомянутые выше инструменты, а также ударные – дабыл, дауылпаз, конырау, асатаяк, туюктас и современные – кобыз-прима, домбыра-контрабас, баян, блок-флейта» [4, с. 255].

В начале XXI в. оркестры казахских народных инструментов функционируют в каждом городе Казахстана в филармониях и в музыкальных учебных заведениях.

Наряду с казахскими народными инструментами домброй и кобызом важное место в развитии национальной музыкальной культуры Казахстана занимает баян. Один из ярких молодых казахских композиторов – С. Абдинуров – сочиняет кюи для баяна, в основе которых лежат принципы домбрового кюя: философская глубина, образная обобщенность, особая пространственно-временная логика развития музыкального материала [5, с.286].

В Казахстане создана Государственная коллекция уникальных смычковых инструментов, в которую входят инструменты Гварнери, Гваданини, Амати, Страдивари и других итальянских и французских скрипичных и смычковых мастеров. Этими инструментами пользуются талантливые казахстанские музыканты для подготовки и участия в международных конкурсах.

Таким образом, современные и старинные европейские инструменты живут сегодня на сценах Казахстана, соседствуя с древними традиционными казахскими музыкальными инструментами, продолжающими звучать в наше время и сохраняющими преемственность национальных традиций казахского народа.

Литература

1. Жәкішева З.С. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. Казахские традиционные музыкальные инструменты. Kazakh traditional musical instruments. Алматы: Алматыкітап баспасы, 2009. – 232 бет, суретті.
2. URL: <http://musicheritage.nlrk.kz/index.php/ru/menu/show/2>
3. Адибекова Б. Казахская государственная хоровая капелла им. Б. Байкадамова: Традиции и современность» // Музыкальная жизнь. 2011. №2. С. 20–22.
4. Мустахим Г.С. Ансамбль народных инструментов «Сары арка» в контексте развития музыкальной культуры Астаны // Өнердегі тәуелсіздік идеясы. Тарих және жаңашылдық: Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары, 12-14 қазан 2011 ж. Идея независимости в искусстве. История и современность: к 20-летию независимости Республики Казахстан: мат. международ. науч.-практ. конф. (Астана, 12-14 октября 2011 г.) / құраст. Г.Т. Акпарова, Г.Т. Альпеисова, Т.А. Апанович, Д.М. Мосиенко. – Астана: КазҰӨУ, 1 бөлім. – 365 б. – қазақша, орысша.
5. Ураевская Г.М. Традиции и современность в баянном творчестве С. Абдинурова // Өнердегі тәуелсіздік идеясы. Тарих және жаңашылдық: Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 20 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияның материалдары, 12–14 қазан 2011 ж. Идея независимости в искусстве. История и современность: к 20-летию независимости Республики Казахстан: мат. международ. науч.-практич. конф. (Астана, 12–14 октября 2011 г.) / құраст. Г.Т. Акпарова, Г.Т. Альпеисова, Т.А. Апанович, Д.М. Мосиенко. – Астана: КазҰӨУ, 1 бөлім. – 365 б. – қазақша, орысша.

Музыкальная педагогика

И.А. Асмолова

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Фортепианный ансамбль на общем курсе фортепиано как средство музыкального воспитания и развития студентов разных специальностей

Нашей музыкальной педагогике, в том числе и фортепианной, все еще приходится сталкиваться с нерешенными проблемами. Одна из главных – соотношение обучения специальности и общемузыкального развития студентов, то есть проблема развивающего обучения. Многие педагоги-практики убеждены, что обучение и развитие в музыке – понятия синонимичные. Но на самом деле преподаватель музыки (в том числе и общего курса фортепиано) должен ставить перед собой не только и не столько узко-исполнительские задачи по тщательному разучиванию со студентами произведений из их экзаменационных и зачетных программ, сколько вести целенаправленную и систематическую работу по формированию и развитию их профессиональных навыков в широком понимании этого слова, их музыкальных способностей, кругозора и эрудиции. Для этого необходимо увеличить объем используемого в учебно-педагогической работе музыкального материала, расширить репертуарные рамки за счет обращения студента к возможно большому количеству музыкальных произведений, большому кругу художественно-стилевых явлений.

В соответствии с задачами курса общего фортепиано программа предусматривает «ознакомление с симфоническими, камерными и другими произведениями путем исполнения их в переложении для фортепиано в две или четыре руки. Как правило, выбор репертуара согласовывается с программами курсов истории и теории музыки. В большинстве своем студенты не всегда достаточно свободно владеют навыками игры на фортепиано, а объем музыкальных произведений, с которыми им необходимо ознакомиться в процессе изучения общих и специальных дисциплин, достаточно велик. Самые благоприятные возможности для широкого ознакомления с музыкальной литературой открывает умение бегло читать ноты с листа. Студент, владеющий навыками чтения нот с листа, способен глубже понять образный строй, музыкальную структуру, стиливые особенности музыкальных произведений, замысел автора в целом. Чтение с листа в процессе игры в фортепианном ансамбле создает условия, максимально способствующие всестороннему развитию студента прежде всего потому, что при этом он имеет дело с материалом, который не подлежит освоению в исполнительском плане. Нет необходимости его специально детально штудировать, доводить до качественного, совершенного исполнения. Это материал не для за-

поминания и заучивания, а для выработки потребности мыслить, узнавать, открывать, постигать.

В процессе занятий на фортепиано возможно использование фортепианных ансамблей двух типов (по составу его участников). Первый тип: педагог-студент, обеспечивает большую результативность занятий, поскольку в этом случае педагог может создать все условия для успешного преодоления разного рода сложностей, встречающихся в процессе игры. «Учитель – это тот, кто говорит ученику: сделай лучше и старается разъяснить или показать, как сделать лучше», – писал Г.Г. Нейгауз в своих воспоминаниях [2, с.48]. Педагог может заранее предостеречь студента от возможных ошибок, создать самые благоприятные условия для полного и точного воспроизведения нотного текста. Второй тип фортепианного ансамбля: ученик-ученик, где студенты находятся в относительно равных условиях и с успехом могут соревноваться в преодолении многочисленных трудностей на пути к успешному овладению навыками беглого чтения с листа. При выборе произведений для совместного исполнения во втором типе фортепианного ансамбля необходимо строго учитывать степень индивидуальной подготовки студентов, их возможности в области фортепианного исполнительства, поскольку в процессе работы будут решаться иные задачи нежели при изучении сольного репертуара. Отсутствие зажима и скованности в процессе чтения с листа – залог успешной работы.

Игра в фортепианном ансамбле предоставляет широкие возможности для выработки и закрепления навыков чтения нот с листа по той причине, что она создает идеальные условия для непрерывного исполнения. Примечательно, что чем квалифицированнее и опытнее читающий с листа, тем яснее и конкретнее его представления о звуковысотных, ритмических и тембровых компонентах музыкальной речи. Ф. Брянская в своей статье «Навык игры с листа, его структура и принципы развития» пишет: «Эффективность занятий во многом зависит от того, удастся ли педагогу вызвать у учащихся живой интерес к игре по нотам. Результатом этих занятий должна явиться воспитанная потребность познавать новое, постоянно музицировать, знакомиться с музыкальной литературой» [1, с.62] .

Ознакомление с новыми музыкальными сочинениями – процесс, всегда имеющий яркую эмоциональную окраску. Это обстоятельство неоднократно подчеркивалось многими музыкантами. Так К.Н. Игумнов указывал, что «первое соприкосновение с ранее неизвестным произведением, прежде всего дает волю непосредственному чувству: остальное приходит потом» [3, с.47]. Развитие навыков чтения с листа не может не сказаться на расширении музыкального кругозора студентов, на формировании их вкуса, на развитии музыкального интеллекта; оно облегчит их работу над произведениями, входящими в зачетные и экзаменационные программы по фортепиано. Беглое чтение нот с листа пробуждает творческую инициативу студентов, повышает точность прочтения нотного текста при разборе, способствует быстрому овладению музыкальным материалом произведения, развивает самостоятельность и имеет важное значение для общего профессионального уровня исполнителя.

В зависимости от того, какие цели и задачи ставит педагог перед студентом в процессе игры или чтения с листа в фортепианном ансамбле, он может способствовать развитию тех или иных навыков будущего специалиста-профессионала. Исполнение фортепианной ансамблевой литературы на занятиях по общему курсу фортепиано может явиться действительным средством развития гармонического, мелодического и тембрового слуха, чувства ритма, музыкального кругозора; способствовать выработке специфических навыков ансамблевой игры. Фортепианный ансамбль может иметь практическое значение и при изучении курсов гармонии и анализа музыкальных произведений, когда подбор исполняемых ансамблевых произведений, их теоретический анализ предоставляет возможность познакомиться с теми или иными особенностями, спецификой гармонического языка или разновидностями музыкальной формы музыкальных сочинений. Фактура фортепианных ансамблей позволяет более свободно определить функциональную принадлежность аккордов. При желании можно проанализировать аккорды сопровождения (вторая партия). Чтение нот с листа в фортепианном ансамбле может способствовать развитию не только гармонического слуха. Четырехручное исполнение широко известных музыкальных сочинений (переложений популярной оперной, симфонической, хоровой, вокальной и т. д. музыки) развивает мелодический слух. В этом случае большую помощь оказывает внутренний слух и музыкальная память. Они позволяют предварительно мысленно воссоздать реальное звучание, помогают реализовать заранее предвиденное.

В процессе игры четырехручных переложений знакомых отрывков оперной и симфонической музыки для студентов будет полезным определить, какой инструмент в данной отрывке солирует, какие инструменты заняты в партии сопровождения. При этом важно, чтобы педагог помогал создать представление о реальном оркестровом звучании. Можно в дальнейшей работе предоставлять возможность самим студентам «оркестровать» фортепианные ансамбли, даже созданные на основе фортепианных сочинений (4-х ручные сонаты В.А. Моцарта). Регулярная и целенаправленная работа в этом плане принесет несомненную пользу в развитии тембрового слуха студентов. Чтение с листа в фортепианном ансамбле имеет немаловажное значение и для развития чувства ритма. Очень важно, чтобы студент ясно представлял себе ритмический рисунок еще до того, как он будет воспроизведен на инструменте. Отрывки четырехручных переложений со сложным ритмическим рисунком рекомендуется предварительно проанализировать, прохлопать в ладоши или просчитать со счетом. Особенно полезно воспроизвести на столе или крышке инструмента одновременно ритм правой и левой руками. Необходимо отметить, что при чтении с листа или игре в фортепианном ансамбле возникает гораздо больше различных ритмических соотношений и вариантов, нежели в процессе игры соло. Свободнее могут преодолеваются в процессе игры в фортепианном ансамбле и полиритмические трудности, так как воспроизведение их часто распределяется между двумя или более исполнителями. Таким образом, игра в фортепианном ансамбле предоставляет широкие возможности в освоении полиритмических соотношений как бы в упрощенном виде.

Важное место в процессе развития профессиональных навыков музыкантов разных специальностей занимает вопрос выбора репертуара, ибо только в процессе ознакомления с разнообразной по стилю и фактуре музыкальной литературой можно вырабатывать устойчивые навыки чтения нот с листа, развивать музыкальный слух, чувство ритма, расширять кругозор, формировать навыки ансамблевой игры. Подобный вид музицирования, игра в фортепианном ансамбле развивает любознательность студентов, повышает их интерес к занятиям на фортепиано. Репертуар используемых на занятиях фортепианных переложений должен быть максимально разнообразным, стилистически богатым и многоплановым. Важно, чтобы исполняемые фортепианные ансамбли были студентам по силам и вызывали у них интерес, могли увлечь, будили эмоциональный отклик. Рассматривая возможности использования игры в фортепианном ансамбле в деле профессионального образования музыкантов необходимо учитывать необходимость установления гибких взаимосвязей между теоретическими и специальными дисциплинами. Подбор репертуара профилирующего раздела программы в соответствии с изучением курсов истории музыки будет способствовать более прочному усвоению музыкально-теоретических дисциплин.

При этом в учебном процессе с успехом могут быть использованы как переложения симфонической, оперной и камерной музыки, так и оригинальные пьесы, написанные в виде ансамблей в четыре руки. Систематическое знакомство студентов с такого рода музыкальными сочинениями позволит им проследить эволюцию стилей: развитие оркестровки, появление новых взглядов на колористические и конструктивные возможности тембра, определить новые, специфические приемы композиторского письма. Целесообразность изучения подобного рода музыкального материала определяется и тем, что работа в данном направлении будет способствовать расширению музыкального кругозора студентов.

На наш взгляд, необходимо предварительно планировать, какие произведения и каких авторов будут исполнять студенты на занятиях по фортепиано в течение всего учебного года. Подобно тому, как на кафедре камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки составлен список обязательных для изучения студентами-пианистами вокальных произведений, можно и на кафедре общего фортепиано наметить, с какими четырехручными переложениями симфонической и камерно-вокальной музыки необходимо ознакомиться студентам в обязательном порядке. Такое же практическое значение может иметь фортепианный ансамбль и при изучении курсов гармонии и анализа музыкальных произведений.

Следует отметить, что исполнение четырехручных фортепианных переложений в классе общего фортепиано может принести несомненную пользу студентам и в их занятиях по специальности. Программа по специальности, в частности у студентов-духовиков предусматривает изучение технически сложных отрывков из музыки, написанной для симфонического оркестра, в которых содержатся не только наиболее трудные и ответственные инструментальные соло, но и ансамблевые эпизоды, исполнение которых на духовых инструмен-

тах представляет определенную трудность, требует безукоризненной сыгранности исполнителей. В этом случае четырехручные фортепианные переложения, содержащие те же соло и ансамблевые эпизоды, могут явиться как бы предварительным, вспомогательным материалом, который поможет в преодолении оркестровых трудностей, так как работа над ним в классе общего фортепиано будет способствовать точному ритмическому усвоению партии, определению ее штриховых, агогических и динамических особенностей; наконец, позволит студенту более свободно ориентироваться в музыкальном материале при исполнении его на духовом инструменте.

Студент-вокалист с большим интересом, увлечением и отдачей занимается ознакомлением с четырехручными переложениями произведений оперного или вокального репертуара, когда исполняемое сочинение соответствует природе его голоса и может быть в оригинале включено в программу по специальности или концертно-камерному пению. Меняется в процессе работы отношение студента к исполняемой музыке, появляется желание воспроизвести ее на фортепиано как можно лучше и точнее. Таким образом, у студента пробуждается интерес к занятиям на фортепиано, так как он понимает, что подобная работа принесет ему пользу в дальнейшей профессиональной деятельности.

Исполнение в четыре руки технически несложных ансамблевых произведений может способствовать выработке навыков ансамблевой игры, а именно: умению скоординировать творческие замыслы партнеров, создать общий план интерпретации. Работа над фортепианными ансамблями способствует развитию музыкальной активности студентов, их самостоятельности в выборе трактовки, помогает им понять роль и значение своей партии в становлении общего целого, развивает умение слушать общее звучание. Систематическое и планомерное обращение к фортепианному ансамблю в классе общего фортепиано не может не повлиять на повышение профессионального уровня и квалификацию будущих специалистов.

Литература

1. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопрос фортепианной педагогики: сб. статей. – Вып.4. – М.: Издательство «Музыка», 1976. – С.46–63.
2. Нейгауз Г.Г. Автобиографические записки. Глава II // Размышления, воспоминания, дневники. – М.: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1983. – С.17–81.

М.В. Николаева

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Современные методы музыкотерапии для развития способностей детей

«Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи»

Аристотель

О развитии способностей человека ещё в античные времена говорили Платон, Аристотель, Гиппократ и др. В XIX–XX веках ученые доказали, что проявление различных способностей непосредственно связано с индивидуально-психологическими особенностями человека. Многообразные аспекты этих связей всесторонне изучались отечественными исследователями: Б.Г. Ананьевой, Э.А. Голубевой, В.Н. Дружининой, В.А. Крутецким, В.С. Мерлиным, В.Н. Мясищевым, Б.М. Тепловым, С.Л. Рубинштейном, В.Д. Шадриковым и другими. Сейчас наши современники Д.Б. Богоявленская, А.А. Мелик-Пашаев, Е.Л. Яковлева, В.А. Левин, Р.С. Немов, – активно исследуют творческие способности детей. Детское творчество, по мнению этих психологов и педагогов, основано на передаче опыта самостоятельной, оригинальной деятельности. Это и дает возможность развития способностей детей и накопления ими жизненного опыта. Р.С. Немов считает обязательным присутствие элементов создания чего-то нового в любой познавательной деятельности, интересующей ребенка. Именно это позволяет маленькому человеку формировать свои взгляды, действовать по-своему, приобретать знания [7].

В работе «Воспитание творчества» В.А. Левин отмечает необходимость готовить к творчеству каждого растущего человека. Именно на воспитание творческой активности, без которой невозможно гармоническое развитие личности, направлены повседневные усилия миллионов педагогов. За формой творчества, за его результатами всегда должно стоять нравственно-духовное содержание; результаты творчества должны отражать отношение ребенка к миру, представления его о себе, о мире, о людях окружающих его, а не служить безликим памятником умения владеть технологиями [4].

Л.С. Выготский считал, что «в каждодневной окружающей нас жизни творчество есть необходимое условие существования, ... легко заметить, что творческие процессы обнаруживаются во всей своей силе уже в самом раннем детстве... Игра ребенка не есть простое воспоминание о пережитом, но творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой действительности, отвечающей запросам и влечениям самого ребенка» [2]. Эта цитата еще раз подтверждает то, что творческая деятельность является началом получения жизненного опыта и возможностью развития способ-

ностей детей с самого раннего возраста. Таким образом, в современной педагогике доказано, что организованная творческая деятельность позволяет адаптировать ребенка к окружающей действительности, дает основы накопления нового опыта и продуктивно развивает способности: речевые, физические, психические, интеллектуальные. Отдельной задачей является поиск методов, направленных на развитие творческой деятельности и адаптированных к работе не только со здоровыми детьми, но и с детьми, имеющими отклонения либо задержку в развитии.

Одним из видов такой деятельности выступает музыкальная деятельность. Метод, разработанный на основе воздействия музыки на ребенка, имеет название «музыкотерапия». В России в последние десятилетия все чаще педагоги и психологи прибегают к методам музыкотерапии, используя ее в синтезе с другими видами искусства. По мнению Б.Д. Карвасарского музыкотерапия развивается как интегративная дисциплина на стыке психологии, музыкальной психологии, нейрофизиологии, рефлексологии, музыковедения и педагогики. Она всё более утверждается в статусе универсальной воспитательной системы, способной оптимизировать процесс личностного развития человека в сложных условиях современной общественной жизни [6].

Музыкальная психотерапия используется в педагогической и психологической практике, как контролируемое применение музыки в реабилитации, образовании и воспитании детей и взрослых, страдающих от соматических и психических заболеваний, а так же как универсальное средство развития психических, речевых, интеллектуальных и других способностей. Изучению методам музыкотерапии посвящены исследования М. Бурно, Л. Брусиловского, О. Ворожцовой, С. Грофа, Ю. Каптена, Б. Карвасарского, З. Матейова, С. Машура, В. Петрушина, Г. Побережной, М. Чистякова, С. Шабутина и др. Эти исследователи используют методики музыкотерапии для развития эмоционально-волевой сферы детей, речи, активизации их деятельности и интересов в музыкально-творческой деятельности.

Основные эффекты музыкального воздействия, основанные на музыкальном ритме, мелодии, гармонии, звуковысотности, тембрах, связаны с коррекцией нарушенного психоэмоционального статуса индивида (снятием негативных психоэмоциональных состояний, формированием позитивных) и, соответственно, смягчением или снятием соматических симптомов нарушений. Специфика воздействия музыки связана с активацией различных систем организма и психики: физиологической (изменения частоты пульса, ритма дыхания, работы сердечно-сосудистой системы и др.), сенсорной, двигательной, эмоциональной, когнитивной. Это подтверждается исследованиями В.М. Бехтерева, И.М. Сеченова, И.М. Догеля, И.Р. Тарханова, А. Томатиса, Д. Логана (США).

Оригинальная концепция музыкотерапии разработана Валентином Петрушиным, его опыт является синтезом древних методик и современных научных разработок. Он рассматривает человека целостно, в неразрывной зависимости физического и психологического состояния (развитие тела, чувств, мыслей). В. Петрушин считает, что отклонения часто имеют причину не в физических слабостях организма, а в особенностях характера [8, 9]. Следуя данным иссле-

дованиям, можно сделать вывод, что влияние музыкотерапии на ребенка, а именно на его способности, происходит посредством непосредственного воздействия на его организм. Можно сравнить это с эффектом акупунктуры, при котором положительные результаты лечения органов достигаются путем иглоукалывания в определенные точки на коже. Так же учеными (С. Грофом, Х. Швабе и А. Менегетти) было отмечено, что музыка действует избирательно: в зависимости от характера произведения, от инструмента, на котором она исполняется. В частности, звуки кларнета влияют в основном на кровообращение. Звуки скрипки, а также фортепиано оказывают успокаивающее действие на нервную систему; флейта оказывает релаксирующее воздействие на организм.

В практической деятельности, для выбора оптимальной методики работы с детьми педагоги используют следующие виды музыкотерапии: рецептивную и активную. Рецептивная музыкотерапия (пассивная) отличается тем, что ребенок в процессе музыкотерапевтического сеанса не принимает в нем активного участия, занимая позицию простого слушателя. Ему предлагают прослушать различные музыкальные композиции, либо вслушиваться в различные звучания, отвечающие состоянию его психического здоровья и уровню развития.

Активные методы музыкальной терапии основаны на работе с музыкальным материалом: пение, игра на музыкальных инструментах, импровизация, участие в музыкальных сказках и играх. Занятие по музыкотерапии имеет цель развития как можно более обширного спектра общих способностей: стимуляция двигательных функций, развитие и коррекция сенсорных процессов и сенсорных способностей, растормаживание речевой функции, для этого пассивные и активные методы музыкотерапии объединяются. Важным для развития общих способностей детей является тренировка наблюдательности, развитие чувства темпа, ритма, времени, мыслительных способностей и фантазий, вербальных и невербальных коммуникативных навыков, воспитание волевых качеств и способности контролировать настроение, развитие общей тонкой и артикуляционной моторики. Для достижения этих целей используется организующее начало музыкального ритма, которое влияет на речевые и двигательные способности, посредством четкой структуры построения и эмоциональное воздействие мелодии и гармонии на поведение ребенка, в зависимости от настроения, темпа, стиля произведения.

Занятие по музыкотерапии, нацеленное на развитие общих способностей детей, представляет собой разнообразные задания, органически связанные с музыкой и предусматривающие правильное чередование физических и психических нагрузок. С самого начала музыка направляет поведение ребенка, сдерживает излишнюю возбудимость у одних и корректируют пассивность и инертность у других. Для этого подбирается определенная последовательность разнохарактерных произведений. Среди наиболее известных российских методик музыкотерапии нужно назвать модели В.И. Петрушина, С.В. Шушарджана, В.М. Элькина, Р. Блаво. Данные авторы используют в своих программах систему разнообразных дифференцированных методов, одни из которых являются, безусловно, традиционными, другие определенным образом модифицированы в соответствии со спецификой направленной деятельности. Обычно сеанс музы-

котерапии включает прослушивание музыкальных произведений, пение песен, ритмических движений под музыку, сочетание музыки и изобразительной деятельности. У детей дошкольного возраста успокаивающий либо активизирующий эффект музыки достигается посредством соответствующего музыкального оформления игр. Музыка также может применяться во время выполнения ребенком какой-либо самостоятельной работы.

Путем сочетания активных и пассивных средств музыкотерапии, вырабатывается условная последовательность для проведения занятия направленного на развитие способностей. Выделяются следующие ее этапы:

1. Музыкальное приветствие

Вступлением к уроку может быть классическая либо народная музыка в сочетании с движениями подобными разминке. Это вовлекает детей в музыкальное действие

2. Музыка в упражнениях, активизирующих внимание

Здесь речь идет о быстрых и точных реакциях на зрительные и слуховые раздражители. Звучание разнохарактерной музыки должно вызывать у детей ту или иную двигательную реакцию. Этим достигается быстрое переключение с одного движения на другое, внимательное отношение к музыке

3. Упражнения, воспитывающие чувство ритма

Гармония музыки, динамические оттенки, темп и другие средства музыкального изложения могут быть использованы для упорядочения темпа движений. Такая регулировка темпа движений особенно нужна детям, страдающим темповыми расстройствами речи, часто соединенными с беспокойным характером движений

4. Речевые задания

Речевые упражнения представляют собой задания на координацию слова с движением и музыкой. Здесь используется синтез выразительных средств музыки и разговорной речи

5. Заключительные упражнения

Эти задания имеют цель привести ребенка в спокойное состояние после некоторого физического и психического перенапряжения. Подобные виды упражнений направлены на развитие общих способностей детей.

Задания на уроке музыкотерапии могут варьироваться в зависимости от возраста детей, уровня развития их способностей, количества участников группы. И каждому педагогу, использующему музыкотерапию, как метод работы с детьми, необходимо владеть теоретическим и практическим опытом в сфере музыкальной, педагогической и психологической деятельности, для возможности компилирования и разработки новых средств воздействия на ребенка.

Одной из важнейших задач в процессе работы, как со здоровыми детьми, так и имеющими ограниченные возможности, является разработка специальных методик и использование оптимальных средств, направленных на разрешение личностных проблем ребенка, затрудняющих его полноценную адаптацию в обществе и реализацию творческого потенциала. Существенную роль при этом играют специально подготовленные обучающие и развивающие программы, разработанные для каждой категории детей, разграниченной по возрастному

признаку и уровню психофизического развития. Для этого необходимо изучение особенностей детей, имеющих развитые либо ограниченные возможности, определение потребности в развитии способностей и проведение экспериментов по выявлению эффективности воздействия средств музыкотерапии на психическое и физическое состояние детей. Таким образом, появится возможность адаптировать к жизни и деятельности детей, имеющих отклонения в развитии и оптимально воздействовать на способности здорового ребенка.

В настоящее время в России наряду со специализированными учреждениями, коррекционной направленности, создаются центры развития детей, в которых начинает использоваться музыкотерапия – это реабилитационные центры для детей с ограниченными возможностями, специализированные детские сады, студии творчества. В этих организациях музыкотерапия входит в комплекс развивающих занятий, который так же включает работу с психологами, логопедами, дефектологами, художественными руководителями. Индивидуально подобранные занятия по музыкотерапии для каждого ребенка дают возможность получить наиболее высокий результат в процессе развития способностей и компенсировать психофизические нарушения.

Литература

1. Брусиловский Л.С. Музыкотерапия // Руководство по психотерапии. – М., 1985.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М.: Просвещение, 1967.
3. Ворожцова О. А. Музыка и игра в детской психотерапии. – М., 2004.
4. Левин С.А. Воспитание творчества. – Томск: Пеленг, 1993.
5. Мамайчук И.И. Психокоррекционные технологии для детей с проблемами в развитии. – СПб.: Речь, 2004.
6. Музыкотерапия // Психотерапевтическая энциклопедия / Б.Д. Карвасарский. – СПб.: Питер, 2000.
7. Немов Р.С. Психология. – 4-е изд. – М.: ВЛАДОС, 2003 – Кн. 1. Общие основы психологии.
8. Петрушин В.И. Теоретические основы музыкальной психотерапии // Журнал неврологии и психиатрии им. С.С. Корсакова. – 1991., Т.91, №3.
9. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия: Теория и практика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2000.

Педагогическая подготовка в музыкальном вузе: традиции и новации

В современной теории и практике образования выделяется направление, которое определяется как *гуманистическая педагогика*. В центре внимания гуманистической педагогики – уникальная целостная личность, которая стремится к максимальной реализации своих возможностей (самоактуализации), открытая для восприятия нового опыта, способная на осознанный и ответственный выбор в разнообразных жизненных ситуациях. Гуманизацию учебно-воспитательного процесса понимают как отказ от авторитарной педагогики с ее педагогическим давлением на личность, установление человеческих отношений между педагогом и учеником как переход, в частности, к личностно ориентированной педагогике, придающей абсолютное значение личной свободе и деятельности обучающихся. Гуманизировать образовательный процесс – означает создать такие условия, при которых в центре внимания стоит *личность* каждого участника образовательного процесса.

Одним из условий комплексной и глубокой модернизации современного образования, повышения его качества является обеспечение системы образования высококвалифицированными кадрами, их поддержка государством и обществом. Повышение профессионального уровня педагогов и формирование педагогического корпуса, соответствующего запросам современной жизни заявлено в государственных документах как необходимое условие модернизации системы образования России. В последней редакции «Закона об образовании» помимо положений о гуманистическом характере отечественного образования, непрерывности и преемственности в реализации образовательных программ, в том числе в сфере искусств, выделяется курс на вариативность содержания образовательных программ соответствующего уровня образования, возможность формирования образовательных программ различного уровня сложности и направленности с учетом образовательных потребностей и способностей обучающихся.

В этой связи обращает на себя внимание появление в Законе раздела «Экспериментальная и инновационная деятельность в сфере образования», в котором целью экспериментальной и инновационной деятельности в сфере образования провозглашается обеспечение модернизации и развития системы образования. Экспериментальная и инновационная деятельность направлена на разработку, апробацию и внедрение новых образовательных технологий, образовательных ресурсов, ориентирована на совершенствование научно-педагогического, учебно-методического, организационного, правового, финан-

сово-экономического, кадрового, материально-технического обеспечения системы образования.

Ранее, в условиях жесткой регламентации содержания учебно-воспитательного процесса, преподаватель был ограничен не только в самостоятельном выборе новых программ, учебников, но и в использовании новых приемов и способов педагогической деятельности. Необходимость в инновационной направленности педагогической деятельности в современных условиях развития общества, культуры и образования определяется рядом обстоятельств. Среди них выделяют: происходящие социально-экономические преобразования, которые обусловили необходимость коренного обновления системы образования, методологии и технологии организации учебно-воспитательного процесса; усиление гуманитаризации содержания образования, изменение объема, состава учебных дисциплин, введение новых учебных предметов, что требует постоянного поиска новых организационных форм, технологий обучения; изменение характера отношения самих учителей к факту освоения и применения педагогических новшеств. Как следствие этих процессов многократно возрастает значение *личности самого педагога* в современных условиях. Вместе с тем, возникшие противоречия, среди которых наиболее актуальным в данном контексте является противоречие между требованиями к личности и деятельности педагога и готовностью выпускников педагогических, а тем более творческих, вузов к осуществлению такой деятельности, обуславливают необходимость решения ряда проблем. Эти проблемы связаны, в частности, с новым целеполаганием, устаревшей структурой образования, вопросами обновления содержания, организационных форм и методов.

Говоря об инновационных процессах в современном образовании, необходимо определиться с пониманием терминов, которыми мы будем пользоваться. Поскольку определений понятия «инновация» достаточно много, определим как отправную точку понимание сущности инноватики как поиска педагогических технологий, *адекватных требованиям времени*.

Важным аспектом является также позиция, определяющая инновационные процессы в системе образования как *управляемые процессы* создания, восприятия, оценки, освоения и применения педагогических новшеств [3]. Наиболее емким представляется определение, данное В.А. Сластениным: «Понятие “инновация” означает новшество, новизну, изменение; инновация как средство и процесс предполагает введение чего-либо нового. Применительно к педагогическому процессу *инновация означает введение нового в цели, содержание, методы и формы обучения и воспитания, организацию совместной деятельности учителя и учащегося*» [4, с.492]. Кроме того, существует мнение, что жизнедеятельность человека в образовании *инновационна по сути*, поскольку постоянно насыщена поиском информации о ее промежуточных результатах.

По мысли В.А. Сластенина, при всем многообразии технологий (дидактических, компьютерных, проблемных, модульных и др.), реализация ведущих педагогических функций *остается за учителем*. С внедрением в учебно-воспитательный процесс современных технологий учитель и воспитатель все более осваивают функции *консультанта, советчика, воспитателя*. Это требует

от них *специальной психолого-педагогической подготовки*, так как в профессиональной деятельности учителя реализуются не только специальные, предметные знания, но и современные знания в области педагогики и психологии, технологии обучения и воспитания. На этой базе формируется готовность к восприятию, оценке и реализации педагогических инноваций.

Если обратиться к вопросам о состоянии современного музыкального образования с позиций инновационных процессов, приходится констатировать определенную консервативность и изолированность от общих тенденций в развитии отечественного образования. Зачастую понимание инновационных процессов сводится к освоению информационно-компьютерных технологий. Нужно отметить, что это направление развивается достаточно плодотворно, однако в основном касается системы дополнительного образования детей и мало затрагивает основной блок специальных дисциплин в сфере специального музыкального образования.

В числе важных причин торможения развития инновационных процессов в музыкальном образовании, о которых нельзя не упомянуть, являются такие, как преимущественно высокий возрастной уровень преподавательского состава, объясняющий во многом инерцию и консерватизм в восприятии современных образовательных тенденций, а также состояние материально-технического оснащения образовательного процесса. Чем обусловлена необходимость внедрения инноваций и переход на новые рельсы в сфере музыкального образования? Прежде всего, нужно оговориться, что анализ любых процессов, происходящих в отечественном музыкальном образовании, осложняется его «сложно-составной» структурой: школа – колледж – вуз. Принципиальной позицией в данном вопросе является убежденность в том, что вне зависимости от ступени, в которой работает педагог-музыкант, подходы к осуществлению педагогической деятельности с позиций инновационных процессов аналогичны. Однако в дальнейшем речь пойдет в большей степени о специфике высшего профессионального образования.

Необходимо признать, что система высшего профессионального образования в сфере музыкального искусства сегодня ориентирована преимущественно на овладение ЗУМ (знания, умения, навыки) в сфере исполнительского мастерства. В течение продолжительного времени эта система оправдывала себя, воспитывая замечательных мастеров-исполнителей.

Однако реалии жизни таковы, что большинство практикующих музыкантов, так или иначе, связаны с педагогической деятельностью. Следовательно, помимо профессиональной исполнительской базы необходимо в процессе обучения заложить основу для широкого, системного взгляда будущего педагога-музыканта на цели, задачи современного музыкального образования и его смысловую составляющую. Сформировать осознание того, что музыкальное образование – часть государственной образовательной системы со всеми ее особенностями и современными целевыми приоритетами. Необходимо воспитать широко образованного человека с широким кругозором, заложить потребность и готовность к саморазвитию (личностный аспект), подготовить к педагогической деятельности в современном понимании миссии педагога. Вместе с тем, нельзя

упустить из вида необходимость сформировать методический портфель выпускника музыкального вуза, наполнив его знаниями в области современных педагогических методик и технологий. При этом вполне вероятна возможность адаптации образовательных инноваций, разработанных и освоенных в системе общего образования, к использованию в деятельности педагога-музыканта.

На сегодняшний день попытки разработки и внедрения инновационных методов (методик, технологий) можно найти преимущественно в системе общего музыкального образования (факультеты педагогических вузов по подготовке учителей музыки) и системе дополнительного образования детей (детские школы искусств). Инновационные технологии развернуты, в основном, на музыкальное образование детей, что само по себе, несомненно, хорошо, если бы в этих процессах присутствовала *система*, если бы эти опыты отслеживались, подвергались анализу специалистов, систематизировались и тиражировались. Об одной из проблем, особенно актуальной для музыкального образования, пишет В.А. Сластенин: «Одна из важнейших проблем педагогики для понимания сущности инновационных процессов – проблема изучения, обобщения и распространения передового педагогического опыта; вторая – проблема внедрения достижений психолого-педагогической науки в практику» [4, с.493].

В настоящее время инновационная деятельность в музыкальном образовании развивается в основном на уровне индивидуальных методических разработок. В этой связи возникает еще один аспект. Педагог-новатор не может продуктивно работать в условиях если не враждебной, то по сути нерезонансной среды. В контексте инновационной стратегии особую значимость приобретает понятие *«инновационной среды»* – определенной морально-психологической обстановки, подкрепленной комплексом мер организационного, методического, психологического характера, обеспечивающих введение инноваций в образовательный процесс» [4, с.498]. Отсутствие такой инновационной среды проявляется в методической неподготовленности преподавателей, в их слабой информированности по существу педагогических нововведений. Наличие благоприятной инновационной среды в педагогическом коллективе снижает порог «сопротивления» нововведениям, помогает преодолеть стереотипы профессиональной деятельности. Выстраивание инновационной образовательной политики актуально в сфере музыкального образования всех уровней. Только при этом условии можно восстановить основы преемственности всех ступеней музыкального образования, которые, к сожалению, в последнее время были в определенной степени размыты.

Необходимость перемен в сфере подготовки специалиста в музыкальном образовании обусловлена также сменой образовательного вектора. Как уже было указано, одним из основных аспектов образовательной политики сегодня является перестановка смысловых акцентов. Абсолютным приоритетом является, прежде всего, воспитание личности. Уже сама по себе постановка цели требует переосмысления многих основополагающих моментов традиционных подходов в музыкальном образовании. Выход на новый качественный уровень определяет современный государственный стандарт высшего профессионального образования, включающий в себя ряд общекультурных и профессиональных *ком-*

петенций, содержание которых в корне меняет смысловые ориентиры в воспитании современного специалиста. Представленные компетенции содержат широкий спектр культурных, научных, общечеловеческих и личностных аспектов, а также широкую подготовку в плане освоения профессиональных, научно-исследовательских, педагогических и творческих навыков, подготовку к культурно-просветительской и организационно-управленческой (менеджерской) деятельности. Рассмотрение компетентностной модели специалиста в рамках образовательного стандарта позволяет совершенно по-новому взглянуть на сам образовательный процесс.

Компетентностный подход, суть которого состоит в преодолении традиционных когнитивных ориентаций высшего образования, ведет к новому видению самого содержания образования, его методов и технологий, позволяет обосновать процесс воспитания педагога-музыканта новой формации, широко образованного, компетентного, подготовленного к современной социокультурной ситуации и готового к широкому полю практической деятельности. В обобщенном виде *компетентность* специалиста представляет собой совокупность способностей, качеств и свойств личности, необходимых для успешной профессиональной деятельности в той или иной сфере.

Несомненный интерес для нас представляют подходы Г.Н. Серикова [5], который определяет компетенцию как круг полномочий в образовании, который имеет конкретный участник образования. Исходя из такой трактовки понятия, Г.Н. Сериков рассматривает образовательный процесс *с позиций личностного роста* каждого участника образования, который последовательно проходит стадии *познания – самопознания (самоидентификация) – самосознания – самоопределения*. Самосознание является предпосылкой самоопределения своей жизненной позиции относительно образования и своей самореализации в нем. Отсюда следует, что компетенция участников образования, а точнее ее содержание и качество исполнения, играют ведущую роль на пути к достижению целевых приоритетов в образовании и на самореализацию.

Самопознание, самосознание и самоопределение участников образования являются значимыми предпосылками выполнения каждым из них *компетенции самоуправления*. Таким образом, компетенция участников образования, по мысли Г.Н. Серикова – лишь предпосылка их *деятельности*. От исполнения компетенции в образовании зависит не только внешняя сторона результативности. Исполнение компетенции участниками образования *ведет к внутренним изменениям* каждого из них. Причем направленность соответствующих изменений зависит от того, насколько единопонравлены усилия участников образования, насколько они являются единомышленниками в осуществлении замыслов образования. Такой подход к трактовке самой идеи компетентностного подхода, положенного в основу современного образования, представляется особо актуальным в ракурсе подготовки педагога, что является достаточно убедительным обоснованием для его детального изучения, осмысления и внедрения, в том числе и в сфере музыкального образования. Вместе с тем, приходится констатировать, что сегодня введение инноваций в музыкальном образовании не

подготовлено ни в организационном, ни в техническом, ни в личностном, психологическом отношении.

В свете всего вышеизложенного, можно говорить о тех *конкретных путях* обновления и расширения возможностей музыкального образования, которые могут быть реализованы уже сегодня. Некоторые аспекты будут касаться только предметов музыкально-теоретического блока, которые, на наш взгляд, в наибольшей степени должны быть подвергнуты переосмыслению. Другие равно актуальны в плане образования всех категорий обучающихся в музыкальном вузе. Поскольку речь идет о воспитании педагога-музыканта новой формации, естественно, прежде всего, необходимо говорить об учебных курсах по таким дисциплинам, как методика и педагогическая практика, в частности, преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

В современной интерпретации в основе курсов методики и практики лежит перечень компетенций, позволяющий по-новому взглянуть на процесс воспитания музыковеда. Сутью является мысль о том, что управлять развитием личности должен *компетентный преподаватель*. В этой связи необходимо привести еще одно определение, которое касается собственно понятия профессиональной компетенции педагога. Оно выражает единство теоретической и практической готовности педагога к осуществлению педагогической деятельности и характеризует его профессионализм. При этом *теоретическая готовность* учителя предполагает определенную совокупность психолого-педагогических и специальных знаний, а содержание *практической готовности* выражается во внешних (предметных) умениях, т. е. в действиях, которые можно наблюдать [4].

Новые подходы выводят данные курсы на иной уровень значимости, акцентируют особую важность тандема, тесной взаимосвязи и преемственности *курсов методики и практики*. Ставят перед сегодняшним преподавателем задачу самому учить по-новому и одновременно подготовить молодого преподавателя к нестандартному мышлению в его будущей деятельности. С этой точки зрения необходимо переосмысление и расширение учебных курсов методики/практики. В частности, на наш взгляд, традиционный материал учебных программ уже на первых шагах может быть дополнен разделом по инновациям. Следующим шагом необходимо введение специального курса по изучению ***инновационных процессов в музыкальном образовании***.

Еще одним важным аспектом представляется изучение в курсе методики/практики ***информационно-компьютерных технологий*** (в частности, мультимедийных) в плане практического применения в будущей педагогической деятельности. Представляется актуальным также изучение компьютерных музыкальных программ, которые не только позволяют слушать музыку в качественной записи, просматривать фрагменты произведений в видеозаписи, но и дают доступ к большому блоку информации, связанной с миром искусства: живопись, музыка, литература, народное творчество и пр. Профессиональное освоение компьютерных технологий позволит значительно усовершенствовать дидактическую базу преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Ряд исследователей видят один из путей оптимизации обучения в широком внедрении результатов исследований смежных наук – педагогики, психологии, логики. На этой основе возможно совершенствование и создание новых методик обучения. В этой связи следующей позицией обновления видится расширение и углубление изучения психолого-педагогического блока дисциплин. Именно *психолого-педагогическую подготовленность* есть основания считать основой гуманистически ориентированного мышления педагога-воспитателя. Она включает в себе знание методологических основ и категорий педагогики; закономерностей социализации и развития личности; сущности, целей и технологии воспитания и обучения; законов возрастного анатомо-физиологического и психического развития детей, подростков, юношества и пр.

Еще А.С. Макаренко, размышляя о сущности педагогического мастерства, показал его обусловленность уровнем профессиональной компетентности. Педагогическое мастерство, основанное на умении, на квалификации, по его мнению, это знание воспитательного процесса, умение его построить, привести в движение. Именно *организаторская деятельность* педагога обеспечивает, с одной стороны, включение учащегося в различные виды деятельности, а с другой, организацию такой деятельности коллектива, которая превращает ученика из объекта в субъект воспитания. «Учитель выступает в качестве автора, разработчика, исследователя, пользователя и пропагандиста новых педагогических технологий, теорий, концепций. *Управление этим процессом* обеспечивает целенаправленный отбор, оценку и применение в своей деятельности опыта коллег или предлагаемых наукой новых идей, методик» [4, с.493].

Таким образом, если деятельность педагога по разработке, обоснованию, распространению инновационных идей требует определенных управленческих навыков, тем более очевидно, что педагогический процесс по внедрению и практическому применению инновационных методик с выходом на проектирование учебной деятельности и ее практическую организацию актуализирует, в частности, выход на педагогический менеджмент и, соответственно, разработку и освоение учебной программы *по менеджменту в музыкальном образовании* в рамках модуля педагогической подготовки.

Еще один важнейший аспект, о котором также упоминалось выше, – зависимость развития человека от условий образовательного пространства. Важность формирования *образовательной среды* подробно рассматривает Г.Н. Сериков. По мнению ученого, каждый участник образования, так или иначе, оказывается подверженным влиянию со стороны условий образовательного пространства. При этом процессы взаимодействия участников образования происходят по-разному в зависимости от свойств образовательного пространства. Для нас существенно, что оказавшись подверженным влиянию извне, человек ищет приемлемые для себя способы осуществления жизнедеятельности в образовании, *мобилизует свои внутренние ресурсы* на то, чтобы проявлять себя с учетом существующих условий. В этом и состоит *специфика зависимости* поведения человека, оказавшегося в образовании, от характерных особенностей, содержащихся в условиях образовательного пространства. Именно от качества образовательного пространства зависит, насколько полно сумеет человек само-

реализоваться в своей профессиональной, в данном случае педагогической, деятельности и в каком ракурсе будет развернут вектор его устремлений.

Таким образом, можно сделать вывод, что целостная гармоничная личность может быть сформирована только в целостном сформированном педагогическом процессе. *Комплекс условий* для воспитания личности будущего специалиста должен содержать весь спектр учебных дисциплин, объединенных общими целевыми приоритетами. *Воспитание личности учащегося – по сути, воспитание личности будущего педагога*, в связи с чем многократно возрастает ответственность при формировании структуры образовательного процесса.

И последнее, о чем нельзя не упомянуть, это необходимость *современного* методического обеспечения образовательного процесса в сочетании с достаточным учебно-методическим оснащением образовательного процесса в сфере искусства. Без достойной материально-технической базы вряд ли возможно говорить о реальной динамике в развитии и обновлении в сфере музыкального образования.

В итоге хочется особо выделить необходимость широкого и всестороннего изучения процессов, происходящих сегодня в отечественном образовании, и в музыкальном образовании, в частности. «Инновации сами по себе не возникают, они являются результатами научных поисков, передового педагогического опыта отдельных учителей и целых коллективов. Этот процесс не может быть стихийным, он нуждается в управлении» [4, с.492]. Вместе с тем, очевидно, что необходимо начать формировать новое поколение педагогов-музыкантов, мыслящих современными категориями, уже сегодня, поскольку это долгий путь, рассчитанный на перспективу.

Литература

1. Закон «Об образовании в Российской Федерации». Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ
2. Байденко В.И. Компетентностный подход к проектированию государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования (методологические и методические вопросы). – М., 2005.
3. Коджаспирова Г.М. Педагогический словарь. – М.: Академия, 2000. – 176 с.
4. Педагогика: Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений / Сластенин В.А., Исаев И.Ф., Мищенко А.И., Шиянов Е.Н. – 3-е изд. – М.: Школа-Пресс, 2000. – 512 с.
5. Сериков Г.Н. Образование и развитие человека. – М.: Мнемозина, 2002. – 416 с. : ил.
6. Хуторской А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования // Народное образование. – 2003. – № 2.

Модель повышения квалификации преподавателей детских школ искусств в условиях реализации предпрофессиональных программ

Интенсивное развитие системы дополнительного профессионального образования (далее – ДПО) является очевидной тенденцией нашего времени. Изменение образовательной парадигмы в Российской Федерации происходит на фоне процесса модернизации российского образования, главной задачей которого является обеспечение современного качества образования. В решении этой задачи важная роль отведена системе повышения квалификации педагогических кадров образовательных учреждений различных типов и видов. В рамках данной статьи рассматривается наименее исследованная, на наш взгляд, система повышения квалификации преподавателей детских школ искусств (далее – ДШИ).

В настоящее время в законодательной базе художественного образования детей происходят серьезные изменения. С сентября 2013 года во всех российских ДШИ начинается реализация новых программ – дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств (далее – предпрофессиональные программы), которые разрабатываются на основе федеральных государственных требований, утвержденных в 2012 году Министерством культуры Российской Федерации.

В федеральных государственных требованиях к предпрофессиональным программам (далее – ФГТ) понятие «развитие» является ключевым понятием педагогического процесса, сущностной характеристикой художественного образования детей, цель которого – не просто знания и умения, а сформированные компетенции и определенные качества личности.

Процесс изменения содержания образования в ДШИ, связанный с введением в учебный процесс предпрофессиональных программ, может быть осложнен проблемами, которые долгие годы находились в латентном состоянии, но могут актуализироваться в ситуации внедрения инноваций. Педагогическим коллективам ДШИ нужно будет не только адаптироваться к деятельности по двум видам программ – «старым» и «новым», но и перестроить свой менталитет, сформированный в течение последних двадцати лет. Гуманизация и демократизация социальных процессов, происходящих в обществе и школе, заставляют нас, прежде всего, обращаться к внутренним возможностям и личностному потенциалу педагога. Даже поверхностный анализ проблемы готовности преподавателей к предстоящим изменениям в содержании образования свидетельствуют о серьезном несоответствии реального уровня развития инновационного мышления преподавателей ДШИ потребностям современной школы, и эта проблема приобретает сегодня особую остроту и значимость, т.к. является

одной из причин, тормозящей процесс обновления художественного образования детей.

Анализ стратегического пути ДШИ по маршруту «развитие – инновации» в условиях поэтапного введения новшеств позволяет сделать следующие выводы:

1. Преподавателю необходимо овладеть новым педагогическим стилем деятельности.

2. В педагогическом коллективе ДШИ, состоящем, в основном, из людей творческих профессий, ориентированных в своей деятельности на эмпирическое, опытное освоение начал педагогической профессии, где индивидуальность каждого чрезвычайно важна и ценима, необходимы преподаватели с индивидуальным педагогическим стилем, мотивированные на инновационную деятельность.

3. Именно в условиях внедрения инноваций может происходить наиболее эффективное развитие профессионально-педагогической компетентности преподавателя ДШИ при целенаправленном процессе осмысления необходимости повышения квалификации.

В условиях массового внедрения предпрофессиональных программ миссия по «перепрограммированию» преподавателей ДШИ на режим инноваций отдана системе повышения квалификации педагогических кадров. При этом все тенденции и проблемы, свойственные системе повышения квалификации работников образования в целом, имеют самое непосредственное отношение к системе повышения квалификации преподавателей ДШИ. Более того, они оказывают на эту систему определяющее значение.

Анализ организации повышения квалификации преподавателей ДШИ на региональном уровне выявил следующее:

- практически отсутствуют научные и методические разработки по исследованию функционирования и развития системы ДШИ, проблем качества подготовки преподавателей, анализа результатов деятельности школ и др.;

- работа по сбору, оформлению и изданию материалов аналитического, методологического, исследовательского характера, связанных с изучением деятельности ДШИ, ведется точечно и разрозненно;

- в учреждениях ДПО большой проблемой является неумение ставить долгосрочные цели, и поэтому, как правило, преобладает упрощенное ежегодное планирование работы, практически отсутствует проектная деятельность и направленность содержания образования на преодоление традиционных методических и технологических проблем;

- существующие образовательные учреждения ДПО на региональном уровне, курирующие образовательные учреждения культуры и искусства, содержанием своей деятельности не отвечают современным образовательным потребностям преподавателей ДШИ;

- во многих регионах мероприятия по повышению квалификации преподавателей ДШИ проводятся крайне редко, и многие педагоги-музыканты вынуждены повышать свой профессиональный уровень в учреждениях ДПО системы общего образования не по специальности, а по программам психолого-педагогического сопровождения образовательной деятельности.

Следовательно, региональным системам повышения квалификации достаточно сложно сегодня обеспечить непрерывное инновационное образование преподавателей в условиях модернизации детской школы искусств.

Кроме того, существуют факторы экономического порядка, ограничивающие возможности непрерывного повышения квалификации преподавателей ДШИ. К ним можно отнести:

- недостаточные финансовые возможности ДШИ для получения дополнительного профессионального образования в системе платных образовательных услуг, в образовательных центрах других регионов, а также в системе пролонгированных (многочасовых) курсов;

- низкий уровень материально-технического обеспечения ДШИ, не позволяющий эффективно использовать дистанционные формы обучения;

- проблема обеспечения квалифицированными кадрами учреждений ДПО;

- низкий уровень информатизации системы ДПО, не позволяющий преподавателям ДШИ оперативно получать необходимую информацию.

Наличие данных факторов особенно остро ставит перед учреждениями ДПО проблему создания новых образовательных моделей и поиска новых концептуальных подходов к построению системы повышения квалификации, которые должны обеспечить дополнительному профессиональному образованию целостность, системность и эффективность.

Опираясь на исследования О.П. Козаревой [3, с.16], можно выделить ряд важнейших функций, которые выполняет система повышения квалификации:

- адаптационную**: приспособление преподавателя к условиям повышения квалификации;

- образовательную**: обучение новым методам и формам деятельности;

- компенсаторную**: восполнение недостатка базовой психолого-педагогической подготовки преподавателя;

- развивающую**: повышение квалификации способствует позитивным изменениям в деятельности преподавателя, создает условия для его личностно-профессионального развития;

- инновационную**: знакомство с современными достижениями педагогической науки и практики формирует потребности в творческом освоении образовательных инноваций;

- информационную**: обеспечение преподавателей ДШИ актуальной профессиональной информацией, создание эффективно действующей информационной инфраструктуры;

- консультационную**: обеспечение преподавателей ДШИ эффективной консультационной помощью по конкретным профессиональным проблемам.

В настоящее время особое место среди других подходов занимает компетентностный подход, определяя результативно-целевую направленность образования. По мнению А.К. Марковой, «каждый работник компетентен в той степени, в какой выполняемая им работа отвечает требованиям, предъявляемым к конечному результату данной профессиональной деятельности; оценка или измерение конечного результата – это единственно научный способ судить о компетентности» [4, с.31].

Анализ результатов научных исследований позволяет сделать предположение о том, что использование компетентностного подхода способствует эффективности обучения взрослых на основе:

- усиления актуальной, деятельностной, практико-ориентированной сущности обучения;
- акцентирования внимания на результате действий обучающихся;
- опоры на личностные качества обучающихся;
- активного развития мотивационной составляющей обучения.

Сущностные характеристики компетентностного подхода подтверждают его значительную роль в повышении квалификации преподавателей ДШИ, проявляющуюся в целевых установках, направленных на развитие личности взрослого обучающегося, учете его индивидуальных возможностей и потребностей, что позволяет применять модульные образовательные программы и разрабатывать индивидуальные образовательные маршруты.

Модель повышения квалификации, предполагающая целенаправленное развитие и совершенствование профессионально-педагогической компетентности преподавателей ДШИ, основанная на компетентностном подходе, должна строиться с учетом:

- основных положений гуманистической психологии;
- достижений андрагогики как науки обучения взрослых;
- системных подходов к задачам современного образования, являющиеся основой Болонского процесса (образование через всю жизнь);
- подходов акмеологии как науки о закономерностях, условиях, факторах и стимулах, содействующих самореализации творческого потенциала зрелых людей в процессе движения к вершинам профессионализма;
- условий реализации компетентностного подхода согласно теории и принципам контекстного обучения.

Гибкость содержания обучения, приспособление к индивидуальным потребностям личности и исходному уровню сформированности профессионально-педагогической компетентности преподавателя ДШИ обеспечивает *модульное структурирование процесса обучения*.

Сущность модульного обучения состоит в том, что содержание обучения структурируется в автономные организационно-методические построения (модули), содержание и объем которых варьируются в зависимости от уровневой дифференциации обучающихся, что позволяет создать условия для выбора индивидуальной траектории движения по учебному курсу (индивидуальному образовательному маршруту). Модульное обучение позволяет преодолеть фрагментарность программированного обучения путем создания целостной, наглядной программы и проблемной подачи содержания в модуле, позаимствованной из проблемного обучения. Модульное обучение характеризуется адаптивностью, которая воплощается в специфических способах организации индивидуально-дифференцированного обучения. Теоретический анализ модульного обучения позволил выделить следующие его особенности (Р.С. Бекирова [1, с.42]):

- модульное обучение **обеспечивает**: гибкость содержания обучения, приспособление его к индивидуальным потребностям личности и уровню ее

базовой подготовки посредством организации учебно-практической деятельности по индивидуальным образовательным маршрутам;

- модульное обучение **базируется**: на обязательной проработке каждого компонента дидактической системы и наглядного их представления в модульной программе;

- модульное обучение **предполагает** четкую структуризацию содержания обучения, последовательное изложение теоретического материала, обеспечение учебного процесса методическим материалом, системой оценки и контроля усвоения знаний, позволяющей корректировать процесс обучения;

- модульное обучение **предусматривает** вариативность обучения, адаптацию учебного процесса к индивидуальным возможностям и запросам обучающихся.

Одним из важных организационных условий построения новой модели повышения квалификации является структурирование учебного процесса в учреждении ДПО на основе диагностики входного контроля. Структурирование процесса обучения на диагностической основе состоит в том, что перед преподавателями разного исходного уровня сформированности профессионально-педагогической компетентности ставятся различные задачи ее развития или компенсаторного наполнения и определяются соответствующие этапы обучения и индивидуальный образовательный маршрут.

Индивидуальные образовательные программы строятся за счет организации рефлексии особого типа, в ходе которой действия педагога в конкретной ситуации сопоставляются с его актуальными качествами: знаниями, представлениями, опытом, индивидуальностью, профессиональной компетентностью и т. д. и до оформления проходят четыре стадии: образовательные потребности – диагностика входного контроля – образовательные задачи – индивидуальная образовательная программа.

При построении модели повышения квалификации преподавателей ДШИ необходимо учитывать *принципы*, определяющие оптимизацию процесса повышения квалификации и установленные в ряде исследований, в том числе в исследовании З.А. Каргиной [2, с.37]. Это принципы:

- а) **гуманистичности и демократизма** – свободы выбора обучающимися содержания, форм и места повышения квалификации;

- б) **непрерывности** – взаимосвязи организованных образовательных мероприятий и самообразования обучающегося;

- в) **опережающего характера образования** – ориентация не только на актуальные, но и на прогнозируемые проблемы;

- г) **стимулирования субъектности** – формирования способности обучающегося к саморазвитию и самоорганизации;

- д) **вариативности** – гибкости и разнообразия содержания, методов и форм образования;

- е) **преемственности содержания и методов** различных уровней повышения квалификации;

- ж) **учета реального уровня** профессионально-педагогической компетентности преподавателей;

з) *связи содержания и методов обучения* с практической деятельностью преподавателей ДШИ.

Базовые концептуальные идеи системы повышения квалификации преподавателей ДШИ могут быть оформлены следующим образом:

- обучение происходит на протяжении всей профессиональной деятельности преподавателя;
- обучение делает акценты на реальную практику преподавателя;
- оформление индивидуальных образовательных программ происходит на основе определения образовательных потребностей преподавателей ДШИ и диагностического контроля, при помощи которого определяется исходный уровень их профессионально-педагогической компетентности;
- большая часть обучения проходит в ДШИ, где обучающиеся наблюдают, ассистируют, преподают.

Особого внимания заслуживает поддержка инициатив преподавателей: продвижение лучших педагогов через организацию фестивалей, форумов, конференций, а также организацию образовательного и профессионального общения – в форме образовательных сессий, тренингов, интенсивных семинаров. Участие в образовательной политике осуществляется путем разработки системы оценивания педагогической деятельности, проведения обсуждений профессиональным сообществом законодательных решений в области образования, организации экспертизы профессиональной деятельности педагогов и др.

Таким образом, решение проблем построения нового содержания повышения квалификации преподавателей ДШИ основывается на следующих позициях:

- методологической основой построения модели повышения квалификации преподавателей ДШИ являются: принципы теории контекстного обучения, проективного образования, акмеологического и системного подходов, андрагогики;
- компетентностный подход, реализуясь и раскрываясь в принципах и методах контекстного обучения, проективного образования, акмеологии, андрагогики, оказывается наиболее эффективным в повышении квалификации преподавателей ДШИ;
- предлагаемая модель повышения квалификации преподавателей включает в себя комплекс методов, форм, средств организации и осуществления образовательного процесса, психологические и организационно-методические процедуры, направленные на развитие у преподавателей ДШИ всех компонентов профессионально-педагогической компетентности.

Литература

1. Бекирова Р.С. Организация модульного обучения по дисциплинам естественнонаучного цикла (на примере курса высшей математики в техническом вузе): Дис. канд. пед. наук. – М., 1998.
2. Каргина З.А. Теория и практика повышения квалификации педагогов дополнительного образования: Автореферат дис. канд. пед. наук. – Москва, 2000.

3. Козырева О.А. Условия развития профессиональной компетентности педагога в процессе повышения квалификации: Дис. канд. пед. наук. – Томск, 2004.
4. Маркова А.К. Психология профессионализма. – М., 1996.

А.Н. Самохин

*(Саратовский областной колледж
культуры имени Е.Н. Курганова)*

Подготовка музыкально-педагогических кадров для домашнего обучения в Саратовском Поволжье в конце XIX – начале XX века

В современном музыкальном образовании всё интенсивнее проявляется тенденция роста популярности домашнего обучения. Индивидуальный подход к ребенку, учет потребностей ученика и семьи, мобильность методик и программ обучения, эффективность – все это делает домашнее музыкальное образование весьма привлекательным. За последние десятилетия привычными стали репетиторство, домашняя дошкольная подготовка, так же в рамках домашнего обучения развиваются формы дополнительного образования – обучение языкам, танцам и музыке. Такая форма обучения музыке в России появилась в XVIII веке, но самый интенсивный период её развития приходится на рубеж XIX–XX веков. Такое обучение было популярно не только в столице, но и в провинциальных городах. Одним из таких городов являлся город Саратов с окружающими его имениями, как местных, так и столичных дворян.

Процесс подготовки музыкально-педагогических кадров для домашнего обучения в конце XIX – начале XX века был весьма разнообразен. Музыкальный компонент семейного обучения и воспитания в историческом аспекте многих исследователей всегда упоминается в ряду важнейших: А.Д. Алексеев «История фортепианного искусства»; И.А. Зеткина, Е.В. Секонова «К истории домашнего музыкального обучения в России»; Е.В. Николаева «Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты»; В.Ф. Одоевский «Музыкально-литературное наследие», А.С. Петелин «Музыкальное образование и воспитание: от истоков до современности» и других. Музыкальная подготовка домашних учителей на протяжении XIX века осуществлялась в разных формах, обновлялась и совершенствовалась.

Так, в начале века, как и в предыдущем XVIII веке, массовая практика домашнего музыкального обучения сталкивалась со значительной проблемой нехватки профессиональных кадров. Из мемуарной литературы ясно, что в первой четверти XIX века найти хорошего учителя было очень трудно из-за

ограниченности отечественного контингента. Оплата наемного учителя музыки была достаточно высокой и составляла в среднем около ста рублей в год [2, с. 110]. Это приводило к тому, что родители чаще искали возможности обучения внутри семьи. Музыке дома обучали старшие члены семейства, имеющие навык музицирования.

На протяжении века домашнее обучение музыке развивалось под влиянием таких российских педагогов-музыкантов как Л. Ауэр, Г. Венявский, Т. Лешетицкий, К. Клиндворт, Д. Фильд, А. Герке, А. Гензельт, А. Виллуан, и др. Частные уроки давали выдающиеся русские композиторы А. Гурилев, А. Варламов, Н. Рубинштейн, М. Балакирев и др. По замечаниям мемуаристов и исследователей по истории педагогического и музыкального наследия отмечается, что к середине XIX века заметно поднялся уровень домашнего обучения музыке в рамках развития профессионального музыкального образования, так как домашние уроки вели гувернантки-выпускницы частных пансионов, институтов Благородных девиц, получавшие дополнительное музыкальное образование в рамках общей программы, преподаватели и выпускники консерваторий. Их преподавание методически было более совершенно, чем традиционное обучение музыке под руководством матери [4, с. 352].

Характеризуя музыкальное образование в женских закрытых и полужакрытых учебных заведениях, А.Г. Масловский пишет о том, что, несмотря на отпечаток замкнутости, «именно в этих институтах впервые в России происходило становление традиции подготовки непосредственно педагогов фортепиано, и был выработан тот учебный комплекс (фортепианный класс, сольфеджио, гармония, «класс совместной игры», педагогическая практика учащихся), который впоследствии применялся в консерваториях» [6, с. 263]. Выпускники кадетских корпусов, наряду с институтками, также могли работать домашними наставниками, репетиторами и гувернерами, но, как правило, после завершения учебы они были нацелены на продолжение образования в военных учебных заведениях.

Так в Саратове обучение музыки было организовано в открывшемся в 1854 году Мариинский институт благородных девиц Саратовского дворянства. Это учебное заведение занималось обучением детей саратовских дворян. Попасть в учебное заведение можно только тем девочкам которые были детьми дворян внесённых в родословную книгу. Помимо платы за обучения в 360 рублей в год дополнительно взималось 50 рублей за обучение музыке. Занятия проходили в специально построенном здании на Садовой улице, а к основному зданию имелась пристройка, которая предназначалась для занятий музыкой. В пристройке были оборудованы четырнадцать небольших музыкальных селлюль – небольших комнаток с роялями. Уроки музыки в институте вёл Ф.М. Достоевский, племянник известного русского писателя [10, с. 97–98]. В институте частыми были гости, перед которыми воспитанницы института давали небольшие концертные выступления.

Основными законодательными актами и нормативными документами, определявшими деятельность российских женских институтов, в том числе учебно-воспитательную работу, являлись написанное принцем

П.Г. Ольденбургским «Наставление для образования воспитанниц женских учебных заведений» (1852) и «Общий устав женских институтов» с многочисленными приложениями к нему (1855). Значительное место в «Наставлении» уделялось вопросу приобщения девушек к музыкальному искусству. Отмечалось, что «для полного образования женщины музыка составляет условие весьма важное» [8]. Подчеркивалась особая необходимость обучения этому искусству тех воспитанниц, которым предстояло служить гувернантками, поскольку «...почти все лица, ищущие наставниц, требуют от них знания музыки». В документе указывались основные направления работы институтов по музыкальному образованию учениц. Их рекомендовалось упражнять в пении, в первую очередь церковном. Поддерживались и занятия светским пением. Указывалось на важность обучения институток игре на фортепиано. Правомерность данного утверждения подтверждается другими источниками. Так, В.В. Деманский утверждал, что «интерес русского общества к музыке вообще и к игре на фортепиано в частности настолько возрос, что можно смело сказать: почти нет той интеллигентной семьи, в которой не обучались бы игре на фортепиано...» [5, с.5]. Ссылаясь на программу учебных заведений данного исторического периода [8], можно обобщить общие черты в музыкальном обучении детей, готовившихся к роли домашнего педагога или репетитора. Это – развитие у детей певческого голоса, вокальных и хоровых навыков, музыкальных способностей, знакомство с хоровой музыкой различных направлений и жанров. В содержание обучения рекомендовалось включать пение вокальных упражнений, разучивание общеупотребительных молитв и песнопений, школьных песен, несложных хоровых пьес. Знакомство с многоголосными хоровыми сочинениями крупной формы – светскими и духовными. Процесс изучения теоретических основ музыки включал в себя нотное письмо, все виды интервалов, трезвучий, гамм, тональностей и т. п. Ученики должны были уметь петь указанные построения. Важное значение придавалось формированию у детей звуковысотных представлений – умения петь по нотам. Следовало знакомить с такими понятиями, как модуляция, кадансы, органнй пункт, а также со строением музыкальной речи, основными формами и жанрами музыки [1, с.194]. Так содержание фортепианного обучения включало работу над упражнениями и инструктивным материалом – от игры простейших попевок до исполнения гамм всех видов, арпеджио трезвучий и септаккордов в различных комбинациях, разучивание этюдов и пьес, исполнение произведений крупной формы, полифонических произведений строгого и свободного стиля.

Вместе с этим на уроках фортепиано предусматривались также «разыгрывание пьес с первого взгляда» и игра в ансамбле [1, 195]. Считалось целесообразным уже на начальном этапе обучения вводить упражнения в совместной игре, особенно дуэтами. Вопрос о методах, а также средствах обучения будущих домашних учителей (учебниках, нотных сборниках, методических руководствах) раскрыт в рассматриваемых документах предельно кратко. Так предоставляя педагогам-музыкантам свободу в выборе методов и средств обучения, давая им право самостоятельно отбирать

музыкальный материал для хоровых и фортепианных занятий, «Программа музыкального курса» вместе с тем выдвигала требование о необходимости осуществлять образовательную деятельность строго на основе изложенных в ней новых установок, ведущих идей и принципов [8, с.201].

В XIX веке сложились такие устойчивые формы приобщения к музыке как музыкальное просветительство, игра на музыкальных инструментах и устройство ученических спектаклей и др. К концу XIX – началу XX вв. сложились определенные методические школы преподавания пения и игры на фортепиано. Однако практика чаще опиралась на традиции в приемах преподавания, мастерство и интуицию учителя. В процессе обучения музыке широко применялся метод ансамблевого обучения детей. Наряду с закрытыми учебными заведениями, описанными выше, обучение музыке было распространено и в общеобразовательных учреждениях – университетах и гимназиях, а также в ряде отраслевых учебных заведений. «Музыкальные классы в таких учебных заведениях, как Академия художеств или Пажеский корпус, также осуществляли функцию общего, а не профессионального музыкального образования» [5, с.63–67]. Этот вид музыкального обучения, с одной стороны, не готовил музыкантов-профессионалов, а осуществлялся лишь в рамках общего развития. С другой, содержание инструментального обучения (обучение игре на фортепиано, скрипке, виолончели, флейте, гитаре и других), включающее сложную систему навыков, также носило черты профессионализма. Достаточно привести в пример крупных российских композиторов и музыкальных критиков, получивших основы музыкального образования в немусикальных учебных заведениях: М.П. Мусоргский, А.Н. Серов, В.В. Стасов, П.И. Чайковский, что в дальнейшем непременно способствовало формированию их преподавательской деятельности. Говоря о профессиональном музыкальном образовании нельзя упустить из виду главные учебные заведения, занимающиеся данной подготовкой. Это, прежде всего, консерватории и музыкальные училища. Следует признать, что в консерваториях господствовали западноевропейские традиции, поскольку большинство педагогов-музыкантов являлись иностранцами. Среди них – авторитетные специалисты: Л. Ауэр, Г. Венявский, Т. Лешетицкий, К. Клиндворт, А. Доор, П. Пабст и другие [9, с.117].

Методологические принципы и подходы, методика преподавания музыкальных дисциплин, использовавшиеся в российских консерваториях и музыкальных училищах, также были западноевропейского происхождения: узко ремесленная направленность занятий, ставка на «механический» пальцевой тренаж, на автоматизм игровых действий, культивирование разного рода экзерсисов, отношение к знаниям, умениям и навыкам как самодовлеющей ценности. Учебно-педагогический репертуар, осваиваемый в музыкально-исполнительских и музыкально-теоретических классах, практически целиком состоял из произведений западноевропейских композиторов, поскольку русская композиторская школа вела свой отсчет в значительной мере от М.И. Глинки и считалась одной из самых молодых в Европе.

Важную роль в развитии музыкального образования в Саратовском Поволжье сыграли Музыкальные классы, которые были открыты Саратовским отделением Императорского Русского Музыкального общества. Своего помещения к классов не было, поэтому приходилось арендовать комнаты в гостинице «Европа» в доме Санина на Александровской улице. Здесь можно было получить начальное музыкальное образование прежде всего детям дворян купцов, чиновников, так как для большинства плата за обучение была высока. По окончании классов способные ученики могли давать частные уроки музыки, а так же работать домашними воспитателями. Подобные типы учебных заведений были открыты и в других городах России. Конечно же впереди всех шла российская столица, где существовали Музыкально-драматические курсы Е.П. Рапгофа (1882), Музыкальные классы И.А. Глиссера (1886), Специальная школа фортепианной игры и курсы пианистов-методологов С.Ф. Шлезингера (1887), затем в Москве: музыкальные школы В.Ю. Зограф-Плаксиной (1891), сестёр Евг. Ф. и Ел.Ф. Гнесиных (1895), В.А. Селиванова (1903), Киеве, Одессе и других городах [3, с.5].

В 1895 году на основе Музыкальных классов по инициативе общественности города в Саратове открывается Музыкальное училище в котором можно было обучиться игре на фортепьяно, скрипке, арфе, виолончели, кларнете, а так же пению [11, с.6]. Существовала так же подготовка по теории музыки и гармонии. Выпускники училища были уже профессиональными музыкантами поэтому востребованность их как домашних учителей и воспитателей была более высока. Часть выпускников могла продолжить обучение, а большинство начинали работать по своей специальности. Вместе с этим многие не отказывались от домашнего обучения.

Важным событием в культурной жизни Саратова явилось открытие в 1912 году в Саратове консерватории. Она стала источником новых педагогических кадров в регионе. Но только пять лет её работы пришлось на период монархической России, а затем бурный 1917 год изменил все представления о домашнем образовании. Важным элементом жизни Саратова стали концерты С. Рахманинова, В. Ландовской, Л. Собинова, А. Зилоти и других выдающихся исполнителей. Эти мероприятия способствовали интенсивному музыкальному развитию региона. Крупнейшими педагогами-музыкантами музыкального училища и консерватории являлись скрипачи Я.Я. Гаек и В.В. Заяц, пианисты И.А. Розенберг, Э.Я. Гаек, М.П. Домбровский, А.П. Рахманов и конечно же директор музыкального училища и первый директор консерватории, организатор музыкальной жизни Саратова – Станислав Каспарович Экснер.

Центральное место в учебном репертуаре российских музыкальных училищ и консерваторий занимали пьесы французских клавесинистов Ж. Рамо, Ф. Куперена, сонаты Д. Скарлатти и сюиты Г. Генделя, полифонические опусы И. Баха инвенции, сюиты, партиты, прелюдии и фуги, произведения его сыновей, прежде всего Ф. Баха, сонатные и вариационные циклы венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, а также произведения композиторов-романтиков Ф. Шуберта, К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Шопена и др.

[7, с.128]. Консерватории, училища и музыкальные школы дореволюционной России существовали в основном за счёт относительно высокой платы за обучение, и поэтому музыкальное образование могли получать лишь дети обеспеченных родителей либо отдельные даровитые учащиеся, поддерживаемые меценатами или, в виде исключения, освобождавшиеся от оплаты за обучение [7, с.165].

Методические слабости домашнего обучения музыке компенсировались высокой его мотивацией. С последней четверти XIX века весьма популярными становятся детские концерты и утренники, организовывавшиеся, как правило, в Дворянских собраниях и собиравшие солидные родительские аудитории, что, безусловно, обеспечивало ближайшую мотивацию маленьких музыкантов. Но, главное, музицирование являлось частью устойчивой культурной традиции, входило в систему требований к личности образованного человека в России, и было присуще большинству. Понимание музыкального искусства, владение музыкальным инструментом, исполнение произведений, аккомпанемент были естественными для досуга российской образованной семьи XIX – начала XX вв., периода бытования живой музыки.

Таким образом, музыкальная подготовка домашнего учителя в Саратовском Поволжье проявлялась на фоне общего музыкального просвещения широкой аудитории российского общества XIX – начала XX в. Саратовское Поволжье являлось одним из передовых регионов в котором домашнее музыкальное обучение в конце XIX – начале XX века интенсивно развивалось. Этому способствовала конструктивная деятельность педагогов-музыкантов Музыкальных классов, училища и Саратовской Алексеевской консерватории и развитие общей музыкальной культуры региона.

Литература

1. Адищев В.И. Теория и практика музыкального образования в российских школах закрытого типа: вторая половина XIX – начало XX в.: дис. ... доктора пед. наук. – Пермь, 2007. – 433 с.
2. Гнутикова Ю.П. Подготовка учителя пения в дореволюционной России // Музыкальная подготовка учителя пения: уч. записки МГПИ им. В.И. Ленина. – М., 1965. Вып. 233.
3. Деманский В.В. О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье. – СПб., 1896.
4. Зеткина И.А., Секотова Е.В. К истории домашнего музыкального обучения в России // Вестник Чувашского университета. 2007. № 3. С. 350–354.
5. Любжин А. Московский благородный пансион // Лицейское и гимназическое образование. 1997. № 1.
6. Масловский А.Г. Накануне открытия Московской консерватории (особенности становления инструментального музыкального образования в России во второй половине XIX в.) // История музыкального образования как наука и как учебная дисциплина: материалы V междунар. науч.-практ. конф. 1–2 декабря 1999 г. – М.: МПГУ, 1999.
7. Петелин А.С. Музыкальное образование и воспитание: от истоков до современности: учебное пособие. – Воронеж: ВГПИ, 1997. – 243 с.
8. Программа пения и элементарной теории музыки в двух младших классах; Наставление «Пение и музыка» излагало концепцию музыкального образования в кадетских корпусах; Наставление для образования воспитанниц женских учебных заведений: утв. в 1852 г. //

Общая программа, распределение времени и наставление для ведения внеклассных занятий в кадетских корпусах. – СПб., 1890.

9. Секотова Е.В. Культурно-образовательный потенциал отечественной музыкально-критической мысли середины XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. культурологии. – Саранск, 2008. – 198 с.

10. Максимов Е.К., Соломатина С.М. Мариинский институт благородных девиц // Ученые свет (Кем быть, или Образование в Саратовской области). – Саратов: ООО «Приволжское издательство», 2006. – 288 с.

11. Ханецкий В., Малышева Т., Краснова О. К читателю // Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова: 1912–2012: Энциклопедия. / Министерство культуры Саратовской обл.; Саратовская государственная консерватория; отв. ред. О.Б. Краснова. – Саратов.: Изд. ИП Везметинова, 2012. – 444 с.:ил.

Е.В. Мстиславская

(Саратов, СШГК им. Л.В.Собинова)

Проект «Творческая мастерская»

Продвижение на всех уровнях образовательных структур проектов, затрагивающих различные аспекты проблемы одаренности, определено общей тенденцией развития общества XXI века. Проект «Творческая мастерская для одаренных детей и подростков» был предложен для практической разработки вузам России, в том числе, Саратовской Государственной консерватории. Коллектив консерватории откликнулся на возможность активного участия в данном проекте. Его разработка с учетом региональных ресурсов Саратовской области и методико-педагогических возможностей коллектива преподавателей Государственной консерватории получила название «Одаренность – жизненный успех». Многолетние творческие связи консерватории с ДДШ, ДШИ, ДМШ, музыкальными колледжами Саратова, Вольска, Балашова, Балаково, Маркса, Кузнецка Пензенской области послужили основой практического осуществления проекта в течение октября – декабря 2013 г.

Конкретизация проекта «Творческая мастерская для одаренных детей и подростков» определила актуальность разработки научного, психолого-педагогического, методического, просветительского, организационного, искусствоведческого, концертно-исполнительского аспектов запланированных мероприятий. Таким образом, в исследовании проблемы одаренности в рамках проекта в определенной степени удалось достигнуть научного, теоретического и практического обобщения. Программа творческой мастерской предусматривала использование ряда форм, характерных как для профессиональной специфики в подготовке музыканта (открытые уроки, мастер-классы, концерты), так и форм, необходимых для реализации интерактивного профессионального общения (семинар, лекция, консультации, круглый стол). Кроме то-

го, было запланировано проведение мониторинга на тему «Одаренный ребенок» с целью сбора фактического материала о характере представлений широкой общественности по проблеме, о выборе способов решения профессиональных задач, идентификации различных видов одаренности на практике.

Триада анкет (для преподавателя, ученика, родителя) была заранее передана на место проведения «творческой мастерской» для подготовки материалов к последующей обработке в момент проведения мероприятий, запланированных в проекте. Результаты мониторинга определили тематику проведения «круглого стола».

Проектная деятельность позволила выявить несоответствие практических и теоретических представлений родителей и педагогов об одаренности. Так, распространена точка зрения родителей, смысл которой состоит в том, что одаренный ребенок – это послушный ребенок, быстро и успешно выполняющий указания преподавателя. Устойчивое мнение преподавателей о том, что родителям многое очевидно в их ребенке, тоже не соответствует реальному положению вещей. Идентификация нестандартного ребенка, который в процессе индивидуального взросления в типовой ситуации может не соответствовать психологическому определению одаренности, данному в научной литературе, требует именно педагогической оснащенности, родители же, как правило, еще более далеки от разгадки особенностей собственного ребенка.

Соотнесение музыкального и личностного опыта учащихся ДМШ, областных музыкальных колледжей, студентов консерватории в рамках запланированных форм интерактивного профессионального общения позволило выделить ряд существенных факторов становления одаренности: это различные типы среды (семейная, среда учебно-музыкального класса, класса средней школы, класса преподавателя специальности), характер мотивации к обучению (слабая, высокая активность, саморазвитие, давление со стороны взрослых и т. д.), особенности личностного развития обучающегося (гармоничность, диссинхрония и т. д.). В ситуации консультации, открытого урока, мастер-класса, концерта обучаемые проявляли себя в той мере, на том уровне, который во многом обусловлен перечисленными факторами.

Проблема обнаружения одаренности, в частности, музыкальной, является центральным местом ее изучения. И сколько бы попыток прибегнуть к помощи блестящих психолого-педагогических открытий Н.С. Лейтеса, А.И. Савенкова и других исследователей одаренности ни совершалось, преподаватель музыки часто ее не обнаруживает. Как правило, преподаватели реагируют на проявление технической одаренности, рядом с ней едва угадывая, например, художественную (синтетическую), исследовательскую. Если одаренность ученика очевидна как некая успешность в музыкальном обучении, то преподаватели успешно справляются с задачами развития такого типа учеников, вдумчиво относятся к выбору средств педагогического воздействия на них. Весьма показательно, что из числа высоко креативных и одаренных обучающихся около 70% учатся у молодых преподавателей (возраст до 40 лет).

Большие затруднения у преподавателей, как правило, связаны с определением различий учащихся высоко креативных и одаренных. Выявлены ти-

пичные качества креативов: доверчивость, коммуникабельность, спонтанность, высокий речевой уровень, инициативность, характерная правополушарность, выражающаяся в повышенной эмоциональности, дуальность восприятия (визуальность – аудиальность) при ведущей визуальной модальности. В основном, указанные проявления творческой активности характеризуются, скорее, как потенциальная одаренность. Адекватным педагогическим сопровождением подобных учеников в дальнейшем можно было бы назвать провоцирование их к большей свободе в обращении с нотным текстом, к расширению музыкального кругозора, фантазированию и т. д.

В случае с Олегом Г. (г. Кузнецк) был выявлен высокий уровень самостоятельности мышления, которая проявилась очень многогранно: в выборе для исполнения образцов классической музыки (не всегда фортепианных), независимости использования средств импровизации вопреки имеющемуся актуальному уровню умений играть на фортепиано, увлеченности, соизмеримой с качествами более старшего возраста. Все перечисленное позволило сделать вывод о том, что Олег Г. музыкально одарен. Дифференцировать данную одаренность более подробно не представлялось возможным из-за отсутствия данных длительного наблюдения за ребенком. Однако кратковременное наблюдение и описание нескольких учащихся указанного уровня способностей так же явилось одним из существенных результатов проекта. Следуя опыту Н.С. Лейтеса, преподавателям учеников, выделившихся своей необычностью уже на ранних этапах обучения, было рекомендовано использование целенаправленного наблюдения за учеником, систематическое ведение записей, использование стратегии гибкого индивидуального сопровождения ученика. Педагогическое следование за мотивацией и интересами ученика здесь предполагает умение фиксировать те узловые моменты, когда собственно личностный ресурс ученика перестает способствовать расширению пространства развития, чтобы вовремя подключить необходимые методические и педагогические составляющие для поддержания дальнейшей активности ученика. Все предложенное позволило бы высвечивать признаки одаренности в более интенсивном режиме.

Обработка результатов анкетирования учащихся ДМШ и колледжей выявила очевидное нарушение коммуникативных норм, эмоционального равновесия детей и подростков. Проявления одаренности во многом связаны с избытком эмоциональности и коммуникабельности, поэтому полученная информация заслуживает самого пристального внимания преподавателей и родителей.

Подведение итогов мониторинга позволило осуществить взаимную проверку реалистичности позиций всех трех субъектов образовательно-воспитательного процесса. Полученные данные показали недооценку родителями семейного этапа социализации, который во много определяет дальнейшую активность необычного ребенка. Назрела необходимость квалифицированной помощи родителям одаренных детей, ведь, они, подчас, интуитивно осознают необычность своего ребенка, испуганы, встревожены, а не обрадованы этим обстоятельством. Расширение специальной работы преподавателей

с родителями могло бы значительно повлиять на повышение продуктивности музыкального обучения и интенсивное выявление музыкальной одаренности на ранних этапах.

Главным итогом проекта можно назвать состоявшуюся профессиональную встречу, посвященную нашим детям – будущему России, ее культуры и музыкального профессионализма. Широкое научное, психолого-педагогическое и методическое обобщение информации о детской одаренности в ходе проектной деятельности позволило достичь интересных результатов, одинаково актуальных для преподавателей вуза, колледжа, ДМШ, ДШИ, что способствовало и успешному решению вопросов профориентационной работы, достижению более высокой степени интеграции в функционировании всех трех ступеней музыкального образования в Саратове.

Литература

1. Лейтес Н.С. Психология одаренности детей и подростков. – М., 2000.
2. Савенков А.И. Детская одаренность: развитие средствами искусства. – М.: 1999.
3. Чудновский В.Э., Юркевич В.С. Одаренность: дар или испытание? – М., 1990.

Театральное исполнительство и педагогика

А.И. Демченко

(Саратов, СГК им. Л.В. Собинова)

Контурсы театрального искусства Вслед юбилею Саратовской консерватории

В 1780 году Саратов получает официальный статус города, что явилось стимулом для более интенсивного вызревания зачатков профессиональной художественной культуры. И в черте города, и в отдельных больших поместьях происходило это главным образом благодаря существованию крепостных театров, хоров и оркестров. В числе таких локальных очагов культуры были известны крепостные театры Бахметевых, Голицыных, Кожиных, Куракиных, Столыпиных.

В 1803 году произошло событие, которому суждено было существенным образом изменить картину творческой жизни – открылся первый общедоступный *Театр Гладкова* (с 1820-х Городской театр), что означало поворот к широкому, демократическому зрителю. Вот почему этот год можно считать началом художественной культуры города в её современном понимании. И вот почему мы должны с благодарностью вспомнить имя надворного советника Г.В. Гладкова, который был вдохновителем создания этого театра и его руководителем.

Несколько позже открывается театр губернатора А.Д. Панчулидзева (был на этом посту с 1808 по 1826), и для него в 1810 году построено специальное здание, в связи с чем Хлебная площадь была переименована в Театральную (так она называется и ныне). Кроме того, уже с 1820-х годов время от времени театральный пейзаж города дополняли кратковременные гастролы проезжих трупп.

Вторая половина XIX века приносит в художественную жизнь города массу нового. Этот период можно с полным основанием назвать эпохой оперных антреприз (так именовали тогда частные зрелищные предприятия). То были передвижные оперные или смешанные оперно-драматические труппы, нередко довольно случайные по составу. Неоднократно проходили гастролы итальянской оперы – так, в 1866-м на саратовской сцене были показаны «Севильский цирюльник» Россини, «Сомнамбула» Беллини, «Лючия ди Ламмермур» Доницетти, «Травиата» и «Трубадур» Верди; затем, в 1874 и 1875 годах, сюда приезжала труппа под руководством Л. Кароселли.

Самый большой след в музыкальной жизни Саратова тех десятилетий оставила антреприза *Петра Михайловича Медведева* (1837–1906). Он был не только прекрасным организатором, но также актёром и режиссёром. В историю вошёл как большой ценитель русской оперы, которую он неустанно и с успехом пропагандировал в провинции, главным образом в поволжских городах.

Опорным пунктом «дислокации» его труппы была Казань, но эта антреприза подолгу останавливалась и в Саратове. Её появление здесь было настолько значимым, что год первых гастролей (1875) обычно отмечается как начало русской оперы в нашем городе. В том году саратовцам были показаны, к примеру, «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Рогнеда» Серова. И с каждым следующим приездом национальный репертуар труппы расширялся. Медведеву удалось собрать значительные творческие силы во главе с *Александром Александровичем Орловым-Соколовским* (1855–1892), который был не только дирижёром, но также видным композитором и музыкально-общественным деятелем.

С 1860-х годов в концертных программах появляются хореографические номера, а в театральных антрепризах, работавших в городе, обязательным становится наличие танцовщиц. В 1865 году состоялись гастролы итальянской балетной труппы, и с 1871-го в Саратове уже существовал профессиональный балетный коллектив – его силами ставились «полнометражные» хореографические спектакли. С 1859 года в обиход Саратова входит только что народившаяся тогда оперетта. Новейший репертуар осваивался активно и стремительно: Эрвэ, Оффенбах, Одрэн, Миллёр, Зуппе... К началу 1880-х годов успех оперетты был настолько велик (в это время работала труппа Г.М. Коврова), а её спектакли шли настолько часто, что Городская дума рассматривала вопрос ограничительной квоты на них и, заботясь о чистоте общественных нравов, обязала допускать не более одного спектакля в неделю.

Таким образом, к 1870-м годам саратовский зритель имел возможность наслаждаться театральными жанрами в их полном «ассортименте». Немаловажным фактором их полноценного восприятия служило и то, что в 1865-м было закончено строительство каменного здания в центре города – того самого, в котором ныне работает Театр оперы и балета. По своему внешнему виду оно напоминало один из театров Вены, а его вместительный четырёхъярусный зрительный зал близок по интерьеру к московскому Малому театру.

Упомянув об оперетте, необходимо вспомнить одно лицо, чрезвычайно примечательное в общей панораме русской музыкальной жизни тех десятилетий. *Михаил Валентинович Лентовский* (1843–1906) родился в Аткарске Саратовской губернии, театральное образование получил в Москве и там же начал играть в Малом театре, время от времени выступая и в провинциальных городах (на гастролях в Саратове он был в 1869 и 1874 годах). Вскоре он определился в амплуа артиста оперетты, среди его коронных ролей – Парис и Пиккилло («Прекрасная Елена» и «Птички певчие» Оффенбаха). С 1876 года начал работать как режиссёр и антрепренёр и своей деятельностью весьма содействовал расцвету оперетты на русской сцене. В 1878-м в московском саду «Эрмитаж» Лентовский открыл Театр оперетты, позже держал опереточные антрепризы в Петербурге, Нижнем Новгороде и других городах.

Дар талантливого организатора и режиссёрская изобретательность позволили ему добиться большого успеха в создании масштабных представлений, захватывающих яркой зрелищностью, необычностью постановочных эффектов. Его называли «театральным магом и волшебником» (отсюда заголовок одной

из статей о нём – «Волшебник Москвы из Аткарска»). К. Станиславский, великий мастер режиссуры, которого трудно было чем удивить, оценивал достигнутое Лентовским так: *«Энергией этого исключительного человека создано театральное предприятие, невиданное нигде в мире по разнообразию, богатству и широте»*. Вот почему его по праву именуют основателем русской оперетты.

* * *

«Звёздные часы» Саратова приходятся на рубеж XX века (1890-е и 1900-е годы), когда по численности населения он занимал двенадцатое место среди городов Российской империи и третье (после Петербурга и Москвы) в самой России и когда он стал экономическим и культурным центром Поволжья, добившись в регионе ведущего положения по промышленным показателям. С точки зрения культуры не менее показательным было открытие в городе первого в стране русского национального цирка (1873, ныне имени братьев Никитиных, его основателей), первого в России общедоступного Художественного музея (1885, ныне имени А.Н. Радищева), Университета (1909) и Консерватории (1912), первой в российской провинции, а несколько позже – первого стационарного театра юного зрителя (Школьный театр, 1918; в Петрограде и Москве в том же году появились только передвижные труппы с репертуаром для детей). Вот чем объясняется ставшее тогда ходовым речение *«Саратов – культурная столица Поволжья»*.

В 1895 году в Саратове открывается Музыкальное училище, и среди его первых преподавателей находим такую известную представительницу тогдашней театральной культуры, как *Мария Александровна Эйхенвальд-Дубровская*. По окончании Московской консерватории она была солисткой петербургской Итальянской оперы, Большого театра и московской Оперы С. Зимина. Среди её партнёров – Н. Фигнер и Ф. Шаляпин, с которыми она пела и в концертах (произведения Шуберта, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова). Обладая ярким артистическим дарованием и сильным голосом большого диапазона, Эйхенвальд-Дубровская имела обширный и разнохарактерный репертуар, выступала не только в партиях лирического и драматического сопрано, но и в партиях меццо-сопрано (лучшие – Горислава в «Руслане и Людмиле» Глинки, Тамара в «Демоне» Рубинштейна, Лиза в «Пиковой даме» Чайковского, Галька в одноимённой опере Монюшко). Записывалась на грампластинки. Преподавала в Саратове в 1908–1921 годах, а затем работала в Москве – в музыкальном техникуме имени А.Н. Скрябина, в школе имени П.И. Чайковского и в Центральном техникуме театрального искусства.

В Саратовском музыкальном училище и впоследствии в Консерватории Эйхенвальд-Дубровская вела класс сольного пения, а также сценическое мастерство, причём её вокальная школа в основном была ориентирована на оперную сцену. Поэтому она с самого начала руководила постановкой фрагментов опер Гуно, Делиба, Массне, Хумпердинка, Даргомыжского, Кюи, Римского-Корсакова, Чайковского. В организуемых ею концертах студенты пели чаще всего не отдельные арии и романсы, а большие оперные отрывки. В дальней-

шем эта методика была закреплена в Саратовской консерватории педагогами, которые руководили оперной подготовкой вокалистов. Предлагая саратовской публике многочисленные и разнообразные программы, Эйхенвальд-Дубровская постоянно практиковала совместные выступления со своими учениками. Исполнительский уровень её выпускников высоко оценивался прессой того времени.

И заодно несколько слов о её брате, который также был связан с Саратовом. *Антон Александрович Эйхенвальд* (1875–1952), как композитор, брал уроки у С.И. Танеева (контрапункт) и Н.А. Римского-Корсакова (инструментовка). Из его крупных сочинений наибольшую известность получили балет «Жар-птица» (поставлен в Париже в 1925-м) и опера «Степь» (Самара, 1931). В Саратове в 1894–1895 годах он был хормейстером оперы, а позднее дирижёром, антрепренёром и музыкальным руководителем оперной труппы и одновременно преподавал в Музыкальном училище. В 1924–1928 годах гастролировал как оперный и симфонический дирижёр во Франции, Бельгии и Швейцарии.

В стенах Музыкального училища (ныне Саратовский областной колледж искусств), отметившего в 2010 году своё 115-летие, начинали творческий путь многие видные деятели отечественной художественной культуры, в том числе *Вера Николаевна Петрова-Званцева* (1876–1944). После окончания в 1897 году Московской консерватории пела на провинциальных сценах, с 1900-го в московских оперных театрах (в Саратов приезжала на гастроли в 1899, 1903, 1912, 1915). Обладала голосом большой силы и необычайной лёгкости, отличалась ярким сценическим темпераментом. Наиболее близки ей были экспрессивно-драматические образы (Кармен, Далила в операх «Кармен» Бизе, «Самсон и Далила» Сен-Санса). Она считалась одной из лучших исполнительниц партий в операх Римского-Корсакова: Кассеевна (первое исполнение), Любава, Любаша («Кашей бессмертный», «Садко», «Царская невеста»). В 1916–1931 годах была профессором Московской консерватории.

* * *

В 1912 году в Саратове открывается Консерватория – третья в России (после Петербургской и Московской) и первая в провинции. Среди её первых профессоров, помимо называвшейся выше М.А. Эйхенвальд-Дубровской, необходимо отметить имена таких выдающихся деятелей музыкально-театральной культуры, как М.Е. Медведев, А.М. Пасхалова и Н.И. Сперанский.

Михаил Ефимович Медведев (1858–1925, не путать с однофамильцем, уже упомянутом антрепренёре второй половины XIX века П.М. Медведевым) – это в некотором роде человек-легенда. В 1876 году он поступил в Киевское музыкальное училище, где его услышал директор Московской консерватории Н.Г. Рубинштейн, по предложению которого молодого певца принимают сразу на III курс столичного вуза. В 1879-м ему поручают партию Ленского в опере Чайковского «Евгений Онегин» – она впервые ставилась тогда и по желанию автора именно силами учащихся Московской консерватории. С 1885 года Медведев пел на сценах ведущих оперных театров страны – Киевского, Большого,

Мариинского и гастролировал в провинции (в том числе дважды в Саратове). В 1898–1901 годах он с огромным успехом концертировал в США и Канаде, где широко пропагандировал русскую музыку. В 1905-м основал в Киеве Высшие музыкальные и драматические курсы. Неоднократно записывался на граммпластинки.

С 1912 года и до конца жизни Медведев в Саратове, преподавал в Консерватории по классу сольного пения и оперному классу, выполняя огромный объём педагогической работы; к примеру, в 1913 году в его классе занималось 77 учеников – среди них такие певцы, как Александр Можухин, Григорий Пирогов и будущие саратовские знаменитости Фатма Мухтарова и Лидия Русланова. В некрологе, помещённом в саратовской газете «Известия» справедливо отмечалось: *«Медведев принадлежал к самым выдающимся артистам русской оперной сцены»*. Действительно, он обладал голосом редкой силы и красоты (драматический тенор баритонального оттенка), первоклассной певческой школой и ярким драматическим дарованием. В его репертуаре было около 30 ведущих оперных партий, среди выдающихся достижений – Отелло в одноимённой опере Верди (эту роль он играл и на драматической сцене) и Герман в «Пиковой даме» Чайковского (в своё время считался лучшим Германом, в том числе по оценке самого композитора).

Алевтина Михайловна Пасхалова (1875–1953) принадлежала к старинному саратовскому роду, известному в культурной жизни города на всём протяжении XIX столетия. Став прославленной певицей, она как бы увенчала большую художественную традицию этой фамилии. Родилась Пасхалова в селе Сокур Саратовской губернии, в 1893 году окончила в Саратове Женский институт, где обучалась игре на фортепиано, в 1898-м – Московскую консерваторию по классу пения. До 1905 года работала в Московской частной русской опере, в 1905–1908 годах была солисткой Мариинского театра в Петербурге, с 1908-го выступала на оперных сценах ряда городов, в том числе и Саратова (в 1900, 1910 и 1915). Её партнёрами по сцене были Ф. Шаляпин, Л. Собинов, И. Ершов. В 1906 году, а затем в 1911–1912 годах совершенствовалась в Италии, гастролировала там же, была приглашена в миланский театр «Ла Скала».

Пасхалова имела выдающийся по красоте, ровный во всём диапазоне голос хрустально-чистого тембра с густым нижним регистром, отличалась тонкой фразировкой, экспрессивностью в драматических эпизодах. На оперной сцене освоила свыше 60 партий (в том числе Чио-Чио-сан – впервые в России), и Римский-Корсаков об исполнении Снегурочки отзывался так: *«Вы чудесная Снегурочка, я не видел лучшей по простоте и безыскусности игры и пения»*. Чрезвычайно обширным был её камерный репертуар, в грамзаписи сохранились исполненные ею романсы Чайковского, Рахманинова, Шопена и Грига.

Николай Иванович Сперанский (1877–1952) после занятий в Саратовской гимназии и в Музыкальных классах при Саратовском отделении РМО с 1895 года брал в Москве уроки у Г.Э. Конюса (теория музыки), С.В. Рахманинова (фортепиано) и у ряда вокальных педагогов, в том числе у прославленного итальянского баритона М. Баттистини, с которым часто выступал в спектаклях. Как оперный певец дебютировал в 1901-м, дольше всего проработав в москов-

ской Опере С. Зимина, в том числе и в качестве режиссёра. Спел свыше 100 партий, среди них – Додон («Золотой петушок» Римского-Корсакова, первое исполнение) и Ганс Сакс («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, первое исполнение на русской сцене). Его высокий бас большого диапазона, красивого тёплого тембра свободно звучал и в партиях драматического баритона. Одухотворённость музыкального исполнения дополнялась скульптурной выразительностью актёрского рисунка роли. С успехом выступал и как концертный певец, неоднократно в ансамбле с композиторами Ц. Кюи, Н. Римским-Корсаковым, С. Рахманиновым, а также в симфонических концертах под управлением А. Никиша, С. Кусевицкого и др. Записывался на граммпластинки.

Педагогическую деятельность Сперанский начал в Саратовской консерватории (1916–1920), продолжая выступать на оперной сцене и в концертах камерной музыки. Принимал самое активное участие в создании в Саратове Народной консерватории. Затем преподавал в Донской и Бакинской консерваториях, в 1932–1952 годах был профессором Московской консерватории и одновременно (в 1944–1950) заведующим кафедрой в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных. В общей сложности выпустил более ста учеников.

* * *

Итак, в 1912 году была открыта первая в российской провинции Саратовская консерватория. В определённом смысле это был исторически значимый факт. Как в своё время создание консерваторий в Петербурге и Москве означало принципиально новую эпоху в воспитании музыкантов-профессионалов, так и теперь, ровно полстолетия спустя, становилась реальной перспектива территориального расширения этого процесса – после Саратова консерватории были основаны в 1913 в Киеве и Одессе, в 1917 в Харькове и Тифлисе, а позже и в некоторых других городах страны.

Одно из важных направлений музыкальной жизни Саратова, которое стимулировалось деятельностью Консерватории, было связано с развёртыванием оперного дела. На рубеже XX века продолжалась идущая из XIX столетия практика оперных антреприз. Самая значительная из них работала с 1894 по 1909 год под названием «Казанско-Саратовское оперно-драматическое товарищество». Её возглавлял М.М. Бородай, а с 1901-го Н.И. Соболевский-Самарин. *Михаил Матвеевич Бородай* (1853–1929) с 1886 года создавал труппы в разных городах, в том числе в Харькове и Нижнем Новгороде. Развивая традицию, заложенную П.М. Медведевым, этот выдающийся антрепренёр способствовал развитию национального сценического искусства, стремился приблизить театр к широкому зрителю, пропагандировал серьёзный репертуар, причём целый ряд русских и зарубежных опер был поставлен по его инициативе впервые в России.

В составе Казанско-Саратовского оперно-драматического товарищества находились крупные творческие силы (например, певший в Большом театре драматический тенор Ю. Закржевский и мастер *bel canto* баритон О. Камионский, которого называли «русским Баттистини»). В этой труппе на-

чинали свой творческий путь известные в будущем певцы – А. Боначич, М. Инсарова, П. Цесевич. И не только певцы. Здесь обретали себя такие известные оперно-симфонические дирижёры, как В. Сук, Л. Штейнберг, А. Пазовский.

Вячеслав Иванович Сук (1861–1933) провёл в Саратове два театральных сезона (1901–1903) и через три года дебютировал в Большом театре, где утвердил за собой славу выдающегося дирижёра (в 1925 удостоен редкого тогда звания народного артиста Республики). *Лев Петрович Штейнберг* (1870–1945) сменил В. Сука на посту дирижёра Саратовской оперы в 1903 году, а позже много выступал за границей, в том числе по приглашению С. Дягилева принимал участие в «Русских сезонах» (Лондон, Париж), где руководил спектаклями с Ф. Шаляпиным; затем многие годы был дирижёром Большого театра. *Арий Моисеевич Пазовский* (1887–1953) дирижёрскую деятельность начинал в провинциальных городах, в пору творческой зрелости возглавлял оперные театры Баку, Свердловска, Харькова, Киева, а также Ленинградский театр оперы и балета и Большой театр. Л. Штейнберг и А. Пазовский были удостоены звания народного артиста СССР.

При всей значимости передвижных антреприз их время уходило, и на повестку дня всё настоятельнее выдвигался вопрос создания стационарного оперного театра. Первая попытка подобного рода была предпринята в 1890 году, вот почему эта дата нередко принимается за год рождения Саратовского оперного театра. Тогда товарищество артистов под руководством А.М. Горин-Горяинова создало постоянную оперную труппу, ядро которой составили И. Палицын, Н. Унковский, З. Эйбоженко и Д. Усатов.

Зинаида Ивановна Эйбоженко и Дмитрий Иванович Усатов в своё время пели на сцене Большого театра (Усатов вошёл в историю как педагог Шаляпина). *Иван Осипович Палицын* (точнее, Ян Палице, чех по национальности, 1865–1931) дирижировал оперными спектаклями в Саратове более десяти лет. Его деятельность получила здесь самую высокую оценку: «*Это музыкант громадного темперамента, большого художественного вкуса и мастер своего дела*» (из газетного отзыва 1901). Позже он столь же плодотворно работал в Москве, Киеве, Одессе, Свердловске и в 1925-м был удостоен званий заслуженного артиста Республики и Героя Труда.

Николай Владимирович Унковский (ок.1857–1904) выступал в труппе одновременно в роли певца и режиссёра. Имея за спиной десятилетний сценический опыт (из них четыре сезона в качестве солиста Мариинского театра), он сразу же стал любимцем саратовской публики, которую привлекала драматическая сила его актёрской игры (по мнению современника, «*в ту пору Унковский был одним из немногих певцов, которые в опере утверждали искусство драматической сцены*»). Среди партий, в которых его видели саратовские зрители – Сильвио и Тонио («Паяцы» Леонкавалло), Онегин и Кочубей («Евгений Онегин» и «Мазепа» Чайковского), Демон («Демон» Рубинштейна), Игорь («Князь Игорь» Бородина), Елецкий («Пиковая дама Чайковского» – эту оперу он поставил с И. Палицыным сразу после её премьер в Петербурге и Киеве). В 1892–1899 годах Унковский возглавлял Оперное товарищество в Саратове, и оно га-

стролировало в различных городах России (Самара, Казань, Нижний Новгород, Москва). В 1899-м он организовал труппу под названием «Оперный плавучий театр Н.В. Унковского», с которой совершил турне на пароходе от Казани до Астрахани.

С открытием Консерватории стремление к созданию в Саратове стационарного оперного театра приобретает планомерный характер и получает для себя весомый артистический фундамент. К её открытию в здании надстраивается 4 этаж, специально предназначенный для оперного класса. Уже в сезоне 1912/1913 годов консерваторцы поставили первый оперный спектакль. После этого по инициативе М.Е. Медведева здесь ежегодно формировалась оперная труппа, которая осуществила постановку двадцати опер («Риголетто», «Фауст», «Жизнь за царя», «Демон», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и т. д.). Надо заметить, что ведущие педагоги вокального отделения Консерватории с самого её открытия ставили своей целью воспитание оперных певцов, чтобы снять необходимость приглашения гастролёров.

И, наконец, в 1917 году группа энтузиастов (профессора М.Е. Медведев, Н.И. Сперанский, А.М. Пасхалова, Г.Я. Белоцерковский, а также заведующий вокальным отделением Н.М. Казичёв и режиссёр М.Б. Говоров) организовали постоянный театр под первоначальным названием «Общедоступная опера». В качестве ведущих солистов в нём выступали воспитанники Консерватории В. Лосева (лирическое сопрано), Ф. Мухтарова (меццо-сопрано), Н. Скибицкий (тенор), К. Алексашин (баритон), В. Шебалин (бас). Первой была поставлена «Снегурочка» Римского-Корсакова, в которой главную партию пела одна из лучших её исполнительниц – А. Пасхалова. Затем шли такие масштабные спектакли, как «Князь Игорь» Бородина и «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Фауст» Гуно, «Кармен» Бизе, «Риголетто», «Травиата» и «Аида» Верди, «Демон» Рубинштейна и «Евгений Онегин» Чайковского.

Театр работал пять сезонов и фигурировал под разными названиями: «Саратовская опера имени Н.А. Римского-Корсакова», «Опера имени Н.А. Римского-Корсакова Саратовского совета рабочих, красноармейских и казачьих депутатов», «Советская опера». В 1919-м ему было присвоено имя Н.Г. Чернышевского, унаследованное Саратовским театром оперы и балета (сохранялось до 1991).

Комиссия губполитпросвета постановила в 1922 году закрыть так называемый Потешный театр и передать здание оперной труппе. М.Е. Медведев оставался почётным директором, а на Н.И. Сперанского было возложено художественное руководство. Первые годы спектаклями дирижировал Константин Сараджев, и тогда чётко определился акцент на русской классике.

К сказанному следует добавить, что с 1925 года в городе существовала оперная студия. Руководил ею в качестве дирижёра и режиссёра преподаватель Музыкального техникума, выдающийся русский певец *Антон Петрович Боничич* (1878–1933). По окончании Петербургской консерватории он выступал на оперных сценах многих городов России (в том числе в 1903–1904 в Саратове), а также за рубежом. Обладал сильным голосом, блестящими актёрскими данными, ярким сценическим темпераментом. Тонкое ощущение стиля позволяло ему

выступать в операх разных эпох. С наибольшей полнотой его дарование раскрылось в Большом театре, где в 1905–1921 годах он пел ведущие теноровые партии в спектаклях с Ф. Шаляпиным и А. Неждановой, стал первым исполнителем на московской сцене ряда партий: Дон Жуан («Каменный гость» Даргомыжского), Голицын («Хованщина» Мусоргского), Гришка Кутерьма и Звездочёт («Сказание о невидимом граде Китеже» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова), Альбер и Паоло («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини» Рахманинова). С 1928-го Бонавич жил в Минске, где возглавил созданную им вокальную кафедру Белорусской консерватории.

В 1928 году была организована стационарная Оперно-балетная труппа, которая играла в Саратове и других городах Нижнего Поволжья. На её базе в 1933-м открыто учреждение культуры, существующее и поныне – **Саратовский театр оперы и балета** (в 1944 он был переведён в разряд республиканских). Первый из крупных дирижёров – *Александр Васильевич Павлов-Арбенин* (1871–1941), возглавлявший театр с 1934 года. Это был ярко одарённый музыкант с громадным артистическим опытом – дирижировать он начал ещё с 1897-го (в том числе в спектаклях с участием Ф. Шаляпина), после 1918 года являлся дирижёром Большого театра. Его отличали большой темперамент, богатая творческая фантазия.

Следующим виднейшим главным дирижёром стал *Ниссон Адольфович Шкаро́вский* (1904–1964), работавший на этом посту с 1949 года и до конца жизни. Под его началом театр обрёл окончательную зрелость, о чём свидетельствовали и знаки признания, которыми был отмечен Шкаровский как художественный руководитель коллектива: Государственная премия СССР (1951), народный артист РСФСР (1957).

Среди режиссёров подобной стабильности не было, и в числе наиболее примечательных фигур оказались как раз те, кто работал в Саратове недолго или ставил здесь отдельные спектакли: заслуженный артист Республики Николай Николаевич Боголюбов (1870–1951), народные артисты РСФСР Борис Аркадьевич Мордвинов (1899–1953) и Роман Иринархович Тихомиров (1915–1984; кстати, он уроженец Саратова).

На этом фоне завидным постоянством выделилась *Анна Андреевна Добромирова* (1906–1992), получившая образование в Саратовской консерватории. С 1929 года она начала петь в хоре упомянутой выше Оперно-балетной труппы, а с 1931-го многие десятилетия оставалась бессменным хормейстером театра. Хор под её руководством участвовал в постановке более 120 спектаклей. Она добивалась безупречного знания партий, чистоты интонирования, высокой ритмической культуры, чёткой дикции, сбалансированности ансамблевого звучания, выразительного исполнения, убедительности актёрского поведения, что сделало её одним из ведущих мастеров отечественного оперно-хорового искусства и по достоинству было отмечено орденами Ленина и Трудового Красного Знамени, а также званием народной артистки РСФСР.

Среди солистов оперы всегда было немало внешне не очень приметных певцов, которые подвижнически «тянули» на себе весь репертуар. Первой среди них должна быть названа Мария Михайловна Скибицкая, певшая на сара-

товской сцене более трёх десятилетий, начиная с 1929 года. Много позже, с 1952-го, примерно в такой же роли оказалась Вера Михайловна Смагина. Были, напротив, весьма приметные фигуры и звучные имена. Скажем, бас Глеб Владимирович Серебровский, когда-то певший в Мариинском театре, или народный артист Белорусской ССР Иван Павлович Сайков, блиставший в партиях драматического тенора (Радамес, Отелло, Хосе, Герман и т.д.).

Для некоторых певцов работа в Саратовской опере послужила стартом к последующему творческому взлёту. Таковы солисты Большого театра народный артист СССР *Алексей Петрович Иванов* (1904–1982) и народная артистка РСФСР *Елизавета Владимировна Шумская* (1905–1988). Но если Иванов пел в Саратове только три сезона (1936–1938), то Шумская находилась здесь целое десятилетие (1934–1944). Лёгкий лирико-колоратурный голос серебристого тембра, исключительная музыкальность, виртуозное владение вокальной техникой, теплота и задушевность фразировки уже тогда сделали её выдающимся явлением отечественной вокальной культуры XX века.

Здесь же должен быть назван и *Сергей Яковлевич Лемешев* (1902–1977). Его первым педагогом была Е.Н. Квашнина, выпускница Саратовской консерватории. В художественной школе, которую устроил для сельской молодёжи её муж, она положила начало музыкальному образованию Лемешева, в том числе подготовив с ним арию Ленского («Евгений Онегин» Чайковского) – эта оперная партия стала впоследствии центральной в репертуаре певца. Прежде чем стать ведущим солистом Большого театра, Лемешев работал в оперных театрах Свердловска, Харбина, Тбилиси. Последним в этом ряду стал Саратовский оперный театр, где с апреля 1930 до февраля 1931 года он выступал в основном в партиях Ленского, Берендея («Снегурочка» Римского-Корсакова), Герцога («Риголетто» Верди), Фауста (одноимённая опера Гуно). Лемешев обладал тембром исключительной красоты, мягкости и теплоты. Превосходное владение пластикой звуковедения, высокое мастерство филировки, трепетность и покоряющая проникновенность тона вместе с большим сценическим обаянием позволили ему создать поэтичные образы оперных героев: кроме названных выше – Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Вертер (одноимённая опера Массне), Рудольф («Богема» Пуччини) и другие. Будучи крупным мастером камерно-вокального исполнительства, он, наряду с Ф. Шаляпиным, создал эталоны интерпретации русской народной песни.

В годы Великой Отечественной войны временно солистами Саратовского театра были певицы из Большого театра – народная артистка СССР Мария Петровна Максакова и народная артистка РСФСР Наталия Дмитриевна Шпиллер. Тогда же, но «навсегда» на саратовскую сцену пришла *Ольга Павловна Калинина* (1907–1959). Она свободно владела своим сопрано красивого, мягкого тембра, гибкого и подвижного в колоратурной пластике, создавая образы, полные грации и обаяния, тёплого лиризма и поэтичности. Таковы были в её исполнении Розина («Севильский цирюльник» Россини), Джильда и Виолетта («Риголетто» и «Травиата» Верди), Антонида и Людмила («Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки), Марфа и Шемаханская царица («Царская невеста» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова). Отсюда, естественно, и высо-

кая оценка её творческих достижений: Государственная премия СССР (1946) и звание заслуженной артистки РСФСР (1950).

Среди вокального пополнения первых послевоенных лет выделилась *Галина Евгеньевна Станиславова* (1920–2003). После окончания Киевской консерватории она оказалась на сцене Саратовского театра оперы и балета вовсе не случайно – здесь в 1930-е годы пела её мать, народная артистка Украинской ССР А.Е. Станиславова. Галина Евгеньевна, впоследствии удостоенная звания народной артистки РСФСР (1957) и ордена Трудового Красного Знамени (1960), обладала выдающимся комплексом вокальных и артистических данных: сильный, красивый голос, богатые тембровые краски, яркий драматический талант, исключительная вдумчивость в работе. Всё это было самоочевидно в таких её партиях, как Маргарита («Фауст» Гуно), Дездемона («Отелло» Верди), Баттерфлай («Чио-Чио-сан» Пуччини), Наташа («Русалка» Даргомыжского), Татьяна и Кума («Евгений Онегин» и «Чародейка» Чайковского).

И уже на исходе описываемого периода, в одном и том же 1956 году на саратовскую оперную сцену пришли, ещё будучи студентами, *Юрий Лазаревич Попов* (род.1929) и *Галина Александровна Ковалёва* (1932–1995). Саратовскую консерваторию они закончили опять-таки в одном и том же 1959-м (он по классу А.И. Быстрова, она по классу О.Н. Стрижовой) и обоим суждено было стать народными артистами СССР (Попов был удостоен этого звания первым в истории Саратовского театра оперы и балета).

Юрий Попов создал целую галерею ярких, запоминающихся образов: Риголетто, ди Луна, ди Поза, Амонасро и Яго («Риголетто», «Трубадур», «Дон Карлос», «Аида» и «Отелло» Верди), Тельрамунд («Лоэнгрин» Вагнера), Тонио и Сильвио («Паяцы» Леонкавалло), Скарпия («Тоска» Пуччини), Демон («Демон» Рубинштейна), Игорь («Князь Игорь» Бородина), Мизгирь и Грязной («Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова). Он обладал звучным драматическим баритоном красивого тембра и широкого диапазона, отличной дикцией, незаурядным актёрским дарованием и высокой исполнительской техникой, которая отличалась богатой нюансировкой. Центральными в его репертуаре были герои сложной судьбы, противоречивых стремлений, роковых страстей. Артист акцентировал в них экспрессию, мужественную силу, бурный темперамент. Он многократно и с большим успехом пел на сценах Большого театра, Ленинградского театра имени С.М. Кирова, оперных театров Киева, Тбилиси, Еревана, а также в Болгарии, Польше, Германии.

Галина Ковалёва выступала на Саратовской сцене всего пять сезонов, но за это время успела превосходно освоить ряд партий, составивших в дальнейшем основу её репертуара. С 1961 года она пела в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова, тогда же добившись лауреатских побед на двух международных конкурсах. Исключительные вокальные возможности позволяли ей с подлинной виртуозностью исполнять труднейшие партии лирико-колоратурного сопрано: Розина («Севильский цирюльник» Россини), Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Виолетта («Травиата» Верди), Антонида («Иван Сушанин» Глинки), Марфа («Царская невеста» Римского-Корсакова) и др. С неиз-

менным успехом выступала она и как концертная певица, демонстрируя собственное ей глубокое проникновение в образ.

* * *

История стационарного, постоянно действующего балета в Саратове начиналась также с 1928 года. Тогда в упомянутую Оперно-балетную труппу вошёл балетный коллектив в составе 14 профессиональных артистов во главе с балетмейстером Сергеем Никитичем Кеворковым (1886–1951), который профессиональную подготовку прошёл ещё в Петербурге. Для обеспечения кадрами в том же 1928 году в Саратове были открыты хореографические курсы, а в 1932-м при Саратовском театральном техникуме создано хореографическое отделение, на базе которого впоследствии сложилось единственное в Поволжье Саратовское хореографическое училище (ныне в составе Саратовского областного колледжа искусств), готовившее танцовщиков для всей страны.

Первыми спектаклями, поставленными в исходном сезоне, были «Лебединое озеро» Чайковского и «Красный мак» Глиэра. Среди балерин сразу же выделилась уроженка Саратова Виктория Арнольдовна Урусова, которая затем танцевала на этой сцене вплоть до 1958 года, то есть на протяжении трёх десятилетий! Вместе с ней выступал Вахтанг Иванович Вронский – под наблюдением С.Н. Кеворкова он с 1932-го стал пробовать свои силы и в постановке балетов, а в дальнейшем стал известнейшим хореографом, удостоенным звания народного артиста СССР. Непосредственно из артистической труппы нередко выдвигались и следующие главные балетмейстеры театра – например, Владимир Александрович Кононович (1904–1950) и Валентин Тимофеевич Адашевский (1900–1968).

Так же, как и в опере, на основе этого коллектива в 1933-м была создана балетная труппа, которая к началу 1940-х годов достигала 60 человек. С 1947-го всеми балетными спектаклями дирижировал выпускник Саратовской консерватории Виктор Георгиевич Широков, затем он долгое время (1962–1978) работал в Ленинградском театре имени Кирова.

В те же годы особенно блистательно танцевала выпускница хореографического отделения Саратовского театрального училища *Вера Андреевна Дубровина* (1917–2000). Она обладала виртуозной, филигранно отделанной техникой, широким шагом, лёгким прыжком, безупречным вращением и ярким драматическим талантом. Её отточенные работы как в классическом, так и в современном репертуаре были по достоинству отмечены званием народной артистки РСФСР (1957). Крупнейший советский балетмейстер, народный артист СССР Р. Захаров откликнулся на её гастроли в Москве так: *«В. Дубровина – одна из самых талантливых и зрелых балерин нашей сцены. Мне довелось видеть её в разных ролях, и каждый созданный ею образ отличался продуманностью и своеобразием»*.

В сравнительно короткие сроки Саратовский театр оперы и балета освоил практически весь классический отечественный и зарубежный репертуар. Среди этапных постановок были оперы «Борис Годунов» Мусоргского (1935), «Иван

Сусанин» Глинки (1939), «Золотой петушок» Римского-Корсакова (1946), «Отелло» Верди (1951). Саратов опережал другие периферийные сцены в отношении активности работы над новыми произведениями: с 1935 по 1956 год прошло более 1.700 спектаклей современных опер и балетов! Премьеры в городе нередко шли сразу вслед за первыми постановками на столичных сценах, и именно здесь впервые на русском языке прозвучала опера грузинского композитора Палиашвили «Даиси» (1937). Постоянными в афише были и названия наиболее значительных оперетт (так, в сезоне 1943/1944 годов шли «Холопка» Стрельникова, «Свадьба в Малиновке» Александрова, «Перикола» Оффенбаха, «Цыганский барон» Штрауса, «Сильва» Кальмана).

Театр неоднократно гастролировал в Москве и примечательно, например, что его приезд в 1955 году привлёк к себе повышенное внимание в частности по той причине, что подавляющее большинство спектаклей не было представлено в афише столичных театров. Лучшими тогда пресса назвала «Золотой петушок» и «Отелло». И дважды достижения коллектива были отмечены Государственной премией СССР – в 1947 году за оперу Римского-Корсакова «Золотой петушок», а в 1951-м за оперу Жуковского «От всего сердца».

* * *

Мы помним корифеев вокального и оперного искусства, которые в первые десятилетия XX века закладывали в Саратовской консерватории основания певческого профессионализма: М.А. Эйхенвальд-Дубровская, М.Е. Медведев, А.М. Пасхалова, Н.И. Сперанский. И всё же следует признать, что с середины 1930-х годов многое приходилось начинать как бы заново. Наиболее заметный след в деятельности кафедры сольного пения оставили *Михаил Петрович Томашевский* (с 1935-го), *Виктор Ефимович Куколев* (с 1939-го), *Василий Иванович Егоров* (с 1941-го) и *Николай Еферьевич Устинов* (с 1948-го). В репертуаре выпускника Петербургской консерватории Томашевского было около ста оперных партий, причём в некоторых из них он был первым исполнителем. Пел на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета, но в 1935 году был выслан как бывший офицер царской армии и нашёл пристанище в нашем городе, где был утверждён в учёном звании доцента, а затем профессора и некоторое время заведовал вокальной кафедрой. На этом посту его сменил Куколев, который также приехал из Ленинграда. В Саратове он разработал ряд основополагающих принципов вокальной педагогики задолго до того, как они были сформулированы в методической литературе. Среди его выпускников были и будущие педагоги Консерватории – А. Шевелёва, А. Быстров, В. Удодова. Егоров и Устинов занимались в Московской консерватории, и каждый из них отдал Саратову более трёх десятилетий своей жизни.

Именно эти педагоги создали необходимые предпосылки для окончательного формирования **саратовской вокальной школы**. Её очертания во всей отчётливости заявили о себе в исполнительской деятельности многочисленных именитых воспитанников, выпущенных такими педагогами, как О.Н. Стрижова (работала в СГК с 1949 года), А.И. Быстров (с 1954-го), Ф.Е. Гарцман (с 1956-

го). В.И. Удодова (с 1959-го), А.А. Шевелёва (с 1961-го), К.М. Барсукова-Ершова (с 1966-го). Современный облик кафедры сольного пения складывался прежде всего под воздействием деятельности двух её ведущих профессоров – О.Н. Стрижовой и А.И. Быстрова.

Заслуженный деятель искусств РСФСР *Ольга Николаевна Стрижова* (1923–1984) начала преподавать в Саратовской консерватории сразу после её окончания в 1949 году, и о результативности её педагогики говорит перечень выпускников, не нуждающийся в комментариях: лауреат Государственной премии РСФСР, лауреат Международных конкурсов, народная артистка СССР Г. Ковалёва, народные артистки России В. Шершнёва, А. Тарасова и С. Костина, заслуженные артистки России Л. Воробьёва, Л. Гусева, Ф. Лунёва, Т. Луцак, В. Самойлова, Л. Степанец, В. Смирницкая и Н. Тарасова, заслуженная артистка Кабардинской АССР С. Богатыжева, лауреат Всесоюзного конкурса А. Фатькина и многие другие. С 1969 года и до конца жизни Стрижова заведовала кафедрой сольного пения, в 1962-м была введена в состав Научно-методического совета Главного управления учебных заведений и кадров при Министерстве культуры РСФСР, а в 1977 стала заместителем председателя Совета. Большое внимание она уделяла развитию вокальной культуры национальных республик Поволжья и Северного Кавказа. Неоднократно была членом жюри Всероссийских и Всесоюзных конкурсов вокалистов. Её методические работы по воспитанию высоких женских голосов нашли широкое применение в практической деятельности многих педагогов музыкальных вузов и училищ.

Заслуженный деятель искусств России, почётный гражданин города Саратова *Александр Иванович Быстров* (1918–2006) после окончания Саратовского университета и работы инженером-технологом в 1945 году поступил на вокальное отделение Саратовской консерватории и одновременно был солистом Саратовского театра оперы и балета. С 1951 года начал преподавать и вести административную деятельность в Саратовском музыкальном училище, с 1954-го – педагог вокального отделения и проректор Саратовской консерватории (долгие годы заведующий кафедрой сольного пения). За время работы ректором (1976–1986) Быстров, как никто другой, многое сделал для развития материальной базы вуза: новый учебный корпус с театральным и физкультурным залами и столовой, корпус репетитория, студенческое общежитие во дворе Консерватории и строительство концертного органа в Большом зале. Кроме того, в 1983 году его усилиями был открыт театральный факультет. Он является создателем крупной вокальной школы, о чём свидетельствуют почётные звания, присвоенные его выпускникам: народные артисты СССР Ю. Попов и Л. Сметанников, народные артисты России Л. Екимов, Ю. Бацазов и С. Алексашкин, заслуженные артисты России Ф. Себар, Л. Ненастьев, Д. Еремеев, Л. Белова, З. Сунцова, Н. Марченко, Б. Бруснёв, В. Инягин, В. Черноморцев, Н. Петров, Н. Серебрякова, А. Постнов, В. Петров, Г. Осипов, М. Шкинёв, А. Фатеев, Н. Гусев, Н. Бахвалов, М. Ларин, О. Кочнева, а также народные артисты Северной Осетии, Чувашии и Мордовии, лауреаты Международных и Республиканских конкурсов, солисты Большого и Мариинского театров. В Саратовском театре оперы и балета в настоящее время поют около двадцати его выпускников.

Последующая эволюция **кафедры академического пения** связана главным образом с деятельностью учеников только что названных педагогов Саратовской консерватории. Этот ряд начинается с Л.А. Сметанникова, который был приглашён преподавать в 1977 году, и в 1991-ом сменил своего учителя А.И. Быстрова на посту заведующего кафедрой. Именно он открыл тот приток новых педагогов, которые в скором времени образовали ядро кафедры: заслуженная артистка России А.В. Тарасова (с 1978 года), заслуженная артистка Кабардино-Балкарии Л.В. Лукьянова (с 1981-го), Н.Б. Белосточная и кандидат искусствоведения М.С. Ярешко (с 1982-го), З.С. Данилова и народная артистка России Н.К. Тарасова (с 1984-го), заслуженная артистка России Л.В. Белова (с 1986-го), заслуженный артист России В.А. Демидов (с 1994-го), народная артистка России Н.И. Довгалёва (с 1995-го), В.В. Ковтуненко (с 2000-го). И уже совсем недавно в состав кафедры влились маститые мастера, народные артисты России В.С. Григорьев (с 2002-го), С.В. Костина (с 2003-го) и В.В. Верин (с 2005-го) – см. о них, а также о Л.А. Сметанникове ниже.

Каждый из названных педагогов располагает огромным опытом вокального исполнительства, безусловным профессионализмом и ярко выраженной индивидуальностью. Результаты их плодотворной работы очевидны: множество лауреатов и дипломантов всевозможных смотров и конкурсов, высокая востребованность их воспитанников на сценах отечественных и зарубежных театров, в филармониях страны и музыкально-образовательных учреждениях.

Рука об руку с обучением академическому пению в Консерватории с первых её шагов постоянно работал класс оперной подготовки. Основные усилия по окончательному формированию **кафедры оперной подготовки** принадлежали заслуженному деятелю искусств РСФСР, народному артисту Узбекской ССР *Николаю Павловичу Варламову* (1902–1965), который с 1948 года был руководителем оперного класса, а затем до конца жизни заведовал этой кафедрой. В качестве режиссёра и художественного руководителя он свыше трёх десятилетий работал в различных оперных театрах страны: Казань, Киев, Самара, Одесса, Ташкент, Минск, Владивосток и с 1948-го – главный режиссёр Саратовского театра оперы и балета. Среди его консерваторских постановок выделялись «Свадьба Фигаро» Моцарта и «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского–Фомина. Многие из его учеников впоследствии занимали выдающееся положение в оперных театрах, были удостоены почётных званий.

Прежде всего в опоре на богатейший творческий опыт Варламова складывались принципы дальнейшего развития кафедры, в том числе специфика формирования педагогического коллектива. С тех пор основную группу составляют дирижёры и режиссёры с большим стажем работы в Саратовском оперном театре, плодотворно совмещающие исполнительскую деятельность с педагогической. Среди дирижёров это были в ближайшие годы народные артисты РСФСР Н.А. Шкаровский и Г.П. Проваторов, заслуженные деятели искусств РСФСР Н.Г. Факторович и лауреат Государственной премии СССР В.Г. Широков, а также В.Г. Степаненко, В.А. Игнатьев, И.Н. Семёнов, П.С. Варивода, Е.Б. Терентьев; среди режиссёров – народные артисты РСФСР

В.В. Багратуни и Г.Е. Станиславова, а также З.Н. Данилова, К.К. Трифонов, В.Н. Томах, Л.М. Грачёва.

В настоящее время с кафедрой сотрудничают в качестве дирижёров Е.Б. Хилькевич, М.Б. Тургумбаев, А.Г. Ковалёв и А.Б. Шур, в качестве режиссёров – Т.И. Жучкова, заслуженная артистка России Л.В. Белова, народный артист России Н.А. Брятко. В работе со студентами по разучиванию оперных партий и иллюстрации во время показа оперных отрывков трудно переоценить роль концертмейстеров. Это А.Г. Левковский, М.П. Потапова, И.А. Глумов, О.В. Султанова, В.Н. Брятко, Т.В. Сафонова – пианисты с великолепной техникой игры, свободно читающие с листа, отлично знающие оперный репертуар, глубоко разбирающиеся в тонкостях вокального искусства.

Самые положительные результаты дают тесные контакты кафедры с Саратовским театром оперы и балета. Государственные экзамены по оперному классу проходят на сцене театра в сопровождении его хора и оркестра, а ведущие партии исполняют дипломники. Это могут быть отдельные сцены или акты, но практикуется и постановка опер целиком (один из подобных опытов – «Евгений Онегин» Чайковского в 2008 году).

Особенно примечательным событием жизни кафедры становится презентация работ, полностью осуществлённых силами Консерватории. Так, в 1966 году на сцене Оперного театра была с большим успехом показана «Травиата» Верди (дирижёр И.Н. Семёнов, режиссёр Г.М. Арешев) с участием студенческого хора и оркестра; партию Виолетты исполняла дипломница Тамара Жучкова, ныне работающая на кафедре. С открытием в новом корпусе Консерватории Учебного театра (Театрального зала) появилась возможность ставить камерные спектакли на собственной сцене. Первой «ласточкой» в этом ряду стала премьера оперы саратовского композитора Елены Гохман «Цветы запоздалые», осуществлённая по инициативе режиссёра Л.М. Грачёвой.

С некоторых пор в «номенклатуру» кафедры оперной подготовки вольно или невольно стал подключаться класс оркестрового дирижирования. К примеру, в 1949–1962 годах его вёл Н.А. Шкаровский, подготовивший четырёх выпускников (В. Степаненко, В. Игнатьев, В. Датский, И. Семёнов), сыгравших заметную роль в музыкальной жизни Саратова. Параллельно с ним, в 1953–1964 годах этот класс вёл Н.Г. Факторович, а в 1966–1971-м – М.С. Нерсисян. С приходом в 1975 году в качестве заведующего кафедрой главного дирижёра Театра оперы и балета Ю.Л. Кочнева (см. о нём ниже) эта практика продолжилась, хотя и носила по преимуществу эпизодический характер. В 2010-м она получила «права гражданства», поскольку кафедра оперной подготовки была реорганизована в кафедру оперной подготовки и оперно-симфонического дирижирования, что ныне окончательно закреплено в названии **кафедра оркестрового дирижирования и оперной подготовки**.

Как уже приходилось многократно убеждаться, Саратовская земля постоянно «поставляла» стране высокоталантливых людей искусства. Не говоря пока что о представителях различных артистических профессий (от балерины Татьяны Чернобровкиной до множества актёров, включая Олега Янковского и Евгения Миронова), обратимся к некоторым из музыкантов.

Самым многочисленным традиционно остаётся круг превосходных вокалистов, которыми Саратов «субсидирует» страну и мир. Помимо тех, кто уже был назван (начиная с певиц Елизаветы Шумской и Галины Ковалёвой), необходимо упомянуть народного артиста РСФСР, солиста Большого театра Владимира Щербакова, лауреата Международных конкурсов, солистку того же театра Елену Манистину, обладателя различных наград, солиста оперы Лос-Анжелеса Алексея Саяпина.

В числе наиболее примечательных певцов и народный артист России *Сергей Николаевич Алексашкин*. Закончив Саратовскую консерваторию по классу А.И. Быстрова, он преподавал в ней, пел ведущие партии басового репертуара в Саратовском оперном театре, стажировался в миланской «Ла Скала». С 1989 – солист оперной труппы Мариинского театра в Петербурге, гастролирует в крупнейших концертных залах Европы и на лучших сценических площадках мира.

* * *

В опоре на многолетний опыт своей предшествующей истории **Театр оперы и балета** находился в последние десятилетия в достаточно стабильном положении, повышая свой престиж и общественную значимость (свидетельством этого послужило присвоение ему в 1978 году звания академического). В его репертуаре представлены все основные шедевры мировой классики. Обновление афиши в немалой степени осуществляется за счёт постановки произведений, принадлежащих композиторам XX века. Так, на сцене театра впервые в СССР были поставлены оперы «Святоплук» и «Крутнява» («Водоворот») Сухоня, «Возвышение и падение города Махагони» Вайля, балеты «Платочек» Кенеш и «Сказание об озере» Владигерова.

Центральными работами стали для коллектива оперы «Дон Карлос» Верди (1964), «Лоэнгрин» Вагнера (1979), «Дон Жуан» Моцарта (1982), «Хованщина» Мусоргского (1995), «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1996) и балеты «Спартак» Хачатуряна (1967), «Материнское поле» Молдобасанова (1977), «Сотворение мира» Петрова (1983), «“Юнона” и “Авось”» Рыбникова (1984), а также хореографические партитуры саратовских композиторов – «Девушка и Смерть» Ковалёва (1961) и «Гойя» Гохман (1997). Новаторские постановки театра последних лет отмечены национальной премией «Золотая маска». И ещё один примечательный штрих: коллектив всё чаще практикует исполнение зарубежных опер на языке оригинала («Тангейзер» Вагнера, «Волшебный стрелок» Вебера, «Риголетто», «Травиата», «Трубадур» и «Аида» Верди).

В плодотворной деятельности театра значительна заслуга его художественного руководителя и главного дирижёра *Юрия Леонидовича Кочнева*. Ленинградскую консерваторию он окончил по трём специальностям: альт (1968), история и теория музыки (аспирантура, 1970), симфоническое дирижирование (1971). После стажировки в Большом театре был главным дирижёром Татарского театра оперы и балета и с 1975-го в Саратове, где осуществил более полу-сотни постановок. Успешно воплощая на сцене произведения разных эпох и

стилей, он тяготеет преимущественно к монументальным шедеврам оперной классики («Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Вильгельм Телль» Россини, «Аида» Верди, «Лоэнгрин» и «Тангейзер» Вагнера и т. п.). Его постановочные работы отличает интенсивность действия, острота контрастов, подчёркнутая рельефность музыкальных характеристик, блеск и тембровое разнообразие звучания оркестра, безукоризненное чувство баланса в соотношении вокально-хоровых партий и оркестра. Кочнев дирижировал спектаклями в ряде городов России (в том числе в Большом и Мариинском театрах) и за рубежом (Болгария, Чехия, Югославия, Южная Корея, Германия). Удостоен Государственной премии России и звания народного артиста России.

Портретную галерею ведущих артистов этого периода естественно начать с тех, кто добился наибольшей известности как в нашей стране, так и за её пределами – это народные артисты СССР Ольга Бардина и Леонид Сметанников.

Ольга Васильевна Бардина (1932–2001) после трёх лет работы на оперных сценах Ташкента и Уфы с 1962 года стала солисткой Саратовского театра оперы и балета, где исполнила более 40 оперных партий. Лирико-драматическое сопрано полного диапазона, отточенная вокальная техника и мастерство сценического перевоплощения позволяли ей выступать в драматических ролях (Ортруда в «Лоэнгрине» Вагнера, Елизавета и Аида в «Дон Карлосе» и «Аиде» Верди, Тоска в одноимённой опере Пуччини, Наташа в «Русалке» Даргомыжского, Ярославна в «Князе Игоре» Бородина, Кума и Лиза в «Чародейке» и «Пиковой даме» Чайковского, Надежда Петровна в «Русской женщине» Молчанова), петь чисто лирические партии (Памина в «Волшебной флейте» Моцарта, Лейла и Микаэла в «Искателях жемчуга» и «Кармен» Бизе, Дездемона в «Отелло» Верди, Мими и Мюзетта в «Богеме» Пуччини, Марфа в «Царской невесте» Римского-Корсакова) и даже обращаться к репертуару меццо-сопрано (Кармен в одноимённой опере Бизе). Центральное место в её творчестве занимали характеры внутренне противоречивые, полные конфликтной напряжённости. Сильных чувств, глубоких переживаний искала она и как исполнительница камерного репертуара (романсы Глинки, Чайковского, Рахманинова, народная песня и старинный романс).

Леонид Анатольевич Сметанников в Саратовскую консерваторию поступил в 1966 году (класс А.И. Быстрова) и ещё студентом III курса был приглашён солистом театра. В 1973-м буквально в считанные месяцы стал лауреатом Всесоюзного конкурса профессиональных исполнителей советской песни, X Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Берлине и Всесоюзного конкурса вокалистов имени М.И. Глинки (позднее, в 1982 году он был удостоен Государственной премии РСФСР). Основные партии: Дон Жуан («Дон Жуан» Моцарта), Фигаро («Севильский цирюльник» Россини), Жорж Жермон («Травиата» Верди), Валентин («Фауст» Гуно), Эскамильо («Кармен» Бизе), Сильвио («Паяцы» Леонкавалло), Демон («Демон» Рубинштейна), Онегин, Мазепа, Елецкий и Робёрт («Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского), Фердинанд («Дуэнья» Прокофьева), Петруччио («Укрошение строптивой» Шебалина). Обладая лирическим баритоном красивого, мягкого,

тёплого тембра, он неизменно отличается высокой музыкальностью, ярким артистизмом, тонким пониманием стиля исполняемых произведений, точностью и строгостью отбора выразительных средств. С 1977 года начал преподавать в Саратовской консерватории (с 1991-го заведующий кафедрой сольного пения), является постоянным членом жюри Международного конкурса вокалистов имени Глинки, заместителем председателя Научно-методического совета по вокальному образованию при Министерстве культуры Российской Федерации.

Вместе с Леонидом Сметанниковым в том же 1968 году начинал свою оперную карьеру *Владимир Иванович Щербаков*, окончивший Саратовскую консерваторию по классу Ф.Е. Гарцман. В 1975-м он был приглашён солистом Ленинградского театра имени Кирова, с 1977-го пел на сцене Большого театра и постоянно приезжал на гастроли в Саратов. Среди его основных оперных партий были Собинин («Иван Сусанин» Глинки), Самозванец («Борис Годунов» Мусоргского), Владимир Игоревич («Князь Игорь» Бородина), Герман и Водемон («Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского), Садко («Садко» Римского-Корсакова), Герцог, Манрико и Радамес («Риголетто», «Трубадур» и «Аида» Верди), Хосе («Кармен» Бизе), Канио («Паяцы» Леонкавалло), Каварадосси («Тоска» Пуччини). Отличался вокальной свободой, пластичностью звучания во всех регистрах тенорового диапазона, сценической раскрепощённостью. С 1987 года преподаёт в Российской академии музыки имени Гнесиных.

Из народных артистов России в первую очередь необходимо отметить Николая Брятко, Валентину Баранову, Светлану Костину, Владимира Верина и Виктора Григорьева.

Николай Афанасьевич Брятко за свою долгую артистическую жизнь спел около 60 партий в операх отечественных и западноевропейских композиторов: Иван Сусанин (в одноимённой опере Глинки), Мельник («Русалка» Даргомыжского), Борис и Досифей («Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского), Кончак и Галицкий («Князь Игорь» Бородина), Гремин, Кочубей и Рене («Евгений Онегин», «Мазепа» и «Иоланта» Чайковского), Дон Базилио («Севильский цирюльник» Россини), Спарафучиле и Филипп («Риголетто» и «Дон Карлос» Верди), Мефистофель («Фауст» Гуно) и т.д. Его по праву называют в числе продолжателей шалашинской традиции оперного исполнительства. Обладая басом красивого тембра и широкого диапазона, он отличался чистотой отделки вокальных партий, превосходными сценическими данными и глубоким проникновением в психологическую сущность образа. Владея мастерством перевоплощения, с равной степенью убедительности воссоздавал фигуры как трагического, так и комедийного плана. Располагал большим и разнообразным концертным репертуаром, проявляя особый интерес к русской музыке.

Валентина Викторовна Баранова закончила Саратовскую консерваторию по классу Н.Е. Устинова в 1976 году, тогда же была приглашена солисткой в Саратовский театр оперы и балета и с тех пор выступила во множестве партий: «Донна Анна» («Дон Жуан» Моцарта), Матильда («Вильгельм Телль» Россини), Лючия («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Эльза и Елизавета («Лоэнгрин» и «Тангейзер» Вагнера), Виолетта, Леонора и Аида («Травиата», «Трубадур» и «Аида» Верди), Маргарита («Фауст» Гуно), Манон («Манон» Массне), Антони-

да («Иван Сусанин» Глинки), Тамара («Демон» Рубинштейна), Ярославна («Князь Игорь» Бородина), Лиза и Иоланта («Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского), Марфа («Царская невеста» Римского-Корсакова), Катерина («Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича) и т. д. Она обладает звучным сопрано красивого, тёплого тембра и большого диапазона, что в сочетании с яркой внешностью и актёрским дарованием позволяет ей с одинаковым успехом исполнять партии как лирико-драматического, так и лирико-колоратурного репертуара. Отличается редкими природными певческими данными, гибкостью и пластичностью звуковедения, тонкой музыкальностью и виртуозной вокальной техникой. Исполнение ею каждой партии всегда пронизано живым эмоциональным нервом.

Светлана Викторовна Костина закончила Саратовскую консерваторию по классу О.Н. Стрижовой и сразу же была принята в труппу Саратовского оперного театра. Освоила более сорока партий в спектаклях русской и зарубежной классики, составляющих основу репертуара театра, в том числе такие, в которых отмечают её приближение к исполнительскому идеалу: Татьяна, Лиза, Иоланта («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского), Наташа («Русалка» Даргомыжского), Катерина Измайлова («Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), Маргарита («Фауст» Гуно), Виолетта («Травиата» Верди), Tosca (одноимённая опера Пуччини). Её красивое сопрано серебристого тембра, яркие актёрские данные, естественность, искренность и удивительная пластичность закономерно побуждают прессу к самым высоким оценкам.

Владимир Васильевич Верин пришёл на сцену Саратовского театра оперы и балета, ещё будучи студентом Саратовской консерватории. Превосходные природные данные, подкреплённые неустанной работой над собой, серьёзность и целеустремлённость сразу же выдвинули его в положение ведущего баса. Незаурядный артистизм и высокая певческая культура позволяют ему с равным успехом исполнять такие разноплановые партии, как Иван Сусанин (одноимённая опера Глинки), Кончак и Галицкий («Князь Игорь» Бородина), Хованский («Хованщина» Мусоргского), Греммин и король Рене («Евгений Онегин» и «Иоланта» Чайковского), Лепорелло («Дон Жуан» Моцарта), Монтероне и Рамфис («Риголетто» и «Аида» Верди). Многогранность вокально-актёрских амплуа дополняется поиском нетрадиционных граней образа, благодаря чему преодолеваются привычные исполнительские клише (с наибольшей явственностью в партиях Мельника из «Русалки» Даргомыжского и Базилио в «Севильском цирюльнике» Россини). Ведёт активную концертную деятельность, в его репертуаре свыше ста старинных, классических русских и зарубежных романсов, а также русские народные песни.

Выпускник Саратовской консерватории *Виктор Сергеевич Григорьев* располагает совершенно незаурядным вокально-театральным комплексом. Бас полного диапазона и красивого, мягкого тембра (скорее бас-баритон) вкупе с отличными сценическими данными, пластикой движений и ярким артистизмом позволяет ему успешно осваивать самый многообразный репертуар. Среди полусотни его оперных партий – Базилио и Бартоло («Севильский цирюльник» Россини), Бартоло и Зарастро («Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» Мо-

царта), Каспар («Вольный стрелок» Вебера), Ландграф («Тангейзер» Вагнера), Монтероне и Спарафучиле («Риголетто» Верди), Тонио («Паяцы» Леонкавалло), Скарпиа («Тоска» Пуччини), Мельник («Русалка» Даргомыжского), Князь Игорь и Галицкий («Князь Игорь» Бородина), Досифей («Хованщина» Мусоргского), Салтан («Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова), Гремин, Томский и Король Рене («Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского), Агамемнон («Орестея» Танеева), Фрол Баев и Сторожев («В бурю» Хренникова), а также ряд партий в опереттах.

В одном и том же 1977 году сразу после окончания Саратовского хореографического училища на сцене театра начали танцевать Людмила Телиус и Александр Стёпкин. *Александр Владимирович Стёпкин* выступал в основных партиях балетного репертуара тех лет: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Принц («Спящая красавица» Чайковского), Ромео («Ромео и Джульетта» Прокофьева), Адам («Сотворение мира» Петрова), Резанов («Юнона» и «Авось» Рыбникова), Гамлет («Гамлет» Габичвадзе) и др. С 1984 года он являлся ведущим солистом Ленинградского театра имени Кирова, с 1989-го солистом труппы «Балет XX века» (Лозанна), где танцевал во всех спектаклях, которые ставил выдающийся хореограф современности Морис Бержар. Его манеру отличают мягкость, лиризм, музыкальность, редкая пластическая выразительность. Творчеству Стёпкина посвящён телефильм «Дивертисмент» (1984).

Народная артистка России *Людмила Анатольевна Телиус* на протяжении четверти века с неизменным успехом выступала во всех ведущих партиях балетного репертуара: Жизель («Жизель» Адана), Китри («Дон Кихот» Минкуса), Одетта-Одиллия, Аврора и Маша («Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского), Мария и Зарема («Бахчисарайский фонтан» Асафьева), Кармен («Кармен-сюита» Бизе – Щедрина), Кончита («Юнона» и «Авось» Рыбникова), Каэтана («Гойя» Гохман), Офелия («Гамлет» Габичвадзе), Шехеразада («Тысяча и одна ночь» Амирова) и т. д.

Она прошла великолепную школу классического танца (свободный и широкий взмах ноги, стремительность пробега, захватывающий темп вращений, полётный прыжок, филигранно отшлифованная мелкая техника), законченное мастерство которого выступает в сочетании с даром экспрессивного балетного «речитатива», реализуемого посредством рельефного жеста и пантомимы. Наделённая изяществом и глубокой одухотворённостью пластики, Телиус являла собой образец балерины-актрисы (точность и тщательная выверенность актёрского рисунка роли, способность к кардинальному артистическому перевоплощению, острая психологическая выразительность).

Шестью годами позже педагог Людмилы Телиус Н.А. Максимова выпустила из своего класса ещё одну «звезду» – *Татьяну Анатольевну Чернобровкину*. Она выступала на саратовской сцене четыре сезона в таких партиях, как Мирта («Жизель» Адана), Актриса («Голубой Дунай» Штрауса), Китри («Дон Кихот» Минкуса), Одетта-Одиллия («Лебединое озеро» Чайковского), Кончита («Юнона» и «Авось» Рыбникова), стала в 1985 году лауреатом Международного конкурса артистов балета в Москве, а с 1987-го танцует в Московском

академическом музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко (в 1998 удостоена звания народной артистки России). Это балерина классического плана, блестяще владеющая техникой танца, трактованного в экспрессивной манере.

Самый молодой из выпускников Саратовского хореографического училища, достигший подобного исполнительского уровня – *Игорь Георгиевич Стецюр-Мова*. Выразительная сценическая внешность, совершенство танца, редкое актёрское обаяние и способность глубокого вживания в образ позволяют ему исполнять все ведущие партии классического и современного репертуара: Альберт («Жизель» Адана), Базиль («Дон Кихот» Минкуса), Зигфрид, Дезире и Принц («Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского), Хосе («Кармен-сюита» Бизе – Щедрина), Арбенин («Маскарад» Хачатуряна, Резанов (««Юнона» и «Авось»» Рыбникова) и др. В 1997 году за исполнение партии Гойи в одноимённом балете Гохман он был назван «Лучшим актёром года», в 2004-м удостоен звания «Народный артист России». Его гастрольные выступления в Норвегии, Италии, Великобритании, Испании и других странах подтвердили эту высокую оценку. Его творчеству посвящены телефильмы «Отступление от образа» и «Дуэт».

Всё больший резонанс приобретает ежегодно проходящий в стенах театра **Собиновский музыкальный фестиваль** (инициаторы и организаторы – главный дирижёр и художественный руководитель Ю.Л. Кочнев и бывший в то время директором театра И.Ф. Кияненко). Его стали проводить с 1986-го, свой окончательный облик он приобрёл к 1999 году. Фестивальная программа включает в себя все жанры музыкального искусства (в том числе рок-музыку). В неё обязательно вводится впервые исполняемое или редко звучащее крупное произведение. Столь же обязательно приглашение выдающихся российских и зарубежных оперных певцов. С 1999-го в рамках фестиваля проводится Конкурс конкурсов, на котором выступают 12 молодых певцов – призёров Всероссийских и Международных конкурсов. В фестивальную программу входит также семинар оперного искусства с демонстрацией видеофильмов. По своему размаху и качественным показателям эта акция вышла на уровень мировых стандартов, и не случайно по итогам опроса музыкальных критиков, проведённого газетой «Музыкальное обозрение», Собиновский музыкальный фестиваль признан лучшим среди музыкальных фестивалей страны за 1999, 2001 и 2002 и 2007 годы.

И последняя деталь, касающаяся Саратовского оперного театра: по давней традиции в его афише постоянно присутствуют лучшие образцы классической оперетты. Это создаёт хорошую творческую конкуренцию **Театру оперетты**, открытому в городе Энгельсе в 1968 году. С 1981-го его главным режиссёром был заслуженный деятель искусств России Г. Банников (поставил 35 спектаклей), главным дирижёром театра долгое время являлся А. Гризбил. Коллектив освоил практически все шедевры венской оперетты, целый ряд постановок осуществил впервые в стране. Театр постоянно гастролирует, в том числе на сцене Московского академического театра оперетты.

До сих пор речь шла о специальностях, само собой разумеющихся в Консерватории как музыкальном вузе. Но с некоторых пор в её рамках развиваются направления, внешне удаляющие от неких нормативных представлений: мастерство актёра, сценическая речь, пластическое воспитание... Напомним предысторию этих новшеств.

Саратовская театральная школа – из старейших в России. Однако история театрального образования в нашем городе берёт своё начало только с 1920 года, когда были созданы Высшие государственные мастерские театрального искусства. В 1923-м они преобразованы в Театральный техникум, несколько позже переименованный в Саратовское театральное училище.

Этот начальный период был связан прежде всего с деятельностью народного артиста Республики *Ивана Артемьевича Слонова* (1882–1945). Впервые выйдя на сцену в 1903 году и с 1915-го находясь в Саратове, он стал одним из выдающихся актёров и режиссёров театральной провинции, возглавил местную театральную школу, заложив её большие традиции. В 1933 году, в 30-летний юбилей сценической деятельности Слонова, его имя (ещё при жизни!) было присвоено Театральному училищу (ныне его имя носит Саратовский театр драмы). За довоенное время саратовская театральная школа дала стране множество известных актёров театра и кино, в том числе Народных артистов СССР Б. Андреева и Р. Ершова, народного артиста РСФСР Г. Сальникова.

В связи с начавшейся Великой Отечественной войной училище было закрыто. Вновь открыто в 1960 году, в 1965-м ему возвращено имя И.А. Слонова. Здесь работали Народные артисты СССР В. Ермакова и Ю. Киселёв, народные артисты России А. Галко, Г. Аредаков и Р. Белякова, заслуженные деятели искусств России В. Давыдов, Д. Лядов и Г. Банников, заслуженные артисты России А. Василевский, А. Быстряков и Ю. Сагьянц. В преподавании они опирались на традиции актёрской школы русского театра, заложенные К.С. Станиславским и продолженные И.А. Слоновым и его соратниками. Выпуски этого времени дали театру и кинематографу таких мастеров, как народный артист СССР О. Янковский, народные артисты России Г. Аредаков, А. Хаустов, Г. Мадзяева, Т. Шкрабак, Л. Коршунова, Е. Миронов, В. Качурина, С. Сосновский, В. Федотова, Т. Кондратьева и многие другие.

В 1983 году на основе имеющего богатейшие традиции Саратовского театрального училища имени И.А. Слонова был открыт **театральный факультет**, вошедший в состав Саратовской консерватории – таким образом, среднее театральное образование естественно переросло в высшее. В 2008-м он отметил своё 25-летие, а в 2010 году реорганизован в **Театральный институт** Саратовской консерватории, что своей целью имело ещё более упрочить позиции саратовской театральной школы, превратить эту образовательную структуру в настоящую творческую лабораторию, дать импульс к открытию новых специальностей. Возглавляла факультет со дня его основания *Наталья Петровна Горюнова*, она же стала директором Института.

Театральный институт осуществляет подготовку по специальностям «Артист драматического театра и кино», «Артист театра кукол», «Артист музыкального театра», «Режиссёр драмы» и имеет три кафедры – мастерства актёра, сценической речи и пластического воспитания.

Кафедра мастерства актёра создана в 1984 году. Её заведующей со дня основания является народная артистка России *Римма Ивановна Белякова*. Она окончила школу-студию МХАТ у О.Н. Ефремова, с 1968-го в Саратовском театре драмы сыграла более 40 ролей: Нина («Маскарад»), Ольга («Три сестры»), Настасья Филипповна («Идиот») и др. Снималась в кино. Преподавать начала с 1970 года в Саратовском театральном училище, за годы работы в Театральном институте выпустила более десяти актёрских курсов, поставила свыше тридцати дипломных спектаклей, часть которых находилась в репертуаре саратовских театров.

В разные годы на кафедре преподавали Народная артистка СССР В.А. Ермакова, народные артисты России А.Г. Галко, Г.А. Аредаков, Ю.П. Ошеров, А.Я. Соловьёв и Т.П. Кондратьева, заслуженные деятели искусств России Г.П. Банников и Г.И. Шугуров, заслуженные артисты России А.В. Кузнецов, Э.И. Данилина, В.И. Мамонов, И.М. Баголей и др. В большинстве своём это театральные личности, получившие широкое общественное признание, удостоенные различных почётных наград, обладающие огромным опытом актёрской работы и режиссуры. Многие из них начинали свой педагогический путь ещё в Театральном училище имени И.А. Слонова: лауреат Государственной премии России Валентина Александровна Ермакова (1924–2003) с 1972 года, Владимир Захарович Федосеев (1932–2010) – с 1973-го, «Лучший актёр года» (по версии журнала «Театральная жизнь» за 1988 год), лауреат Международной премии К.С. Станиславского «За вклад в развитие театральной педагогики» Александр Григорьевич Галко – с 1978-го, художественный руководитель Академического театра драмы имени Слонова Григорий Анисимович Аредаков – с 1983-го.

Пожалуй, раньше всех (с 1968 года) начал работать в Театральном училище *Георгий Петрович Банников* (1928–2010), который с 1981-го являлся художественным руководителем и главным режиссёром Саратовского театра оперетты и за четверть века поставил все значительные классические и современные оперетты. Он был инициатором создания в Театральном институте отделения «Артист музыкального театра», возглавлял его и выпустил около 50 артистов, работающих в различных театрах и концертных организациях. Несколько позднее было создано одно из лучших в стране отделение театра кукол, которым руководит лауреат фестиваля «Золотой Арлекин» *Татьяна Петровна Кондратьева*.

На кафедре ведутся такие курсы, как «Мастерство актёра», «Режиссура», «История театра», «История литературы», «История кинематографа», «История изобразительного искусства», «Психология творчества», «Грим». Специальность в актёрском образовании, как главный предмет, органично соединяет все знания, навыки и умения, полученные студентами в ходе изучения остальных

дисциплин. Основной формой итоговой аттестации выпускников является участие в дипломных спектаклях, материалом которых служат лучшие образцы классического и современного репертуара.

Для примера можно назвать студенческие спектакли сезона 2010/2011 года: классика – «Поздняя любовь» А. Островского; современная драматургия – «Звёзды на утреннем небе» А. Галина и «Лейтенант с острова Инишмор» М. Мак-Донаха; мюзикл – «Целуй меня, Кэт!» К. Портера; пластические спектакли – «*Dance-class* Алексея Зыкова», «Сонеты Шекспира» (драматический балет), «Прощаясь с вами, мы танцуем» (спектакль-концерт).

В 1990 году была организована **кафедра сценической речи**. Её возглавил старейший педагог Театрального училища имени И.А. Слонова Виктор Григорьевич Кульченко (работал там в 1961–1966-м, а затем с 1976-го). В 2010-м его на этом посту сменила Александра Ивановна Спирина, которая преподаёт сценическую речь уже более трёх десятилетий. Кроме того, педагоги кафедры ведут музыкальные дисциплины (сольное пение, вокальный ансамбль и т. д.).

И, наконец, в 2004 году создана **кафедра пластического воспитания актёра**. Это было сделано по инициативе Н.П. Горюновой, которая уже с 1973-го преподавала танец и сценическое движение в Театральном училище и приоритетом своей педагогической работы всегда считала соединение развития пластических возможностей исполнителей с задачами воспитания драматических артистов. Она и возглавила кафедру, подбирая её состав, исходя из многопрофильного набора учебных курсов: физическая культура, основы сценического движения, классический танец, модерн-джаз танец, бытовой танец XX века, народно-сценический танец, балетный танец, акробатика, сценический бой с оружием и без оружия и т. д. Всем этим квалифицированно и с большой результативностью занимаются А.И. Зыков (с 2009 года заведующий кафедрой), М.В. Ликомидова, А.Д. Фёдоров, М.И. Жилова, А.В. и И.Б. Борисовы.

За прошедшие годы сделано двадцать четыре выпуска актёров драматического театра, шесть выпусков актёров театра кукол, шесть выпусков актёров музыкального театра и один экспериментальный выпуск актёров пластической драмы. Почти три десятилетия существования театрального факультета, ныне Театрального института – это огромный опыт, основанный на соединении больших традиций и инновационных педагогических инициатив, и это красноречивое свидетельство того, что саратовская театральная школа по праву считается одной из самых известных и перспективных в России.

Атмосфера как способ репетирования. Чеховский метод

В работе М. Чехова «О технике актёра» есть такое суждение: «В материалистически-рассудочную эпоху, как наша, люди стыдятся чувств, боятся иметь их и нелегко соглашаются признать атмосферу как самостоятельно существующую область чувств. Но если отдельный человек еще может иметь иллюзию жизни без чувств, то искусство умрет, когда чувства перестанут проявляться через него» [3, с.387]. И далее он делает категорический вывод: «Произведение искусства должно иметь душу, и эта душа есть атмосфера. Великая миссия актёра: спасти душу театра и тем самым спасти будущий театр от механизации» [3, с.387]. На мой взгляд, эта мысль гениального русского актёра очень современна и для нашего сегодняшнего состояния театрального дела. *Душой спектакля* он называл *атмосферу*, которую излучает спектакль. Это та идея, которая заложена в спектакле его создателями – режиссёром, актёрами, художником, композитором и т. д. Это душа спектакля, а всё что доступно зрительскому глазу, М. Чехов называл *телом спектакля*.

Без души, без атмосферы спектакль останется холодным, несмотря на все технические новшества и ухищрения. Зритель будет равнодушными глазами взирать на сцену. Такой спектакль быстро выветривается из эмоциональной памяти. Если же в процессе работы над спектаклем, режиссёр и актёры нашли правильную эмоциональную атмосферу, то между зрителем и театральным представлением устанавливается мощная, незримая душевная связь. Такая атмосфера разрушает стену, заставляя зрителя активно участвовать в ней.

М. Чехов впервые в театральной практике рассматривает атмосферу как способ репетирования. Возникает вопрос: почему? Ответ, проверенный педагогической практикой: сценическая атмосфера вбирает в себя ритмы сценической жизни, идею спектакля, характеры действующих лиц, их отношения, помогает добиться стилевого единства и, в конечном итоге, способствует созданию *целостного образа спектакля*.

Сценическая атмосфера возникает через взаимодействие человека с окружающим миром, с обстановкой. Характер мышления человека, темпо-ритмы его жизни, психофизическое самочувствие выявляет атмосферу времени, в котором он живёт. Атмосфера – это воздух времени, места. Атмосфера звучит и её надо уметь слушать, это музыка внутри нас.

К.С. Станиславский подчёркивал, что сценическую атмосферу создают все участники спектакля, от главных до второстепенных. В этом цель создания ансамбля. М. Чехов «рассматривал “атмосферу” не только как одну из важных творческих проблем, но как едва ли же самый сильный стимул актерского творчества. Он говорил, что пока не добьется в роли абсолютно реального

ощущения “атмосферы”, он считает, что до сущности роли он не докопался» [2, с.74–75].

В трудах К.С. Станиславского не раз отмечается, что главное в создании роли – «зерно» характера. М. Чехов, будучи самым талантливым учеником Константина Сергеевича (по определению самого К.С. Станиславского), не отрицал этого. Но трактовал гораздо шире, так как атмосфера не только связана с «зерном» роли, но и с внутренним объектом, вторым планом, физическим самочувствием. Эту точку зрения разделял и В.И. Немирович-Данченко. М. Чехов переводил найденное школой Станиславского на свой язык, дополняя и расширяя отдельные понятия школы.

Конечно, атмосфера всегда связана с эмоциональным зерном и создаётся не обособленно от процесса создания сценического образа, «зерна» характера. Каждому месту, времени, делу присуща своя атмосфера. К примеру, место – вокзал, почта, церковь, кладбище, свадьба, похороны и т. д.; время года – зима, весна, лето, осень; события – ожидание известия, экзамен, ликующая толпа на площади (атмосфера праздника), разъярённая толпа, бунт и т. д. Человек по-разному существует в этих разных предлагаемых обстоятельствах. Он входит в эту атмосферу и она подчиняет его.

Вот это умение услышать, ощутить и подчиниться этой атмосфере и есть *способ репетирования*. Мы легко подчиняемся этому в жизни, но в репетировании, в поиске – это очень сложная творческая работа.

У М. Чехова есть и такие понятия:

- Борьба двух атмосфер
- Две атмосферы не могут существовать одновременно. Одна из них (сильнейшая) побеждает, или видоизменяет другую. Это постепенное перетекание атмосфер достаточно сложное сценическое внутренне действие. Эти упражнения входят в процесс обучения студентов.*
- Атмосфера и игра
 - Объективная атмосфера и субъективные чувства
 - Миссия атмосферы

В данной статье я не затрагиваю этих тем, так как они требуют дальнейшего анализа, пропущенного через педагогическую практику.

Есть ещё одна тема: *драматургия и атмосфера*. В каждой пьесе есть атмосфера, если автор талантлив. Или, по крайней мере, должна быть. Её надо открыть, почувствовать и воплотить. Такие драматурги, как А. Чехов, М. Горький, Н. Гоголь, А. Островский, Т. Уильямс и др. всегда имеют плотную, мощную атмосферу.

В настоящее время в работе со студентами второго курса над пьесой М. Горького «Последние» мы как раз пытаемся репетировать, применяя метод М. Чехова. В пьесах М. Горького люди всегда окружены плотной атмосферой целого мира звуков, красок, сменой ритмов, идей. М.О. Кнебель назвала эту атмосферу так: «Атмосфера напряжённой мысли» [2, с.314]. Вероятно, на это решение подтолкнули слова, которые М. Горький вложил в роль Софьи: «Все теперь чего-то ищут» [1, с.15]. Мы тоже в процессе поиска «атмосферы». Это увлекательный, трудный, но чрезвычайно полезный для творческого роста про-

цесс. К.С. Станиславский о пьесе Горького «Последние» говорил: «великолепная школа для молодых артистов».

Методика М. Чехова требует своеобразной организации репетиций, большей подготовленности педагога-режиссёра, студентов, чтобы создать особую творческую атмосферу репетиций, так как без этой атмосферы нельзя вызвать к жизни дремлющую в каждом исполнителе импровизационную стихию.

Литература

1. Горький М. Собрание сочинений. Том 17. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963.
2. Кнебель М.О. Вся жизнь / Ред. Н.А. Крымова, Предисл. П.А. Маркова. – М.: ВТО, 1967.
3. Станиславский К.С., Чехов М.А. Работа актёра над собой. О технике актёра. – М., 2008.

А.Н. Зорин

(Саратов, ТИ СГК им. Л.В. Собинова)

Сценические интерпретации комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Диалог с Мейерхольдом на рубеже XX–XXI веков

«Прежде было более халатное отношение к “Ревизору”, и до нас, в сущности, не было хорошего спектакля» [11, с.54], – со свойственной ему самоуверенностью заявил В.Э. Мейерхольд на одной из первых репетиций пьесы.

Действительно, к этому времени сложилась традиция трактовки комедии в основном как остросоциальной. Постановщики не брали во внимание комментарии и пояснения Гоголя более позднего периода, где он рассматривал события пьесы в ином, религиозном аспекте. Никто из них не рискнул расшифровать гоголевское определение «душевный город». По сути дела, общее мнение выразил Щепкин в своем ответе писателю после прочтения «Развязки “Ревизора”»: «Не давайте мне никаких намеков, что это-де не чиновники, а наши страсти; нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я вырос и почти состарился» [1, с.182]. Складывалась парадоксальная ситуация: ставили комедию по тексту поздней редакции 1842 года, играя, в сущности, содержание более простое, первоначальное, изложенное в редакции 1836 года.

Мейерхольд рискнул первым поставить метафорический, философский спектакль. «Ревизор» в начальной своей редакции – расхожий анекдотический сюжет. Законодательная система тогдашней России предусматривала привлечение в помощь ревизующим провинцию сенаторам молодых помощников из

петербургских чиновников и студентов. Естественно, по всей стране тут же стали объявляться и мнимые ревизоры. В «Литературных прибавлениях к “Русскому инвалиду”» 1836 года П. Серебряный писал: «Некоторые сомневаются в возможности подобного происшествия <...> Мало ли что они говорят! А один степной помещик сказывал нам, что в их именно городке случилось точь-в-точь такое же происшествие; другой, относя это к своему городку, называл мне подлинными, крещеными именами чиновников и чиновниц, которым он кланялся, как знакомым, в *Ревизоре*» [цит. по: 9, с.93]. В общем, Пушкин подарил Гоголю реальный сюжет.

В режиме реального времени трактовали домейерхольдовские постановщики и главное событие «Ревизора» – «немую сцену». Только Мейерхольд, по словам С. Юрского, способен был «в трехмерности сцены открыть четвертое, десятое, сотое измерения» [13, с.25]. Финал в своей постановке он трактует как апокалиптическое событие.

В пьесе эта сцена представляет собой колоссальную сценическую паузу, длящуюся, по мысли драматурга, полторы минуты (а по «Отрывку из письма, писанного автором после представления одной комедии», до 2–3 минут). В эти мгновения абсолютно ничего не происходит. Но именно в эти мгновения читателю и зрителю открывается истинный смысл происходящего, и оно становится как бы его личным переживанием. Зритель (или читатель) начинает действовать за героев. Это понимание драматической паузы как сложного психологического состояния дает С. Юрский в книге «Кто держит паузу?». Он пишет о том, что в момент паузы эмоция актера передается зрителю напрямую [14]. На такой эффект восприятия паузы-«немой сцены» и рассчитывал Гоголь, отводя ей столько времени. Этот эффект, безусловно, был подготовлен в пьесе предшествующими событиями. После отъезда Хлестакова все пребывают в благодушном состоянии. Появление почтмейстера с письмом – первое предвестие катастрофы. Чтение письма – это уже момент прозрения. Но кто захочет до конца осознать собственное ничтожество? Находят виновных – несчастных Бобчинского и Добчинского. События еще не воспринимаются как неотвратимые. Но приходит жандарм, и его известие – это уже трубный глас. Дальше – «немая сцена».

Надо заметить, что довольно долго длительность «немой сцены» в спектаклях, вопреки авторским указаниям, не превышала одной минуты. «Насколько мне известно, – писал В. Немирович-Данченко, – не было случая, чтобы она длилась более 52 секунд. И когда я спрашивал суфлера, который должен давать занавес, чем он руководствуется, то он ответил: я даю занавес, когда если бы еще секунда и мое сердце разорвалось бы» [12, с.22]. С. Юрский отмечает, что актер и спектакль должны заслужить, получить право на паузу. И «немая сцена» будет длиться столько, сколько выдержит сердце зрителя. Мейерхольд, поставивший «Ревизора» в 1926 году в ГосТИМе, представил на сцене, по словам А. Белого, не просто Гоголя, а *ultra* Гоголя [11, с.152]. Примечательно, что репетиции спектакля начались с монтажа финальной сцены.

Итак, прочитано письмо Хлестакова. Потрясенный Городничий сходит с ума. На него надевают смирительную рубашу и уводят. Под отчаянные звуки

кадрили и звон колоколов по сцене проносятся танцующие пары. Сверху медленно опускается полотно с надписью о прибытии истинного ревизора. Текст прочитан зрителями, и полотно вновь уходит вверх. А на сцене, вместо только что бывших там живых людей, – повторяющие их глиняные фигуры. Только тела. Но где же души?

По замечанию Гоголя во второй редакции окончания «Развязки “Ревизора”», «немая сцена» – это «последняя сцена жизни» [2, с.133]. У героев еще есть возможность осознать и раскаяться. Гоголь верен христианскому мировосприятию. Мейерхольд – свидетель и участник страшных событий XX века – уже человек апокалиптического сознания. И «последняя сцена жизни» в его спектакле становится первой сценой смерти. Ни осознать, ни раскаяться у теперешних героев «Ревизора» времени нет. Их души уже отправились в некую небесную гостиницу, временное жилье, где будет решаться их участь. «Актеры умерли», – пояснял Мейерхольд финал. В этом спектакле, по мнению его биографа Ю. Елагина, «скрестилось прошлое и настоящее в его творчестве с постоянными чертами его душевного склада, его индивидуального характера» [3, с.147]. «Ревизор» генетически связан с другими, более ранними постановками режиссера – «Балаганчиком» Блока, «Тристаном и Изольдой» Вагнера, драмами Ибсена, Метерлинка, Стриндберга.

Многие исследователи считают, что Хлестаков у Мейерхольда – личность инфернальная, исключительная в своем роде. И город, куда он попадает, – это не провинция, а Петербург. Тогда о каком городе он мечтает, откуда и куда едет? Под искусительное обаяние Хлестакова попадает совсем неглупый Городничий. И для Анны Андреевны юный ревизор становится некоей чувственной провокацией, извлекая из тайников ее души самые потаенные желания. Этот демонический Хлестаков, безусловно, соотносим с гоголевской поэтикой и увлеченностью Мейерхольда работой Мережковского «Гоголь и черт». Опасаясь грядущей ревизии, жители «душевного города» заставляют себя поверить в спасительную миссию Хлестакова. Они доверяются ему целиком и не способны понять, что он увлекает их в пустоту. В финале только Городничий осознает, какому искушению они поддались, отчего и сходит с ума. Глиняные фигуры – результат действия той страшной силы, которая подчинила себе героев. Еще стоит недопитое вино, еще лежат недоеденные фрукты...

Эпигоны Мейерхольда и те, кто попал под обаяние его великого спектакля, на протяжении уже нескольких десятилетий работая над «Ревизором», ведут диалог не только с автором пьесы, но и с ее гениальным интерпретатором. Спектр трактовок «немой сцены» – от трагического до комического, от экзентрики до молитвы. Двое красноармейцев с винтовками, завершавшие спектакль во Владимирском драматическом театре, символизировали грядущую расправу с царским режимом. В Калуге перед финальным появлением жандарма на сцену выходил Николай I и произносил монолог о вреде гоголевской пьесы, подрывающей общественные устои [8, Т.3, с.151]. В одном из провинциальных спектаклей о настоящем ревизоре режиссер вновь высылал на сцену Хлестакова. В другом – жандарм появлялся с нагайкой и начинал брать взятки у участников «немой сцены» [8, Т.5, с.453]. А. Бурджальян в своей постановке «Ревизора»

1935-го года после закрытия финального занавеса снова раздвигал его и давал вторую «немую сцену». Общий вздох облегчения. Те же самые группы фигур, но уже оправившиеся от ужаса, весело смотрящие вслед уходящему новому ревизору [8, Т.4, с.350]. Впрочем, этот финал не так курьезен, как может показаться. Истинным ревизором в этом случае, наверное, мог бы быть или Гоголь, или Мейерхольд. Это некая антипроекция «Явления Христа народу» Иванова, где художник когда-то хотел изобразить самого Гоголя. Ведь гоголевский отчаянный призыв в «немой сцене» так и не остался услышанным. А в диалоге с мейерхольдовским апокалиптическим финалом финал Бурджалияна может быть прочитан, например, так: и после революционных бурь в обществе не исчезли мещанство, ложь, пошлость... Примечателен тот факт, что в 1940 году Бурджалиян переделал свой спектакль, вернувшись к традиционному финалу.

После волны репрессий конца 30-х и казни Мейерхольда в 1940 году диалог с его прочтением комедии стал невозможен. Но и забыть напрочь достижения великого режиссера было нельзя. «Немая сцена» в одной из самых известных постановок «Ревизора» 1940–50-х в театре Советской Армии – конкретный тому пример. А.Д. Попов еще на репетиции сцены известия Добчинского и Бобчинского о молодом человеке в гостинице определяет состояние Городничего как сумасшествие. «Немая сцена» здесь лишена статики. Наступает «последняя минута», а герои тянутся... – к бумажникам. И застывают в этом движении, медленно отходя вглубь сцены, а потом и совсем исчезая в темноте [7]. Это попытка передать пластически мысль о том, что «есть и божий суд, наперстники разврата./ Есть грозный суд, он ждет...» В этом решении, как у Мейерхольда, сходятся злободневное и высокое.

В 1972 году «Ревизора» поставил Г. Товстоногов. Это был спектакль о страхе, который «всесилен, всемогущ, живуч». Весь город пронизан этим страхом – пугающие зловещие тени, странное существо в черном... У Хлестакова нет надобности интриговать, пускать пыль в глаза – испуганный Городничий безоговорочно верит всему. «Немая сцена» – финал длинного дня, страшного для Городничего и окружавших его людей-призраков, восхитительного для Хлестакова, которому достались невиданные дары фортуны.

Как изменится их судьба после появления истинного ревизора – неизвестно. Как неизвестно, что в подобной ситуации произойдет с теми, кто в зале. Прямо на зрителей мчат смонтированные на авансцене дрожки, в которых сидят и довольный Хлестаков, и чиновники. Куда же мчат они? Интересную версию «Ревизора» предложил Александр Дзекун на сцене Саратовского театра драмы в 1983 году. Жанр своей постановки он определил как «комический ужас». При этом режиссер заметил, что ему заманчиво было «потягаться» с Мейерхольдом, но уже на материале 80-х годов XX века [4]. Эта постановка – одно из первых впечатлений совсем юного тогда автора публикации. Оценить режиссерскую концепцию, естественно, было невозможно. Но эмоциональное впечатление было очень ярким. Помню, сложное чувство жалости и интереса к сверхэнергичному Хлестакову, все время менявшему парики. Он то рвался на коня, который тогда казался огромным, то карабкался по гигантской двери. С отъездом Хлестакова ощущение менялось. Перестало быть смешно. Помню

удивление, когда появилась живая белая лошадь. И красного всадника, который никак не мог с ней справиться. В постановке Дзекуна чиновники уже ничего не боятся, а наоборот стараются из любой ревизии извлечь выгоду для себя. Деревянный конь присутствует на сцене как сквозной образ – символ России и символ безграничной власти над ней. В спектакле то и дело кто-то или оказывается на коне, или примеряется к этой роли: Хлестаков в сцене вранья, доносящий Земляника, Городничий после проводов Хлестакова.

Финал у Дзекуна, несомненно, апокалиптичен. После чтения письма Хлестакова Городничий хочет уйти. Он подходит к огромной скрипучей двери на заднем плане, открывает её и тут же со страхом закрывает. И держит её, а она вдруг начинает открываться сама, будто кто-то очень сильно напирает с другой стороны. Испугавшиеся чиновники бросаются к Городничему на помощь. Но даже все вместе удержать её они не могут. Дверь со скрипом отходит, но за ней ничего нет. Пусто. Только тихо падают в проёме осенние листья.

И дверь, и задняя стена начинают медленно уходить вглубь, обнажая абсолютную пустоту. Слышен только шелест листьев. А потом стук копыт. И из пустоты на сцену выезжает красный всадник на живом белом коне. Лицо его закрыто. Но нет никаких сомнений, что это всадник апокалипсиса. Герои, испугавшись, пытаются бежать, а он догоняет их и гонит, гонит по сцене, пока они не оказываются на маленьком пяточке у ног искусственной лошади. Белый конь встаёт на дыбы. Тишина. «Немая сцена». Герои охвачены мистическим ужасом и ничего не способны понять. В открытую дверь тихо выходит Гоголь. Он обращается к зрителям со словами о прибытии истинного ревизора, зовущего всех к себе. В постановке Дзекуна мейерхольдовское прочтение «немой сцены» как сцены «после жизни» отражено зеркально, явно акцентированы аналогии с гоголевской судьбой.

Из более современных трактовок «Ревизора» (а пьеса вновь оказалась одной из самых востребованных в российском театре) стоит выделить спектакль В. Мирзоева «Хлестаков» в театре им. Станиславского с Максимом Сухановым в главной роли. Критики почти едины во мнении – постановка ужасающая, герои патологичны, но интерпретация ультрасовременна [10, с.39–43; 6]. При этом обозначен почти открытый диалог с Мейерхольдом.

Сухановский Хлестаков – тоже искушитель и провокатор, посланный небесами. Не то антихрист, не то мелкий бес. Провоцирует он всех на предельную степень нравственного падения. Впрочем, провокацию эту все будто бы ждут, потому что общество изначально безнравственно. А появление обаятельного Хлестакова – это лишь сигнал к абсолютной вседозволенности и беспределу. Перед искушением не устоял никто. В финальной сцене безобразная людская масса не замирает, а, наоборот, словно потеряв точку опоры, начинает колыхаться, хаотично двигаться, ничего не замечая вокруг. Невидимый никем Хлестаков проходит сквозь толпу людей, начисто лишённых каких-либо ориентиров. Они настолько пусты, что не способны понять смысл потрясения или раскаяния. Иной ревизии, кроме искушательства, они не знают и не ждут. Здесь, наверное, можно говорить о постапокалиптическом сознании.

Когда катастрофа свершилась, что остаётся человеку? Только жить «в предлагаемых обстоятельствах».

Летом 2000 года Дзекун вновь поставил «Ревизора», на этот раз на сцене Донецкого русского драматического театра. По словам художника спектакля Михаила Гаврюшова [5], это постановка о душе человека, живущего в провинции. Герои – обыкновенные люди, существующие не по ими заведенным законам и неспособные изменить свое далеко не идеальное, но привычное житье. Появление столичного чиновника, человека, достигшего всего в жизни, воспринимается ими как ревизия во всех ипостасях: и души, и тела, и нарядов, и дел. Провинциальная скука становится объяснением трагической несостоятельности их жизней. Тоска по Петербургу, по полноте существования сравнима с душевным состоянием героев чеховских пьес. Такое прочтение превращает появление мнимого ревизора в замечательное для горожан происшествие, в увлекательную, стремительную игру, в авантюру, которая прекращается на словах из письма Тряпичкина: «Скучно, брат, так жить; хочешь, наконец, пищи для души» [2, с.92]. Именно в этот момент к героям приходит подлинное осознание замкнутости, бессмысленности провинциальной жизни.

Вслед за этим идет почти традиционный финал: вышедший на сцену человек в каске и с факелом в руке произносит слова жандарма. Последняя сцена жизни, после которой этот странный человек с факелом поведет героев в какое-то другое беспросветное место. Человек так и останется в неведении о своем предназначении, о высшем содержании жизни. Вновь человеческая комедия, суть которой и сам Гоголь пытался постичь долгие годы.

Литература

1. «Записки актера Щепкина»: Приложение. Документы. Из критики, переписки, воспоминаний. Рассказы в записи и обработке современников. – М.: Искусство, 1988.
2. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т./ Ред. Н.Ф. Бельчиков и др. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. Т.4.
3. Елагин Ю. Всеволод Мейерхольд. Темный гений. – М., 1998.
4. Запись личной беседы с Александром Дзекун. Декабрь 1998 года.
5. Запись личной беседы с Михаилом Гаврюшовым. Октябрь 1999 года.
6. Запись личной беседы с Ольгой Харитоновой. Сентябрь 1999 года.
7. Зоркая Н.М. Алексей Попов. – М.: Искусство, 1983.
8. История советского драматического театра. В 6 т. – М.: Наука, 1967.
9. Курбатова, К. Был ли глуп Городничий? //Театр. 1980. № 2.
10. Кюхельгартен, Г. Cheese!: «Хлестаков» по «Ревизору». Театр им. К.С. Станиславского. Режиссер Владимир Мирзоев // Московский наблюдатель. 1996. № 3-4.
11. Мейерхольд репетирует. Спектакли 20-х годов. – М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр.», 1993. Т.1.
12. Немирович-Данченко В.И. Тайны сценического обаяния Гоголя // Театр. 1952. №3.
13. Товстоногов Г.А. Слово о Мейерхольде // Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 кн.: Записи репетиций. – Л.: Искусство, 1980. Кн. 2.
14. Юрский С. Кто держит паузу. – Л.: Искусство, 1977.

Основные виды функционирования танцевально-пластических составляющих драматического спектакля

Несмотря на то что пластика и танец уже с момента зарождения театра являются неотъемлемой и чрезвычайно важной составляющей средств актерской выразительности, никакой классификации видов функционирования пластики и танца в драматическом театре не существует. Возможно, что отсутствие данной систематики связано с лексическим многообразием, включающим в себя весь спектр движенческих возможностей от, условно выражаясь, бытовой актерской пластики до «чистого танца».

Попробуем выявить основные виды функционирования пластики и танца, наиболее характерные для драматических спектаклей, и понять схожесть и отличие их сегодняшнего применения в сравнении с театральными постановками прошлого.

Самым простым использованием танца в структуре спектакля, безусловно, является *дивертисмент*, который в буквальном переводе с французского – *divertissement* – означает «развлечение». Данное определение вполне точно характеризует основную задачу «вставных номеров» в театральное действие: это пластические и танцевальные миниатюры, которые не являются продолжением или дополнением сюжета и не становятся выявлением внутреннего состояния персонажей. Сегодня найти танцевальный дивертисмент в его «классическом» понимании не так-то просто – слишком изменилось восприятие театрального действия. Откровенные атрибуты развлечения средствами танца все-таки ушли в прошлое (или видоизменились) – в современном театре абсолютное отсутствие мотивации поступков, в том числе неоправданное возникновение в структуре спектакля «вставных номеров», никак не связанных с действием, считается неприемлемым и непрофессиональным. Однако это не исключает наличия в современных постановках танцевальных номеров, которые по своему смыслу и характеру возникновения являются именно дивертисментами – их задача «раскрасить» действие, развлечь публику, их появление в структуре спектакля мотивировано слишком зыбко и весьма условно. Как, например, в спектакле «Женский стол в “Охотничьем зале”» В. Мережко (1999, режиссер – Г. Крук, Красноярск, драматический театр) в программке так и заявлено: танцевальный дивертисмент – В. Терешкин. Другой пример – спектакль «Молодость Людовика XIV» по произведению А. Дюма (1990, режиссер – А. Дзекун, хореограф – М. Ликомидова, Саратов, Театр драмы), где в середине действия пространство сцены перекрывалось суперзанавесом, и на авансцене со страстным номером появлялась танцевальная пара. Несмотря на то что танец мужчины и женщины вполне мог ассоциироваться с характером взаимоотношений главных персонажей (Людовика и его возлюбленной), он, тем не менее, выполнял именно раз-

влекательную функцию, заполняя антрактную паузу. Какие же признаки дают нам право сделать такой вывод?

Сравним «вставные номера» европейского театра XVII–XVIII веков, описанные С.С. Мокульским в «Истории западноевропейского театра» (танец «сарабанда» в испанском театре XVII века) и «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (свидетельство очевидца о постановке пьесы Шекспира в английском театре XVIII века), с их аналогом конца XX века в России, приведенного выше.

В обоих случаях танец оказывался промежуточным звеном между частями действия, давая возможность зрителю «передохнуть» от сюжета и развлечься. К примеру, после третьего акта шекспировской пьесы «Как вам это понравится» на сцене появлялись танцоры, которые исполняли комический номер «Буффон, или Идиот» [8, с.41]. Точно так же танец в «Молодости Людовика XIV» отделял одну картину от другой. При этом исполнители не являлись действующими лицами спектакля. Кроме того, в обоих случаях дивертисмент выполнял и еще одну важную функцию – смена декораций сцены: занавес закрывался, а демонстрация номера происходила на авансцене. Костюмы танцующих подчинялись задачам танца, не имея цели соответствовать единому стилю представления: «Буффон, или Идиот» исполняли нанятые иностранные мимисты и пользовались костюмами, имевшиеся у них в наличии для различных выступлений; в «Молодости Людовика XIV» персонажи спектакля были одеты в исторические костюмы, а танцующая пара – в костюмы современных кабаре-шоу. Музыкальное сопровождение номеров использовало популярную музыку: нет данных о дивертисменте внутри шекспировского спектакля, но мы знаем, что в испанском театре XVII века «исполнялась сарабанда – женский сольный танец с пением и кастаньетами» [4, с.372], популярная для того времени; в истории о Людовике XIV музыкальное оформление спектакля состояло из классической музыки, и только танец исполнялся под известный хит Патрисии Каас конца XX века. И, наконец, пластическая лексика. «Буффон, или Идиот», по свидетельству очевидца, был наполнен «жестами и прыжками» [8, с.41], то есть элементами «чистого танца» (как и сарабанда), а также пантомимы. Танец в «Молодости Людовика XIV» был построен по аналогичным законам логики демонстрации движений и зрелищности (преувеличенные жесты, красивые позы, переходы из одного па в другое и т. д.).

Таким образом, можно сделать вывод, что видовыми признаками дивертисмента являются: отвлеченность танцевального номера от сюжета (или весьма условная связь с ним), безразличие к художественному оформлению (декорации, общему стилю костюмов), тяготение к использованию популярной музыки (может не входить в общий стиль музыкального оформления), использование пластической лексики, присущей «чистому танцу» (танцевальные па, характерные для определенного вида хореографического искусства). Исполнители дивертисмента могут не являться персонажами спектакля.

Однако необходимо обратить внимание на серьезное отличие дивертисмента XVII–XVIII веков от «вставного номера» конца XX века. Режиссер «Молодости Людовика XIV» совместно с постановщиком танца не просто прибегли

к «развлечению», но сознательно использовали прием дивертисмента для погружения зрителя в театр времен героя произведения, а музыка с французской исполнительницей и пластическая лексика, ассоциативно отсылавшая к представлениям «Мулен Руж», аккуратно намекали зрителю о связи давно ушедшего времени с современностью. Таким образом, дивертисмент в современном театре точнее было бы определять как «стилизацию под дивертисмент».

В отличие от «вставных номеров», которые не имеют никакого отношения к тексту пьесы и его сюжету, обратим внимание на танцевально-пластические эпизоды, обусловленные самой фабулой литературного произведения или указаниями их авторов. К примеру, встреча Ромео и Джульетты в одноименной трагедии В. Шекспира происходит на балу в доме Капулетти, стало быть, построить эту сцену без привлечения танца, скорее всего, невозможно. Танцевально-пластического решения потребуют «Маскарад» М. Лермонтова, «Вишневый сад» А. Чехова, «Саломея» О. Уайльда, «Конкурс» А. Галина и многие другие.

Таким образом, данный вид функционирования пластики и танца в драматическом театре может быть определен как *сюжетно-обусловленный*, то есть продиктованный местом или обстоятельствами действия, прописанными текстами авторов литературных произведений. В большинстве случаев это необходимо для создания определенной атмосферы действия. Однако постановочная сложность при работе с данным видом заключается именно в том, чтобы сделать танец «незаметным», не отвлекающим от диалогов персонажей, не довлеющим над ними, но не теряющим при этом своей художественной образности. Сохранить это хрупкое равновесие, не утратив значения пластики и танца как средства мощного эмоционального воздействия на зрителей, оказывается совсем не просто – зачастую применение их низводится до бытового, прикладного назначения. «Вишневый сад» А. Чехова как пьеса со скрытыми конфликтами, лишенными внешней эффектности, может быть в этом смысле особенно показательным.

В спектакле Пензенского драматического театра (2012, режиссер – С. Стеблюк) постановщики столкнулись именно с этой проблемой. Авторская ремарка начала третьего акта в качестве обстоятельства действия сообщает о том, что играет оркестр и все персонажи танцуют. При этом происходят короткие диалоги между Трофимовым и Варей, Любовью Андреевной и Трофимовым, Шарлотта показывает фокусы, о чем-то все время рассказывает и просит денег Пищик и т. д., но, главное, все ждут результатов торгов: продано имение или нет. Танец должен был создать атмосферу не получающегося веселья, а попытки контрастирования с тревогами, проблемами персонажей с помощью кружащихся пар, на самом деле, лишь усугубляли их и подчеркивали неизбежность трагического финала.

В телеспектакле (1976, режиссер – Л. Хейфец, балетмейстер не указан) этот эпизод достаточно точно соответствует ремаркам автора. Актеры, стараясь быть максимально правдивыми, танцуют то ли котильон, то ли просто вальс. Смыслового значения это не несет, танец даже не создает никакой ат-

мосферы: он – всего лишь фон, общий шум, необходимый для разбивки диалогов персонажей.

В постановке Московского Малого театра (1983, режиссер – И. Ильинский, балетмейстер не указан) к ремаркам великого писателя отнеслись также максимально бережно: здесь танцуют польку, подобно телевизионной версии, иллюстрирующую общее веселье. Однако режиссер добавляет к хаотичному стремительному движению пар статичного Фирса, безнадежно устаревшего для нового времени, а потому удивленно, непонимающе оглядывающего все вокруг. Контрастное столкновение движения и статики делает попытку оторвать танец от его прикладного назначения до средства эмоционального воздействия.

Московский театр «Современник» (2006, режиссер – Г. Волчек), стараясь, по-видимому, как раз избежать бытового, иллюстративного применения танца, решает начало третьего акта пьесы без учета ремарок автора: звучит музыка, но танца нет. Диалоги в большинстве своем купированы, внимание сосредоточено на Раневской и лишь изредка сцену быстро пересекают некоторые персонажи, давая понять, что празднество происходит где-то рядом. Это один из редких примеров, когда при «переводе» пьесы на сценический язык, не слово заменяется танцевально-пластическими средствами, а танец замещается словом и альтернативным движением.

Московский театр Ленком (2011, режиссер – М. Захаров, балетмейстер не указан) тоже попытался избежать бытового включения танца. После короткой сцены Раневской и Лопухина, неожиданно закончившейся страстным поцелуем (очень неординарная и смелая трактовка взаимоотношений главных персонажей), героиня, словно отчаянно бросаясь в неизбежное, требует еврейский оркестр. Он появляется. Звучит музыка, на фоне которой Пищик произносит свои тирады, но никто не танцует. Таким образом, в противоположность ремарке автора создается тревожная атмосфера, которая, надо полагать, и задумывалась А. Чеховым. И только в самый последний момент врывается танец (его исполняет Шарлотта) с элементами непристойности, словно разрушая привычные табу, нормы поведения и морали, подготавливая зрителей к тому, что сад будет неизбежно продан. Наступает новое время, где прежние нравственные ценности окажутся утраченными навсегда. Это становится финалом первого акта спектакля, производящим на зрителя достаточно сильное эмоциональное впечатление.

Сравнение различных постановок пьесы «Вишневый сад», где присутствие пластики и танца является сюжетно-обусловленным, наглядно показывает нам движение театра от бытового применения танцевально-пластических средств к хореографичности, создающей правду художественного образа.

Перейдем к следующему виду функционирования пластики и танца в драматическом спектакле – *пролог и эпилог*. Схема, по которой происходит начало театрального представления, чаще всего выглядит следующим образом: музыка, затем движение (актерский пластический этюд, пантомима или же танец) и только потом возникает слово.

Танцевально-пластическое начало и завершение действия, так же как и дивертисмент, имеют давние исторические аналоги. К примеру, в исследовании «Театр эпохи Шекспира» А.А. Аникст указывает на то, что «в XVI веке введе-

нием в спектакль часто служила пантомима (*dumb-show*). Она изображала главное действие пьесы. Зрители, таким образом, получали представление о сюжете драмы заранее, и это облегчало им понимание происходящего на сцене...» [1, с. 282]. А что происходит в театре рубежа XX–XXI веков?

Если во второй половине двадцатого столетия в России драматические спектакли начинались в большинстве своем с актерских этюдов (бытовая пластика), то уже к середине 90-х годов XX века наметилась тенденция к преобладанию в средствах выразительности «танцевальности», то есть ритмической организованности. Такой прием ранее был характерен лишь для комедий, фарсов, водевилей и т. д. Рассмотрим несколько примеров.

Спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро» по пьесе П.-О. Бомарше (1969, режиссер – В. Плучек, балетмейстер не указан, Москва, театр Сатиры), «оказался во многом неожиданным зрелищем... потому, что в нем один культурный слой, принадлежавший эпохе XVIII века, как бы проступал через другой, сугубо современный по ритму и способу игры исполнителей» [3, с. 24–25]. Как отмечается в исследовании В.А. Звёздочкина, начало спектакля представляло собой своеобразный «ритуал эпохи», построенный на церемониальном выходе слуг, ритмизированном на музыку. Это пластическое действие собирало внимание зрителей, вводило в атмосферу спектакля, настраивало, задавало правила игры. Добавим, что этот спектакль имел огромный зрительский успех, его помнят до сих пор. В 1993 году в Московском театре Ленком появился «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (режиссеры – М. Захаров, Ю. Махаев, балетмейстер-педагог – А. Лещинский), посвященный Андрею Миронову, исполнявшему в постановке этой пьесы в театре Сатиры главную роль. Начало этого театрального представления было более танцевальным: несколько актеров, одетых арлекинами, создавали совершенно другую атмосферу действия: динамичную, энергичную, зрелищную, соответствующую ритмам уже совершенно другого времени – конца XX века.

Проанализировав приведенные примеры, мы можем сделать вывод, что использование танцевально-пластической составляющей в начале и финале драматических спектаклей с различной вариативностью пластики и танца является вполне характерной. Но, в отличие от «*dumb-show*», на которые указывает А.А. Аникст, введение и завершение современных театральных представлений не иллюстрирует сюжет произведения, а задает атмосферу действия, предлагаемые обстоятельства, характеризует персонажей, намечает их взаимоотношения. Таким образом, определение вида как «пролог и эпилог» представляется вполне логичным.

Однако, несмотря на то что данное использование танцевально-пластической составляющей чаще всего востребовано именно в комедийном жанре, не исключается их применение (причем с уклоном в сторону жесткой ритмической структуризации пластики и танца) и во всех других исторически сложившихся родах драматических произведений, в том числе даже трагедии. Более того, эта тенденция становится новацией в развитии современного театра. К данному методу в своих работах зачастую прибегают такие известные режиссеры как Р. Виктук, К. Серебренников, Ю. Бутусов и другие.

Довольно часто режиссеры прибегают к использованию пластики и танца в драме как способу проявления эмоционально-смыслового пика действующего лица или кульминационному моменту всего спектакля. В театральном лексиконе они обозначаются по-разному: «наплывы», «мечты», «сны», «воспоминания», «переживания» и т. д., но решают одну и ту же задачу *выявления внутренней жизни персонажей*. Суть их заключается в том, чтобы сделать зримым то, что происходит с действующим лицом внутри: о чем он думает, что его по-настоящему тревожит и тому подобное.

Истоки функционирования данного вида мы обнаруживаем еще в античном театре. В древнегреческих театральных представлениях у персонажей были особые моменты, когда в продолжение драматического действия возникало его эмоциональное разрешение, лишенное слов: скорбь Эдипа, отчаяние Гекубы, страсть Федры, боль Электры и т. д. Зрители во все времена особенно пристально наблюдали именно за теми моментами спектакля, когда слово становилось бессильно и персонажи, потрясенные тем или иным событием, погружались в стихию чувств, бушевавших внутри, выразить которые могли лишь музыка и движение. Такие глобальные переживания свойственны, прежде всего, жанру трагедии.

Возьмем, к примеру, пьесу В. Шекспира «Король Лир». Если в спектакле московского Малого театра (1979, режиссер – Л. Хейфец) танцевально-пластическим средствам не было уделено никакого внимания, оставив зрителю возможность сопереживать героям, внимая исключительно слову, то уже в спектакле с тем же названием в театре «Сатирикон» (2006, режиссер – Ю. Бутусов, хореограф – Н. Реутов) пластика и танец были использованы в полной мере. В первом действии выплеском отчаяния от предательства брата и смертельной угрозы, исходящей от родного отца, были наполнены, пожалуй, лишь танцевально-пластические переживания Эдгара. Во втором акте, по мере приближения к финалу сюжета вид, определяемый нами как выявление внутренней жизни персонажей, использовался по отношению ко всем главным героям пьесы, увеличивая напряжение и неизбежность их трагической гибели. Образы, созданные постановщиками спектакля и его исполнителями, хореографическими средствами, не просто обнажали переживания героев, но усиливали их: Регана, облаченная в желтое платье, танцующая с красным манекеном; три сестры, кружащиеся на стульях у трех фортепиано; Лир, пластика которого меняется от гордыни до бессилия и т. д. Результатом стало то, что «классическая, покрытая академической пылью история обжигает сегодняшний, сборный, далеко не всегда интеллигентный зрительный зал» [7].

В противоположность трагедии использование танцевально-пластических средств в выявлении внутренней жизни персонажей оказываются часто применяемыми в комедии. Это «наплывы», «сны», «мечты». Обратимся в качестве примера к двум различным спектаклям, которые были созданы на основе трех комедий А. Островского («Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!», «За чем пойдешь, то и найдешь»), объединенных одним и тем же главным героем.

Несмотря на то что самым автором, прекрасно знавшим технологию театра, был заложен столь «беспронятный» прием, как сны, через который выявление характера персонажей становится не просто бескрайним пространством для фантазии постановщиков, но и элементом насыщенной зрелищности, спектакль «Бальзаминов» (2007, режиссер – М. Брусникина, хореограф не указан, Москва, театр «Сатириконт») по общему мнению театральных критиков оказался лишенным какой-либо художественной ценности. Произошло этого от того, что пластика и танец, как и другие элементы зрелищности (песни, костюмы и т. д.), не были сориентированы на решение общей задачи действия, а представляли собой «вставные номера», что, как уже отмечалось нами при рассмотрении дивертисмента, в структуре современного театра считается недопустимым. Тем не менее, как мы считаем, использование постановщиком танцевально-пластических средств изначально мотивировалось именно как выявление внутренней жизни персонажа, среды, в которой он жил.

Спектакль «Сны Бальзаминова» (2007, режиссер – Р. Белякова, Саратов, театр драмы) был так же максимально насыщен пластикой и танцем. Но использовались они не просто как элемент зрелищности (наряду с костюмами и песнями). Замысел постановщика хореографических «снов» направлялся, прежде всего, на раскрытие психологического образа главного героя: его восприятия мира, устремлений, желаний, целей, ощущения себя в обществе и т. д. Лейтмотивом видений становилась мечта о беззаботной жизни, где толпы барышень, стремясь вызвать любовь Бальзаминова, наперебой добивались его внимания, восхищались им, а порой и буквально носили на руках. Сам герой никаких усилий практически не предпринимал, купаясь в роскоши и обожании. Напоминанием о неминуемом крахе его грез в хореографические видения то и дело врывались то Устрашимов, вырывавший из рук Бальзаминова свою возлюбленную Антрыгину, то глумящиеся над ним Анфиса и Раиса, то вцепившаяся в него мертвой хваткой совсем далекая от идеала Белотелова и т. д. Таким образом, раскрывались основные черты характера персонажа (леность, сибаритство, духовная пустота), для выявления которых использовались танцевальные движения классического и народно-сценического танцев с нарочитой или шаржированной подачей. Обращение постановщика именно к этому пластическому языку давало возможность показать всю несуразность мечтаний главного героя о богатой невесте. Сны, в которые погружался Бальзаминов, стали ключом к пониманию смысла комедии через эмоциональное воздействие на зрителя, оказываемого определенным пластическим решением.

Примеров выявления внутренней жизни персонажей средствами пластики и танца в таких жанрах как трагедия или комедия существует более чем достаточно. Правда, на различных этапах развития театрального искусства они были то преимущественно танцевальные, то тяготели к актерской пантомиме. Для драмы как театрального жанра использование танцевально-пластической составляющей спектакля вплоть до конца XX века было скорее исключением. Однако режиссеры, которые применяли яркие актерские визуальные средства выразительности не только в трагедии, комедии, но и в драме все-таки были. Это, к примеру, Ю. Любимов с его метафоричностью театра или М. Захаров,

пластический метод которого «реализуется и в музыкальных и в “обычных” постановках» [3, с.65].

В спектакле «Долгая счастливая жизнь» по произведениям Г. Шпаликова (режиссер – А. Кузнецов), показанном на театральном фестивале им. А. Вампилова в Иркутске (2001), рассказывалась простая история о послевоенной жизни. Действие перетекало из комнаты на кухню, из кабинета на улицу, что при аналогичных постановках в 60–70-х годах XX века, автоматически исключило бы присутствие в ткани спектакля использование танцевально-пластических средств. К примеру, в одной из сцен Ольга Михайловна – одна из героинь – ведет непростые диалоги со своими уже почти взрослыми сыном и дочерью. Место действия – комната: диван, этажерка для книг, стол, стулья. Случайно обнаруживается старое письмо от ее погибшего мужа. Ольга Михайловна читает его, и мы понимаем, как сильна была их любовь и как трудно дается ей в одиночестве воспитание детей. Казалось бы, включение пластики и танца здесь вряд ли уместно. Однако в фестивальной трактовке этой истории чтение письма неожиданно переходило в танцевально-пластическую зарисовку, раскрывавшую внутренние переживания героини. Зритель становился свидетелем визуально оживших воспоминаний, сделанных по принципу достаточно традиционного приема искусства кино, к которому Г. Шпаликов имел самое непосредственное отношение: фрагмент был построен как прокручивание киноленты в обратную сторону. Из-за кулис «возвращались» уходящие на войну солдаты, происходило прощание с родными и любимыми, затем кинолента снова двигалась вперед и солдаты все-таки покидали своих близких, отправляясь в тревожную неизвестность. Пластическая лексика была предельно скупой: простые движения сменялись статичными телоположениями (объятия, рукопожатия, касания и т. д.) строго ритмизированными на музыку. Именно этот танцевальный аскетизм оказывал сильное воздействие на зрителя (гораздо большее, нежели просто чтение письма), становясь эмоционально-смысловым пиком всего драматического произведения, раскрывавшим смысл всего спектакля о людях послевоенного времени.

Следующим видом в ряду основных функций пластики и танца в драматическом театре является *танцевально-пластическая сцена*, то есть отдельная часть действия (эпизод пьесы), решаемая в спектакле хореографическими средствами. Как правило, такие сцены представляют собой сложное сплетение движений, текста (и даже вокала), а также перемещений. Это не просто дополнение к тексту или фантазии по поводу него – это перевод слова на другой художественный язык (при котором оно само уже зачастую является дополнением), замещение его влияния, оказываемого на слух, воздействием зримым и, как мы уже ранее выяснили, более зрелищным.

Рассмотрим в качестве примера пьесу Ф.Г. Лорки «Кровавая свадьба» и возможность ее сценического воплощения. Не смотря на то, что данное литературное произведение является довольно известным, драматические театры редко обращаются к этой драматургии. Зрителю, как ни странно, перипетии сюжета более известны по спектаклям современной хореографии. Тем не менее, упрекнуть автора не в чем, поскольку заряд драматизма его пьес лежит «в столк-

новении между человеческой природой, естественными возможностями человека и житейской усредненностью, данностью, которая калечит его» [5, с.24]. Однако постановщики, прибегая к сценическому воплощению ее, зачастую сталкиваются с проблемой потери поэзии автора, особой художественной образности, свойственной ему. К примеру, второе действие (а их у Лорки в этой пьесе три) представляет собой свадьбу главной героини – Невесты и нелюбимого ею Жениха. Эта насыщенная множеством событий часть пьесы (переживания героини, встреча с тем, кто ей на самом деле безмерно дорог – Леонардо, их сложный судьбоносный выбор – убежать ото всех) происходит на фоне почти фольклорного свадебного ритуала (приход девушек «будить Невесту», различные песенно-танцевальные элементы церемонии, вход в церковь, поздравления и т. д.) и становится невероятно сложным профессиональным экзаменом для режиссеров.

В спектакле Саратовского театра драмы (2003) режиссер Р. Белякова второе действие пьесы решила в виде танцевально-пластической сцены, что максимально точно выявило поэтичность и особую художественную образность авторской мысли. Приход девушек к Невесте сочетал в себе элементы испанских народных танцев, обрядов, текста и вокала. Появлялась Невеста в сопровождении своего отца, затем Жених, их бурно приветствовали, вынуждали принять участие в танце, она неохотно подчинялась, он уверенно включался в действие. Общий танец сменялся испанскими выстукиваниями молодоженов, обряд завершался приходом и поздравлением гостей. Звучали колокола и все присутствующие двигались вглубь сцены, в церковь, оставляя на авансцене Леонардо с нелюбимой женой. Затем начинался праздник – танцы сменялись один за другим, но за общим весельем точно прочерчивалось возрастающее тяготение друг к другу Невесты и Леонардо, ревность и отчаяние его жены и Жениха. Именно на этом усилении и укрупнении диссонанса общего праздника и горечи центральных персонажей готовилась эмоциональная развязка трагедии. Массовая сцена строилась на нескольких планах действия, используя различные танцевальные и пластические средства, а также разноритмичное существование. При минимуме текста, но максимуме движения, заменившем его, в сочетании с музыкой, выстукиваниями и хлопками, действие развивалось стремительно, не увязая в бытовых деталях, не теряя зрительского внимания.

Таким образом, становится очевидным, что танцевально-пластические сцены могут характеризоваться еще и включением в единый ритмический рисунок слова, музыки, звуков и т. д., обнаруживая предельную смысловую интеграцию видимого и слышимого «для создания целостного звукозрительного образа» [2, с.285]. А возрастающий объем лексики и продолжительность действия, полиритмия и многоплановость происходящего задают направление к пластическому решению всего спектакля.

Завершая рассмотрение основных видов функционирования танцевально-пластических составляющих драматического спектакля, перечислим их: дивертисмент, сюжетно-обусловленный, пролог и эпилог, выявление внутренней жизни персонажей, танцевально-пластическая сцена. Все они, кроме дивертисмента (который в классическом понимании не используется в современном те-

атре), обладают следующими признаками: обязательная связанность с сюжетом; исполняются персонажами спектакля; используют художественное оформление (декорация, общий стиль костюмов, реквизит и т. д.) и музыку, входящую в общий стиль музыкального оформления; лексика их содержит не только элементы «чистого танца», но и бытовые жесты, драматическую пантомиму, пластические характеристики персонажей и т. д.

Обнаружена тенденция к возрастанию роли пластики и танца в структуре драматических спектаклей рубежа XX–XXI веков. Это обстоятельство обусловлено наличием ритмической организации танцевально-пластических средств, языкового многообразия, эмоциональной выразительности, апеллирующей к ассоциативным переживаниям зрителей. Таким образом, вполне логично предположить, что чем разнообразнее использование в ткани спектакля пластики и танца, тем зрелищнее становится театральное действие, тем сильнее оказываемое на зрителя впечатление.

В данном случае речь идет не об увеличении количества танцевальных номеров, а о качестве и многоплановости функционирования пластики и танца в спектакле, когда Слово заменяется Жестом, диалог персонажей превращается в пластический этюд, а «муки мысли оборачиваются муками тела» [6, с.168].

Литература

1. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. – М.: Искусство, 1965.
2. Егорова Т.К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» // Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М.Е. Тараканова (1928-1996) / Отв. Ред.-сост. Е.М. Тараканова. – М.: ГИИ, 2012.
3. Звёздочкин В.А. Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). – СПб.: Пати, 1994.
4. История западноевропейского театра. Под общ. ред. Мокульского С.С. Т. 1. – М.: Искусство, 1956.
5. Лорка Ф.Г. Избранное: Стихи. Театр. Статьи / Сост. и предисл. Е. Стрельцовой; Оформл. Н. Старцева. – М.: Моск. рабочий, 1983.
6. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993.
7. Мокульский С.С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Часть II. – М.-Л.: Искусство, 1939.
8. Филиппов А. Шекспир для офисного пользователя. – Русский курьер. 16.10.2006. Режим доступа: http://www.smotr.ru/2006/2006_scon_lear.htm

Разработка методики «Через предмет к слову»

Обладая сознанием, способностью к обобщению процессов и явлений действительности, человек являет особое, познавательное отношение к миру. Познание предполагает целенаправленное исследование на основе специфических средств. Это означает, что мир существует для человека как объект познания в связи с тем, что индивид сознательно формирует цели собственного бытия. Это приводит к предметному самоограничению субъекта, приступающего к процессу познания. Объект познания – вся реальность, попадающая в поле внимания. Предмет же познания представляет те стороны, свойства реальности, которые выявляются в связи со специфическими целями изучения и наличными средствами познания. Способ познания мира через искусство – также один из способов субъект-объектного способа познания. В данном случае объектом познания становится художественный образ.

Театр, наряду с живописью, скульптурой и другими видами искусства, предстает как один из путей познания мира через художественный образ. В театральном искусстве предметом изучения становится действие, действие как таковое и буквальное. Ежи Гротовский считает, что театральное пространство является буквальным, а не символическим, в нем нет разделения на актера и зрителя¹. Исходными для процесса познания являются такие человеческие способности, как ощущения, восприятия, представления, разум, воля, память, воображение. В философском смысле познавательные способности рассматриваются как источник познания. Субъект должен быть противопоставлен объекту познания. Таким образом, субъект познания для театра определяется как человек, занимающийся этим видом искусства, или группа людей. Дабы субъект познания не превратился в абстрактное понятие, он должен быть соответствующим способом организован. И здесь, как в любой науке, требуется метод, внутри которого возможен путь познания.

Таким методом становится работа с предметом. В этой работе присутствуют как элементы эмпирического уровня познания, так и этап, связанный с построением теории, претендующей на целостный охват такого явления как возникновение, действие и трансформация художественного образа. Работа с предметом – это способ постижения образной структуры текста через объект, находящийся не внутри, а снаружи субъекта познания. Таким образом, работа с вынесенным объектом и делает возможным постижение действия, трансформации и зарождения художественного образа, заложенного в тексте, будь он поэтическим, прозаическим или непосредственно драматургическим (к примеру, классический диалог или монолог).

¹ Ежи Гротовский «Действие буквально», выступление на конференции в обществе Костюшко. – Нью-Йорк, 19 апреля 1978 г. «Dialog». 1979, #9, Варшава.

Для практического воплощения данного метода была задействована группа отделения артистов театра кукол, так как сама специфика театра кукол предполагает взаимодействие артиста с вынесенным объектом (предметом, куклой). Невозможно работать с куклой, не познав законов, по которым неодушевлённый предмет (кукла) воздействует на зрителя на уровне художественного образа. Ключевым понятием методики становится художественный образ, поиск этого образа и дальнейшее его отображение, поиск действия.

Первые опыты в разработке данной методики были сделаны на небольших поэтических текстах. Уже в начале работы возник ряд вопросов. Первый – каким должен быть сам предмет, открывающий путь к заложенному в тексте образу; второй – какими техническими навыками должен обладать артист, работающий с предметом. Предмет как таковой не должен нести отдельной образной и смысловой нагрузки, он должен быть нейтрален сам по себе (кубик, шарик, однотонная ткань), поскольку несущий собственную смысловую нагрузку предмет становится либо иллюстрацией, либо закрывает путь для поддерживающегося в тексте образа, так как образ должен возникать и жить по законам смысла и содержания текста в согласии с возникающей ассоциацией. В случае, когда предмет становится образом персонажа, он должен отображать внутреннюю партитуру его чувствования, восприятия и оценки.

Под техническим оснащением артиста мы понимаем умение артиста «владеть вниманием»: иметь представление о том, что такое три круга внимания, уметь быстро переключать внимание от ближнего к среднему и дальнему и так далее в любом порядке. Также он должен уметь быстро разделять внимание на несколько внешних объектов, а также уметь быстро переключать внимание с одного объекта на несколько и так далее. Для работы с образной структурой текста должна быть разработана ассоциативная память, образное мышление, а также чувство ритма. Для индивидуальных опытов бывает достаточно данных артиста, обладающего этими способностями, но при работе с группой часто требуется специально построенный тренинг.

Разработка текста для данного метода работы включает в себе разбор образной структуры текста и поиск отображения этой партитуры в предмете. В том случае, когда предмет отображает образ персонажа, работа несколько отличается от тех случаев, где в поэтическом тексте образ представлен абстрактно, и места, где действует персонаж или взаимодействуют два персонажа, даны эпизодически. Например, в случае прямого диалога (И. Бродский «Горбунов и Горчаков») возникает вопрос: из чего же складывается внутренняя жизнь образа (персонажа) и какова работа актёра в этом процессе. Этот вопрос был рассмотрен в ходе работы над текстом Бродского, в котором предмет был призван отображать непосредственно персонаж, а точнее, два предмета (кубики) – два персонажа в исполнении одного артиста. В первых пробах стало очевидно, что путь идёт от процесса внутреннего к выведению его через предмет. Сложности начались у студентов тогда, когда пришло осознание, что дистанция с персонажем – это не только дистанция вытянутой руки, но и внутреннее удаление (приближение) персонажа относительно артиста. Задача состояла в том, чтобы оба персонажа существовали и в репликах, и в зонах молчания, а поскольку они

были вынесены на расстояние вытянутой руки, а иногда в результате отображения оценки эта дистанция менялась, то артист должен был быстро менять и внутреннюю дистанцию с персонажем. Выяснилось, что студент не мог выстроить реакции персонажей, ему легче и быстрее удавался персонаж, находящийся под управлением правой руки. В этом случае можно репетировать отдельные эпизоды, при которых один персонаж остается в виде кубика, другого он играет сам; затем, когда студент научился «мыслить» и левой рукой, второй кубик был возвращён, и только тогда стало возможным выстроить у персонажей общие реакции или импровизировать внутри рисунка.

Для этого метода работы актёр должен обладать ещё и пространственным воображением. Это в большей степени понадобилось в парных работах. В работе с тканью, или в работе с шариками, или в парной работе с кубиками, актёры должны были уметь быстро переключаться с предмета, который у них в руках, на предмет партнёра и обратно, а также уметь держать в видении всю картину в целом, то есть тот объект, который они вместе создают, будь то конфигурация из ткани или общая конструкция из предметов. Только тогда рисунок, создаваемый ими в пространстве, работает как художественный образ. В репетиции были моменты, когда создаваемый образ начинал действовать сам по себе, и актёры оказывались созерцателями «внутри» создаваемого ими же этюда. Это происходило лишь в те моменты, когда оба партнёра были одинаково максимально сконцентрированы на воссоздаваемом процессе. В работе с кубиками актёры за счёт концентрации внимания на воссоздаваемом образе добивались такого контакта с партнёром, что становились единым целым. Это единение возможно лишь тогда, когда оба партнёра, верно и точно выполняют как внешнюю, так и внутреннюю партитуру существования.

Говоря о внутренней партитуре актёра, стоит заметить, что в ходе работы с предметом обнажились многие ошибки видения, восприятия и оценки, которые актёры часто допускают в драме: если актёр пропускает, какую-то часть процесса, к примеру восприятие, и существует только на уровне видения и оценки, то это моментально отражается ошибкой в действии предмета; если он существует на уровне только видения и восприятия, пропуская оценку, то это отражается на объекте, которым он управляет. Таким образом, актёр делает предмет «живым» или «не живым» именно за счёт подробности существования, функционирующей в неразрывной связке: видение – восприятие – оценка – предмет – слово. Поэтому и часть работы, которая относится к партитуре предмета, и вербальная часть (озвученный текст) репетировались отдельно и впоследствии соединялись. В результате и звук должен относиться к объекту, который создаётся на площадке, а не к самому артисту, то есть звук должен соединяться с партитурой предмета и образа. Это также потребовало разработки специальных упражнений в тренинге, где объектом звука становился вынесенный предмет (мяч), а звук был призван отображать его движения в пространстве.

Для работы с группой из 7 человек был взят текст М. Цветаевой «Крысолов», с коллективным разбором текста по образному и ассоциативному ряду. Далее использовался «не силовой» метод запоминания. Эта часть работы требовала такого качества выполнения (прежде чем приступить к отображению

образной структуры текста в предмете), при котором любой артист мог начать воспроизводить текст с любого места, и группа легко включалась бы в повествование, не нарушая действенной основы текста, а также его ритмической и мелодической структуры. И только когда это было достигнуто (в большей или меньшей степени) в статике (сидя на стуле или стоя в полукруге), открылась возможность создавать в пространстве образы из предметов, которые воздействуют на уровне художественного образа лишь в соединении с физической, психической, вербальной партитурой, а также такой частью человеческих возможностей, как воображение, которое находится в области невербального, наряду с памятью, разумом, волей и интуицией. В этом случае становится возможным постижение (познание) мира через искусство театра, так как в театре возможны сразу два подхода, связанные с методами диалектики – метод системного рассмотрения явлений, восхождения от абстрактного к конкретному. В этом виде познания соединяются два метода образования абстракций – идеографический (индивидуализирующий) и номотетический (генерализирующий). Первый метод выявляет в предмете его индивидуальность, второй – включенность предмета в постоянные, существенные связи и отношения. При этом первый метод приобретает большее значение в науках о культуре, а второй в естественных науках. Театр может быть не только и искусством, но и научной сферой, если опирается на основы познавательного отношения человека к миру.

Н.М. Пьянова

(Саратов, ТИ СГК им. Л.В. Собинова)

Нужен ли будущим актерам курс «История зарубежной литературы?»

Общеизвестно, что первые два курса являются одними из самых сложных в процессе обучения в театральном институте. На студентов сразу обрушивается большой поток информации в связи с разными учебными предметами, в том числе, и по такой теоретической дисциплине, как «История зарубежной литературы». Ситуация осложняется тем, что первостепенными для студентов, так или иначе, остаются занятия по мастерству актера: встречи с мастером, репетиции, обсуждения и прочие формы обучения, связанные с профессиональной подготовкой будущих актеров. В этих непростых условиях мы не считаем преждевременным уже в течение двух первых лет обучения сделать все возможное, чтобы в рамках курса по истории зарубежной литературы помочь студентам «растормошить» их творческую фантазию, творческое воображение, поскольку именно эти качества, отличающие будущих актеров от их коллег в других вузах, думается, особенно способствуют не только пробуждению, но и поддержанию интереса к изучаемым теоретическим дисциплинам, включая ли-

тературные курсы. Выбранное нами направление представляется вполне целесообразным. Дело в том, что именно на первых курсах преподаватель сталкивается с обрывочностью знаний, а иногда и с полным незнанием, которое демонстрируют студенты в области литературы, с отсутствием вкуса, с неумением выстроить, сформулировать собственные мысли и впечатления. В этих обстоятельствах способность образного восприятия во многом помогает студентам, а порой облегчает им необходимость логического анализа. Полагаем, что здесь окажутся уместными не только наши наблюдения, сложившиеся на основе общения со студентами в процессе проведения лекционных и практических занятий, но появится возможность приблизиться к обсуждению тем, которые при всей их очевидности, может быть даже некоторой банальности, имеют прямое отношение к самой концепции преподавания литературы в творческом вузе. Возвращение, в очередной раз, в обозначенное нами дискуссионное пространство прежде всего объясняется постоянными, наблюдаемыми нами переменами, которые имеют место в современной культуре и в сфере гуманитарных наук. С учетом того, что было отмечено выше, мы понимаем свою задачу как один из возможных вариантов размышлений о том, как преподавание литературы в наших условиях соотносится с общими художественными и научными принципами, установленными в творческом вузе. Иными словами, каким образом преподавание литературы «вписывается» в магистральное русло подготовки специалистов в области культуры.

Необходимость различения и обсуждения разнообразных методических подходов, которыми пользуется преподаватель, вызвано тем, что студент, получающий некоторые знания на теоретических занятиях по литературе (равно как по истории, философии, эстетике и т. д.), обязательно соотносит их с той информацией, с теми материалами, что он «открывает» для себя на занятиях по мастерству. Стоит отметить, что речь идет не о каком-то утилитарном подходе к преподаванию литературы как предмету вспомогательному по отношению к занятиям по мастерству (хотя и такой подход тоже возможен и даже полезен в особых случаях, когда необходимо, например, ввести студентов в определенную эпоху или литературную ситуацию). Но по-настоящему эти отношения складываются несколько сложнее.

Студенты театрального института представляют собою, каждый по-своему, особую психофизическую индивидуальность. Занятия литературой, как и любыми другими гуманитарными предметами, воспринимается ими как некий род переживания, сопряженного не только с «погружением» в эпоху, но является путем к определению собственной творческой идентичности. Кроме того не все студенты готовы к восприятию лекций как одного из основных видов преподавания в вузе. Для этой категории студентов многие теоретические рассуждения, порой весьма полезные с точки зрения преподавателя для их будущей профессии, представляются им избыточными и малоинтересными. Здесь следует обращаться к другим формам обучения, среди которых нам представляется наиболее удобной (при всей своей традиционности) – форма практических занятий.

И на первом, и на втором курсе процесс изучения зарубежной литературы как правило сопровождается целая серия практических занятий по разным разделам курса «История зарубежной литературы». Это не означает, что не существуют или не используются другие обучающие модели. Однако для нашего опыта изучения проблемы, мы обращаемся к одной из самых апробированных форм, поскольку нам кажется, что именно практические занятия наиболее эффективны для развития таких качеств у студента, как творческое воображение и творческая фантазия.

В процессе проведения практических занятий студентам предлагается небольшой по объему художественный текст (или отрывок из текста), на материале которого необходимо объяснить замысел писателя; описать пространство, внутри (или на фоне) которого происходит действие; найти, отобрать, опираясь, в том числе, на собственное воображение и фантазию, выразительные средства, которыми отмечен авторский текст. Именно в этих заданиях студенты проявляются особенно интересно. В результате совершаемых наблюдений над литературным произведением любого жанра (роман, повесть, новелла, сонет и т. д.) студент постепенно начинает осознавать, что в пространстве художественного текста нет случайного предмета, случайно названной цветовой характеристики или необоснованно-прозвучавшей музыкальной интонации, что любое выразительное средство так или иначе, но обязательно связано с авторским замыслом. Например, анализируя сонеты Шекспира в переводах Б. Пастернака и С. Маршака (дополненные с помощью преподавателя английскими текстами), студенты сами убеждаются в том, каковы были, скажем, цветовые, музыкальные предпочтения английского барда. Как тот же красный цвет, постепенно перейдя из сонетов в трагедии, превращается в цвет исключительно пламени и крови. Получив некоторые сведения об эпохе Шекспира, о театральной традиции английского средневековья, они с увлечением фантазируют о том, как можно было бы использовать красный цвет во время публичного исполнения произведений Шекспира в период весеннего средневекового празднества, которое приходилось по времени на февраль-март. Рассуждая о живописности, театральности сонетов, студенты ищут в тексте лексические модели, словосочетания, ключевые слова, которые наиболее полно отражают эту сторону поэтического мышления автора. Одно из заданий, которое предлагает преподаватель, – это попробовать «услышать» фантастическую «музыку» стихов, различить в общем музыкальном фоне и голоса отдельных музыкальных инструментов, и оркестр, который «согласьем звучащих струн» противостоит пугающему образу, «подобного смерти одиночества», о котором пишет в сонете Шекспир. При этом, что для проведения такой работы фантазия и образное мышление студентов просто необходимы. Конечно, подобный способ организации занятий по литературе, наряду с привычными методиками, предполагает обращение к некоторым приемам антропологической поэтики. Нам кажется это вполне возможным. Полагаем, что антропологическая поэтика позволяет студентам воссоздать, почти реконструировать живой образ исторической реальности, сделав прошлое и настоящее взаимопроницаемыми друг для друга.

Не менее интересно использовать принципы антропологической поэтики для работы на практическом занятии, посвященном повести Бальзака «Гобсек». Здесь студенты получают возможность не только погрузиться в «мир денег» и алчных интересов, которые столь отчетливо были воспроизведены Бальзаком, но еще и оценить то обстоятельство, что текст был создан писателем, который мастерски сумел передать стиль своей эпохи. Соответствие стилю времени обнаруживается у Бальзака в описаниях архитектуры, интерьеров, костюмов, манер и т. д. Студентам предлагается представить красочную палитру сотворенных автором картин, попытаться найти общие черты между литературным портретом у Бальзака и живописным портретом конца XVIII – начала XIX века; объяснить, почему, с какой целью Бальзак вводит в свой текст имена таких художников, как Рембрандт или Микеланджело; можно ли впечатление от литературного портрета, созданного автором «Гобсека», сравнить с тем, какое производит портрет живописный и т. д. Кроме того, бальзаковский текст заставляет и преподавателя, и студентов, анализируя композицию повести, убедиться в том, что в построении «Гобсека» Бальзак использовал некоторые конструктивные приемы, которые пришли в прозу из драмы (в том числе возможное разделение на акты, появление персонажа будто «из-за кулис», роль мизансцены для объяснения некоего глубинного смысла происходящего и т. д.). Принципы антропологической поэтики в данном случае кажутся нам особенно удачными в качестве выбора инструментария для анализа, поскольку способствуют проявлению творческой активности студентов, пытающихся обнаружить в том числе у Бальзака – автора прозаического текста – умение использовать театральные приемы мизансценирования, например, как один из способов психологической характеристики, а у бальзаковского Гобсека очевидную склонность к режиссуре, которая помогает ему выстраивать как собственную судьбу, так и судьбы других людей. Думается и в этой ситуации для выполнения предложенного преподавателем задания студенту также потребуются не только определенные знания об эпохе, авторе, литературном направлении или художественном методе, но и возможность фантазировать на основе текста, в том числе, выстраивать ассоциативные ряды между литературой, живописью, театром и т. д. Безусловно, выявленные нами подходы иллюстрируют лишь часть большой проблемы, к изучению которой мы только прикоснулись. Дерзнем предположить, что масштаб исследования в данном случае настолько велик, что вряд ли можно рассчитывать на исчерпанность изучения обозначенных направлений в ближайшее время. На основе наших наблюдений, полагаем, что при всех открывающихся возможностях и перспективах неперенным условием в осмыслении проблемы преподавания литературы в творческом вузе является необходимость подвести студентов к такому уровню общения с текстом, когда автор и его слово будут по-настоящему услышаны, когда многосмысленность авторского текста станет для сегодняшнего студента источником создания нового, иного образа, основанного на выявлении нового смысла.

Ритуальный танец в искусстве рубежа XIX–XX веков

В западной философии рубежа XIX–XX веков, вдохновленной Античностью, большое значение придавалось дионисийской сущности, наполнявшей хор аттической трагедии и буйствовавшей в народном танце. В сценическом искусстве на первый план выходят опера и балет, напоминая о воспетом Ницше союзе дионисических и аполлонических начал. Становится тенденцией обращение к ритуальному искусству, стремящемуся к мистерии. Но когда речь идет о мистерии, как реставрации средневекового жанра, на месте такого танца могла существовать пластика другого рода. Для начала следует разобраться в самом предназначении танца у древних. Ритуальный танец являлся частью культуры древних народов. Движения в танце, как один большой символ, способны передать чувства, которые невозможно выразить вербально. Религиозное чувство, возможно, самое сложное, на языке танца раскрывает себя во всей полноте. Танец был неотъемлемой частью древних мистерий: мисты танцевали по пути в храм, и в самом храме действо сопровождалось жестами, пластическим выражением религиозного смысла. Ритм, танец воспринимались древними как связь с миром, космосом. Ритмически выражая свои чувства, человек осознавал себя частью общества, собравшегося на праздник или службу. Танец экстаза – также ритуал, способный возвести человека до состояния нумена.

Состояние экстаза – обязательное условие Дионисова действия – было не просто безумством, но священным безумством, которое открывает тайны бытия. Сам по себе экстаз представлялся как откровение и был целью мистерийной службы. Так описывает его Вяч. Иванов: «Состояние человеческой души может быть таковым только при условии выхода, исступления из граней эмпирического я, при условии приобщения к единству я вселенского в его волеии и страдании, полноте и разрыве, дыхании и воздыхании» [1, с.313]. Для философии и искусства рубежа веков привлекательность феномена заключалась в уходе от реальности, поднятии на иной духовный уровень. Мист, жрец и божество сливаются воедино в ритуальном акте. Эта тема развита Ф. Ницше, воспевшем дионисово действо и саму религию страдающего бога.

Наличие в праздничной культуре разных народов безудержных плясок, обрядов огня, традиции наряжаться свидетельствует о глобальном явлении дионисической сущности, ставшей духом искусства древней мистерии. В попытках заместить языческие традиции христианскими, церковь предлагает созерцать собственные «мистерии» – действия, лишённые танца. Вместе с народным театром мистерии приходят пластические этюды – «живые картины». Современные постановки «Страстей Христовых» в селе Оберрамергау, возобновившиеся на рубеже XIX–XX веков, сохраняют традицию. Представление, перенесенное с площади на сцену амфитеатра, открывается картиной грехопадения прародителей. Это своего рода «замерший танец», в котором запечатлен сакральный момент. Неподвижность, статуарность как художественный прием

приходят в искусство рубежа XIX–XX веков. На этом приеме основана пьеса М. Метерлинка «Слепые». Диалоги «бестелесных» людей, словно застывших на пороге неизвестности, создают атмосферу священнодействия, особого ритуала. Бесконечная пауза как проекция кризиса современного Метерлинку мира, стоящего лицом к лицу с неизвестностью.

В постановке В. Мейерхольдом «Сестры Беатрисы» смешение античной и средневековой эстетики рождает уникальное сценическое произведение. Монахини-статуи танцуют в экстазе, как один живой организм. Нарочитость бесформенности одежд, слитых в единое жестов, движений – художественные средства, заимствованные режиссером у древнегреческого театра. Соборное действие, полное восторженной веры, разворачивается перед зрителем в третьем акте. Вихрь цветов и ангельское пение сливаются в одно священнодействие, когда голоса монахинь сливаются в песне «Аве Мария».

Свободное обращение с традициями прошлого позволило Г.Д'Аннунцио создать античное прочтение средневековой легенды о святом Себастьяне. Танцевальные элементы постановки 1911 года наполнены языческой ритуальностью. В тексте Д'Аннунцио танец на углях – один из ключевых эпизодов. Это очень необычный танец, объединивший в себе различные традиции. Святой демонстрирует божественное чудо, после чего народ уверяется в истине Христа. Вместе с тем исполнение ритуала углежжения открывает зрителю всю красоту и силу «танцующего бога». «Я бы поверил только в такого бога, который умел бы танцевать» [3, с.39], – писал Ницше, и Д'Аннунцио сочинил такого бога. Легки и бесстрашны его шаги, на месте которых расцветают лилии.

Существует множество версий происхождения ритуала. Культ огня был распространен в Древнем мире, у эллинов и римлян, в Китае и Индии. Загадкой для науки остается и феномен «безопасного» углежжения, по мнению ученых, совершаемого в состоянии транса, экстаза, позволявшие не чувствовать боли. Эту экзатичность и описал автор «Себастьяна». Первый акт заканчивается всеобщим экстазом. Состояние экстаза было непременным элементом древних мистерий, но для Д'Аннунцио понятие приобретало и другое значение. Экстаз в его творчестве – это демонстрация неистовой силы человека. Источником такого восприятия послужила философия Ницше, большим поклонником которого считал себя Д'Аннунцио.

Над хореографией работал М. Фокин. И хотя о балетной части «Мученичества» почти ничего не известно, балетмейстер оставил описание танца «Вакханалии» из спектакля «Клеопатра», из которого, по его же словам, «вылилась композиция греческого танца» основанная на «прочтении» барельефов. Танец их выражал «исступленную оргию», вакханки «неистовали», «замирая в томных сладостных движениях», «под конец все закружились и (бросились) в бурном экстазе на землю» [5, с.226]. Как легко эти движения и чувства представляются в танце святого на углях! Эстетика экстаза в отечественном искусстве рубежа XIX–XX веков созвучна описанному примеру. Яркую художественную выразительность имеет экзатический танец в «Поэме экстаза» Скрябина:

«Наслаждаясь этим танцем,
задыхаясь в этом вихре»[4, с.197]

Скрябин отводит большую роль танцу, ритму, пластике при сочинении «Мистерии». Этот танец не просто ритуал, но ритуал экстатического значения. О природе такого танца пишет Т. Малышева: «Экстатический танец мыслился в начале XX столетия как путь к новому мирозданию, бесконечности, вселенской полноте. Интеграция, смешение всех элементов мироздания в окрыленном танце, – одна из ведущих идей скрябинской космогонии» [2, с.30]. Танец в синтезе с музыкой, словом, светом, изображением и другими элементами по замыслу Скрябина из Хаоса должен был создать Космос. Вихрь, как фигура круга, кружения, снова создает характерный для архаичного жанра цикл.

Интересен пример смешения языческого и христианского мотивов и перенесения их на национальную почву. Творчество С. Рахманинова, с которым Скрябин «конкурировал», также не обошла стороной тема мистерии. Его поэма для солистов хора и оркестра «Колокола» пророчит страшное будущее русского народа. Текст «Колоколов», сочиненный Э. По, попал в руки Рахманинова в вольном переводе К. Бальмонта. Стихотворение «The Bells» Э. По, написанное в 1849 году, содержит четыре эпизода: рождение, свадьба, бедствия и смерть, каждый из которых ассоциируется с различным колокольным звоном. Наибольший накал – агония катастрофы в третьей части, нарастание ее в четвертой части сменяются у Рахманинова умиротворением, тихой мелодией души – в финале. Циклический ритуал присутствует в основе произведения, родственного мистерии, но мистерии особой, с русским колоритом.

Исступленное кружение, тема экстаза часто наделяются демоническим значением. Так и у Рахманинова в третьей части, наиболее экспрессивной разворачивается картина Страшного Суда, дантовского ада. Инфернальное выражается через изображение человеческого помешательства. Отчасти это противопоставление дионисийского христианскому. По сути же, религиозный ритуал любого происхождения имеет целью слияние верующих в одно хоровое тело. Искусство XIX–XX веков повсеместно стремится к ритуальности, к сакральной тематике, комбинируя и синтезируя опыт прошлого как религиозный, так и художественный. Ритуальное значение танца и хорового пения высоко оценено художниками новейшего времени. Быть священнодействием, в котором индивид растворяется в общинном действе, – основная задача новой мистерии.

Литература

1. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – М.: Алетейя, 1994. – 352 с.
2. Малышева Т. Ритуальная природа танца. Художественное образование: преемственность и традиции: Сб. ст. по материалам Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 95-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, 2008. – с. 25–34.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. с нем. Ю.М. Антоновского. – М.: ИФ РАН, 2004. – 384 с.: илл.
4. Русские пропилеи: материалы по истории русской мысли и литературы: В 6 т. / Сост., предисл., подгот. текста М.О. Гершензон. – М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. – 255 с.
5. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. – Ленинград: Искусство, 1962. – 640 с.

Проблемы хорового искусства

А.Г. Труханова

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Продолжая дело своего Учителя

Сколько добрых и удивительно проникновенных слов говорят об Учителях. Их называют сеятелями разумного, доброго, вечного, инженерами человеческих душ, судьями первых поступков человека, садовниками, выращивающим розы. Путь учителя – всегда вперед, остановившегося непременно обгонит время. Чтобы увидеть результат своего труда, нужна неиссякаемая сила доброты, надежды, свет вдохновения, творчества и педагогические знания.

Учитель с большой буквы – эти слова по праву относятся к профессору Саратовской консерватории Марии Васильевны Тельтевской, одной из основательниц кафедры хорового дирижирования. Являясь ученицей хорового дирижера, регента, воспитанника Синодального училища, профессора Московской консерватории Николая Михайловича Данилина, Мария Васильевна в своей многогранной деятельности развивала традиции и основы русской хоровой школы.

С 1945 года М.В. Тельтевская взяла на себя нелёгкий труд по организации деятельности кафедры хорового дирижирования в Саратовской консерватории, а позднее в 1959 году, и в педагогическом институте. Она была умным, вдумчивым, взыскательным педагогом и пользовалась безграничным авторитетом и уважением среди коллег и студентов.

За 40-летний период педагогической работы в Саратовской консерватории Мария Васильевна воспитала большое число квалифицированных специалистов. Это музыканты, преданные хоровому искусству, несущие в своих сердцах трепетный огонь любви к хоровой музыке, зажжённый талантом своего Учителя. Мария Васильевна на долгие годы стала лидером кафедры хорового дирижирования, поэтому не случайно, в послевоенные годы состав педагогов стал пополняться именно выпускниками М.В. Тельтевской.

В 1953 году свою педагогическую деятельность на кафедре начинают две её лучшие ученицы – это Анна Андреевна Добромирова и Галина Яковлевна Черноморская.

Две достойные ученицы своего Учителя, на протяжении многих лет они воспитали не одно поколение молодых хормейстеров, мудрые, интеллигентные, влюбленные в свое дело, прожившие долгую и, наверное, счастливую жизнь. А по-другому просто и не может быть. Ведь когда человек счастлив, его глаза всегда светятся удивительным блеском доброты, светлой лучезарности – имен-

но такими, и запомнились нам Анна Андреевна Добромирова, прожившая 86 лет и Галина Яковлевна Черноморская, не дожившая всего несколько месяцев до своего 90-летия.

Многие годы Анна Андреевна и Галина Яковлевна проработали вместе на одной кафедре, но насколько разная и неповторимая у каждой из них судьба, которая, несмотря на все зигзаги жизни, привела в итоге к одной профессии – дирижер академического хора.

Анна Андреевна Добромирова поступила в Саратовскую консерваторию в 1944 году, в один из самых сложных периодов жизни нашей страны, во время Великой Отечественной войны, имея за плечами серьёзный опыт практической работы хормейстера в Саратовском театре оперы и балета. С первых лет своей трудовой и творческой деятельности Анна Андреевна была связана именно с музыкальным театром. В 1930 году она стала артисткой Украинской оперетты города Астрахани, а ровно через год по конкурсу была принята артисткой хора в Театр оперы и балета им. Чернышевского в городе Саратове. С этого периода и начинается долгий творческий путь в родном и любимом для неё театре. Сначала как артистка хора, затем помощник хормейстера, хормейстер и уже с 1946 года – главный хормейстер театра. Кавалер ордена Ленина и Трудового Красного Знамени, народная артистка РСФСР Анна Андреевна на протяжении 40 с лишним лет была главным хормейстером Саратовского театра оперы и балета. За этот период более 120 спектаклей были поставлены с её участием.

Мечта связать свою жизнь с музыкой у Галины Яковлевны Черноморской осуществилась далеко не сразу. Живя с родителями на Украине до войны, после окончания двух школ (общеобразовательной и музыкальной) на «отлично», она поступила в химико-технологический институт, где активно занималась общественной работой: как агитатор, председатель профкома, певица и концертмейстер хора института. В 1941 году вместе с родителями Галина Яковлевна была эвакуирована в Саратов, где возобновила учебу на химфаке Саратовского государственного университета, после окончания которого начала работать химиком в системе «Нефтегазосъёмка». Профессия совершенно далекая от музыки. Однако давняя мечта продолжить музыкальное образование никогда её не оставляла. И произошло событие, изменившее всю дальнейшую судьбу Галины Яковлевны.

В 1945 году Галина Яковлевна пришла петь в учебно-производственный хор, организованный на базе дирижёрско-хорового отделения Саратовской государственной консерватории. Руководителем хора была Мария Васильевна Тельтевская, встреча с которой стала поистине судьбоносной. Непреодолимое желание заниматься музыкой победило – Г.Я. Черноморская за два года окончила музыкальное училище и в 1948 году поступила в Саратовскую государственную консерваторию им. Л.В. Собинова в класс будущего профессора М.В. Тельтевской. После окончания вуза с «отличием» в 1953 году, как одна из лучших выпускниц (необходимо отметить, что в период студенчества, Галина Яковлевна в числе немногих была Ленинской стипендиаткой), она остается работать на кафедре хорового дирижирования. Профессия дирижера поистине многогранна, но даже в ней каждый выбирает тот путь, который может рас-

крыть его творческий потенциал, те природные качества, которые даны человеку свыше. Анна Андреевна для нас всегда останется прежде всего педагогом-практиком, посвятившим всю свою жизнь Театру оперы и балета. Именно в период работы Анны Андреевны в Саратовской консерватории, сотрудничество студенческого хора консерватории и хора оперного Театра было очень тесным и плодотворным. Начиная с 1950-х годов, хор консерватории был малочисленным по составу и поэтому укомплектован певцами оперного хора, работавших в студенческом коллективе до 1969 года.

Благодаря тому, что в хоре пели не только студенты кафедры, но и профессиональные певцы, это давало возможность иметь разнообразный репертуар и исполнять произведения большой степени трудности. Особенно яркими были дипломные программы выпускников кафедры, которые представляли собой не только образцы классической хоровой литературы, но постоянно знакомили слушателей с новыми сочинениями советских композиторов. После завершения педагогической деятельности в 1975 году Анна Андреевна не прерывала свою связь с родной для неё кафедрой и с 1986 по 1991 годы была бессменным председателем Государственной аттестационной комиссии Саратовской государственной консерватории.

Галина Яковлевна Черноморская – это педагог с большим научным потенциалом. Наряду с учебной работой, не только в консерватории, но и на музыкальном факультете Саратовского педагогического института, наряду с исполнительской деятельностью (она руководила детским хором при консерватории, хором Воскресного университета культуры, руководила хором заочного отделения), важным этапом её творческой биографии явилось руководство в течение 22 лет Научным Студенческим Обществом. Студенты этого общества, под её руководством, неоднократно участвовали во всесоюзных, зональных и межвузовских конкурсах научных работ, где часто были отмечены призовыми местами. Галина Яковлевна является автором 15 научно-методических статей о хоровом творчестве русских композиторов А. Аренского, А. Даргомыжского, Д. Бортнянского, С. Березовского, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, В. Калиникова. Она – автор учебного пособия «Методические разработки курса русской хоровой литературы», программы по дирижированию для дирижёрско-хоровых отделений Народных консерваторий.

Анна Андреевна и Галина Яковлевна прожили долгую, яркую и насыщенную жизнь. Они были педагогами, воспитавшими не одно поколение музыкантов, среди которых – дирижёры оперных театров, симфонических оркестров, преподаватели музыкальных вузов и училищ. И как удивительно порой переплетаются жизненные судьбы. Выпускница Галины Яковлевны Черноморской – Людмила Григорьевна Тадтаева, в настоящее время заслуженная артистка РФ, на протяжении многих лет, являлась последователем и большим другом Анны Андреевны Добромировой, работая вместе с ней сначала помощником хормейстера Театра оперы и балета, а затем продолжила дело Анны Андреевны на посту главного хормейстера.

Преемственность всегда являлась характерной чертой, основой развития саратовской хоровой школы. И те зёрна хорового мастерства, которые были ко-

гда то возвращены Анной Андреевной и Галиной Яковлевной в их учениках, в настоящее время прорастают огромными всходами следующих и следующих поколений хоровиков.

Говорят, что человек жив, пока жива память о нём. Наш долг, сохранить светлую благодарную память об удивительных, замечательных музыкантах.

Е.П. Сидорова, Л.А. Лицова
(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Воспоминания о К.Б. Птице

(методические заметки)

В 1992 г. была издана брошюра «Слово об Учителе», написанная профессором Сидоровой Е.П. Содержание ее навеяно воспоминаниями о годах общения автора с удивительным человеком, яркой, неповторимой личностью, выдающимся русским хоровым дирижером, народным артистом СССР, профессором Клавдием Борисовичем Птицей. Интонация, с которой описываются минуты встреч, эпизоды творческих контактов, взгляды на Учителя с позиции не ученика, а зрелого, мудрого Мастера, навеяна трепетным, искренним чувством любви и уважения, признания и поклонения.

Нам показалось целесообразным и закономерным в Дни Памяти Евгении Петровны познакомить нынешних студентов и наших молодых коллег с содержанием этих воспоминаний об Учителе, публикация которых состоялась более 20 лет назад. Свою педагогическую деятельность Клавдий Борисович начал в аспирантуре. На протяжении десятилетий хоровая педагогика оставалась его первой любовью. Несомненно, в этой области проявилось громадное дарование К.Б. Птицы. Прежде всего его увлекает в занятиях раскрытие богатства творческой личности ученика, его музыкальной одаренности. Всем известно, как непросто воспитать музыканта. Сколько труда, времени, терпения, а главное умения, педагогического мастерства и такта в сочетании с чисто человеческими качествами нужно для этого. От учеников Клавдий Борисович не скрывал и сложности самой дирижерской профессии, ибо она представляет собой высшую форму музыкального исполнительства. Говоря о многих требованиях, предъявляемых к дирижерской профессии, Клавдий Борисович приводил слова одного из своих учителей Н.М. Данилина: «Если дирижер способен, подобно полководцу, одним жестом увлечь коллектив по пути своих намерений, его место за дирижерским пультом. Если же нет – надо менять профессию.

В системе обучения молодых дирижеров у Птицы несомненная стройность и последовательность. Один из принципов Клавдия Борисовича: музыкант, начинающий обучаться дирижированию, в своем общем музыкальном развитии должен находиться на уровне музыканта, заканчивающего свое обра-

зование по любому виду исполнительства. Об этом я слышала не раз из уст своего учителя. Постепенно в процессе занятий, а затем и в самостоятельной педагогической работе поняла я правоту этого утверждения. Мое зачисление на дирижерско-хоровой факультет института без специальной подготовки явилось в некотором роде экспериментом моего преподавателя. Достаточная музыкальная подготовка позволила мне под его руководством и при упорных занятиях идти в ногу со своими однокурсниками. О работе с «кадром» такого рода Клавдий Борисович тогда сообщал своим коллегам по консерватории. (Сужу об этом по тому профессиональному интересу, который был проявлен к моей фамилии). Наставник мой был рад успехам своей питомицы, а, следовательно, результатам, подтверждающим один из его педагогических принципов.

В обучении и воспитании хоровика Клавдий Борисович всегда ратует за сочетание учебной работы с исполнительской практикой, взаимно обогащающих друг друга. Подлинным профессионалом ученик может стать лишь в общении с хором. Клавдий Борисович показывал на хоре, что и как можно сделать лучше, если даже и было неплохо. Обращая внимания на особенности хорового звучания, дикции, требовал аккуратности, точности во всех действиях дирижера, проверки результатов в звучании. Дисциплина на хоре была образцовой. Добиваться ее и уметь сохранять Птица ставил за правило. Если что-то не получалось у дирижера-студента в руках, приходилось учителю самому иногда «поводить» руками ученика. Это никого не смущало и не обижало. Кто-то рассказывал, как вошел на репетицию хора в консерваторию и увидел у дирижера четыре руки. Оказывается, за спиной студента стоял Клавдий Борисович и помогал.

Занимаясь по дирижированию, Птица, прежде всего печется о том, чтобы воспитать музыканта, умеющего умно и тонко прочитать хоровую партитуру, бережно отнестись ко всем авторским пожеланиям в ней. Иными словами, глубоко понять сущность каждого произведения, правдиво и искренне, с подлинным тактом и вкусом раскрыть его достоинства перед исполнителями. Особенно заботился он о том, чтобы у ученика сложилось свое собственное суждение об изучаемом произведении. Уроки Птицы не просто интересны, они увлекательны. Умение удивить ученика, заставить его волноваться, радоваться рождению музыки пленяет и восхищает в них. Участвуя в творческом поиске, молодой музыкант переживает, порой страдает от ненайденного или утерянного и вновь обретает себя в этом постоянном и бесконечном стремлении к совершенству.

Помню, как сама возвращалась домой в состоянии подавленности или необыкновенного подъема после уроков, в которых удалось достигнуть хотя бы малого и услышать слова одобрения. Сам Клавдий Борисович в таких случаях бывал доволен в особенности тем, что обрадован ученик, познающий новое, утвердившийся в каком-то навыке, почувствовавший своей рукой момент управления. Однажды он обращаясь ко мне на уроке, произнес: «А вот когда будете иметь дело с живым организмом, это ощущение подчинения воле дирижера станет еще лучше, еще приятнее». И со свойственным ему юмором, указал на сильно уставшего за день концертмейстера и добавил: «А сейчас у Вас под руками что? – Полумертвый организм!»

Громадное значение придает Клавдий Борисович воспитанию дирижерской техники. Следуя завету П.Г. Чеснокова: «Техника расчищает путь вдохновению», – профессор постоянно напоминает, что техника лишь средство исполнительства, помогающее выражать музыку. Только тщательное изучение произведения, понимание всех его особенностей, может позволить дирижеру искать приемы внешнего выражения музыки в руках. Клавдий Борисович считает также, что во внешней стороне действий дирижера, видимой коллективу и слушателю, должна быть осязаема и его артистичность. Понимая под ней художественно-исполнительскую заинтересованность, способность воплотить чувства, внутренние переживания, Птица старается с первых же уроков открывать артистичность и учение. А удастся это далеко не сразу. Воспитанию артистичности весьма способствует пример самого Клавдия Борисовича. На уроках он очень много показывает и целиком произведение, и его фрагменты, и отдельные места особо выразительного порядка. Невольно любишь его руками, которые «все могут сказать». Подчас с раскрытым ртом замирали мы от восторга, дивясь мастерству своего учителя. Все, что он делал, воспринималось как удивительно простое, необыкновенно убедительное и красивое в то же время. Безумно хотелось хоть чуточку приблизиться к этим недостижимым высотам мастерства. С каждым уроком становилось очевиднее, что желание это может осуществиться лишь как результат гигантской самостоятельной работы.

Оглядывая ученика сбоку и со спины, не допускал появления лишних движений, или каких-либо других нежелательных отклонений от эстетических форм. Следил он и за внешним видом студента. Не позволял дирижировать в расстегнутых пиджаках и кофтах, с часами на руке. Был наблюдателен. Замечал новое в одежде ученика, в причёске и т. д. Оценивал, одобрял или деликатно порицал. При всей своей доброжелательности, мягкости и деликатном обращении с учениками, Клавдий Борисович был требователен и строг. Он не мирится с неаккуратностью, небрежностью в отношении к музыке и ленью в занятиях. На похвалы не слишком щедр. Может быть, от этого головы студентов никогда «не кружатся» от успехов. Если учитель говорит: «Ничего! Ничего!» – это уже значило, что он доволен. «Подходяще!» – тоже любимая оценка педагога. А «хорошо» – это результат упорных исканий студента, долговременных и трудных. К ученику, занимающемуся серьезно и настойчиво, Клавдий Борисович всегда относится с большим уважением.

На занятиях Птица постоянно фиксировал внимание на навыках хорошего управления. Обязательным был постоянный контакт с воображаемым коллективом, концертмейстерами-исполнителями. Не переставал звучать его призыв: «Слушать!». Слушать все, что звучит под руками. К малейшему нарушению ансамбля в игре пианистов, Клавдий Борисович относился строжайшим образом. Он этого не терпел и не допускал. «Дефекты» исполнения жёстко им осуждались. Эту же требовательность к идеальному ансамблю воспитал он и у своих учеников.

Постоянно в занятиях Клавдий Борисович обращает внимание на специфику хоровой работы, воспитывая умение вести хор «за собой», а «не идти за ним», что обычно свойственно начинающим. «Хору как больной исполнитель-

ской организации свойственна статичность», – говорил он, – «ее надо научиться преодолевать». Клавдий Борисович очень любил звучание мужского хора. Особая «привязанность» к басам. Особенно подчеркивал он многообразие возможных у них оттенков. Например: говорил «положите здесь басов мягко», «пусть стелятся как бархат», «пусть поворкуют» или «поласкают». В первые годы работы в институте его по молодости принимали за студента. Студенты отделений с ним обращались довольно бесцеремонно, толкали в библиотеке, не здоровались. В те послевоенные годы он был очень скромно одет. Помню, как часто вышагивали мы с учителем от улицы Воровского на Собачью площадку в больших подшитых валенках. И никого не шокировал такой непрезентабельный вид.

К педагогической деятельности Клавдия Борисовича Птицы следует отнести и работу его в качестве председателя Государственных комиссий, начавшуюся, если не ошибаюсь, в Саратовской консерватории. Было это в 1951 году, в страшно жаркий месяц июнь. Помню сетования Клавдия Борисовича по этому поводу и ожидаемое всеми нами известие, выраженное весьма лаконично: «Вылетаю тринадцатого. Птица». Покидая стены института, ставшего мне родным, запомнила я на всю жизнь напутствие своего любимого учителя: *«Хоровое дело красивое, благородное и интересное. Отдаваться ему надо всем сердцем. Только тогда вы принесете пользу в этой чудной области музыки!»* Учащиеся в классе Клавдия Борисовича Птицы сохранили огромное уважение и любовь к своему наставнику. Понята и прочувствована ими глубочайшая мудрость известного изречения: *«Счастлив человек вдвойне, если есть у него хороший учитель!»*.

Брошюра готовилась к выпуску в связи с двумя датами – 80-летием со дня рождения К.Б. Птицы и 40-летием педагогической деятельности Евгении Петровны Сидоровой на кафедре хорового дирижирования Саратовской консерватории. К тому времени класс ее закончили около 90 студентов. Имена некоторых выпускников были известны далеко за пределами нашего города и России. Все они узнаваемы по «почерку», делам, поступкам. Большинству присущи черты, воспитанные нашим дорогим и любимым Учителем – страстное увлечение хоровым исполнительством, поиск неординарных решений в интерпретации сочинений, жажда постоянного обновления и пополнения знаний.

Закончить хотелось бы словами Клавдия Борисовича Птицы из характеристики, данной Евгении Петровне Сидоровой: «Е.П. Сидорова безусловно принадлежит к числу лучших преподавателей дирижерско-хоровой специальности в периферийных консерваториях страны. Ее большое музыкальное дарование и глубокая культура сочетаются с подлинным призванием к педагогике. Обладая отличными исполнительскими данными, она убежденно посвятила свою жизнь воспитанию молодежи».

Хорошо забытое старое или размышления о профессии хорового дирижера

Каждый исполнитель – будь то певец, художник, скульптор, инструменталист имеет *своего кумира*, то есть объект или субъект, суть жизни и творчества которого представляются ему эталонным. Сложнее всего в этом плане «обожествлять» коллективного исполнителя – хор, ансамбль, оркестр, так как здесь возникает дилемма – кого или что считать предметом восхищения – творца или творенье? Скульптуру, картину художника, танец, вокальный «номер» можно скопировать. Нельзя создать копию коллективного исполнителя, так как один и тот же звучащий «организм» в руках разных руководителей творцов приобретает своеобразное, индивидуальное звучание.

Мы не касаемся вопроса интерпретации музыкального произведения, но делаем попытку выяснить закономерность явления индивидуализации звучания исполнительского коллектива под руководством разных дирижеров. Задача данного тезисного исследования – попытаться приоткрыть завесу «секретности» в понимании метода воспитания воспитателей «живого» инструмента. И хотя несомненно то, что при колоссальной схожести хора и оркестра, как коллективного исполнителя, есть также немало существенных отличий, преимуществ одного перед другим и тончайших нюансов, позволяющие композиторам переадресовывать жанровую принадлежность инструментальной музыки хору, как, например, создавать симфонию для хора *a cappella*.

Затрагивая вопрос о методах воспитания исполнителя, мы опираемся на знание инструмента, на котором будет совершенствовать свое мастерство данный индивидуум. И все предметы, изучаемые инструменталистом или вокалистом, формируются в цикл специальных дисциплин, подразумевающих теоретическое «обрамление» индивидуальных занятий по специальности. Исполнитель-инструменталист совершенствует мастерство на определенном инструменте, а вокалист – голосом. В таком случае можно ли дирижера в полной мере считать исполнителем? И насколько правомерно рассуждать об исполнительстве дирижера, имея ввиду руководящего исполнением музыки хормейстера? Здесь всплывает извечный вопрос о сравнении дирижера хора и оркестра.

Еще одна загадка профессии – возможно ли считать коллектив звучащих исполнителей-«индивидуалов» (артистов хора или оркестра) исполнителями, подразумевая непрямое подчинение воле стоящего перед ними руководителя, а коллективного творца, воссоздающего замысел другого творца – композитора? Именно этот последний вопрос является краеугольным в методике воспитания руководителя творческого коллектива – что или кто является инструментом для обучения дирижера. Вождение руками перед лицами исполнителей-индивидуалов ни в коем не является способом воспитания исполнителя.

Сама материальная определенность изучаемого инструмента – рояль, труба или голос – рождает методику овладения им.

Исполнитель-«индивидуал», являющийся блестящим музыкантом, встав перед оркестром, без особого труда покоряет его, хотя никогда прежде не размахивал руками перед стеной класса дирижирования. Именно накопив значительный исполнительский опыт и огромный репертуарный «багаж», он безусловно будет применять их в другой профессии, оттачивая технику другого порядка. Увы, не всем это удастся. Каждый участник исполнительского коллектива в процессе воссоздания музыки озвучивает не целое сочинение, как при его же сольном исполнении, а лишь ту часть партитуры, порученную именно этому голосу – партии (партии гобоя, сопрано или скрипки). И каждая частица музыки, розданная композитором различными группами голосов – инструментов, – это лишь «кирпичик» общего «здания» музыкального произведения.

Дирижер не нужен, если его деятельность сводится только лишь для того, чтобы соединить воедино партитуру. Музыканты способны сложить «картинку» воедино, но она не оживет, так как сотканная из самых великолепно исполненных фрагментов, музыка останется «крошечком» индивидуалов-оркестрантов или хоровиков. И дело даже не в том, что озвучивая свой материал партитуры, артист хора или оркестра заботится именно об этом и не представляет ее звучание в целом.

Внутреннее слышание всей партитуры, знание ее драматургического развития, так же индивидуально, как и сольное исполнение сочинений. Поэтому руководитель исполнительство коллектива – это *Музыкант*, владеющий одним или несколькими инструментами, способный услышать тембральное расцвеченное «полотно» партитуры и, «расшифровав» замысел автора, «изваять» его из управляемого им инструмента – хора или оркестра. Но это уже итог. А как же научить искусству «шифровальщика» и «ваятеля», на каком инструменте?

Размышляя о проблемах нынешнего вузовского профессионального образования хоровых дирижеров, невольно задаешься вопросом: почему столь идеально созданная и отлаженная столетиями система подготовки руководителей академических хоров подверглась таким серьезным изменениям, в результате которых дирижер хора превратился в художественного руководителя исполнительского коллектива, что по профессиональным признакам абсолютно не одно и то же. Так же как и «инструмент», на котором обучались дирижеры-хоровики, прежде назывался Хоровой класс, подразумевая, безусловно, высочайший уровень мастерства, обеспечивающий профессиональную базу для практического освоения профессии, а не помещение для занятий хора. Специальность – дирижер хора выросла, утвердилась и самореализовалась изнутри исполнительского коллектива, как инструмента, создавшего его в силу творческих потребностей.

Сделаем попытку окинуть беглым взглядом исторические пути рождения *профессии* дирижера¹ как исполнителя. В первой половине XIX века (в 20-х годах) в европейской культуре дирижер оркестра становится исполнителем не только собственных сочинений и не всегда со своим коллективом, но и гастро-

¹ Дирижер – управляющий музыкой, зрелищем [1, с.437].

лирующим Музыкантом. Выделившись в самостоятельную творческую «единицу» управленца, оркестровый дирижер на протяжении двух столетий развивается, совершенствуется и модифицирует культуру технического совершенства управления исполнительским процессом.

Начало XVIII века. Становление жанра партесного концерта в России, а затем внедрение на российскую сцену итальянской оперы и появление жанра кантат определяют исходную точку зарождения будущей профессии «дирижер хора». Управление многоголосными композициями (от 12 до 48 голосов) требовало концентрации руководящей функции в одних руках – наиболее опытных, знающих и умеющих певцов. Знаковыми именами в истории хорового искусства XVIII века по всей вероятности стали первооткрыватели поколения мастеров управления хором – М. Березовский (1745–1777), Д. Бортнянский (1751–1825), А. Ведель (1767–1808), С. Давыдов (1777–1825), С. Дегтярев (1766–1813).

Имена этих выдающихся композиторов приводятся здесь закономерно, так как первые постановки русских опер осуществлялись Придворной певческой капеллой (при Дворе Государя), а затем, переняв опыт итальянских оперных «трупп», усадебные хоры, такие как капеллы князя Голицына и графа Шереметьева, становились исполнительскими «центрами» русских оперных спектаклей, главным образом комических опер.

Искусство управления церковными хорами зародились в недрах самого понятия *хор* – как «собрание певчих, подобранных музыкантов для совместной музыки» [2, с.562]. Самый опытный и наиболее образованный из певчих разучивал сочинение на голоса – распевщик¹.

При многоголосном изложении хорового сочинения за метрическим единством исполнения следил уставщик певчих². Именно он исполнял первейшие и элементарнейшие функции дирижера – начальника хора, передав затем эту миссию в прямом смысле слова в *руки регента*³.

Этот краткий экскурс в историю не претендует на открытие чего-то нового. В истории дирижерского искусства, как самостоятельной ветви профессии музыканта, бесчисленное множество неисследованных «островков» и загадочных «пятен».

Краткость статьи не позволяет остановиться на рассмотрении их более подробно. Но совершенно очевидно, что технология изучения профессии кроется прежде всего в глубоком знании инструмента, на котором оттачивает свое мастерство исполнитель – дирижер. И если для солиста – инструменталиста (вокалиста) кроме природного дара, таланта, работоспособности важно качество инструмента, на котором он «демонстрирует» свое исполнительское совершенство, то дирижер, прежде чем блеснуть мастерством руководителя, должен «изваять» свой инструмент.

¹ Распеть ноты – пропеть в несколько голосов, разучить вещь на многие голоса, разучить хором [2, 73].

² Уставщик – установивший, установивший. Уставщик певчих – старший на одном клиросе [2, 515].

³ Регент (лат. – правитель) – капельмейстер, начальник хора песенников или певчих [2, 89].

Если в руках оркестрового дирижера один и тот же коллектив одну и ту же музыку играет по-разному под управлением разных дирижеров, Хор как инструмент создается конкретным руководителем и за ним как бы закрепляется имя его творца – капелла Юрлова, хор Свешникова, камерный хор Минина. Мы умышленно не ставим инициалов. Имена дирижеров – руководителей хоров переходит их участникам – юрловцы, свешниковцы, мининцы.

В академическом хоровом искусстве не существует или почти не практикуется работа с хором гастролирующего дирижера, кроме совместных концертных программ, где исполняются сочинения для хора с оркестром и во главу объединенного коллектива артистов становится чаще всего дирижер оркестра.

Специальность «дирижер академического хора» зарождается в недрах Хора, как инструмента и не может существовать автономно от него. Партитура оркестра объединяет группы струнных, деревянных, медных духовых, ударных инструментов и исполнительские возможности их безграничны.

Хоровая партитура объединяет 4 хоровые партии – сопрано, альты, тенора и басы, но возможности тембрального расцвечивания их неоспоримо богаче и насыщенней, ибо оттенки голоса расцвечиваются не дирижерским жестом руководителя, а богатством Душ, слившихся в исполнении.

Литература

1. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I. – М., 1955.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. – М., 1955.

Е.П.Мельникова

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Некоторые методические принципы преподавания дирижирования профессора Е.П. Сидоровой

Вся деятельность профессора Евгении Петровны Сидоровой неразрывно и органично связана со становлением и созданием лучших традиций на кафедре хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории. Ещё в 1951 году выпускница музыкально-педагогического института им. Гнесиных по приглашению тогдашнего ректора Саратовской консерватории Семёна Александровича Заливухина начала работать в вузе.

Талантливейший учитель, способный рассмотреть и раскрыть богатство творческой личности студента, Евгения Петровна обладала особым педагогическим даром – учить хоровому мастерству молодых людей, и не только учить, а

также влюблять их в свою профессию. Более ста учеников воспитала Евгения Петровна за свою жизнь, целиком отданную музыке! Она являлась мудрым наставником, открывшим путь в искусство многим блестящим профессионалам, достойно продолжающим традиции отечественного хорового дирижирования. У Евгении Петровны было столько положительных качеств – и человеческих и музыкальных, – что о ней нужно говорить, объяв все эти замечательные стороны. Когда вспоминаешь её образ, то перед глазами встаёт её необычайно величественная статная фигура, всегда прекрасная осанка, аккуратная причёска. Ходила она всегда не спеша, с гордо поднятой головой. Было в её облике нечто царственное...

Мне в жизни несказанно повезло, при поступлении в Саратовскую государственную консерваторию им. Л.В. Собинова, я попала в класс Е.П. Сидоровой. Учиться у Евгении Петровны было одновременно и трудно и легко. Легко потому, что я сразу влюбилась в этого человека и всецело ему доверяла. А трудно было потому, что как выяснилось на первом уроке, почти ничего не умела (в плане дирижирования) несмотря на то, что окончила с красным дипломом довольно «сильное» музыкальное училище. Однако поступив в консерваторию с серьёзным намерением учиться, я с удвоенной силой старалась «впитывать» всё новое. И такая «жажда» знаний в полной мере была утолена именно в классе Е.П. Сидоровой.

Уроки Евгении Петровны до сих пор – одно из самых ярких и светлых впечатлений. Занятия проходили в серьёзной и доброжелательной атмосфере взаимного уважения и творческого поиска. Каждый урок был для меня своеобразным открытием. Евгения Петровна была строгим и требовательным педагогом, однако к ней всегда хотелось идти на урок, и часами сидеть в классе, наблюдая, как она работает. Вспоминается та прекрасная атмосфера творческого труда, царившая на её занятиях. Каждая минута урока, подчас продолжительного, имела особое значение. Хвалила Евгения Петровна крайне редко, зато похвала воспринималась как целое событие и давала огромный импульс к дальнейшей творческой работе.

Педагогическая работа и общение с учениками были для Евгении Петровны духовной потребностью, одной из важнейших сторон её жизни. Аккуратная и строгая к себе, она требовала того же и от студентов. И мы полностью «уходили» в урок, отдавая ему со всем напряжением сил и возможностей. Е.П. Сидорова была очень любознательным человеком, несмотря на плохое зрение и невозможность читать (в зрелом возрасте), она постоянно слушала радио и была в курсе всех мировых событий. И нас, студентов, приучила помимо изучения хоровых партитур интересоваться всем и вся. Помню, на уроке по дирижированию в 42 классе (это класс в котором всегда работала Е.П. Сидорова), разбирая тонкости дирижёрской техники, Евгения Петровна вдруг неожиданно спросила: «Милочка, а Вы знаете, что сегодня случилось в Новой Зеландии?», и, увидев мои округлившиеся глаза, с некой укоризной покачала головой. Однако педагог получал истинное удовольствие, если студент вдруг неожиданно отвечал на её «коварные» вопросы. И мы, её ученики, намеренно старались уже тогда слушать новости, чтобы порадовать Евгению Петровну правильным ответом.

Часто урок Е.П. Сидоровой перерастал в нечто большее. Это были беседы о музыкальном искусстве; дискуссии о разных трактовках одного сочинения; актёрские этюды с выразительным прочтением текста и т. п. Мы все (вместе с концертмейстерами) были вовлечены в одну интереснейшую игру. Время занятий проходило незаметно, а хотелось ещё и ещё слушать, постигать и учиться. Поэтому в классе было заведено посещать уроки и других студентов, что являлось также своеобразной школой и давало свои результаты.

Евгения Петровна очень любила русскую музыку: П. Чеснокова, В. Калининкова, С. Рахманинова, П. Чайковского, А. Кастальского. На классном концерте, посвящённом С.В. Рахманинову, я дирижировала одно из любимых произведений Евгении Петровны – переложение для хора романса С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне». Евгения Петровна обязательно включала в программу по дирижированию русские оперы П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, особенно «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Сказка о царе Салтане». Из современных композиторов одним из любимейших был Георгий Васильевич Свиридов. За годы обучения я дважды дирижировала сочинения этого автора: «Запевку» («О России петь») и «Весна и колдун» из цикла «Песни безвременья». А на 5 курсе Евгения Петровна посоветовала тему дипломного реферата, которая звучала так: «Г. Свиридов 4 хора из цикла «Песни безвременья»». Однако Евгении Петровне не были чужды и какие-то вещи, на первый взгляд не свойственные такому серьёзному профессионалу-музыканту. Например, однажды она пригласила педагогов и студентов отделения на классный концерт «По страницам зарубежной оперетты», где звучали произведения Ф. Легара, Р. Планкета и других композиторов. (Именно Е.П. Сидорова первая положила начало проведению открытых классных концертов). Помню, как с удивительным вдохновением дирижировали, пели всем классом, в том числе и очень смешные саркастические куплеты, отчего все слушатели хохотали и от всей души аплодировали нам, а мы с удовольствием дурачились.

Каждый урок по дирижированию был выстроен Евгенией Петровной методически грамотно и продуманно. Огромное внимание уделялось игре хороших партитур на фортепиано. Студент не вставал за дирижёрский пульт до тех пор, пока свободно и выразительно, при этом обязательно наизусть, не показывал того, как слышит он это сочинение на инструменте. Партитуру заставляла играть «по хоровому» – без педали, только с помощью пальцев соединять протяжённые музыкальные фразы, непременно брать дыхание, где оно необходимо, чувствовать при игре тембральное звучание голосов и обязательно слушать, как звучит фортепиано и соответствует ли это звучание характеру и содержанию произведения.

Одним из излюбленных методов работы Евгении Петровны был разбор содержания хорового произведения. А также глубокое и серьёзное изучение поэтического текста хорового произведения, так как от правильного взаимоотношения слова и музыки, речевой интонации и вокальной мелодии зависит искренность и правдивость музыкального образа. Выразительное и осмысленное чтение текста было обязательной составляющей этого метода. Хочется заме-

тить, что умелое и грамотное обращение к слову, к литературному источнику любого изучаемого сочинения – характерная черта всех учеников Е.П. Сидоровой. Помню, как мы по несколько раз читали вслух текст каждого разбираемого произведения и с помощью Евгении Петровны искали нужную интонацию, помогающую точно передать содержание и характер. При этом педагог заставлял думать и рассуждать, как правильно подобрать голосовую интонацию, следил за тем, чтобы студент правильно мог расставить смысловые цезуры, речевые остановки и т. п.

Евгения Петровна работала всегда очень кропотливо и тщательно. Постановке рук предшествовал комплекс различных упражнений, помогающих раскрепощению дирижёрского аппарата. Часто Евгения Петровна подходила и обхватывала запястье ученика для того, чтобы он почувствовал, как может выразительно работать одна кисть. Мы старались запомнить этот миг и самостоятельно, в качестве упражнений, применяли этот приём. Е.П. Сидорова очень трепетно относилась к отработке дирижёрского жеста и была в этом процессе очень терпелива. Каждый новый дирижёрский жест, словно драгоценный камень, тщательно оттачивался. При этом Евгения Петровна всегда после своего объяснения просила сначала теоретически рассказать, как показывается тот или иной технический приём, а уже только потом студент начинал дирижировать. Помню, как долго отрабатывался технический приём вступления на неполную долю, показ четверти с точкой, синкопы. Иногда за урок мы проходили всего четыре-шесть тактов, но уходя с занятия, с полным удовлетворением понимала, что у меня получилось, и я смогу это повторить!

Евгения Петровна очень редко сама дирижировала на уроке. Это происходило, если только у студента совсем ничего не выходило, например какое-нибудь технически сложное место. И получалось у неё это так легко, просто и понятно, что проблема решалась сама собой. Поэтому ожидаемым моментом урока всегда был дирижёрский показ самой Евгении Петровны. Её жест, наполненный звуком, завораживал своей простотой и ясностью – в нём сочетались удивительная пластичность, мягкость и скрытая энергия, и потрясающая сила. Но она никогда не говорила: «Показывай как я!», и мы, студенты, никогда не копировали её, а искали свой жест, конечно, подходящий к данному сочинению. Евгения Петровна не только помогала постигать технические «новшества» дирижирования, но и учила думать о том, как выстроить драматургию произведения, какое слово в длинной мелодической фразе сделать логической вершиной, где взять дыхание, а где обойтись лишь цезурой без дыхания и т. п. Говорить заставляла много – и если на первых занятиях это давалось с трудом, то в дальнейшем объяснение того, что показываешь руками, вошло в обязанность. Евгения Петровна стремилась развивать в ученике самостоятельность эстетических оценок, т.е. способность анализировать своё исполнение – что получилось, а над чем ещё необходимо поработать.

Е.П. Сидорова была истинным Учителем и прирождённым Педагогом в самом широком понимании этого исключительно ёмкого слова. Мы все её многочисленные ученики глубоко благодарны ей за непотерянную любовь к выбранной профессии дирижёра-хоровика; за подлинные, глубокие и жизненно

необходимые профессиональные знания, так приготившиеся нам; за то, что мы любим и можем так работать; за то, что мы верны её принципам! Е.П. Сидорова собирала и записывала всевозможные афоризмы, пословицы, стихи, интересные высказывания знаменитых людей и музыкантов. Позволю себе процитировать некоторые из них:

- *Счастлив человек вдвойне, если есть у него хороший учитель (народная мудрость).*
- *По делам учеников судят об учителе.*
- *Почитай учителя как родителя (пословица).*
- *Учитель это человек, который помог тебе стать самим собой.*
- *Можно познать радость творчества, но истинное мастерство – это мучительные поиски, разочарования, долгие ночи без сна. В такие ночи, даря миру прекрасное – рождается настоящий Мастер.*
- *Ах, если бы к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие (А. Чехов).*
- *Музыканта делает труд.*
- *Искусство формирует человеческие души нежными руками, и работа искусства – это «тихая работа» (И. Шиллер).*
- *Разочарование – это школа, которую должны пройти все, чтобы чему-нибудь научиться.*
- *Люди перестают мыслить, когда перестают читать (Д. Дидро).*
- *О человеке надо судить не по его дарованию, а по тому, что он делает из него (Р. Декарт).*

Высочайшие моральные качества, тончайшая интеллигентность и высшая простота, большое самообладание и неистребимая сила жизни, воля, душевная молодость, а ещё свет её неповторимой улыбки – загадочной и вместе с тем ироничной, блеск умных, добрых глаз.... И необыкновенная сердечная доброта, – именно такой образ Евгении Петровны Сидоровой останется в наших сердцах.

Е.П. Мельникова

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Профессор Е.П. Сидорова и её ученики

Говорить об учителях сегодня важно. В каждом из нас есть тяга к воспоминаниям – о самом главном, самом светлом, что сопровождает нас всю жизнь. И большое место в этих воспоминаниях занимает наш учитель, тот единственный Учитель – Евгения Петровна Сидорова. Учитель, для которого понятия Добро, Справедливость, Честь – основа воспитания студентов. Учитель, кото-

рый приобщал к высшим духовным ценностям и тем самым продолжал бесконечную цепочку Учитель – ученик – Учитель.

Время – лучший судья всех деяний человека. Только спустя годы всё яснее становится значение великого педагогического труда. Пятьдесят лет проработав на кафедре хорового дирижирования Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Е.П. Сидорова выпустила 105 учеников. «Я помню их всех до одного. Иногда воспоминания вызывают в памяти милые сердцу образы Саши Рязанова, Валентины Мамедовой, Тамары Гибалевич, Сергея Овчинникова и многих, многих моих дорогих питомцев. Все они имели различную степень одарённости и уровень подготовки, непохожие характеры и темперамент, однако объединяло их одно качество – желание учиться дирижёрскому искусству, и учиться хорошо», – вспоминала Е.П. Сидорова.

Первым выпускником Евгении Петровны был Леонид Сабат. Он поступил в консерваторию, уже, будучи руководителем городского хора в Кисловодске, и закончил вуз экстерном за три года. Как вспоминала Евгения Петровна: «Помню, решила дать ему на Государственный экзамен кантату Д. Шостаковича «Над Родиной нашей солнце сияет», ещё не звучавшую в Саратове. Произведение было встречено студенческим хором «в штыки» из-за сложности музыкального языка и из-за статьи о композиторе, появившейся тогда в газетах под заголовком «Сумбур вместо музыки». Но в процессе работы Леонида Сабата отношение к музыке Д. Шостаковича изменилось в противоположную сторону, хористы поняли и полюбили эту музыку. На государственном экзамене произведение Д. Шостаковича было встречено овацией и одобрено Государственной комиссией».

Что отличало студентов того периода? Они не только учились, но и почти все работали, а именно руководили коллективами хоровой самодеятельности. В особенности состязались между собой хоровая капелла Дворца культуры «Россия», руководил которой Тагир Сайфуллин, и хоровая капелла «Автозавода», руководитель Герман Занорин, оба они были учениками Е.П. Сидоровой.

Тагир Сайфуллин выделялся из среды студентов своей внешностью: брюнет с «огненными» глазами, высокий, статный и очень обаятельный. Учась в консерватории, Тагир сделал большие успехи, в его дирижировании появились черты, которые были свойственны только ему. Это не только хорошая техника, но и воля, непререкаемый авторитет, за которым свободно «шёл» хор. Когда Тагир подходил к хору, то весь его облик, требования, замечания и даже обращение к певцам говорили о том, что его предназначение – быть дирижёром.

Герман Занорин внешне был несколько другого плана: небольшого роста, коренастый и нетерпеливый. Он всё делал быстро: быстро ходил, быстро реагировал на замечания, быстро говорил, но говорил всегда утвердительно. Во всех его делах была видна уверенность и знание того, чего он хотел добиться. Хор упоённо следовал за ним, повинаясь каждому взмаху руки, и переживал вместе с ним великий процесс сотворчества постижения музыки. Герман Дмитриевич обладал ещё и композиторским даром и этот талант в полной мере проявился в прекрасных аранжировках для хора.

Тагир Сайфуллин и Герман Занорин – музыканты высокого профессионального уровня. Товарищи в жизни и в учёбе, они соревновались в своих творческих достижениях: оба самостоятельных коллектива, которыми они руководили, получили звания народных. Герман Дмитриевич долгие годы заведовал дирижёрско-хоровым отделением Саратовского музыкального училища, был удостоен звания Заслуженный работник культуры. Тагир Сайфуллин явился создателем Башкирской государственной хоровой капеллы, занимался педагогической работой: он был доцентом кафедры хорового дирижирования Уфимского государственного института искусств. За большой вклад в развитие музыкального искусства Тагир Сайфуллин был удостоен званий заслуженного деятеля искусств РФ и народного артиста Республики Башкортостан.

Несколько позже образовалась академическая мужская капелла завода «Техстекло», основанная Валерием Датским, также учеником Е.П. Сидоровой. Впоследствии капелла стала лауреатом, победив на конкурсе мужских хоров в Магнитогорске. Заслуженный работник культуры РФ Валерий Датский долгое время руководил мужской капеллой при Дворце культуры Россия и, окончив отделение симфонического дирижирования СГК преподавал в Саратовской консерватории на кафедре народных инструментов.

Очень интересной личностью был другой ученик Евгении Петровны, Владимир Игнатьев, который организовал самостоятельный хор при Саратовской филармонии и был удостоен чести выступать с ним в Москве в Колонном зале Дома Союзов. Владимир Игнатьев был очень способным молодым человеком, и при работе с хором раскрылась истинная его одарённость. В дальнейшем, он, как и Валерий Датский закончил отделение симфонического дирижирования в классе Н.Г. Фахторовича, в то время главного дирижёра оркестра Саратовской филармонии.

На вопрос: «Кого Вы выделяете из такой огромной «армии» выпускников?», Евгения Петровна неизменно отвечала: «У каждого педагога есть свой идеал ученика, и для меня таким идеалом являются Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Саратовской консерватории Людмила Алексеевна Лицова и Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Тамбовского гуманитарного университета Владимир Васильевич Козляков». Как вспоминала Е.П. Сидорова: «Уже с момента поступления в консерваторию Людмилы Лицовой было видно, что это человек незаурядных способностей. За что бы она ни бралась, и в плане учёбы, и в плане общественной работы, всё доводилось ею до конечного результата, было сделано очень тщательно и хорошо. Профессиональный уровень развития Людмилы Лицовой заметно отличался от её сокурсников. Стремление к глубокому познанию своей специальности проявлялось во всём: прекрасная учёба, эрудиция, талант организатора, а главное – с самого начала учёбы, огромное желание практической работы. Воля, упорство, твёрдый характер и уверенность в своих действиях – все эти качества помогли Людмиле Алексеевне стать настоящим дирижёром».

Противоположностью Л. Лицовой по характеру был Владимир Козляков: выдержанный, скромный, спокойный и в разговоре, и в манерах. Упорное стремление к совершенству – пожалуй, так можно было определить главную

черту дирижёрского «характера» В. Козлякова. Из воспоминаний Е.П. Сидоровой: «Сколько я помню Володю Козлякова, он почти всегда говорил только о музыке. Порой даже создавалось впечатление, что у него нет иных дел и забот, других интересов и увлечений, хотя это было не так. Просто музыка для него являлась очень многим в жизни, и поэтому она занимала все его мысли, поглощала всё его время». За годы педагогической деятельности Е.П. Сидорова повидала разных студентов: высокоодарённых и не очень, больших тружеников и просто хороших музыкантов; из класса вышли не только замечательные дирижёры, но и первоклассные педагоги. Это заслуженный работник культуры, преподаватель Смоленского музыкального училища Валентина Михайловна Сафонова-Рощенко, заслуженный работник культуры, преподаватель Орловского музыкального училища Раиса Сергеевна Анохина, заслуженный работник культуры, преподаватель Ярославского музыкального училища Лилия Михайловна Чернецова, заслуженный работник культуры, преподаватель Саратовского колледжа искусств Марина Борисовна Цапкова, доцент Белгородского университета культуры Сергей Николаевич Овчинников. Целый клан учеников Евгении Петровны работал и работает в Педагогическом институте СГУ им. Н.Г. Чернышевского на кафедре теории и методики музыкального образования это: доцент В.П. Чижикова, доцент Л.Я. Хмурова, старший преподаватель И.В. Курченко, кандидаты педагогических наук, доценты А.Б. Гениуш, М.А. Фадеева, М. Михайлова.

В классе Евгении Петровны учились не только студенты дневного, но и заочного отделений. К учёбе они приступали лишь тогда, когда кафедра принимала их работу, подготовленную дома. Из них выделялся Заур Ерицпохов, человек с хорошими природными данными, с ярким колоритным темпераментом. Даже на кратковременной работе с хором консерватории (что было свойственно заочному отделению) он показывал себя ярко и своеобразно. Очень тонко Заур умел раскрыть исполняемое сочинение, причём одинаково хорошо у него получались и лирические миниатюры, и произведения драматического характера. Уже при поступлении в консерваторию он работал в Краснодарском институте культуры и руководил хоровым классом. Ныне Заур Ерицпохов – заслуженный работник культуры России, заслуженный деятель искусств Кубани, лауреат премии им. М.В. Ломоносова в области науки, образования и искусства, декан факультета музыкального и гуманитарного образования Краснодарского государственного университета культуры и искусств, профессор, руководитель мужского хора факультета.

Ученица Евгении Петровны – Валентина Павловна Чижикова с 1967 г. и по сей день работает преподавателем вуза. Она продолжает тот благородный путь, который начала Евгения Петровна Сидорова. Скромная и сердечная – Валентина Павловна всегда была рядом со своим педагогом: сопровождала на концерты, помогала уладить бытовые проблемы, по первому звонку приезжала к ней домой. Ничего не изменилось и сегодня: Валентина Павловна очень тепло и трепетно относится к памяти своего учителя, оберегает и хранит в своём сердце частицу души Евгении Петровны. По воспоминаниям Валентины Павловны Евгения Петровна обладала душевной щедростью, огромным терпением

и выдержкой, позволяющей изо дня в день кропотливо учить, а порой и убеждать нас, студентов, таких разных. Она была строгим и требовательным педагогом, умела настоять на своём, но никогда не повышала голоса. Однако могла так посмотреть на ученика и сказать всего одну фразу, что тому становилось невыносимо стыдно и неловко за своё незнание. Каждый новый дирижёрский жест тщательно оттачивался, словно драгоценный камень, и когда после сорокаминутной работы над несколькими тактами хоровой миниатюры слёзы застилали глаза студента от досады на свою «несообразительность», Евгения Петровна вдруг говорила: «Ну вот!», и эта долгожданная фраза в её устах звучала как самая высокая похвала. Объяснение нового технического приёма в дирижировании было настолько доходчивым и подробным, что даже самый слабый в подготовке студент постигал новый материал в полном объёме. И когда студент осознавал свой небольшой, но профессиональный рост – такие маленькие победы запоминались надолго. Так у Валентины Павловны сохранилась расписка одного ученика Евгении Петровны (ныне уважаемого музыканта), где говорится: «Уважаемая Евгения Петровна! После данной сессии я констатирую, что некоторые вещи в технике дирижирования для меня прояснились!»

Обращаясь к прошлому, понимаешь, что учителя жили и живут не ради себя. Кодекс их чести – это служение на благо своих учеников. О том, что жизнь – это трудная дорога, знает, наверное, каждый. И на этом пути обязательно должен встретиться Наставник и Хранитель мудрости, Учитель с большой буквы. Иначе, как знать, куда заведёт эта дорога? Нам, ученикам Евгении Петровны повезло, мы встретили своего Учителя. Завершить эту статью хочется словами известного немецкого философа К. Фрелиха: «Если учитель имеет только любовь к делу, он будет хороший учитель. Если учитель имеет только любовь к ученику, как отец, мать, – он будет лучше того учителя, который прочёл все книги, но не имеет любви ни к делу, ни к ученикам. Если учитель соединяет в себе любовь к делу и к ученикам, он – совершенный учитель».

Н.Н. Владимирцева

(Саратов, СГК им. Л.В.Собинова)

Научно-методическая работа педагогов кафедры дирижирования академическим хором СГК. Исторический ракурс

За свою 70-летнюю историю кафедра дирижирования академическим хором зарекомендовала себя как одна из ведущих кафедр вуза. Успехи деятельности основываются на бесценном опыте предшествующих поколений, формировании, сохранении и постоянном обогащении традиций.

Одной из важных составляющих деятельности кафедры является научная и учебно-методическая работа. В первые годы существования кафедры, связанные с формированием педагогического и студенческого контингента и налаживанием всех сфер деятельности, преобладала работа по формированию методического сопровождения учебного процесса. Педагоги создавали учебные программы по всем дисциплинам специального цикла. Следует напомнить, что и многие теоретические дисциплины (сольфеджио, гармония, полифония) вели педагоги-хоровики, например, С.А. Заливухин, позже – Ю.Н. Боголюбов, народное творчество преподавали Л.С. Заливухина, позже – Л.А. Лицова.

По учебным программам, созданным в то время, кафедра работала многие годы. Забегая вперед, отметим, что в 2006 году, уже современным поколением педагогов, был обновлен весь комплекс рабочих программ, созданы учебно-методические комплексы (УМК) по специальным дисциплинам, перечень которых значительно расширился по сравнению с предыдущими годами. В этой масштабной методической работе, в которой участвовали все педагоги кафедры, был обобщен ценный коллективный и личный педагогический опыт, внедрены инновационные обучающие методики. На протяжении первых десятилетий истории кафедры создавались не только учебные программы, но и методические разработки к курсам лекций. Так, М.В. Тельтевская разрабатывала курс лекций по хороведению и детскому музыкальному воспитанию, Е.П. Сидорова – методике преподавания хоровых дисциплин.

Весьма ценным вкладом в обеспечение учебного процесса явилось создание хрестоматий по различным дисциплинам и сборников хоровых произведений. Так, например, хрестоматия по технике дирижирования для учащихся музыкальных училищ, составленная Л.С. Заливухиной и выпущенная в свет в 1959 г. издательством «Музыка», явилась первым в стране учебным пособием такого рода. Составителями хрестоматий так же явились: Г.Я. Черноморская (по чтению хоровых партитур), Е.П. Сидорова (по дирижированию), Л.С. Заливухина (по русскому народному творчеству), Н.С. Владимирцева (по хоровому творчеству саратовских композиторов), позже – Л.А. Лицова (по вокальному ансамблю). В 50–80-е годы, в период, когда поступление специальной литературы в консерваторию было ограничено, научные труды педагогов пополняли фонды библиотеки. Традиционно, каждый педагог специализировался на научных исследованиях в определенных направлениях.

Научные интересы Н.С. Владимирцевой и Ю.И. Датской были сосредоточены на зарубежной хоровой музыке. Наиболее масштабные научные исследования работы связаны с изучением и анализом ораторий Гайдна, месс и реквиема Моцарта, месс Бетховена. Особую ценность представляют работы Г.Я. Черноморской, посвященные малоизученному хоровому творчеству русских композиторов – В.С. Калинникова, А.С. Аренского, Ц.А. Кюи и др. Вокально-симфоническое творчество С.С. Прокофьева анализировалось в работах И.Ф. Шарац, хоровое творчество Д.Д. Шостаковича подробно изучено Ю.И. Датской, музыка композиторов Д.Б. Кабалевского, Г.В. Свиридова – В.И. Грицепановой, хоровая музыка саратовских композиторов стала предметом рассмотрения в работах Н.С. Владимирцевой.

Сфера научных интересов педагогов кафедры весьма обширна, включает и методическое направление. Так, различными проблемами методики преподавания хоровых дисциплин и вопросами дирижерской техники занимались Е.П. Сидорова, позже Б.К. Милютин и Л.А. Лицова. Особое значение имеют работы педагогов, запечатлевшие страницы истории кафедры (их авторами являются М.В. Тельтевская, Е.П. Сидорова, Ю.И. Датская) и портреты Учителей с описанием их жизни и деятельности. Это работы М.В. Тельтевской о Н.М. Данилине и П.Г. Чеснокове, Е.П. Сидоровой о К.Б. Птице.

Работа по изучению истории и деятельности кафедры активизировалась в последние годы в связи с подготовкой и празднованием ряда юбилейных дат. В 2001 г. состоялась межвузовская конференция, посвящённая 100-летию со дня рождения М.В. Тельтевской «Художественное образование: проблемы психологии, педагогики, творчества». Многочисленные сообщения педагогов и гостей – выпускников Саратовской консерватории – представили полную картину истории, исполнительской, научной, методической, просветительской деятельности кафедры.

В 2004 г. силами педагогов кафедры осуществлена подготовка материала и издание сборника статей к 60-летию кафедры дирижирования академическим хором – «По страницам истории дирижерско-хорового образования в Саратове». Издание содержит статьи о жизни и деятельности педагогов, множество фотографий. Эта книга – первое полное собрание истории кафедры в жизнеописании основателей кафедры и педагогов старшего поколения. Издание получило положительную оценку музыкальной общественности. Интересно, что этот сборник находится в библиотеке Московской консерватории, представлен на официальном сайте МГК.

В 2007 г. к 95-летию СГК состоялась конференция «Из истории дирижерско-хорового образования в Саратове». К 110-летию со дня рождения профессора М.В. Тельтевской в 2011 г. была приурочена научно-практическая конференция «Дирижерско-хоровое образование в Саратове: история, методика, практика» – это была секция всероссийской конференции «Проблемы исполнительской интерпретации и музыкальная педагогика». В 2012 г. к 100-летию СГК была проведена конференция «Кафедра дирижирования академическим хором: вчера, сегодня, завтра». На этих форумах были представлены материалы по истории кафедры, подготовленные всем педагогическим составом.

Историческая связь Саратовской хоровой школы с Московской консерваторией была отражена в выступлениях Л.А. Лицовой и Н.Н. Владимирцевой на международной конференции к 100-летию К.Б. Птицы, организованной и проведенной Московской консерваторией в 2011 г. Участие педагогов во всероссийских и международных научных конференциях повысило статус научной деятельности СГК. Так, на международных конференциях неоднократно выступали Л.А. Лицова, Н.Н. Владимирцева, А.Г. Труханова; во всероссийских и региональных конференциях в разные годы участвовали (с последующей публикацией материалов) практически все педагоги кафедры.

Интересным было участие (в разные годы) Л.А. Лицовой, Н.Н. Владимирцевой, А.Г. Занорина в Региональных Пименовских чтениях. Публикации

во всероссийских изданиях имеют Л.А. Лицова, Н.Н. Владимирцева – это известная книга «Борис Тевлин. Хоровые пути» (предложение на написание статей было получено от Московской государственной консерватории и Б.Г. Тевлина), А.Г. Труханова – сборники статей «Шнитке посвящается». Нередко научные и методические статьи публикуются в сборниках, изданных другими вузами: РАМ им. Гнесиных, Московским институтом музыки им. Шнитке, Уральской, Ростовской, Астраханской консерваторий, институтом искусств СГУ и др. В тематике научных работ кафедры современного периода преобладают два основных направления: изучение духовной музыки русских и современных композиторов и анализ хоровой музыки российских композиторов последней трети XX – начала XXI веков. В 2007 г. вышел в свет сборник научных статей «Духовная музыка России: прошлое и настоящее», представивший разнообразные научные материалы по проблемам изучения творчества композиторов в области духовной тематики и жанров. В 2010 г. опубликован сборник научных работ педагогов кафедры «Хоровое искусство и образование современной России». Объектом рассмотрения становится широкий спектр вопросов изучения и исполнения хоровой музыки отечественных композиторов.

Кафедра справедливо считает, что интерес к научной работе воспитывается со студенческих лет. Студенты кафедры дирижирования академическим хором могут реализовать свою склонность к исследовательской, научной работе. На протяжении семи лет кафедра проводит смотр-конкурс письменных творческих работ по истории отечественной хоровой музыки. Тематическая направленность конкурса позволяет студентам глубоко и разносторонне проанализировать хоровое творчество известного композитора, либо один из характерных хоровых жанров. Таковы конкурсы: «Век XXI» (к 75-летию со дня рождения Р. Щедрина), 2007 г.; «Жанры хоровой музыки», 2008 г.; «А. Шнитке и его современники» (к 75-летию со дня рождения А. Шнитке), 2009 г.; «Этот день Победы...» (к 65-летию Победы в Великой Отечественной Войне), 2010 г.; «Гимны Родине» (к 95-летию со дня рождения Г.В. Свиридова), 2011 г.; музыки «Из вечности музыка вдруг раздалась» (к 155-летию со дня рождения С.И. Танеева), 2011 г.

Конкурс 2012–2013 учебного года – «1150 славных лет» посвящен 1150-летию Российской государственности. Конкурс вышел за рамки кафедрального проекта, приобрел статус Межрегионального. Студенты кафедры имеют убедительные победы во всесоюзных конкурсах письменных работ. Это: Н. Гракун (н. р. Н.Н. Владимирцева) – Москва, 2006 г.; А. и Т. Паламаржа (н. р. Н.А. Кошелева, А.Г. Труханова) – Петрозаводск, 2012 г. А. Паламаржа (н. р. Н.Н. Владимирцева, Н.А. Кошелева) в 2013 г. стала дипломантом Международного (XXIII) конкурса научных работ студентов в области музыкального искусства. Обзор научной и учебно-методической деятельности педагогов свидетельствует о разнообразии научных интересов, вкладе кафедры в музыкальную педагогику и науку. Результатом серьезной научной работы становится присвоение педагогам кафедры ученых степеней и ученых званий.

Участники конференции

1. **Асмолова Ирина Александровна**, доцент, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
2. **Белозёр Людмила Петровна**, кандидат педагогических наук, Костанайский государственный педагогический институт (Казахстан)
3. **Белякова Римма Ивановна**, народная артистка РФ, профессор, зав. кафедрой мастерства актёра СаТИ, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
4. **Бобырь Наталья Александровна**, аспирантка, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. С.П.Полозов.
5. **Владимирцева Нелли Николаевна**, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
6. **Гусев Юрий Александрович**, доцент, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
7. **Демченко Александр Иванович**, доктор искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
8. **Егорова Ирина Львовна**, кандидат искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
9. **Зорин Артём Николаевич**, доктор филологических наук, доцент кафедры мастерства актёра СаТИ, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
10. **Зыков Алексей Иванович**, доцент, зав. кафедрой пластического воспитания СаТИ, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
11. **Кийовски Ольга Юрьевна**, аспирантка, преподаватель, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор
12. **Кривошей Ирина Михайловна**, кандидат искусствоведения, доцент, Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
13. **Лебедев Александр Евгеньевич**, кандидат искусствоведения, доцент, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
14. **Лицова Людмила Алексеевна**, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
15. **Малышева Татьяна Фёдоровна**, кандидат искусствоведения, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
16. **Мальцева Елена Геннадьевна**, доцент, Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В.Рахманинова
17. **Мстиславская Елена Васильевна**. Кандидат педагогических наук, доцент. Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
18. **Мельникова Елена Павловна**, доцент, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
19. **Николаева Мария Владимировна**, аспирантка, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. Варламов Д.И., доктор искусствоведения, профессор
20. **Никулина Светлана Игоревна**, преподаватель кафедры сценической речи СаТИ, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

21. **Паршкова Алина Александровна**, аспирантка, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. Сухова Л.Г., доктор педагогических наук, профессор
22. **Петров Владислав Олегович**, кандидат искусствоведения, доцент, Астраханская государственная консерватория (академия)
23. **Пьянова Наталья Михайловна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры мастерства актёра СаТИ, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
24. **Самохин Алексей Николаевич**, Саратовский областной колледж культуры имени Е.Н. Курганова
25. **Томахина Виолетта Павловна**, аспирантка, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор
26. **Труханова Александра Геннадиевна**, кандидат искусствоведения, доцент, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова
27. **Сухова Лариса Георгиевна**, доктор педагогических наук, профессор, Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова
28. **Свиридова Алевтина Васильевна**, кандидат искусствоведения, профессор, Астраханская государственная консерватория (академия)
29. **Тормозова Надежда Ивановна**, аспирантка, Саратовская государственная консерватория им. Л.В.Собинова. Н. рук. Сухова Л.Г., доктор педагогических наук, профессор
30. **Чащина Светлана Васильевна**, кандидат искусствоведения, Вятский государственный университет
31. **Широких Татьяна Николаевна**, кандидат педагогических наук, доцент, Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского

Содержание

Проблемы исполнительской интерпретации и музыкальной педагогики.....	3
Малышева Т.Ф. Танеев-пианист в воспоминаниях Яворского (по материалам архива Саратовской консерватории)	3
Мальцева Е.Г. А.И. Зилоти-ансамблист	7
Паршкова А.А. Творческий путь М.И. Гринберг (к 105-летию со дня рождения)	16
Сухова Л.Г. Выдающийся русский пианист Виктор Карпович Мержанов (памяти музыканта, педагога, человека).....	23
Демченко А.И. В пике творческой зрелости (о пианизме Льва Шугома)	27
Кийовски О.Ю. Влияние музыкальной риторики на органное творчество Дитриха Букстехуде	35
Чащина С.В. Теория интонационного ритма: пути развития.....	42
И.М. Кривошей Русский романс: концептосоставляющие «воли» .	52
А.В. Свиридова «10 иероглифов» Дмитрия Кольцова (к вопросу интерпретации цикла).....	56
Петров В.О. Инструментальный театр: основные признаки жанра	66
Гусев Ю.А. Квартет тромбонов, его появление и развитие	74
Гусев Ю.А. Квартет тромбонов в оркестре и камерной музыке	82
Бобырь Н.А. Тринадцатый квартет Д. Шостаковича: к проблеме исполнительской интерпретации	94
Лебедев А.Е. Принципы организации инструментальной фактуры в концертах для баяна с оркестром в 1930–1950-е годы	100
Егорова И.Л. К вопросу исполнительской интерпретации песенного фольклора: одноголосная транскрипция многоголосного напева.....	107
Белозер Л.П. Казахские музыкальные инструменты: история и современность	116
Музыкальная педагогика.....	122
Асмолова И.А. Фортепианный ансамбль на общем курсе фортепиано как средство музыкального воспитания и развития студентов разных специальностей.....	122
Николаева М.В. Современные методы музыкотерапии для развития способностей детей	127

Широких Т.Н. Педагогическая подготовка в музыкальном вузе: традиции и новации	132
Тормозова Н.И. Модель повышения квалификации преподавателей детских школ искусств в условиях реализации предпрофессиональных программ.....	140
Самохин А.Н. Подготовка музыкально-педагогических кадров для домашнего обучения в Саратовском Поволжье в конце XIX – начале XX века	146
Мстиславская Е.В. Проект «Творческая мастерская»	152
Театральное исполнительство и педагогика.....	156
Демченко А.И. Контуры театрального искусства. Вслед юбилею Саратовской консерватории	156
Белякова Р.И. Атмосфера как способ репетирования. Чеховский метод	181
Зорин А.Н. Сценические интерпретации комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». Диалог с Мейерхольдом на рубеже XX–XXI веков	183
Зыков А.И. Основные виды функционирования танцевально-пластических составляющих драматического спектакля.....	189
Никулина С.И. Разработка методики «Через предмет к слову» ..	199
Пьянова Н.М. Нужен ли будущим актерам курс «История зарубежной литературы?»	202
Томахина В.П. Ритуальный танец в искусстве рубежа XIX–XX веков	206
Проблемы хорового искусства	209
Труханова А.Г. Продолжая дело своего Учителя	209
Сидорова Е.П., Лицова Л.А. Воспоминания о К.Б. Птице (методические заметки).....	212
Лицова Л.А. Хорошо забытое старое или размышления о профессии хорового дирижера	216
Мельникова Е.П. Некоторые методические принципы преподавания дирижирования профессора Е.П. Сидоровой	219
Мельникова Е.П. Профессор Е.П. Сидорова и её ученики.....	223
Владимирцева Н.Н. Научно-методическая работа педагогов кафедры дирижирования академическим хором СГК. Исторический ракурс.....	227
Участники конференции.....	231

Научное издание

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И ПЕДАГОГИКА:
ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Сборник статей по материалам
Всероссийской научно-практической конференции
(16–18 мая 2013)

Редакторы: С.П. Шлыкова, Л.В. Червякова
Компьютерная вёрстка Е.Н. Липчанской

Подписано в печать 07.07.2014. Гарнитура Times. Печать «RISO».

Усл. печ. л. 14,75. Уч.-изд. 12,8. Тираж 50 экз. Заказ 19.

Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова.
410012, г. Саратов, пр. им. С.М. Кирова, 1.