

Министерство культуры Российской Федерации
Хабаровский государственный институт культуры

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ И РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ В XXI ВЕКЕ

Материалы
III Всероссийской научно-практической конференции
(г. Хабаровск, 10-11 ноября 2022 г.)

Хабаровск, 2024

ББК 71я 43
УДК 082+304.2
К 90

Редактор: С.Ю. Лысенко – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

Составитель: Е.Н. Лунегова – главный специалист по научной деятельности Хабаровского государственного института культуры

Рецензент: С.Ю. Лысенко – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства Хабаровского государственного института культуры

К 90 **Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке:** материалы III всероссийской научно-практической конференции (11 ноября 2022 г., г. Хабаровск) / Министерство культуры Российской Федерации, Хабаровский государственный институт культуры ; ред. С.Ю. Лысенко, сост. Е.Н. Лунегова;. – Хабаровск : [б.и], 2024. – 132 с. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-91426-119-8

В научных статьях сборника представлен широкий спектр вопросов, обсуждавшихся 11 ноября 2022 года в Хабаровском государственном институте культуры на всероссийской научно-практической конференции «Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке».

«Русская идея» на современном этапе развития отечественной культуры, в Год культурного наследия народов России, получает особое звучание. Ее неотъемлемой частью является богатейший потенциал культуры и искусства русского зарубежья, а также недавнего советского прошлого самой России. Невостребованные социалистической идеологией темы, идеи, художественные произведения композиторов, писателей, поэтов, художников «хранят» память прошлого, отражают сущность прежней России. Подобное происходит и с культурными приоритетами «вчерашнего», советского прошлого, отчасти отторгнутыми на рубеже тысячелетий поколением «прагматиков от культуры».

Значительная историческая дистанция позволяет сегодня иначе взглянуть и на контекст, некогда сформировавший «золотой фонд» отечественной культуры XX века, вспомнить и по новому оценить творчество тех, кто был «заслонен», остался «в тени» великих творцов в силу идеологических, исторических, политических, культурных и прочих причин.

Наступило время «собирать камни», время вернуться к своим истокам, к самим себе. Феномен художественного наследия сегодня, его возвращения и сохранения – важнейший фактор динамики современной российской культуры и искусства, актуализирующий многие аспекты художественного творчества и научного исследования. «Возвращая» наследие России, мы восстанавливаем нить культурной преемственности в современном, динамично меняющемся мире. Сборник адресован преподавателям, аспирантам и студентам средних и высших профессиональных учебных заведений.

Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной собственности несут авторы публикуемых материалов. Материалы публикуются в авторской редакции.

Полнотекстовая электронная версия сборника размещена в свободном доступе на сайте ХГИК <http://hgiik.ru/>.

Издание размещено в научной электронной библиотеке elibrary.ru по договору №13863 от 03.10.2013 г.

ББК 71я 43
УДК 082+304.2

ISBN 978-5-91426-119-8

© Хабаровский государственный институт культуры, 2024

Алепко А. В.,
доктор исторических наук, профессор,
кафедра культурологии и музеологии,
главный научный сотрудник
Хабаровского государственного института культуры

Музыкальные учебные заведения и педагоги русской эмиграции в Китае (1923-1945 гг.)

В статье изучаются вопросы, связанные со становлением и развитием музыкального образования российской эмиграции в Китае. Раскрыты организационная структура и общественная деятельность музыкальных учебных заведений. Показаны результаты и особенности преподавательской деятельности российских музыкантов в Китае. Определена роль коллективов музыкальных школ в становлении и развитии классической музыки в странах Восточной Азии. Определены имена известных российских музыкантов, замещавших должности профессоров в Шанхайской национальной консерватории. Выявлена их роль в продолжении традиций русской народной музыки. Показаны особенности творчества российских композиторов в Китае. Раскрыт творческий потенциал музыкальных коллективов русской эмиграции.

Ключевые слова: вокал, класс, консерватория, концерт, методика, музыка, преподаватель, студия, ученик, школа.

Alexander V. Alepko
D. Sc. of Historical Sciences,
Professor at the Department of Culture and Museum Studies,
Chief Research Officer,
Khabarovsk State Institute of Culture

Russian Emigration Musical Educational Institutions and Educators of in China (1923–1945)

The article studies formation and development of musical education for the Russian emigration in China, its organizational structure, and social activity of musical educational institutions. It shows Russian musicians teaching activity in China and music school bands contribution to classical music formation and development in the countries of East Asia. The author provides the names of well-known Russian musicians who have held the positions of professors at the Shanghai National Conservatoire and have played an important part in promoting Russian folk music traditions, analyzes their creative features and potential.

Key words: vocal, form, conservatoire, concert, methodology, music, teacher, studio, student, school.

Система музыкального образования, созданная в 1920-1930 х гг. в Китае творческой интеллигенцией российской эмиграции, была представлена как учебными заведениями, так и отдельными музыкантами, открывшими собственные музыкальные классы, кружки и курсы. Наиболее известные среди

них были сосредоточены в двух крупных центрах российской эмиграции в китайских городах Харбин и Шанхай.

В Харбине в 1920 г. было создано Харбинское музыкальное училище; в 1921 г. – Первая Харбинская музыкальная школа [76, с.34-36] и Школа вокального искусства; а в 1925 г. – Харбинская городская консерватория.

В Шанхае в этот же период русские эмигранты открыли несколько музыкальных студий и частных школ. Среди них вокальная студия П. Ф. Селиванова; вокальная школа Аллы Томской, известной оперной певицы; студия В. А. Чернецкой (фортепиано), И. А. Федорова (скрипка), П. Н. Машина (оперное пение). В 1936 г. после очередного притока российских эмигрантов в Шанхае была открыта Первая Русская музыкальная школа.

В то же время необходимо отметить тот факт, что китайское правительство, имевшее сведения о большом количестве проживавших в Шанхае высокопрофессиональных российских музыкантов и преподавателей классической музыки, открыло в городе в 1927 г. Шанхайскую национальную консерваторию. Основу первой китайской консерватории составили такие известные деятели русской музыкальной общественности лица, как профессор Борис Степанович Захаров (класс рояля), Сергей Сергеевич Аксаков (класс фортепиано), Владимир Григорьевич Шушлин (класс скрипки) и племянница композитора Сергея Васильевича Рахманинова – Зоя Аркадьевна Прибыткова (класс рояля).

Данная статья посвящена анализу деятельности российских музыкантов в высших учебных заведениях Харбина и Шанхая, таких, как Музыкальная высшая школа Глазунов и Шанхайская национальная консерватория.

В 1928 г. на базе Харбинской городской консерватории была создана Музыкальная высшая школа Глазунов (далее МВШ), имени выдающегося русского композитора профессора и ректора Санкт-Петербургской консерватории Александра Константиновича Глазунова (29.06.1865-21.03.1936). Данное учебное заведение разместилось в Харбинском синагогальном училище (это здание нынешней второй Корейской школы) на улице Тунцзян района Даоли. Основателями Музыкальной высшей школы явились виолончелист И. Шпильман, выпускник Петербургской консерватории), скрипач Уриэль (Юлий) Моисеевич Гольдштейн (1887-14.3.1959), выпускник Берлинской Королевской академии искусств по классу скрипки под руководством профессора А. Марто и профессора М. Бруха и его супруга пианистка Вера Исаевна Блювштейн-Диллон (1.04.1895-28.09.1946). Надо заметить, что Вера Исаевна окончила Лейпцигскую консерваторию с отличием, а в 1923-1925 гг. преподавала в Московской музыкальной школе имени Ф. И. Шаляпина [6].

В МВШ преподавали: Л. Б. Аптекарева, Р. Г. Карпова, И. М. Горвиц, З. А. Прибыткова – фортепиано; Н. А. Шиферблат – скрипка; С. И. Ступин, И. М. Ульштейн – виолончель; Ф. П. Канн, М.В. Осипова-Закржевская, А. С. Пошикарпова – вокал; П. Ф. Соболев – кларнет; И. Альбицкий – фагот; Л. И. Таиров – труба; С. П. Шнайдер – валторны. В хоровом классе вышеупомянутой

школы преподавал Б. И. Райский. Оперный класс вели: А. Н. Зелинский, И. П. Варфоломеев [14, с.43-50].

Следует отметить, что Любовь Борисовна Аптекарева (1892-?) занимала особое место в образовательном пространстве города, воспитав целую плеяду пианистов-профессионалов. Любовь Борисовна родилась в Ялте. С ранних лет занималась музыкой. Много гастролировала в составе камерных групп. Работала концертмейстером. В 1917 г. была вынуждена эмигрировать из России. Её выбор пал на Харбин, где за короткий промежуток времени Любовь Борисовна приобрела большую популярность среди русского и китайского населения. Она много выступала в составе струнного квартета Харбинского симфонического оркестра. В состав струнного квартета входили: выпускник Московской консерватории профессор З. О. Зискинд (виолончель), А. М. Шаевский (скрипка), В. В. Белоусова (скрипка). Помимо творческой и педагогической деятельности Л. Б. Аптекарева занималась организацией учебного процесса в вузе [5, с.4].

Методика преподавания МВШ соответствовала учебному плану российской консерватории. Коллектив школы дал множество концертов в Харбине, среди которых следует отметить концерты, посвященные творчеству Н. Н. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского. Всего через стены Высшей музыкальной школы им. А. К. Глазунова прошли свыше 500 музыкантов. Школа подготовила семь своих выпусков (каждый из них широко отмечался харбинской русской прессой) – блестящую плеяду профессионалов, многие из которых сделали себе мировое имя, как, например, Алексей Абаза, Анатолий Ведерников, Ананий Шварцбург, скрипач Лев Тышков. Тем не менее, в 1936 г. в связи с отъездом многих российских преподавателей-эмигрантов на постоянное место жительства в Шанхай школа была закрыта [6].

Большинство преподавателей ранее упомянутой Шанхайской Национальной консерватории были деятелями русского музыкального искусства. Профессор Борис Степанович Захаров (1.12.1887-30.01.1943), друг известного российского композитора Сергея Сергеевича Прокофьева, являлся деканом фортепианного факультета и преподавателем по классу рояля, автором многих музыкальных произведений на китайские мотивы [17, с.10]. Он окончил Петербургскую консерваторию в классе известной российской пианистки А. Н. Есиповой. До 1921 г. Борис Степанович преподавал в Петербургской консерватории, много концертировал по городам Америки и Европы. В 1929 г. поселился в Шанхае, где стал председателем Общества камерных концертов, созданного русскими эмигрантами. Б. С. Захаров являлся также председателем секции Шанхайского Арт-Клуба. Среди его китайских учеников был – Фу Цун, самый известный пианист в Китае [7; 10].

В начале 1931 г. в Шанхай из Харбина переехала Зоя Аркадьевна Прибыткова (1892-1962). Она стала профессором ШНК по классу рояля. Следует также отметить, что её Камерный драматический театр приобрел большой успех в Шанхае. Среди постановок этого театра были: «Вишневый сад» А.П. Чехова, комическая пьеса Айзмана «Консул Гранат» и Катаева «Квадратура круга» [13, с.27].

Другим известным музыкальным педагогом в Китае был Сергей Сергеевич Аксаков (24.12.1890-4.12.1968), ученик профессоров А. А. Лягунова, А. Т. Гречанинова и К. Н. Игумнова. С. С. Аксаков работал профессором ШНК с 1929 г. и также руководил музыкальной студией. «В консерватории, – писал музыкант, – мне приходится заниматься только в области рояля, так как все остальные теоретические предметы учащиеся проходят под руководством преподавателей-китайцев. Раньше я вел там теоретические классы для русских учащихся, но за эти годы они успели успешно закончить у меня теоретические курсы, а новых русских учащихся в консерватории не имеется. При занятиях в моей студии я всегда настойчиво требую от ученика не только занятий по роялю, но и серьезного прохождения курса элементарной теории, гармонии, музыкальных форм и истории музыки. Мне кажется, что в настоящее время, в особенности для русских, музыкальный талант применим не столько на поприще артистической карьеры, сколько педагогической. Нам, эмигрантам, не имеющим родины, при выборе карьеры приходится добывать себе место на международном музыкальном рынке ...» [8, с.106].

Сергей Сергеевич был в центре музыкальной жизни русской диаспоры Шанхая. Он являлся председателем просветительского общества и председателем Шанхайского отделения Российского музыкального общества в Париже, одним из редакторов газеты «Шанхайская заря» и председателем литературно-художественного объединения «Шатер» [4, с.9]. Один из рецензентов отмечал: «Проживающим сейчас в Шанхае музыкальным критиком и композитором С. С. Аксаковым ... до сего времени написано 30 отдельных романсов, много фортепианных пьес, симфоническая картина «Из Данте», сонаты, несколько хоров, начата опера «Психея» и др. ... Особенно глубок и волнующ цикл вокальных интерпретаций произведений замечательной русской поэтессы Анны Ахматовой. Есть у С. Аксакова и музыка на слова такого сложного автора, как Алексей Ремизов.» [3].

Среди известных профессоров ШНК можно назвать талантливое пианиста Б. М. Лазарева – ученика профессора Московской консерватории и выдающегося дирижера А. И. Зилоти. Класс скрипки в консерватории вели Р. Герцовский и А. Фoa, класс виолончели – Шредер и Шевцов, класс флейты – А. Спиридонов.

В числе учредителей китайской консерватории был Владимир Григорьевич Шушлин (26.07.1896-23.10.1978), в прошлом солист Императорского Мариинского театра, ставший преподавателем вокала в ШНК [2, с.369]. Он родился в 1895 г. в Гродно в семье армейского офицера. В 1904 г. поступил в Императорский Хоровой лицей, где был также солистом хора. Будучи студентом, В. Г. Шушлин выступал перед императором. Николай II был настолько впечатлен голосом Владимира, что подарил ему карманные часы из чистого золота с надписью «Петербургский соловей». Эти часы В. Г. Шушлин хранил всю свою жизнь [9, с.23].

В 1914 г. Владимир Григорьевич поступил в Петербургскую консерваторию по классу скрипки и параллельно занимался вокалом у профессора С. И. Габеля – ученика великого итальянского оперного певца

Камило Эвереради. После окончания консерватории в 1919-1924 гг. В. Г. Шушлин работал в Мариинском театре. Пел вместе с Ф. И. Шаляпиным в операх «Борис Годунов», «Золотой Петушок» и др. Был другом Федора Ивановича, с которым делил заработок от совместных выступлений.

В Китае певец оказался в 1924 г., куда он прибыл вместе с группой артистов для выступления перед работниками Китайско-Восточной железной дороги. Увидев неплохие перспективы для творческого роста, В. Г. Шушлин не вернулся в СССР и стал преподавать в Высшей музыкальной школе им. А. Глазунова и петь в Харбинской оперетте, а в 1929 г. переехал в Шанхай. Там его пение услышал ректор Шанхайской консерватории Сяо Юмэй и предложил должность профессора. В вышеупомянутой консерватории, где В. Г. Шушлин преподавал до 1956 г., он смог реализовать себя как выдающийся педагог, воспитав десятки профессиональных китайских вокалистов. В Китае В. Г. Шушлина китайские преподаватели и студенты называли Су Ши Лин. Сегодня его считают основоположником китайской национальной академической вокальной школы, его артистической и педагогической деятельности посвящены диссертации китайских исследователей, его имя носит одна из музыкальных школ в Шанхае [11].

Среди его учеников были такие известные певцы и педагоги, как Хуан Юкуй, Чжоу Сяоянь, Сунь Аньсинь, Лю Шуфан, Вэнь Кэчжен, Сы Игуй, Дэн Ини, Ли Чжишу и др. Певица Гао Чжияль (1922-2003), обучавшаяся у В. Г. Шушлина, пела в крупных оперных спектаклях Шанхая. Позднее она закончила один из престижных американских вузов в области искусства – Джульядскую школу, а затем, вернувшись в Шанхай, стала преподавать в Шанхайской консерватории. Надо сказать, что её ученица Ху Сяопин завоевала Гран-при на международном вокальном конкурсе в Будапеште в 1982 году. Другая ученица Сунь Сювэй получила премию международного конкурса оперного пения имени Дж. Верди и пела во многих театрах Европы [14, с.246-251].

Другая известная певица Китая Чжоу Сяоянь, закончившая Шанхайскую консерваторию в классе В. Г. Шушлина, работала в Париже совместно с А. Н. Черепниным и его супругой, исполняя произведения композитора, а также китайскую музыку. А. Н. Черепнин посвятил ей «Семь песен на стихи китайских поэтов» для сопрано. Чжоу пела в опере А. Н. Черепнина «Пан Ку» в 1945 г. в Париже и дала много сольных концертов в Европе. Ученики Чжоу Сяоянь стали известными певцами в Китае, завоевав множество престижных наград. Её ученица Чжань Маньхуа работала в «Metropolitan Opera» в Нью-Йорке и «Опере Сан-Франциско» [14, с.246-251].

Не менее известным российским музыкантом, стоящим у истоков современной музыкальной культуры Китая, был Александр Николаевич Черепнин (21.01.1899-30.09.1977), внесший большой вклад в развитие китайской народной музыки. Являясь сыном известного русского композитора Николая Николаевича Черепнина, Александр Николаевич с ранних лет начал учиться игре на фортепиано. В девятнадцать лет поступил в Петроградскую консерваторию, где учился у таких выдающихся музыкантов, как композитор

В. М. Беляев (ученик А. К. Лядова и А. К. Глазунова), профессор Н. А. Соколов (ученик Н. А. Римского-Корсакова), композитор Л. А. Кашперова [15].

С 1921 г. А. Н. Черепнин жил в эмиграции в Париже, где продолжил обучение в Парижской высшей национальной консерватории по фортепиано у И. Филиппа и по композиторству у П. Видаля. В этот период А. Н. Черепнин написал ряд произведений, получивших широкую известность, в частности, балет «Фрески Аджанты». В Париже он закончил работу над формированием оригинальной системы композиции, связанной с широким употреблением симметричного лада, впоследствии названного «гаммой Черепнина», а также над особой техникой ритмической организации – «интрапунктом» [12, с.36].

В 1934 г. Александр Николаевич приехал в Китай. Выполняя условия контракта, он должен был дать ряд концертов, после чего отправиться в Японию, США, Индию и Палестину. Однако оказавшись в Шанхае, А. Н. Черепнин разорвал свой контракт, решил остаться там и продолжить свою творческую деятельность. Вскоре в Шанхае он познакомился с китайской пианисткой Ли Сян Мин, которая стала его женой [15]. Очевидно, что А. Н. Черепнин, прибыв в Шанхай, почувствовал, что именно там он как творческая личность окажется по-особому востребованным. Сам композитор писал о том, что он был поражен китайской традиционной музыкой. Вскоре по предложению администрации ШНК он занял в ней должность профессора.

Новым музыкальным событием в жизни Китая стал организованный Александром Николаевичем за собственные средства первый в истории страны Конкурс молодых композиторов. Композитор стал председателем этого конкурса, а в качестве членов жюри были приглашены профессор Б. С. Захаров, ректор ШНК Сяо Юмэй (1884-1940), С. С. Аксаков и китайский композитор Хуан Цзы. Первое место по итогам этого конкурса получила пьеса Хэ Лутина «Флейта пастуха». Вышеупомянутое произведение и в наши дни очень популярно в КНР, а его автор стал одним из ведущих композиторов страны.

Александр Николаевич также стал основателем музыкального издательства «Tcherernin Collection», которое выпустило несколько десятков сочинений молодых авторов Китая и Японии. Среди них были песни Лиу Шенана, фортепианные пьесы Лао Чичена и Хэ Лутина, произведения японских композиторов Ёрицунэ Мацудайра, Тосицугу Огихара, Акира Ифукубе и др. Издательство просуществовало четыре года и закрылось после отъезда композитора из Китая в 1937 году. Надо сказать, что впоследствии на всех своих гастрольных выступлениях А. Н. Черепнин всегда исполнял музыку китайских и японских авторов, а также записал большое количество пластинок с их сочинениями [1, с.7-10].

Не вызывает сомнения тот факт, что в сферу китайского музыкального образования А. Н. Черепнин внес существенный вклад. В 1935 г. он издал монографию «Фортепианная школа на основе пентатонической гаммы». Музыкант всегда поддерживал контакты с молодыми китайскими композиторами, помогая им в творческой работе. После 1937 г. А. Н. Черепнин написал несколько опусов китайской тематики: «Этюды на основе пентатонической гаммы» (ор. 51. Изд. Neugen, 1935 г.), три сюиты, пять пьес

для фортепиано (op. 52. «Театр теней», «Лютня», «Посвящение Китаю», «Гиньоль», «Хвалебная песня»), Пентатонные этюды для фортепиано (op. 53. изд. Peters, 1934-1936 г.), балет «Трепак» (op. 55. изд. Universal Edition, 1938 г.), трио для трех флейт (op. 59. изд. Belaieff, 1939 г.), опера «Нимфа и крестьянин» (op. 72. изд. Boosey and Hawkes, 1963 г.), «Семь китайских песен» для баса и сопрано (op. 71 изд. Belaieff, 1956 г.), «Потерянная флейта» для чтеца и оркестра (op. 89. изд. Templeton, 1956 г.), кантата «О смешном и серьезном» (для контральто или баса и струнного оркестра op. 98. изд. Gerid, 1967 г.) [16, с.100-103].

Следует заметить, что до сегодняшнего дня в Китае чтут память об А. Н. Черепнине. Множество исследований китайских искусствоведов посвящено изучению его деятельности, ежегодно проводятся концерты, посвященные музыке композитора.

Другие российские музыканты, прибывшие в Шанхай, также открывали свои студии и школы, опираясь на традиционные принципы русского музыкального образования, которые сложились в России в конце XVIII-начале XX вв. Среди них были пианисты Симцисс-Бриан и В. А. Чернецкая, скрипачи И. Р. Подушка и Федорова, виолончелист И. Шевцов, хоровой дирижер и вокалист П. Н. Машин, а также вокалисты Варламов, Теляковская, А. М. Томская, Бурская и др. О высоком профессиональном уровне русских музыкантов из числа эмигрантов свидетельствует тот факт, что на концерте, состоявшемся в Шанхае в честь 100-летия со дня смерти Ф. Шуберта, за лучшее исполнение практически все призы получили российские исполнители, хотя в конкурсе принимали участие музыканты из числа сотрудников иностранных дипломатических представительств.

Сегодня вполне очевидно, что российские музыканты, которые приехали для проживания в Китай, подняли российское музыкальное образование на новый уровень. В эмиграции оказались многие талантливые педагоги-преподаватели классической музыки, а также высокопрофессиональные музыкальные исполнители со всех уголков России. Исторические источники свидетельствуют о том, что многие бывшие ученики и студенты харбинских и шанхайских музыкальных школ, училищ и вузов стали ведущими солистами оперетт, театров, симфонических оркестров в городах Европы, Америки, Азии и Австралии.

Список источников

1. Айзенштадт, С. А. Из истории русской музыкальной эмиграции в Шанхае 30-х годов XX столетия: С. Аксаков и А. Черепнин / С. А. Айзенштадт. – Текст : непосредственный // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке : материалы международной научно-просветительской конференции. – Хабаровск, 2015. – С. 3-13.

2. Алепко, А. В. Сфера музыкального образования российской эмиграции в Китае в 1920-начале 1940 гг. / А. В. Алепко, А. А. Ангазоров. – Текст : непосредственный // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского

региона : материалы международной научно-практической конференции. – Хабаровск, 2020. – С. 363-371.

3. Аксаков, Сергей Сергеевич (композитор). – Текст : электронный // Википедия : свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Аксаков_Сергей_Сергеевич (дата обращения: 12.11.2022).

4. Аргус. Успех русского композитора. Концерт в Е-миноре С. С. Аксакова покорил Шанхай. – Текст : непосредственный // Рубеж. – 1938. – №48. – 26 февр.

5. Гайдай, П. В. Вклад российских пианистов в развитие музыкального образования и культуры Харбина / П. В. Гайдай. – Чита: Забайкальский государственный университет, 2013. – 372 с. – Текст : непосредственный.

6. Гольдштейн, Уриэль Моисеевич. – Текст : электронный // Википедия : свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гольдштейн_Уриэль_Моисеевич (дата обращения: 01.11.2022).

7. Захаров, Борис Степанович. – Текст : электронный // Википедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Захаров_Борис_Степанович (дата обращения: 03.11.2022).

8. Королева, В. А. Русские музыканты в Китае / В. А. Королева. – Текст : непосредственный // Россия и АТР. – 1999. – №3. – С.103-107.

9. Кто победит на Всеманьчжурском конкурсе вокалистов и музыкантов? Девять харбинских претендентов на звание лауреатов. – Текст : непосредственный // Рубеж. – 1942. – №45. – 10 дек.

10. Лю, Цзинь. К вопросу о влиянии русских музыкантов на становление оперной культуры в Китае / Лю Цзинь. – Текст : электронный // Эмиссия. Оффлайн : электронный научный журнал. – 2009. – Апр. – URL: <http://www.emissia.org/offline/2009/1323.htm> (дата обращения: 02.02.2021).

11. Персоны. Владимир Шушлин. – Текст : электронный // 100 лет Санкт-Петербургской филармонии. – URL: <https://100philharmonia.spb.ru/persons /1227/> (дата обращения: 07.11.2022).

12. Хисамутдинов, А. А. Российская эмиграция в Китае : опыт энциклопедии / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2002. – 360 с. – Текст : непосредственный.

13. Хисамутдинов, А. А. Русские музыканты в Китае / А. А. Хисамутдинов. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. – 43 с. – Текст : непосредственный.

14. Цзо, Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Цзо Чжэньгуань. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 336 с. . – Текст : непосредственный.

15. Черепнин, Александр Николаевич. – Текст : электронный // Википедия : свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Черепнин_Александр_Николаевич (дата обращения: 10.11.2022).

16. Чжан, Ижэнь. А. Черепнин и китайская музыка / Чжан Ижэнь // Женьмин иньюэ. 1982. № 4. С.45-57.

17. Шанхайская музыкальная консерватория на новоселье. – Текст : непосредственный // Феникс. –1935. – 24 нояб. – С.10.

Будников В.В.,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры

**Первая фортепианная соната Сергея Рахманинова:
печать непонимания**

Статья посвящена интерпретации образного содержания сонаты op. 28 для фортепиано Сергея Рахманинова. Рассматриваются традиционные подходы к анализу сонаты и предлагается новый, берущий за основу положения аналитической психологии, в частности, теорию архетипов.

Ключевые слова: музыкальное содержание, архетип в музыке, Первая соната Рахманинова, «Фауст» Гете, музыкальная интерпретация.

Vladimir V. Budnikov
*Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

**First Piano Sonata by Sergei Rachmaninoff:
Lack of Understanding**

The article interprets the figurative content of the sonata Op. 28 for piano by Sergei Rachmaninov. It provides some traditional approaches to the analysis of the sonata and proposes a new one based on the theory of archetypes.

Keywords: musical identity, archetype in music, First Sonata by Rachmaninoff, Goethe's "Faust", musical interpretation.

Фортепианная соната op. 28 Сергея Рахманинова¹ принадлежит к еще не разгаданным музыкальным «посланиям» композитора. Это произведение, как и столетие назад, отмечено «печатью» непонимания: его мало исполняют и недостаточно скрупулезно исследуют феномен его «закрытости».

В 1908 году в «Русских ведомостях» вышли две рецензии, содержание которых дает представление о «неготовности» критической мысли начала XX столетия воспринять новое произведение и даже о некой раздраженности по этому поводу. Возможно, тогда еще не существовало научных подходов для анализа подобного рода музыкального текста. Рецензент Рейн безапелляционно утверждает: «Новая фортепианная соната далека, даже очень далека, от крупного творчества <...> Соната не только не является оригинальным движением вперед, а, наоборот, значительным шагом назад. I-я часть длинна, очень расплывчата по форме, с бесцветной I-й и II-й темой и скучной разработкой. II-я часть лучше, но как-то надуманно-вычурна. II-я тема уж очень напоминает Andante из Виолончельной сонаты. III-я часть была бы совсем

¹ Сочинена в Дрездене в январе-феврале 1907 года.

низкой по достоинству, если бы средний эпизод не напоминал бы лучшие времена вдохновения Рахманинова» (цит. по: [7, с.625-626]). Ю. Энгель более объективен в оценке: «Соната эта, сложная по музыке, и в смысле фортепианного изложения очень замысловата. Только познакомиться с ней за фортепиано, только разобраться во всем этом лабиринте пассажей, ритмов, гармоний, полифонических сплетений – дело нелегкое даже для порядочного пианиста». Он замечает, что слушатель не может освободиться от «впечатления какой-то сухости, возникающего при первом знакомстве с Сонатой» и поэтому для воплощения своей идеи композитор «пустил в ход столь сложные и изысканные средства выражения» [Там же, с. 625]. Корректно, совсем не касаясь содержания, «обошли стороной» сонату в критическом обзоре рахманиновского творчества в 40-х годах XX века и советские музыковеды К. Кузнецов¹ и Д. Житомирский².

В 1908 году программа сонаты в самых общих чертах была высказана композитором в частной беседе ее первому исполнителю Константину Игумнову. Игумнов сообщает, что Рахманинов, говоря о том, что послужило источником вдохновения, «имел в виду гетевского “Фауста” и что 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я – Гретхен, 3-я – полет на Брокен и Мефистофель»³. Трудно представить, что столь масштабное полотно содержало бы лишь простое соединение в цикле (триптихе) трех звукописных «портретов». Очевидно другое: концепция сонаты – это попытка музыкального воплощения масштабной *мировоззренческой* коллизии, запечатленной в шедевре И. Гете, попытка музыкального решения основного вопроса *человеческого бытия*⁴. Поэтому три ее части есть различный взгляд на поставленный *вопрос*. Иначе композитор, подобно Ф. Листу в Фауст-симфонии, традиционно дал бы названия частям в первом публичном издании сонаты⁵. Но Рахманинов, что показательно, программу сонаты нигде документально не фиксирует. Мало того, в письме Н. Морозову пишет: «Конечно, программы преподаю никакой не будет, хоть и мне начинает приходиться в голову, что если б я открыл программу, то Соната стала бы яснее» [7, с. 434]. Композитор так и не счел нужным обнародовать программу и, тем

¹ Очерк В. Кузнецова «Творческая жизнь С. В. Рахманинова» опубликован в «Русской музыкальной газете» («Советской музыке»), выпуск № 3 (93) за 1945 год, с. 25-51.

² Очерк Д. Житомирского «Фортепианное творчество Рахманинова» опубликован в том же издании, выпуск 4 (94) за 1945 год, с.80-103.

³ Свидетельство пианиста зафиксировано им самим в «Русской музыкальной газете («Советская музыка»), выпуск №1 (97) за 1946, в рубрике «Из архива К. Н. Игумнова», с. 84-89.

⁴ Ю. Келдыш относит Первую фортепианную сонату d-moll «к произведениям философского плана, затрагивающим коренные вопросы человеческого бытия» [3, с. 320].

⁵ Ф. Лист указывает в названии своего произведения так: «Фауст-симфония в трех характерных картинах» («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»). Но композитор раскрывает образы только через их душевные переживания, поэтому музыкальное содержание частей не содержит мировоззренческого контекста. По мнению Э. Метнера, признанного знатока творчества И. Гете, произведение Листа следовало бы назвать Мефисто-симфонией, так как в ней Мефистофель является воплощением центральной «идеи» концепции. Это смещение смыслового акцента с фигуры Фауста на Мефистофеля, осуждал М Юнггрен. Он писал: «Лист имел наглость взяться за “Фауста” и дать имя “Faustsymphonie” тому, что в действительности было его “Мефистофельской симфонией”. Он эстетический материалист, обретающий себя как раз в фигуре Мефистофеля» [11, с. 56]. Лист неоднократно обращался к этой теме, например, в четырех Мефисто-вальсах, Мефисто-польке.

более, не оставил пояснений относительно природы соответствия персонажей поэмы трем частям сонаты и их функциям в концепции цикла¹.

В данной статье осуществляется попытка приоткрыть то содержание, которое неочевидно присутствует в сонате, и дать толчок для дальнейшей интерпретации ее образного строя. Выскажем предположение, что скрытое, глубинное – архетипическое – содержание лежит в сферах коллективного бессознательного и касается как внутреннего «переживания» композитором основной идеи драмы Гете, так и самой художественной образности, запечатленной в трехчастном цикле.

В настоящем исследовательском подходе необходимо опереться на некоторые установки *аналитической психологии*, которые высказаны К. Юнгом в отношении гетевского «Фауста», поскольку она «является универсальным инструментом истолкования культурного текста любой этиологии – мифологической, философской, религиозной, научной, художественной, психотической» [2, с. 45]. В данном случае, глубинное содержание литературного текста легло в основание музыкальной программы и повлияло на выбор выразительных средств и структуру цикла.

Рахманинов оценивал сонату как безусловно «дикую и бесконечно длинную» [7, с. 433]. Определение «дикая» относит наше внимание не к продолжительности звучания сонаты, а к характеристике образности, которая, как представляется, питается энергиями подсознания, «первопереживания» (термин Юнга), корни которого сокрыты. Рассматривая художественное содержание через призму аналитической психологии, выскажем предположение, что концепция сонаты позиционирует свою целостность в трех ракурсах (архетипах): 1 часть – *Тень (Animus)*, 2 часть – *Anima*, 3 часть – *Дух (Мудрец)*. Эти коренные архетипы, как основания бессознательной жизни, являются глубинными регуляторами творческого вдохновения вообще. Они, в своих персонифицированных фигурах (персонажах, упомянутых композитором), во взаимодействующей целокупности, выражают триединство одного символа – фигуры Фауста. Анализируя творчество И. Гете, К. Юнг утверждает, что образ Фауста – это *символ*, «не простое семиотическое указание на давно-давно знакомое или его аллегория, но выражение изначально-жизненного действующего начала в немецкой душе...» [9, с. 277]. Он чрезвычайно интересовался сложным фаустианским символом и видел его олицетворение в центральном архетипе – Самости. *Самость* как совершенная фигура собирает в себе единую структуру основных архетипов. В полном виде, «такие фигуры как Тень, Анима и старый мудрец» Юнг описывает в работе «Эон» о символике Самости, подчеркивая их корневую взаимосвязь: «Самость, в силу своих эмпирических особенностей, оказывается *eidōs*, лежащим в основе важнейших идей единства и целокупности» [10, с. 49].

В рахманиновской интерпретации фигуры Мефистофеля происходит *переосмысление* «сатанинского» образа, и пресловутая «продажа души»

¹ Келдыш также считает, что Рахманинов имел в виду нечто иное. Он обращает внимание на то, что «не следует слишком прямолинейно воспринимать тот программный комментарий, который был дан Рахманиновым в беседе с Игумновым» [3, с. 321].

оборачивается ее *познанием*. То есть развертывание художественного образа в финале сонаты регулируется архетипом Самости, воплощающимся через его *трансформацию*.

Средневековая легенда о Иоганне Фаусте принадлежит к самым популярным сюжетам немецкой художественной литературы. В XVI веке в народной книге о Фаусте, вышедшей в издательстве И. Шписа (Франкфурт-на-Майне, 1587) концепция «грехопадения» Фауста уже достаточно точно определена: «вступая в договор с Мефистофелем, Фауст говорит о своем изначальном стремлении к недозволенному и недоступному людям знанию как о главной причине своего рокового решения» [4, с. 297]. Здесь дерзость человеческого разума, предоставленного себе, «восстает против бога, как древние титаны греческой или как сатана христианской мифологии, и тем самым неминуемо становится жертвой дьявола» [Там же]. Эта концепция прослеживается на протяжении всех вариантов трактовки легенды, вплоть до гетеанской. Не перечислить музыкальных воплощений популярного сюжета, которые появились не только на немецкой почве. Влияния притягательной и жизненной идеи «сделки с дьяволом» не избежало и творческое воображение русских авторов, ведь *душа*, которую «можно продать», есть у каждого народа¹. Однако в творчестве Рахманинова она, как было сказано, преломляется по-своему.

Первая фортепианная соната значительна по содержанию, сложна по письму и имеет внушительную протяженность². Исподволь о масштабе идей, воплощенных в сочинении, их общечеловеческой значимости упомянуто в цитируемом выше письме к Морозову: «В такие размеры меня завлекла программа, т. е., вернее, одна руководящая идея. Это три контрастирующие типа из одного мирового литературного произведения» [7, с. 433]. Как понятно со слов Рахманинова, *контрастирующие типы* раскрывают с *трех* сторон *одну* художественную идею. Очевидно, что эти типы, по существу, являются не «портретными» характеристиками (звуковыми образами) персонажей поэмы, а некими *психологическими* аспектами (векторами, архетипами) руководящей идеи (архетипа Самости). Они настраивают внимание на восприятие и как бы «просвечивают» определенную бессознательную сферу бытования воплощаемой художественной идеи.

Вернемся к рассмотрению идеи сонаты и «развернем» ее архетипическое содержание. Первая часть – познание себя, попытка Фауста заглянуть в глубины души, постановка основного вопроса о смысле бытия. Как учит психоаналитика, «встреча с самим собой означает прежде всего встречу с собственной Тенью» [8, с. 112]. Вторая часть – понимание им (Фаустом) идеи «вечной женственности», раскрытие любовной тематики. Третья часть – резюмирующая, прозревающая и постигающая смысл творчества; она выявляет

¹ Вспомним преломления популярной идеи в русской литературе: А. Пушкин «Наброски к замыслу о Фаусте», М. Лермонтов «Штосс» и «Демон», Ф. Достоевский «Братья Карамазовы», В. Брюсов «Огненный ангел», М. Булгаков «Мастер и Маргарита» и, конечно, некоторые их музыкальные – оперные и балетные – интерпретации. А также балетную версию Рапсодии на тему Паганини, детали которой Рахманинов лично обсуждал в переписке с Ф. Фокиным.

² После консультаций с Игумновым, соната была значительно сокращена Рахманиновым.

в архетипе духа «скрытый в хаотичности жизни предшествующий смысл», созидательное начало [Там же, с. 123]. Думается, что в рассматриваемой музыкальной интерпретации есть место внутренним представлениям Рахманинова-мыслителя XX века, его взглядам «внутри» себя, его интуитивному познанию душеустройства. Рахманинов отождествляет себя с Фаустом, в отличие, скажем, от Листа, которому интересен был противоположный взгляд – мекфистофельский¹.

Интерпретация архетипических идей, их *персонификация* (более точно, в терминологии Юнга – *трансформация*) именно в такой последовательности, исподволь прослеживается, как можем предположить, в нескольких циклических произведениях композитора. Выбранный принцип (Тень – Anima – Дух) формирует музыкальную форму трехчастного цикла и влияет на выбор характерных выразительных средств².

Думается, что Рахманинов не объявил программу не потому, что не хотел помочь восприятию. Он хорошо понимал, что опубликование программы, наоборот, совсем не придаст ясности и внятности самой художественной образности. Поскольку яркая эмблематичность ожидаемых персоналий закроет своей якобы *понятностью* тот смысл сонаты, который им вкладывался. Особенно, как было уже сказано, это касается фигуры Мефистофеля, «запечатленной» в образном строе третьей части. Тем более, что композитор, как представляется, не намеревался воссоздавать инфернальный образ *à la Liszt*. Однако инерция традиционного восприятия, требуя узнаваемых черт именно *театральной* (подобной листовской) инфернальности, не находит их в композиторском тексте: в финале нет ни сарказма, ни издевки, ни зла, ни инфернальности – традиционных предикатов Сатаны³. Об этом пишет Ю. Келдыш: «Самой уязвимой частью в сонате, как и во Второй симфонии, представляется финал <...> он страдает однообразием звукового колорита и недостаточной яркостью тематизма. В музыке его много реминисценций из предыдущих частей. Иногда прежние темы принимают ироническую окраску <...> но без листовского демонического сарказма и мастерства трансформации» [3, с. 324]. Но Рахманинов, возможно, осуществляет иную *трансформацию* образа Мефистофеля – архетипическую, поэтому музыка третьей части сонаты воспринимается иначе: силы зла *переосмысляются* и манифестируются как проявление сил *активного творческого начала*. В музыке финала слышится иное: вдохновенный полет, ликующая радость бытия, а также, контрастом,

¹ Эту мысль подтверждает высказывание Ю. Келдыша о том, что «основное содержание сонаты — это «фаустовские» сомнения, внутренняя раздвоенность и борьба, сопряженные с мучительными поисками истины» [3, с. 321].

² Подобная образно-архетипическая концепция складывается и в других циклах Рахманинова, сочиненных в первое десятилетие прошлого века: виолончельной сонате (1901), Втором и Третьем фортепианных концертах (1901, 1909), в обеих фортепианных сонатах (1907 и 1913).

³ То, что Рахманинов неоднократно обращался к образам зла и они ему «удавались», доказывают его произведения: прелюдия ор. 32 № 8 a-moll, этюд-картина ор. 39 № 6 a-moll, романс «Крысолов» ор. 38 № 4 на слова В. Брюсова, др. Наконец, относительно Рапсодии на тему Паганини в 1937 году в письме Ф. М. Фокину, создателю конгениальной хореографии на музыку рапсодии, Рахманинов сам прямо указывает: «все вариации с Диез Ире – это нечистая сила <...> Вариации 8, 9, 10 – развитие нечистой силы <...> Вариация 19-я торжество искусства Паганини, его дьявольское пичикато» [6, с. 180-181]. Рахманинову было важно, чтобы нечистая сила была обнаружена именно в «борьбе за женщину и искусство».

томление, мрачная роковая предопределенность, неотвратимость. В творческой манере художественного развертывания Рахманинов подобен люциферианину Скрябину (выражение Э. Метнера), который наделяет Мефистофеля *светоносной сущностью* и интуитивно понимает его как архетип Духа, персонифицированный в фигуре Люцифера¹. Юнг, много изучавший *архетипы трансформации*, утверждает, что, «если бы имя “Люцифер” не обросло всякого рода предрассудками, оно полностью подходило бы этому архетипу²». Поэтому он также «удовлетворился такими его обозначениями, как “архетип старого мудреца” или “архетип смысла”» [8, с. 125]. Музыка финала есть фаустианский взгляд в бездны творящей души, выявление своего глубинного творческого источника, который безусловно граничит с нерациональной, непознаваемой сферой.

Продолжая искать параллели между сонатой и трагедией Гете, укажем на следующее утверждение К. Юнга: «органически растущий труд есть судьба автора», которая определяет его психологию. Он замечает, что «не Гете делает “Фауста”, но неким психическим компонентом “Фаустром” делается Гете» [9, с. 277]. Другими словами, психология творца в некотором роде тождественна его произведению. Путь к пониманию произведения, по Юнгу, лежит через коллективное бессознательное, категории (архетипы) которого позволят «выйти» на элементы его структуры. Вспомним слова Рахманинова о руководящей идее его сонаты и трех контрастирующих типах из «Фауста», в ней воплощенных. Они прослеживаются не только в «Фаусте». Например, в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795) контрастность этих типов разительна. По Э. Метнеру, это есть «три абсолютно индивидуальных образа: сам поэт, Мефистофель и Миньона». Следует оговориться, что Миньона, как и Гретхен (Маргарита) есть символ вечной женственности. Метнер утверждает, что «лишь аналитическая психология может объяснить этот секрет: Мефистофель – это тень Гете, а Миньона – его анима. Эти потусторонние в какой-то мере существа представляют собой изначальные образы своего создателя» [11, с. 178]. То есть психическая конституция личности Гете коррелируется с архетипическим контекстом трагедии. Добавим, что архетипическая целостность (Самость) «конструируется» взаимодействием основных архетипов, которые регулируют психическую жизнь вообще (Тень, Анима, Мудрец). С той лишь разницей, что Э. Метнер Тенью воспринимает Мефистофеля, как, собственно, и Ю. Келдыш. Но это справедливо только в том случае, если принимать Мефистофеля как олицетворение *традиционного* зла.

Как правило, исследователи слышат в сонате именно традиционное воплощение образов и являются представителями *взгляда со стороны*

¹ А. Скрябин также пытался трактовать, как проявление избытка «светлых» творческих сил, мефистофельскую сущность в Сатанической поэме.

² Юнг в примечаниях поясняет: «Имя “Люцифер”, означающее на латыни “светоносный”, “приноситель света”, было эпитетом многих античных божеств, чаще всего Венеры – так называлась “утренняя звезда”. Поскольку в латинском переводе Ветхого Завета данный эпитет применялся по отношению к вавилонскому царю, а в Евангелии от Луки говорится: “Я видел Сатану, спавшего с неба, как молнию” (Лука, X, 18), то имя Люцифер уже отцами церкви стало употребляться как синоним сатаны» [8, с. 290].

(театрального: «из зрительного зала – на сцену»). Например, Б. Никитин¹ так описывает свое восприятие произведения: «Музыка первой части весьма рельефно рисует образ Фауста, его размышления, сомнения, борьбу. Если это ещё можно связать с какими-то другими литературными героями мирового значения, то уж третья часть – полёт на вершину Брокен, где по легенде проходит майский праздник ведьм и все нечисти, то есть Вальпургиева ночь с обязательным присутствием сатаны, – не оставляет сомнений в том, какое мировое литературное произведение имел в виду Рахманинов. Музыка третьей части Сонаты есть действительно сатанинская не только по настроению, но и по содержанию» [4]. Такое восприятие явно *зависимо* от вербально обозначенной программы, поскольку финал сонаты не содержит выразительных приемов, «закрепленных» за музыкальными характеристиками образа зла: элементами мелодической хроматики, использование хроматического лада, характерной скерцозности, ритмической экзальтации, «обольстительной» гармонизации и др.

Заслуживает внимания конструктивная оценка анализируемого сочинения, сделанная в первых десятилетиях прошлого века Г. Прокофьевым, постоянным автором «Русской музыкальной газеты». В своей рецензии упомянутого игумновского исполнения сонаты², он, по собственному свидетельству, не зная еще о программе, пишет: «основное настроение 1-й части – какой-то вопрос один из тех проклятых вопросов, которые умрут лишь одновременно с исчезновением человеческой жизни земного шара»³. Восприятие Прокофьевым основной идеи, как «проклятого» вопроса, доказывает наличие в композиторском тексте широких смысловых «горизонтов». Масштабное вопрошание выступает идейным регулятором замысла и «выводит» содержание за пределы рамок «театральной» программы⁴. Первоначальный лейтмотив сонаты (интонация вопроса), действительно, претендует на «философское» обобщение и задает предельно широкий контекст, пронизывающий весь цикл общечеловеческим смыслом.

Позже, в очерке «Певец интимных настроений», посвященном творчеству Рахманинова, Г. Прокофьев, уже зная о скрытой программе сонаты, анализирует ее в контексте всего предшествующего творчества композитора⁵. Его изначальное интуитивное понимание, исподволь основанное на восприятии *неуловимых* знаков музыкального текста, приходит в противоречие с вербально обозначенной программой. Он отмечает, что для Рахманинова необычен

¹ Никитин Борис Семенович (автор книги «Сергей Рахманинов. Две жизни») – «не музыковед, он – российский разведчик, работавший долгие годы в лондонской резидентуре. <...> имея благодаря своему положению доступ в закрытые для советских исследователей зарубежные рахманиновские архивы, написал по неизвестным материалам увлекательный роман-расследование, удивляющий обилием малоизвестных фактов и красноречивых деталей, нередко являющимися “шифром” к загадкам рахманиновского творчества». Информация взята с сайта: <https://www.classica21.ru/music/monographs/16698?ysclid=lap7qom887855264074>

² Премьера сонаты состоялась в Москве в 1908 году.

³ Рецензия размещена в № 44 «Русской музыкальной газеты» за 2 ноября 1908 года (с. 984).

⁴ Рахманинов в письме Морозову пишет: «Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана» [7, с. 434].

⁵ Очерк вышел в нескольких номерах «Русской музыкальной газеты» за 1909-1910 годы. Сонатой ор. 28 в очерке завершался анализируемый период творчества.

«основной замысел сонаты: здесь впервые он попробовал передать звуками свои литературные впечатления, а именно впечатления от гениальной трагедии Гёте – «Фауст», т. е. дал образец идейно-программной музыки». Одновременно высказывает сомнение, что «этот замысел одинаково во всех частях удался композитору»¹. Но утверждает: «лучше всего, цельнее всего вышло первое Allegro moderato, т. е. воплощение мятущегося пытливого духа Фауста»². Но уже вторая часть вызвала даже у такого профессионального рецензента, как Г. Прокофьев, непонимание. Он пытается осмыслить рахманиновскую творческую интуицию: «Сама по себе главная тема Lento красива и покойна, но, право, образ Гретхен гораздо непосредственнее, гораздо проще, чем бесконечно тонкие паутинки полифонической ткани этой части сонаты»³. То же непонимание у него возникает в отношении финала: «3-я часть сонаты ярка, пикантна, саркастична, хотя, конечно, образ Мефистофеля только частично может отобразиться в музыкальных формах музыкальными средствами. <...> Очень красива 3-я тема финала»⁴, но ее роль в характеристике Мефистофеля мало понятна»⁵. Он ясно дает понять, что «образ» Фауста Рахманинову удался, а «образ» Мефистофеля – нет, тем самым отмечая преобладание «фаустианского» ракурса в интерпретации композитором средневековой легенды.

Резюмируя исследование, приведем оценку Г. Прокофьева в целом: «Соната представляется мне высоко талантливым произведением, как в смысле своей выразительности, так и по чисто музыкальным достоинствам, но только в эти достоинства нужно вслушаться, к ним нужно *подойти*»⁶ (курсив наш – Б. В.). Абсолютно справедливое замечание о необходимости *подойти* к произведению, найти такой «подход», который вполне раскроет красоты и выразительные достоинства сонаты, приобрело актуальность для исследователей начала XXI века⁷, так как для понимания сонаты выбор аналитического *подхода* является архиважным моментом. Правильный «угол зрения» позволит, опираясь на «намеченные» композитором психологические аспекты, с одной стороны, погрузиться в глубинные слои содержания; с другой – разыскать в нотной записи, либо в исполнительских ремарках указания на закодированную, пока скрытую, образность. Безусловно, только нотная запись может предоставить тот объективный «фактологический» материал, который даст исполнителю ключ к «высвобождению» образности, скованной традиционалистским восприятием, и «вскроет» наконец печать непонимания.

Предложенный в статье подход, берущий за основу понятийный аппарат аналитической психологии, представляется плодотворным. Он «зрит в корень» и улавливает, слышит тот глубокий «тон», сопровождающий творческую

¹ Русская музыкальная газета, №40 от 3 октября 1910, с. 843.

² Там же

³ Там же, с. 844

⁴ Характер темы подобен теме финала Третьего фортепианного концерта, что доказывает единство их архетипических корней. В рамках заявленного ракурса, становится понятной ее роль в формировании образа Мефистофеля.

⁵ Русская музыкальная газета, №40 от 3 октября 1910, с.844.

⁶ Там же, с. 845

⁷ Подробно проблемами интерпретации сонаты занимались К. Зенкин, А. Мерзлов.

интуицию, который скрыт в суете «восприятия». Б. Асафьев приводит слова самого композитора: «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской Фантазии, тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир». Он подчеркивает, что Рахманинов в своем творчестве, в выборе образных ориентиров, «упорно верил, что не обманывается, что это не “фальшивый тон” и что рано или поздно родной народ его услышит» [1, с. 396]. Удивительно созвучны нашему времени слова Бориса Асафьева о том, что «в наши дни, когда только и начинается серьезное и вместе с тем радостное вникание в рахманиновскую музыку, его вера оправдана» [Там же].

Список источников

1. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Воспоминания о С. В. Рахманинове : в 2 томах / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. – Москва, 1974. – Т. 2. – С. 384-412.
 2. Балановский, В. В. Синтезирующая рациональность Э. К. Метнера и его вклад в развитие аналитической психологии / В. В. Балановский. – Текст : непосредственный // Философская мысль. — 2019. – № 2. – С.42-51.
 3. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш – Москва : Музыка, 1973. – 432 с. : ил., нот. – Текст : непосредственный.
 4. Легенда о докторе Фаусте / издание подготовил В. М. Жирмунский. – 2-е испр. изд. – Москва : Наука, 1978. – 424 с. – Текст : непосредственный.
 5. Никитин, Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни / Б. С. Никитин. – Москва : Классика-XXI, 2008. — 208 с. – Текст : непосредственный.
 6. Памяти Рахманинова / Редакция и художественное оформление М. В. Добужинского. – Нью-Йорк : издание С. А. Сатиной, 1946. – 184 с. – Текст : непосредственный.
 7. Рахманинов, С. В. Литературное наследие. В 3 томах. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / С. Рахманинов. – Москва : Советский композитор, 1978. – 648 с. – Текст : непосредственный.
 8. Юнг, К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. – Москва : Ренессанс, 1991. – 304 с. – Текст : непосредственный.
 9. Юнг, К. Г. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 4. Дух Меркурий / Карл Густав Юнг. – Москва : Канон, 1996. – 384 с. – Текст : непосредственный.
 10. Юнг, К. Г. Эон : исследования о символике самости / Карл Густав Юнг ; перевод А. Чечиной. – Москва : АСТ, 2019. – 352 с. – Текст : непосредственный.
 11. Юнгрен, М. Русский Мефистофель : жизнь и творчество Эмилия Метнера / Магнус Юнгрен ; пер. с англ. А. В. Скидана. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2001. – 285, [2] с., [8] л. ил., портр. – (Современная западная русистика). – Текст : непосредственный.
- Шереметьева М.А.* Образы русской литературы в компьютерных играх как современная форма сохранения интереса к отечественному культурному наследию.....125

Ван Чуньмэй, Лю Чунян
библиотека Цицикарского университета
Качанова Е.Ю.,
доктор педагогических наук,
профессор кафедры библиотечно-информационной
деятельности, документоведения и архивоведения
Хабаровского государственного института культуры

Отражение национально-культурного и художественного наследия России и русского зарубежья в библиотечных фондах Цицикарского университета (КНР)

В статье анализируются особенности, отражающие культурное и художественное наследие России и народов русского зарубежья в фондах библиотеки Цицикарского университета Северо-Восточного Китая. Проводится анализ использования русскоязычных текстов студентами и преподавателями университета. Дается краткий обзор литературы в фондах университета, отражающей культурное и художественное наследие России и народов российского зарубежья. Рассматривается анализ влияния русской культуры и искусства на Китай.

Ключевые слова: национально-культурное и художественное наследие России, национально-культурное и художественное наследие русского зарубежья, библиотечные фонды Цицикарского университета.

Wang Chunmei, Liu Chunyan
Qiqihar University Library;
Elena Yu. Kachanova,
D. Sc. of Pedagogic Sciences, Full Professor,
Professor, Head of the Department of Library and Information Activities,
Documentation and Archival Sciences,
Khabarovsk State Institute of Culture

Russia and Russian Diaspora National Cultural and Artistic Heritage in Qiqihar University Library Funds (People's Republic of China)

The article analyzes Russia and Russian diaspora cultural and artistic heritage in the library collections of the Qiqihar University in Northeast China and the use of Russian-language texts by professors and students. It gives a brief review of the university funds representing cultural and artistic heritage of Russia and the peoples of Russian diaspora. Also the article highlights Russian culture effect on Chinese one.

Keywords: national-cultural and artistic heritage of Russia, national-cultural and artistic heritage of the Russian diaspora, library collections of Qiqihar University.

Влияние культуры русских эмигрантов и русской культуры и искусства на Китай очень велико. Русская культура проникла во все уголки Китая, но особое значение она имеет на приграничных территориях с Россией, в его северо-восточной провинции Хэйлуцзян.

Российская культура и искусство повлияли на развитие литературы, музыки, живописи и архитектуры северо-восточного Китая еще в конце 19 века – начале 20 века, но и до сих пор чувствуется их присутствие.

Русская культура получила свое распространение благодаря строительству Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД). Эта железнодорожная система на северо-востоке Китая Российской империя строила с 1897 по 1902 год, используя концессию правительства Императорского Китая времен династии Цин.

Дорога связала Читу с Владивостоком на российском Дальнем Востоке и с Порт-Артуром, тогда арендованным Российской империей незамерзающим портом, и состояла из трех ответвлений:

- западная ветка, ныне железная дорога Харбин–Маньчжурия;
- восточная ветка, ныне железная дорога Харбин–Суйфэньхэ;
- южная ветка, ныне часть железной дороги Пекин–Харбин.

Вся система железной дороги пересекалась в Харбине, который превратился в крупный железнодорожный узел, а железная дорога приобрела большое значение в международных отношениях, привела к появлению миссионеров и церквей, выпуску русских газет, созданию новых предприятий и школ, что в целом и способствовало беспрецедентному развитию русской культуры на северо-востоке Китая.

Считается, что можно сформулировать три основных пути распространения русской культуры на северо-востоке Китая: строительство КВЖД; формирование русской диаспоры и заключение смешанных браков.

Из исторических источников мы узнаем, что русская культура распространялась, в основном, вдоль КВЖД. За период ее строительства активно развивались русские печатные издания. Только в Харбине русскими издавались 27 журналов и 39 газет. Был открыт и ряд школ, управляемых педагогами из России.

Большинство российских эмигрантов являлись этническими русскими. Самая большая русская диаспора на северо-востоке Китая находилась в Харбине, куда они привезли русские культурные традиции, свою национальную кухню и книги. Русские названия некоторых предметов быта используются до сих пор, что показывает глубокий след русской культуры в истории северо-восточного Китая. Появление же большого количества русских эмигрантов привело к их вступлению в браки с местным населением, что также способствовало интеграции русской и китайской культур.

С момента основания Нового Китая и установления дипломатических отношений между Китаем и Советским Союзом обе стороны ускорили экономические и культурные обмены на основе равенства и дружбы. В частности, в период восстановления национальной экономики в Китае Советский Союз оказал большую помощь нашей стране, и многие проекты этой помощи осуществлялись в северо-восточном регионе. В 1950-х годах большое количество русских литературных произведений было переведено и опубликовано издательствами на северо-востоке Китая, и эти произведения

оказали положительное воспитательное воздействие на жителей нашей провинции и нашли отражение в библиотечных фондах нашего университета.

Цицикарский университет расположен на северо-востоке Китая, на рубеже культурных обменов между двумя странами. Поэтому в нашем регионе всегда были актуальными вопросы изучения особенностей влияния русской культуры на культуру Хэйлунцзяна.

Цицикарский университет был основан в 1952 году и является единственным учебным заведением высшего образования на западе провинции Хэйлунцзян. Он расположен на берегу озера Труда в городе Цицикаре, который известен находящимся в нем национальным природным заповедником – Родиной журавлей.

Университет занимает территорию в 139 миллионов кв. метров, площадь зданий и строений составляет 850 тысяч кв. метров.

За последние годы Цицикарский университет осуществил скачок в своем развитии. В его состав входят 23 института:

- институт химии и химической инженерии;
- институт информационных технологий и технического контроля;
- институт естественных наук;
- институт гуманитарных и общественных наук, институт художественного образования;
- институт физической культуры;
- институт иностранных языков;
- институт экономики и менеджмента;
- институт легкой промышленности и текстильной технологии;
- институт машиностроения;
- институт коммуникации и электронного машиностроения;
- институт педагогического образования и коммуникации;
- институт международного обмена.

В его состав входит еще несколько вспомогательных учебных подразделений: компьютерный центр; центр управления информационными сетями и аудио-визуального образования; факультет социальных наук; профессионально-технический факультет Гмайнера и библиотека.

В настоящее время в штатном расписании Цицикарского университета работают 1583 преподавателя, в том числе 789 преподавателей, имеющих ученые звания, и 363 преподавателя с докторской степенью. Среди сотрудников университета более 40 человек имеют почетные звания государственного, провинциального и министерского уровней.

Наш университет принимает студентов из 31 провинции, автономных округов и муниципалитетов, находящихся в управлении Центрального правительства КНР.

В университете действует прекрасно организованная система обучения для 29451 студента очного отделения, 2546 аспирантов, 73 иностранных студентов бакалавриата и 1439 студентов заочного отделения.

В Цицикарском университете созданы все условия для обучения студентов. В университете имеется развитая материально-техническая база,

которая включает 107 учебных аудиторий, оснащенных современным лингафонным и мультимедийным оборудованием, имеется 2 мультимедийных класса, оснащенных записывающими устройствами и предназначенных для дистанционного онлайн-обучения, 14 учебных аудиторий для сетевого дистанционного обучения.

В структуру университета входят и такие важные социальные объекты, как университетская библиотека, спортзал, стадион, закрытый плавательный бассейн и концертный зал, считающиеся в нашей провинции сооружениями первоклассного уровня.

Университет выпускает 3 научных журнала, которые издаются в Китае и за рубежом: Вестник Цицикарского университета (философия и социальные науки), Вестник Цицикарского университета (естественные науки), Вестник Цицикарского университета (педагогического колледжа и университета).

Руководствуясь девизом «Поощрение добродетельности и нравственности, стремление к изяществу и непосредственности», Цицикарский университет готов принять вызов будущего, решать жизненные проблемы, способствовать поиску истины и новаторству и, как следствие, стать ведущим университетом провинции.

Особое место в структуре Цицикарского университета занимает научная библиотека, имеющая фонд, насчитывающий 2154200 томов. В ее составе шесть электронных читальных залов, шесть читальных залов, специализирующихся по социальным наукам и иностранным языкам.

Библиотека имеет богатую историю и разнообразную коллекцию, в настоящее время она является единственной библиотекой провинциальной общеобразовательной высшей школы в западном районе провинции Хэйлуцзян.

Здание комплекса библиотеки расположено на берегу красивого озера Труд в районе Цзяньхуа города Цицикар. Библиотечный комплекс состоит из библиотеки в центральном районе, читального зала в восточном районе и библиотечного фонда в западном районе. Общая площадь здания составляет 31,697,57 кв. м.

В настоящее время в библиотеке работают 67 кадровых специалистов, в том числе 3 научных сотрудника и 20 младших научных сотрудников. В помещении имеются отдел циркуляции, читальный зал, справочно-консультативный отдел, департамент ресурсов и строительства, отдел информационных технологий, комплексная канцелярия, офис Восточного и Западного павильонов и другие отделы, которые отвечают за преподавание, научные исследования и качественное обслуживание преподавателей, работников и т.д.

Библиотека богата документальными ресурсами. В настоящее время в фонде насчитывается более 2,92 млн. бумажных книг, в том числе 60889 оригинальных книг на английском, японском, русском, корейском и других иностранных языках. В нашем фонде имеется 183 периодических издания на китайском языке, которые ежегодно пополняются новыми выпусками. Библиотека имеет богатый опыт по созданию цифровых ресурсов, объем ее

документального хранилища составляет 200 ТБ, она располагает 29 базами данных на китайском и иностранных языках (в том числе 5 баз данных собственной генерации, насчитывает более 2,11 млн. электронных книг.

Библиотека располагает двумя электронными читальными залами, а в местах общего пользования установлены автоматический поисково-справочный аппарат с сенсорным экраном, машина для загрузки и чтения электронных книг «Гете» и другие средства, которые предоставляют читателям высококачественные сетевые услуги. Также в библиотеке имеется 10 кабинетов для самостоятельных занятий, которые комплектуются системой электронной записи и подбора мест, что обеспечивает потребности преподавателей и студентов в обучении.

В контексте темы нашей конференции особое значение имеет состав фонда библиотеки на русском языке.

В библиотеке Цицикарского университета имеется более 2200 книг на русском языке, из них 368 книг отражены в электронном каталоге.

Анализ библиотечного фонда университета на русском языке позволяет нам охарактеризовать его состав по трем важным характеристикам: **времен публикации, видам документов и отрасли знания.**

Так, приведенная ниже таблица показывает, что значительную часть фонда документов составляют издания 1980-2000-х годов, что свидетельствует о стабильных культурных связях между нашими странами в этот период.

Состав русскоязычного библиотечного фонда по времени публикации:

№	Время публикации	абсолютное число (А.Ч.)	%
1	1940-1949	2	0.09%
2	1950-1959	34	1.54%
3	1960-1969	18	0.82%
4	1970-1979	88	3.99%
5	1980-1989	685	31%
6	1990-1999	337	15%
7	2000-2009	706	32%
8	2010	337	15%
	ИТОГО	2207	100%

На сегодняшний день история появления русской литературы в Китае насчитывает более 120 лет, поэтому выражение «фонтан» для описания темпов распространения русской литературы в Китае в 80-е годы прошлого века не кажется чрезмерным. В эти годы более 100 издательств страны опубликовали около 10 тыс. наименований русской литературы. А проведение в Китае в 2006 году Года Российского государства, так же, как и проведение в 2007 году Года Китая в России, несомненно, предоставили новую возможность для распространения русской культуры и литературы в Китае. В эти годы соответствующие ведомства Китая и России объединили усилия и приступили

к реализации ряда инициатив, которые оказали значительное воздействие на литературные контакты между Китаем и Россией. Эти выводы можно сделать, анализируя русскую книжную коллекцию библиотеки Цицикарского университета, которая значительно пополнилась в тот период.

Анализ состава фонда по видам изданий позволяет заключить, что большинство изданий – это научные публикации, что показывает интерес китайских специалистов к научным достижениям российских ученых.

Состав русскоязычного библиотечного фонда по видам документа :

№	Виды документа	абсолютное число (А.Ч.)	%
1	Научная литература	390	17.7%
2	Учебная литература	186	8.4%
3	Справочная литература	150	6.8%
4	Научно-популярная литература	142	6.4%
5	Художественная литература	91	4.1%
6	Нормативно-производственная литература	18	0.8%
	ИТОГО	2207	100%

Анализ тематики имеющихся изданий по отраслям знаний показывает, что практически половину фонда русскоязычных изданий (46%) занимает художественная литература, что также свидетельствует о том, что национально-культурное и художественное наследие России остается доступным для китайской интеллигенции, рассматривается основой для установления тесных контактов между нашими странами.

Состав русскоязычного библиотечного фонда по отраслям знаний:

№	Отрасли знаний	абсолютное число (А.Ч.)	%
1	Литература (I)	1018	46.1%
2	Естественные науки (N-X)	393	17.8%
3	История, география (K)	211	9.5%
4	Язык, текст (H)	192	8.7%
5	Искусство (J)	90	4.1%
6	Философия, религия (B)	91	4.1%
7	Политические, юридические науки (D)	81	3.7%
8	Экономика (F)	45	2.0%
9	Культура, образование (G)	40	1.8%
10	Общественные науки (C)	21	1.0%
11	Теория (A)	14	0.6%
12	Военные науки (E)	11	0.5%
	ИТОГО	2207	100%

Китай и Россия являются друг для друга крупнейшими соседями, и культурный обмен между нашими странами, включая литературу, почти всегда обещает быть тесным.

Первым отдельным экземпляром русского литературного произведения, переведенным на китайский язык, стал исторический роман великого русского поэта А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (перевод Шанхайского бюро «Дасюань» в 1903 году).

В Китае многие люди знают русскую культуру благодаря переводам на китайский язык произведений А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, М. Горького. Наша библиотека организует ежегодную читательскую программу «Читай Россию», которая дает возможность узнать о русской литературе, культуре и искусстве с самых разных точек зрения, включая литературу, культуру, философию и экономику. Участниками нашей программы для читателей являются не только сотрудники библиотеки, но и выдающиеся эксперты в этой области из числа ученых университета.

В Цицикарском университете работает большое количество экспертов и ученых, изучающих русскую культуру и литературу, среди них такие известные специалисты, как профессор Ли Яньлин и профессор Мяо Хуэй.

Профессор Ли Яньлин внес большой вклад в изучение культуры русской диаспоры. С 1967 года он занимается выявлением и обобщением литературного наследия русской диаспоры в Китае. Он является автором, организатором проекта «Литература русской диаспоры в Китае», его главным редактором и главным переводчиком. Им было подготовлено издание «Китайская литература русской диаспоры» (5 томов на китайском языке) и 10-томная серия о литературе русской диаспоры в Китае (на русском языке). Этот проект вернул к жизни забытую литературу русской диаспоры в Китае и на основе научного исследования уточнить основные контуры литературы русской диаспоры в Китае.

В своем предисловии к пятитомному изданию российский общественный деятель, председатель Союза писателей России Валерий Николаевич Ганичев назвал Ли Яньлина человеком, «занимающимся великим и вечным делом», а Министр культуры Российской Федерации (2000-2004) Михаил Ефимович Швыдкой, при встрече с ним в Москве в апреле 2003 года, после презентации издания на русском языке отметил, что Ли Яньлин проделал огромную работу.

В настоящее время мы чаще пользуемся интернет-ресурсами для чтения произведений русских писателей, чтобы быстрее получить свежие знания и информацию. Материалы, связанные с советскими писателями, отражены в интернет-ресурсах (<http://www.sovlit.com/>), а электронная коллекция русской литературы на другом ресурсе (<http://www.lib.ru/>)

Подводя итоги сказанному, можно заключить, что русская культура присутствует в Китае уже почти полтора века. Русская культура хлынула в Китай в начале прошлого века и быстро распространилась по стране. Старшее поколение китайских революционеров находилось под глубоким влиянием русской культуры и литературы. По сравнению с «взрывом» интереса к русской

литературе в Китае в 1980-х годах сегодня ее влияние на современное общество, кажется, ослабевает. Но в наших силах дать этому интересу новый толчок!

Войцеховская О.В.,
*доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

Полифонический «романтизм» С. И. Танеева: на периферии исполнительской практики

В статье раскрывается образный строй полифонического цикла Прелюдии и фуги op. 29 С. Танеева. Осуществляется теоретический и исполнительский анализ произведения.

Ключевые слова: полифонический цикл, русская полифония, С. Танеев.

Olga V. Voitsekhovskaya,
*Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

Polyphonic Romanticism by Sergey I. Taneev: on Performing Practice Periphery

The article reveals the figurative structure of Prelude and Fugue op. 29 polyphonic cycle by Sergey I. Taneev and provides theoretical and performing analysis of the musical piece.

Key words: polyphonic cycle, Russian polyphony, Sergey I. Taneev.

Русская полифоническая музыка, к сожалению, занимает незначительное место в концертном репертуаре пианистов. Это обусловлено историческими и культурными причинами. Известно, что история русской инструментальной музыки не имела столь яркого этапа развития, каким стало для Европы музыкальное барокко, которое в последующем развитии западноевропейской музыки сыграло решающую роль. Русская традиция ассимилировала заимствованные из Европы полифонические приемы и жанры сообразно национальной идее.

Одним из тех, кто самобытно претворил законы европейской полифонии на почве русской полифонической музыки, стал Сергей Танеев. Композитор, живший на рубеже XIX-XX веков, обращался к классическим и барочным жанрам и приемам композиторского письма, но воплощал в них романтический круг образов.

Цикл «Прелюдия и fuga» соч. 29 С. Танеева заслуживает особого изучения. В первую очередь потому, что это сочинение необычайно сложное, даже для полифонического опуса. Кроме того, это самое крупное произведение, написанное Танеевым для фортепиано.

Начиная с фуг М. Глинки, в русской музыке создается некоторое количество полифонических пьес, но они редко включаются в концертный репертуар пианистов. Фуги Глинки носят инструктивный характер. Прелюдии и фуги А. Рубинштейна соч. 53, fuga Н. Римского-Корсакова соч. 17, фуги К. Лядова соч. 41 и ряд других аналогичных сочинений имеют не вполне самостоятельный характер: их тематизм подражателен по отношению к образцам европейской музыки эпохи барокко, поэтому почерк композиторов в них не индивидуален. Иначе обстоит дело с фугами А. Глазунова – интересными, самостоятельными. Но по эмоциональной заразительности и концертной выигрышности все они уступают танеевскому циклу.

«Прелюдия и fuga» соч. 29 – значительное, новаторское сочинение в русской полифонической музыке. Прелюдия отмечена самостоятельностью художественного значения, своеобразна решена и двойная трехголосная fuga. Особенности цикла обусловлены стремлением композитора создать целостное и подлинно концертное произведение. При всей концертности, «оркестровости» и красочности звучания, прелюдия и fuga исключительно фортепианны. Они удобны для исполнения, разнообразны по фактуре, по исполнительским штрихам, отличаются активной моторной ритмикой, перепадами динамики и регистров. Фактура танеевского цикла «впитала» в себя опыт фортепианных композиций С. Рахманинова. Музыку Танеева роднит с динамизмом Рахманинова общий настрой их творчества, который отличается неистощимой энергией и активным волевым началом.

Движущая сила цикла – контрастность его двух частей: в прелюдии – образы хрупкости и страдания, ритмическая гибкость, обилие переходов от зыбко-импрессионистических и откровенно-экспрессивных звучаний, разработанная фактура, образующая множество скрытых голосов; в фуге – волевой, почти героический характер, лаконичность темы, целеустремленность развития. Раскрытию такого круга образов Танеев подчинил классический цикл «Прелюдия и fuga», изменив некоторые особенности этих форм. В баховских циклах прелюдий и фуг много внутренних контрастов, у Танеева же это почти стилевой контраст: здесь перед нами, условно говоря, романтическая прелюдия и во многом классическая fuga.

В прелюдии автор добился большой и впечатляющей выразительности. Романтическая приподнятость верхнего голоса, с его певучим широким дыханием, оттеняется нисходящими сумрачными интонациями нижнего голоса. Объединяющей основой является лаконичное интонационное зерно – интервалы большой, малой, уменьшенной септимы. Размеренное движение нижнего голоса создает образ «оцепенелого» состояния, образ «застывших оттенков печали» (т. 1-6). Путь к раскрытию лирического образа можно охарактеризовать как движение от созерцания к непосредственному высказыванию.

Умение анализировать фактуру, отделить фон от рельефа, найти сквозную интонационную линию, которая может перемещаться по этажам фактуры – все это, конечно же, будет хорошей помощью для исполнителя. Но требование необходимого характера и темпа предполагает, прежде всего,

интонирование, без которого не может быть осмысленного музыкального исполнения. В исполнительской интонации проявляется, прежде всего, личностное отношение к музыке. Использование педали неотделимо от звукового образа прелюдии. Применение ее должно быть тонко, богато, разнообразно («многоплановая» педаль, как в фортепианных миниатюрах Скрябина). Проигрывание гармонического «скелета» прелюдии поможет понять ее гармоническую структуру и предотвратить неверное использование педали.

Стиль и фактура произведения близка к фортепианным миниатюрам Скрябина. Это подтверждает изложение Танеевым темы прелюдии скачками на широкие интервалы, с последующими заполнениями, взлетами пунктирных ритмов, подчеркивающих вершину мелодической линии. Ассоциации со стилем Скрябина вызывает и детальная авторская нюансировка (масса словесных обозначений, динамических оттенков). Значительный интерес представляет гармонический язык прелюдии, типичный для позднего Танеева. Черты позднеромантической гармонии проявляются на всех уровнях: в тональном плане, в аккордике, способах модулирования. Характерны далекие отклонения. Так, например, для развития образа Танеев использует ладовую переокраску на стыке проведения тем (тт. 11-12). Последнее проведение темы проходит в основной тональности и возвращает к первоначальному состоянию «желаний» (т. 38). Тема как бы истаивает, растворяется в воздухе. Фермата, которую ставит Танеев в конце пьесы, важный водораздел цикла (т. 47). Аккорд должен успеть отзвучать. Композитор тем самым не ставит точку, а приглашает перелистнуть страницу и последовать за ним дальше. Мы только в начале пути.

Новизна танеевской фуги, ее форма обусловлены стремлением передать один и тот же музыкальный образ средствами разных тем. В этом смысле тенденции Танеева противоположны стремлениям Ф. Листа изыскивать образное видоизменение в одной и той же теме. Фуга цикла соч. 29 – очень сложная полифоническая пьеса, она служит убедительной иллюстрацией танеевского принципа вариационно-полифонического развития (фуга двойная, трехголосная, с совместной экспозицией при одновременном вступлении тем). Первая тема строится из двух элементов: поступенного движения триолями и из элемента квартово-квинтового «взлета» по звукам тонического трезвучия I – V – I (тт. 1-4). Если первую тему Танеев выписывает триолями, то для характеристики второй он выбирает двухдольный ритм, тем самым создается впечатление того, что она тормозит, оттягивает героическое движение первой темы. Таким образом, уже в первом показе тем, в их характеристике, интонационных и ритмических особенностях заложен конфликт. Композитор путем разнообразных и сложных перестановок вариационно разрабатывает темы. Для фуги Танеева важно не само по себе контрапунктирование, но и то, что оно необходимо ходу развития музыкального образа и вызвано не только логикой формы, но и идейно-художественным содержанием фуги и всего цикла.

Во избежание «развала» формы, состоящей из множества построений, исполнителю необходимо все время «двигаться» слухом и сознанием к

кульминации (т. 104), а от нее к коде фуги (т. 117), как бы прожектором освещая все уголки музыкальной ткани, подобно движению в лабиринте. Тема до мажорной кульминации – апофеоз всего цикла, итог развития двух образов: образа субъективного движения в прелюдии и образа «экспрессивного» действия в фуге. Благодаря проведению этой темы финал осмысливается как финал всего цикла. Реприза-кода, финал построены на мотивной разработке элементов двух тем. Двадцать восемь тактов непрерывного кадансирования на фоне тонического органного пункта не характерны ни для фуги вообще, ни для пьесы подобного масштаба. Композитор заканчивает фугу потоком нисходящих хроматических пассажей, которые растворяются в звуках последнего такта. Чем заканчивается борьба воли с неумолимым роком? Такой финал нельзя трактовать однозначно, так как смысловой точки Танеев не ставит. В таком окончании пьесы заключен глубокий философский смысл: «...жизнь как рок, в борьбе с которым мы, жалкие создания, почти бессмысленны». Пройден большой путь, но он не завершен. В тональности соль-диез минор затихают последние звуки этого оригинального фортепианного цикла С. Танеева, в полной мере отражающего особенности стиля выдающегося композитора. Опыт Танеева получил развитие в фортепианных полифонических циклах Д. Шостаковича, Р. Щедрина, Стравинского и других современных композиторов.

В завершение хотелось бы отметить, что русская полифоническая музыка должна занимать неотъемлемую часть в репертуаре пианистов. Ее освоение помогло бы им в дальнейшем легче овладеть техникой полифонии XX века, несущей на себе печать своей эпохи, пронизанной ее ритмами и интонациями.

Список источников

1. Бернандт, Г. Б. С. И. Танеев / Г. Б. Бернандт. – 2-е изд. – Москва : Музыка, 1983. – 288 с. : 1 л. портр. – Текст : непосредственный.
2. Корабельникова, Л. З. Творчество С. И. Танеева : историко-стилистическое исследование / Л. З. Корабельникова. – Москва : Музыка, 1986. – 296 с. – Библиогр.: с. 267-274. – Текст : непосредственный.
3. Скребков, С. С. Полифонический анализ / С. Скребков. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1940. – 184 с. – Текст : непосредственный.
4. Фишер, Э. Иоганн Себастьян Бах / Эдвин Фишер. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Москва, 1977. – Вып. 8. – С. 217-232.

Дубинина М.И.,
*преподаватель кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры,
преподаватель Хабаровского краевого колледжа искусств*

**Сохранение наследия композиторов Дальнего Востока
в исполнительской деятельности (композитор-фольклорист Николай
Менцер)**

Статья содержит личные воспоминания автора о жизни и творчестве самобытного дальневосточного композитора Н. Н. Менцера. Поднимаются вопросы сохранения в современной культуре интереса к этнической музыке коренных народов Дальнего Востока России, получившей в XX веке академическое воплощение в музыкальных произведениях композиторов дальневосточного отделения Союза композиторов России. Также в статье показан культурный контекст того времени, в котором жил и творил Н. Менцер.

Ключевые слова: дальневосточная композиторская организация, хабаровский композитор, композитор-фольклорист, Н. Менцер, музыка коренных народов России.

Marina I. Dubinina.
*Lecturer at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture;
Lecturer at the Khabarovsk Regional College of Arts*

**Preserve Far East Composers' Heritage via Performing Activity
(Composer-Folklorist Nikolai Mentser)**

The article contains the author's personal memories about Nikolay N. Mentser, a distinctive Far Eastern composer. It considers the preservation of the indigenous peoples of the Russian Far East ethnic music translated into musical works by composers of the Far Eastern Branch of the Russian Union of Composers in the 20th century. The article also shows the cultural context of the time when Nikolay N. Mentser lived and worked.

Key words: Far Eastern Branch of the Russian Union of Composers, Khabarovsk composer, composer-folklorist, Nikolay N. Mentser, music of the indigenous peoples of Russia.

Николай Николаевич Менцер – старейший и известнейший на Дальнем Востоке композитор-фольклорист, Заслуженный деятель искусств РСФСР, представитель старшей когорты дальневосточных композиторов. Вместе с Ю. Владимировым, Э. Казачковым, Б. Напреевым, С. Томбак и другими во второй половине XX века формировали традиции дальневосточного отделения Союза композиторов России.

Н. Н. Менцер дожил до 1997 года и ушёл из жизни в возрасте 87 лет. До конца дней он писал музыку. А написал он огромное количество произведений.

Это несколько симфоний, увертюры, пьесы для симфонического оркестра, хоровые произведения, песни, романсы. Свое профессиональное образование он получил в Москве.

Николай Николаевич родился в 1910 году в Астрахани в семье рабочих: отец Николай Пономарёв – слесарь, мать Лидия Менцер – портниха. В Астрахани Николай Менцер окончил музыкальную школу по классу скрипки. Так как его с детства тянуло к музыке, он рано начал работать в качестве музыканта оркестра в одном из кинотеатров города. Уже в те годы у него появился интерес к сочинению музыки. Он поступил в Саратовский музыкальный техникум по классу скрипки, параллельно занимаясь композицией. Желание познакомиться с творчеством современных советских и зарубежных композиторов, а также потребность услышать новых талантливых исполнителей привело его в 30-х годах в Москву. Он занимался в Московском областном музыкальном техникуме, совмещая учёбу с работой в качестве оркестрового музыканта. Неуёмная энергия, жажда творческой деятельности привели его в 1935 году на Камчатку, где он взялся за работу в качестве композитора в областном драматическом театре, а также стал редактором камчатского радиокомитета. Он организовал музыкальные классы, в которых преподавал, оказывал помощь театральной и школьной самодеятельности. Он также руководил оркестром инструментов народов Севера на Камчатке. Переехав во Владивосток перед войной, работал в оркестре Приморского радиокомитета. Во время Великой Отечественной войны Н. Менцер был сослан в северные районы Хабаровского края как лицо немецкой национальности. Он с неохотой вспоминал это время. Однако именно в эти годы он всерьёз заинтересовался фольклором, музыкой народов Дальнего Востока и стал собирать, изучать и обрабатывать этот материал. И хотя он не получил высшего образования, добился больших успехов в композиции и стал профессиональным композитором за счёт своего таланта, невероятной трудоспособности и любви к своему делу. В этом смысле он исключение из всех правил тех лет, так как в те годы в Союз композиторов вступить было очень сложно. Для этого необходимо было не только иметь в своём творческом «портфеле» произведения, соответствующие уровню профессионального композитора, но надо было обязательно окончить консерваторию, причём, именно композиторский факультет. В этом плане Менцеру было сделано исключение, как самобытному композитору, творчество которого было столь необходимо культуре Дальнего Востока. Кроме того, он ездил по всему региону, собирал национальный фольклор народов Чукотки, Камчатки, Приамурья.

Обосновавшись в Хабаровске после войны, он с 1948 года был концертмейстером симфонического оркестра на Хабаровском радио, а также концертмейстером и дирижёром оркестра театра музыкальной комедии. Он писал музыку ко многим спектаклям, поставленным на Дальнем Востоке. Это «Женитьба Фигаро», «Слово», «Дальняя дорога», «Таня» и другим. И где бы он ни был, где бы ни работал, всегда собирал народные песни, записывая их нотами и обрабатывая. Не раз он участвовал и в фольклорных экспедициях. В свои сочинения крупной формы Менцер также включал фольклорные мотивы.

Но больше всего он уделял внимания обработкам песен малых народностей Дальнего Востока, выпустив несколько сборников таких песен. Писал он и самостоятельные песни в народном стиле. Самая известная из них – «Нанайская рыбацкая» (её исполнял известный певец, в прошлом дальневосточник, заслуженный артист РСФСР Кола Бельды). Даже если бы Менцер написал только одно это произведение, он бы уже стал знаменит. Сам Николай Николаевич вспоминал с улыбкой, настолько сроднился с этими народами, что люди часто путают, где его песня, где песня в его обработке, а где песня народная. Иногда его песни так уходили «в народ», что никто уже и не помнил, что это песня Менцера, а иногда песня, наоборот, бывала народная, а её приписывали ему.

Обладая неиссякаемой энергией, Менцер много сделал для музыкальной культуры Дальнего Востока. За свою многолетнюю работу на Дальнем Востоке он был удостоен звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

В конце 1960-х он на время уезжал из Хабаровска на Чукотку для создания ансамбля «Эргырон». («Рассвет»). Он явился его первым руководителем и дирижёром. Этот профессиональный ансамбль по своему уровню мастерства приравнивается к таким известным коллективам России, как ансамбль И. Моисеева или ансамбль «Берёзка». В 2020 году ансамблю было присвоено звание «академический».

В 70-х годах Менцер вернулся в Хабаровск, лишь периодически наездами бывая на Чукотке. Но связь с семьёй он не потерял. Его жена, Валентина, осталась на Севере. После того, как она оставила карьеру артистки Московского цирка, Валентина стала работать костюмером в ансамбле «Эргырон». Николай Николаевич вернулся в Хабаровск, потому что ему было необходимо находиться в гуще культурных событий города. Это питало его творческое воображение. Менцер не писал «в стол». Он не ждал, когда ему предоставят исполнителей. Он их искал чаще всего сам. Он умел договариваться и помнил каждого исполнителя (даже участников хоров и оркестров) по имени и отчеству, так как исполнители для него были, по его словам, «на вес золота».

А что представляла собой культура Хабаровска в 60-е и 70-е годы прошлого века? На танцплощадках можно было услышать популярные мелодии в исполнении местных артистов эстрады в сопровождении ВИА (вокально-инструментальных ансамблей). В противовес этому в концертных залах Хабаровска (чаще всего это был зал ОДОСА) звучала классическая музыка в исполнении Дальневосточного симфонического оркестра под управлением Б. Бабенко, Ю. Николаевского, В. Тица, А. Безуглова, Г. Клементьева и других дирижёров. В старом здании Театра музыкальной комедии (нынешний концертный зал Хабаровской краевой филармонии) ставились оперетты. Приезжали каждое лето на гастроли оперные театры из самых разных городов страны, вплоть до московских – Большого театра Союза ССР и музыкально-драматического театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Но чаще всего в Хабаровск приезжал на гастроли ближайший к нам Бурятский театр оперы и балета. А после открытия в Хабаровске нового здания

Музыкального театра в 1977 году с большим количеством мест, оперные театры стали приезжать в Хабаровск регулярно.

Н. Менцер жадно впитывал в себя всё то, что «дарила» улица и природа и, конечно, то, что звучало на концертной эстраде и на подмостках музыкального театра. Он состоял в жюри многих конкурсов, смотров и фестивалей музыки, проводимых в Хабаровске. Выступая с трибуны после проведения этих мероприятий, Менцер, обращаясь к молодёжи, всегда подчёркивал, что очень много на концертах и конкурсах звучит эстрадной музыки. А надо, чтобы больше звучало классической музыки. О ней почему-то забывают. «Песни, – говорил Менцер, – хорошо, я сам пишу песни, но надо учиться понимать и другую музыку, более сложную и серьёзную. Она больше даёт в плане духовного развития...». Дома он слушал много классической музыки на виниловых пластинках, по радио и телевидению. В его рабочем кабинете дома были огромные бобинные магнитофоны, на которых он прослушивал свою музыку, записанную ранее, а также современную музыку российских композиторов А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной. Он всегда был в курсе современных авангардистских течений в музыке. И хотя Н. Менцер был поклонником многих жанров, он никогда не шёл по проторенным дорожкам, не стремился никому подражать и не спешил потакать невзыскательным вкусам. Он не делал ничего в угоду кому-либо или чему-либо. Он оставался верен самому себе. Тот путь, который он когда-то для себя выбрал – поиск и разработка мелодий народностей Дальнего Востока – остался с ним навсегда. И его музыка была востребована. Его музыку исполнял Дальневосточный (ныне академический) симфонический оркестр под управлением В. Тица. Это были такие произведения, как «Нивхская сюита», «Ульчская рапсодия», симфонии. Он сотрудничал почти со всеми хоровыми коллективами Хабаровска. В Хабаровском училище (ныне – колледже) искусств когда-то было отделение народов Севера. Учащиеся этого отделения объединялись в группы и пели песни Менцера или народные песни в его обработке. Его песни также пели участники вокального ансамбля села Троицкое, многие из которых окончили наше учебное заведение или собирались сюда поступать. Вокальными ансамблями такого рода руководила в то время старейший хормейстер Хабаровска, Заслуженный работник культуры РФ, преподаватель училища искусств Нина Ивановна Лычёва. Н. И. Лычёва долгие годы была бессменным руководителем концертного хора училища искусств. Она много сделала для пропаганды музыки Менцера. Буквально со дня её написания, Академический хор училища в разные годы исполнял песню «Нанайская рыбацкая». Тогда же хабаровский композитор Юрий Яковлевич Владимиров, большой друг и соратник Менцера, написал «Дальневосточный концерт» для фортепиано с оркестром и включил в неё мелодию этой песни Менцера в качестве цитаты. Этот концерт неоднократно звучал в Хабаровске в исполнении Дальневосточного симфонического оркестра и пианиста Вячеслава Соболевского. Надо сказать, что музыка концерта достаточно сложна для восприятия, но тема «Рыбацкой» узнаваема, и, благодаря этой цитате, концерт стал известен широкому кругу любителей музыки.

Лидия Пантелеевна Гладкая – известный в Хабаровске хормейстер, выпускница сначала Хабаровского училища искусств, затем Новосибирской государственной консерватории, Заслуженный работник культуры, лауреат премии Якова Дьяченко, создатель и руководитель Камерного хора в Хабаровске, также очень трепетно относилась к творчеству дальневосточных композиторов. В 2008 году к 150-летию юбилею Хабаровска она составила и издала книгу песен и стихов о Хабаровске, включив в неё и песню Н. Менцера «Мелодии Хабаровска» для женского квартета и баритона на слова А. Карасика.

Кантату Н. Менцера «Сергей Лазо» в 80-е годы исполнял хор Дома культуры завода имени М. Горького под управлением руководителя этого коллектива, преподавателя Хабаровского училища искусств Петра Николаевича Ленских. Это произведение они исполняли совместно с Дальневосточным симфоническим оркестром (дирижёр Г. Клементьев), а также с симфоническим оркестром Приморской краевой филармонии.

Произведения Менцера пользовались спросом в коллективах, представляющих дальневосточную тематику. Это концертный ансамбль Хабаровской краевой филармонии «Дальний Восток» (руководитель и создатель ансамбля В. П. Морозов), ансамбль песни и пляски системы профтехобразования «Трудовые резервы» (руководитель В. И. Задворный). А любой уважающий себя танцевальный коллектив считал за честь взять в свой репертуар «Танец воронят» на музыку Н. Менцера. Вера Дубовик, солистка и первая скрипка Дальневосточного симфонического оркестра, неоднократно исполняла его концерт для скрипки с оркестром.

Мне тоже довелось исполнить многие его произведения. Особенно мне нравится его фортепианная пьеса «Прелюд на эскимосскую тему». Однажды удалось исполнить эту пьесу на местном телевидении в г. Якутске в прямом эфире, затем записать её на хабаровском телевидении, а также на хабаровском радио. Сочетая в себе элементы народности и современного академического музыкального языка, она получила известность среди знатоков национального фольклора и музыкантов. На фестивалях дальневосточной музыки эту пьесу всегда просили исполнять. Она очень образна. Здесь нашли отражение реальные звуки природы: крики чаек, шум и шелест волн северных морей (звукопись), выразительное пение аборигенов – жителей Чукотки и Аляски. Жаль, что Менцер написал мало произведений для фортепиано. Буквально несколько пьес. Мне также довелось исполнить на концертах и записать на хабаровском радио и на телевидении его пьесы «Танец шамана» (авторское переложение его оркестрового сочинения), пьесу «Встреча солнца», «Характерный танец». А вот романсов и песен в народном стиле, а также обработок он написал много. И их я тоже исполняла с удовольствием. Это песни «Нанайский вальс», «Нанайская рыбацкая», «Пароход», «Баллада о морских охотниках», «Весенний дождь» («Виню себя»), «Край любимый» и многие другие.

Писал он вокальные произведения на стихи многих поэтов Севера и Приамурья, а также на свои собственные стихи. Но есть у него и произведения на стихи русских поэтов Петра Комарова, Бориса Дубровина, Вероники

Тушновой, Сергея Есенина. Его романс на стихи С. Есенина «Отговорила роща золотая», конечно, отличается от известной песни Г. Пономаренко. Но Н. Менцер по-своему прочёл эти стихи. Писал он, как уже упомянуто выше, и для симфонического оркестра: «Нивхская сюита», «Ульчская рапсодия», «Эвенкийская рапсодия», «Чукотские танцы», а также много хоровых произведений.

Для исполнения своих песен он приглашал профессиональных исполнителей-вокалистов. Их было много, как у нас, в Хабаровске, так и во Владивостоке. Но особенно ему нравился хабаровский певец-любитель Яков Маркович Мерович. Ещё в 60-х годах XX века он был солистом оперной студии при Доме культуры завода «Энергомаш». Он также участвовал в оперных спектаклях, которые ставили педагоги Хабаровского училища искусств, а затем колледжа искусств. Он был «любимцем публики» как в Хабаровске, так и в других городах, куда возил его Менцер. В одной из хабаровских газет в 90-е годы была опубликована статья о нем под названием «Лучано Паваротти живёт в Хабаровске». Видимо, потому выбор этого исполнителя для Менцера был не случаен. И хотя в концертах, где исполнялась музыка композитора, зачастую пели певцы с высшим музыкальным образованием, свое предпочтение он отдавал Меровичу. Мы, хабаровские исполнители, нередко участвовали в авторских концертах Н. Менцера, проводимых на различных площадках города, а также в других городах. Особенно мне запомнились творческие встречи с композитором в 80-е годы в музыкальном салоне краевой библиотеки и в Хабаровском доме актёра. «Звездой» этих концертов, конечно же, был Мерович.

Н. Менцер принимал активное участие в организации фестивалей дальневосточной музыки во Владивостоке, Хабаровске, Якутске. Он курировал эти фестивали, проявлял чуткое внимание к молодым композиторам, занимался с ними, консультировал, давал оценку каждому новому сочинению.

Мне довелось съездить на фестивали дальневосточной музыки во Владивосток и в Якутск, а также принимать участие в таких фестивалях в Хабаровске с исполнением дальневосточной музыки. С благодарностью вспоминаю это время. Он называл меня «личным концертмейстером». Общение с Менцером открыло мне глаза на многие явления. Это были яркие годы – более десяти лет, наполненные музыкой, необычными событиями, согретыми длинными душевными разговорами, так как Николай Николаевич не жалел времени для людей. Я благодарна ему за музыку, за науку, за интересную полноценную наполненную жизнь. А ещё у меня есть книга из его домашней библиотеки «История фортепианного искусства» А. Алексеева, которую подарил мне хабаровский композитор и замечательный человек Николай Николаевич Менцер.

Москвитина Н.В.,
доцент по научной специальности
«Театральное искусство»,
доцент кафедры режиссуры,
актерского мастерства и сценической речи
Хабаровского государственного института культуры

Дьячкова Е.Н.,
доцент кафедры режиссуры,
актерского мастерства и сценической речи
Хабаровского государственного института культуры

Изучение творчества писателей русской эмиграции на уроках сценической речи в творческом вузе

В статье раскрывается проблема изучения произведений литературы русского зарубежья, представляющей в целом уникальный феномен, сформированный после Октябрьской революции 1917 года. Подчеркивается значение изучения творчества писателей русской эмиграции в учебном процессе творческих вузов, как важнейшей составляющей духовной культуры России.

Ключевые слова: эмиграция, писатель, литературное наследие, проза, поэзия, русский язык, сценическая речь, творческий вуз.

Natalia V. Moskvitina
Docent of Theatre Art,
Associate Professor at the Department of Directing, Acting and Stage Speech,
Khabarovsk State Institute of Culture

Elena N. Dyachkova
Associate Professor at the Department of Directing, Acting and Stage Speech,
Khabarovsk State Institute of Culture

Study Russian Diaspora Literary Work in Stage Speech Class at Art University

The article reveals the study of Russian literature abroad that is a phenomenon formed after the October Revolution, 1917 and emphasizes its importance as one of the components of the Russian spiritual culture.

Key words: emigration, writer, literary heritage, prose, poetry, Russian language, stage speech, art university.

Значение слова, звучащего со сцены, в эфире, трудно переоценить. На занятиях сценической речи творческого вуза происходит «оживление» слова великого писателя, что, в свою очередь, рождает творческое соучастие в душе слушателя и, возможно, желание прочитать произведение, исполненное мастерски.

Речевые дисциплины осваиваются в творческих вузах по принципу «от простого к сложному». Студент приобретает навыки работы над авторским словом сначала на пословицах, поговорках, затем на небольших текстах

описательного характера. На втором курсе это поэзия и классическая проза, на третьем году обучения уже монологи, а заключает процесс работа над крупными произведениями, отрывками, позднее – над композицией или в жанре литературного театра. Содержание речевых дисциплин «Искусство звучащего слова» в учебном плане направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников, а также «Сценическая речь» на направлениях подготовки «Актерское искусство» и «Артист-вокалист», «Методика и практика на направлении подготовки «Народно-художественная культура» включает все ресурсы отечественной гуманитарной культуры, отбор литературного материала для каждого конкретного студента, для каждого курса сложный. Дисциплина не только развивает индивидуальные способности студента, но и объединяет педагогический потенциал искусства с условиями самореализации личности.

Поэтому особое место в воспитании будущего режиссера имеет формирование репертуарной политики для каждого студента в течение всего периода обучения в вузе. Ответственность деятелей искусств и культуры состоит в том, что он выступает своего рода проводником нематериальной культуры в массы: какой смысл он вложит в выбранный литературный материал, как он его преподнесёт зрителям. Репертуар воспитывает художественный вкус учащихся, расширяет их общеобразовательный и культурный диапазон, выбор репертуара должен быть тесно связан с нравственным содержанием рода их деятельности, с той ролью, которую она играет в духовно-эстетической жизни общества. Поэтому выбор литературного материала – лучшие образцы художественной литературы. Причем, в первые годы обучения выбирается исключительно русская литература: русские народные и авторские сказки, притчи, произведения Золотого и Серебряного века русской поэзии, классические прозаические произведения А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского и др. На старшем курсе добавляется поэзия XX и XXI веков, произведения дальневосточных авторов (региональный аспект) и зарубежная литература. Зарубежная литература отбирается в переводе классических русских поэтов и писателей.

Невозможно представить себе учебный процесс в творческом вузе без литературных произведений русского зарубежья. Трудно переоценить вклад деятелей искусства – эмигрантов в русскую национальную и мировую культуру. Русское зарубежье – это представители всех сословий, попавшие на чужбину по разным причинам и разными путями. На уроках сценической речи нас интересуют, прежде всего, те, кто сохранял и создавал русскую культуру за рубежом. В эмиграции жили видные писатели, философы, ученые, художники, музыканты. Нельзя представить себе русскую литературу без таких имен, как И. А. Бунин, И. Шмелев, Б. Зайцев, М. А. Оссоргин, М. Цветаева, К. Бальмонт, А. Аверченко, З. Гиппиус, А. Толстой, А. И. Солженицын, И. Бродский, С. Довлатов, Тэффи, Саша Черный, И. Северянин, А. И. Куприн, Дон-Аминадо и многих других. Из современных эмигрантов хочется особо отметить прозу Е. Клюева.

Творчество писателей русской эмиграции имеет большое культурное и литературное значение. Много великих произведений было написано в эмиграции, но все они были о России, пронизаны тоской по Родине.

«Разве можем мы забыть Родину? Может человек забыть Родину? Она – в душе. Я очень русский человек. Это с годами не пропадает», – сказал Иван Алексеевич Бунин, первый русский лауреат Нобелевской премии в области литературы, находясь в эмиграции. И разве не трогает сердце, например, его стихотворение «Родина»:

Они глумятся над тобою,
Они, о, родина, корят
Тебя своею простотою,
Убогим видом черных хат...
Так сын, спокойный и нахальный,
Стыдится матери своей –
Усталой, робкой и печальной
Средь городских его друзей,
Глядит с улыбкой состраданья
На ту, кто сотни верст брела
И для него, ко дню свиданья,
Последний грошик берегла.

Тема родины была важной и для Игоря Северянина. «Моя безбожная Россия, – говорит поэт, – священная моя страна». В России он видит великое будущее и верит в свою страну, недаром он называет родину «крылатой». Во многих стихах Северянина сквозит ирония. Ирония к себе, к людям, к своему времени. В стихотворении «Без нас» мы чувствуем, что поэт испытывает страх при мысли о том, что эгоизм по отношению к России приведет в никуда:

От гордого чувства, чуть странного,
Бывает так горько подчас:
Россия построена заново
Не нами, другими, без нас...
Уж ладно ли, худо ль построена,
Однако построена все ж.
Сильна ты без нашего воина,
Не наши ты песни поешь!
И вот мы остались без родины
И вид наш и жалок, и пуст, –
Как будто бы белой смородины
Обглодан раскидистый куст.

А в стихотворении «Голосистая могилка», которое было написано в момент потрясения от встречи с Ольгой Глебовой-Судейкиной в ее маленькой

парижской квартирке, мы видим одиночество в эмиграции, среди чужих людей, одиночество среди любимых птиц, тяжелую судьбу, ностальгию...

В маленькой комнате она живет.
Это продолжается который год.
Так что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.
В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна!
Ну вот, завела много певчих птиц, –
Белых ослепительных небылиц, –
Серых, желтых и синих всех
Из далеких стран, из чудесных тех,
Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума....

Поражает красота, образность слога Великого Могучего Русского Языка, нравственные, философские проблемы, которые они поднимают. Много сделали для сближения культур: удивительные переводы произведений мировой литературы. Русское зарубежье восполнило русскую литературу, воссоздав ее целостность, продолжило традиции русской классической прозы, прежде всего, с точки зрения нравственно-философских проблем, создало особый многослойный мир.

Документальные жанры были любимыми у писателей-эмигрантов, особенно первой и второй волн, при невозможности вернуться на Родину, вернуть прошлое они пытались сделать это в своих текстах: исторические события передавались через личные ощущения.

Очень часто используется в учебном процессе такой жанр как мемуары. Мемуары содержат осмысление исторических событий и роли автора мемуаров и его современников в них, что имеет особую ценность в развитии творческой личности студента. Мемуары русского зарубежья представляют особую ценность для студентов, т.к. это воспоминания современников о Великих писателях и поэтах (Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский и др.). Исконно свойственное природе этого жанра совмещение двух линий повествования, объективно-познавательной и личностно-исповедальной, обрело новый характер. Наряду со свидетельствами очевидцев мемуары явили собой концентрацию организационного и интеллектуального опыта, воплотили эстетические и литературно-критические взгляды авторов и их современников. Кстати, в роли мемуаристов выступили и сами известные писатели, оказавшиеся за границей: И. Бунин, З. Гиппиус, Б. Зайцев, Г. Иванов, В. Ходасевич, Н. Тэффи, И. Шмелев, а также побывавшие в эмиграции и впоследствии вернувшиеся домой (М. Горький, А. Н. Толстой, Вс. Н. Иванов).

Ностальгия по Родине, стремление к сохранению корней обращало многих писателей русского зарубежья к религиозным мотивам. Темы автобиографическая и религиозная были основными в эмигрантском творчестве

И. С. Шмелева (1873-1950). «Солнце мертвых» (1923) – звучит как предсказание конца мира людей и животных, страдающих от «тех, что убивать хотят», революция представлена в ней как личная и национальная трагедия. «Где нет Бога – там будет Зверь». Спасение России Шмелев видит в православии, в сохранении былой «Святой Руси»: романы «Лето Господне», «Богомолье». В книге «Лето Господне» описывается жизнь и быт дореволюционной России через восприятие семилетнего мальчика Вани Шмелева. Студентам очного отделения режиссуры театрализованных представлений и праздников (год набора – 2020) преподаватель по дисциплине «Искусство звучащего слова» предложила поработать над отрывками из романа И. С. Шмелёва «Лето Господне». Работа шла очень сложно, материал при первом прочтении показался им скучным, им казалось, что в произведении затрагиваются лишь религиозные темы, много непонятных слов, описаний природы и т.п. Однако в процессе работы студенты изменили своё мнение: это произведение позволило им постигнуть философию русских праздников, открыть «великолепный русский слог», духовно обогатило. Например, праздник «Масленица» они воспринимали как просто «проводы зимы» или «как возможность отдыха после Поста». Мысль, что человек создал этот праздник, чтобы отдохнуть перед тяжелой работой (посевные работы начинаются весной), им не приходила в голову. А мысль о том, что посевная и прочие работы – это не просто тяжелый труд, а возможность человека прожить холодную зиму, растить детей, а затем и жить дальше – была открытием.

«...Я люблюсь-любуюсь "масленицей", боюсь дотронуться, – так хороша она. Вся – живая! И елки, и медведики. и горы... и золотая над всем игра. Смотрю и думаю: масленица живая... и цветы, и пряник – живое все. Чудится что-то в этом, но – что? Не могу сказать...». [3, с. 411]

«...Теперь потускнели праздники, и люди как будто охладели. А тогда... всё и все были со мною связаны, и я был со всеми связан, от нищего старичка на кухне, зашедшего на "убогий блин", до незнакомой тройки, умчавшейся в темноту со звоном. И Бог на небе, за звездами, с лаской глядел на всех: масленица, гуляйте! В этом широком слове и теперь еще для меня жива яркая радость, перед грустью...». [4, с. 407]

Поэтизируя прошлое, Шмелев остро ставит проблемы современности, утверждая вечные ценности, призывает к их сохранению. Открыв для себя творчество И. С. Шмелёва, студенты этого курса стараются поделиться своими впечатлениями и с удовольствием читают произведение на сценических площадках и в библиотеках г. Хабаровска.

Список источников

1. Дикий, А. Д. Повесть о театральной юности / А. Дикий. – Москва : Искусство, 1957. – 360 с. – Текст : непосредственный.

2. Москвитина, Н. В. Работа над авторским словом на занятиях сценической речи в системе подготовки актёра и режиссера / Москвитина Наталья Владимировна. – Текст : непосредственный // Культура и наука Дальнего Востока. – 2017. – № 1 (21). – С. 115-118.

3. Рудницкий, К. Л. Проза и сцена / К. Л. Рудницкий. – Москва : Знание, 1981. – 112 с. – Текст : непосредственный.

1. 4. Шмелёв, И. С. Лето Господне : автобиографическая повесть / И. С. Шмелев. – Москва. : Олимп : АСТ, 1997. – 573 с. – (Школа классики : книга для ученика и учителя). – Библиогр.: с. 570-572. – Текст : непосредственный.

Захарченко В.С.,

*кандидат педагогических наук,
доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

Гаврилов М.В.,

*магистрант 2-го года обучения кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

**«Серьёзный» юмор в вокальном творчестве Рахманинова:
«в тени» популярных романсов композитора**

Статья посвящена актуальной проблеме современного музыкального искусства: изучению вокального творчества С. В. Рахманинова с точки зрения его «серьёзного» и «несерьёзного» восприятия мира в сложный для России и композитора период рубежа XIX-XX вв.

Ключевые слова: С. Рахманинов, русский романс, драматический монолог, синтез интонаций, юмористический эффект, серьёзный подтекст, фортепианная постлюдия, исповедь, трагичность бытия.

Valeria S. Zakharchenko,

*Ph. D. of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture;*

Mikhail V. Gavrilov,

*Master Student in Pedagogical Education (Academic art)
at the Department of Art Criticism, Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

**"Serious" Humor in Vocal Work by Rachmaninov:
in Shadow of Popular Romances**

The article examines vocal work by Sergey V. Rachmaninov from the point of view of his "serious" and "frivolous" perception of the world at a difficult period of the 19th-20th centuries.

Keywords: Sergey V. Rachmaninov, Russian romance, dramatic monologue, synthesis of intonations, humorous effect, serious subtext, piano postlude, confession, tragedy of life.

В 2023 году исполняется 150 лет со дня рождения С. В. Рахманинова. Русский гений – так можно охарактеризовать этого композитора, великолепного пианиста и дирижёра. Не дожив буквально нескольких дней до своего 70-летия, С. В. Рахманинов оставил довольно обширное творческое наследие крупных симфонических, концертных, фортепианных, вокальных жанров.

Более 80 вокальных произведений композитора отражают всю глубину его драматического, порой трагедийного восприятия жизни. Рубеж XIX-XX вв. – это период наиболее напряжённого осознания композитором предгрозовой эпохи, наиболее ярко проявившееся в 12 романсах ор. 21. Следует отметить драматические монологи с преобладанием декламационного развития в вокальной партии – таковы, например, романсы на стихи А. Апухтина «Отрывок из Мюссе», «Судьба» с аллюзией из Пятой симфонии Л. В. Бетховена; «Над свежей могилой» на стихи С. Надсона. Однако в тех же вокальных миниатюрах ор. 21 есть и светлые, очень лаконичные пейзажи-зарисовки: «Сирень» (Ек. Бекетова), «Здесь хорошо» (А. Галина).

Романс «На смерть чижика» (автор поэтических строк В. Жуковский) стоит некоторым особняком среди других вокальных сочинений ор. 21. Стимулом к его созданию явилась грустная, но вполне житейская история о том, как ученица композитора Ольга Трубникова приобрела в Вербное воскресенье (весна 1902 года) клетку с птичкой. Несмотря на заботу и любовь, чижик погиб, и девушка была безутешна. Желая смягчить её горе, С. В. Рахманинов сочинил романс, в котором использовал стихотворение В. Жуковского. Музыкальный язык романса отличается сложным синтезом сентиментальных интонаций бытовой лирики начала XIX века и элементов драматического речитатива-монолога. В простой 3-частной форме композитор начинает повествование с участливого рассказа о милом создании (раздел 1, такты 1-8). Юмористический подтекст романса кроется в нереальности события – чижик в гробу, как человек. Тем не менее, вокальные интонации, несмотря на достаточно подвижный темп, наполнены искренним чувством сожаления и близки романсовой лирике начала XIX века. Во втором разделе (такты 9-16) сентиментальная окраска усиливается, – чижик жил для любви, отвечал на ласку. Резкий контраст предыдущему развитию образует третий раздел (такты 17-27). Фраза «Но в мире страшно и любить» раскрывает драматический подтекст незатейливой истории. Композитор обращается к теме окружающего мира, в котором так всё хрупко, непостоянно, изменчиво, что иногда возникает желание, подобно чижика, укрыться от всего. В некоторой мере мотив ухода от реальности перекликается с романсом С. В. Рахманинова «Сон» ор. 8 №5 на стихи Г. Гейне в переводе А. Плещеева, который был написан композитором в возрасте 20 лет – в период, не предвещающий ничего драматичного. Однако С. В. Рахманинов уже предвидит грядущие события будущей жизни, его «край родной, семья друзей» воспринимается как сон.

Особую роль в романсе «На смерть чижика» выполняет фортепианная партия, ведущая самостоятельную линию развития. Следует отметить многоплановость фортепианной фактуры, диалогичность верхнего и нижнего

голосов, полифоническую насыщенность каждой мелодической линии. М. А. Нестерова указывает на прямые аллюзии баховских интонаций [2, с. 53]. Вероятность аллюзий, на наш взгляд, сравнительно мала, однако мы можем отметить, что в тональной окраске с-moll, начальных интонациях тактов 1, 4, 6, 27 можно уловить определённую связь с баховской мелодикой, в частности, со средним разделом 1 части партиты для клавира №2 с-moll – Сinfонией. Параллель с баховским стилем вероятна в кульминации романса – такты 18, 19 – «Но в мире страшно и любить». Плотная аккордовая фактура, уход в бемольную тональную сферу, в дальнейшем – широчайший диапазон арпеджио с охватом почти всех регистров: все аспекты гармонического и фактурного развития существенно расширяют понимание простой житейской истории сентиментального романса. Как отмечают Г. А. Иванкина и Д. Ю. Кодинцева, в романсе оплакивается далеко не смерть чижики и раскрывается столь тонко ощущаемая С. В. Рахманиновым трагичность бытия» [1, с.29].

Другое вокальное произведение – романс-шутка «Икалось ли тебе Наташа?» – посвящен композитором Наталье Сатиной. Е. Ю. Жуковская, ученица и близкий друг С. В. Рахманинова, пишет о том, что романс не предназначался для публикации [4]. Тем не менее, история его создания представляет значительный интерес, художественная ценность неоспорима.

Конец 90-х гг. в жизни композитора был наполнен важными событиями: С. В. Рахманинов тяжело переживал неудачу, связанную с исполнением своей Первой симфонии. Только с 1899 года не без помощи доктора Н. В. Даля и работе в Русской частной опере в качестве дирижёра, композитор начал понемногу приходить в себя. В середине апреля 1899 года он был приглашен Филармоническим обществом Лондона принять участие в одном из концертов. А уже в мае того же года состоялась поездка в Петербург на пушкинские торжества, во время которых с большим успехом была исполнена опера «Алеко».

Совокупность этих событий оказала благотворное влияние на С. В. Рахманинова. Он приехал из Петербурга в с. Красненькое и погрузился в творчество. В июне туда же приехала погостить Наташа Сатина, с которой Е. Ю. Жуковская занимались подбором текстов для С. В. Рахманинова. Перебрав классиков и всех известных авторов, девушки обратились к журналам, где попадались толковые стихотворения малоизвестных или же вовсе неизвестных поэтов. С. В. Рахманинов застал девушек за изучением старых журналов: «Вестник Европы», «Северный вестник» и прочих. Он полистал разные книги и наткнулся на стихотворение князя П. Вяземского «Эперне». С. В. Рахманинов прочёл его вслух, тут же заменив оригинал «Икалось ли тебе, Давыдов?» на «Икалось ли тебе, Наташа?», а строку «Когда в подвалах у Моэта» – словами «Когда в воронежских подвалах», потому что Красненькое находилось в Воронежской губернии; затем строку «Любя наездника-поэта» – на «Любя Наташу-поэтессу».

На следующее же утро было объявлено о том, что после обеда он сыграет новый романс. Как всегда, когда маэстро показывал новые романсы, он их пел, и в этот раз С. В. Рахманинов светился от удовольствия; к словам «и пей, и

пой» он в примечании написал, что их надо петь «как бы икая», и с самым серьёзным видом старался это проделать.

На автографе романса «Икалось ли тебе», хранящемся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, имеется дата: «1899 год. 17 мая», сделанная в левом верхнем углу карандашом. Вероятно, С. В. Рахманинов поставил дату много позже и потому допустил ошибку. Этот романс не мог быть написан в мае 1899 года, ведь он был сочинён во время пребывания Наташи Сатиной в Красненьком, а в мае 1899 года она еще сдавала экзамены в консерватории в Москве.

Романс был посвящен Наташе-поэтессе, о чем свидетельствует его посвящение: «Нет! Не умерла моя муза, милая Наташа! Посвящаю тебе мой новый романс!»

Романс представляет собой сравнительно несложную вокальную миниатюру, лёгкую, изящную – излишняя серьёзность музыкального посвящения очаровательной даме была бы неуместной. Стремительный темп фортепианного вступления переходит в танцевальный ритм, близкий галопу. Вокальная партия может быть исполнена как скороговорка, однако короткие фразы с короткими паузами возможны именно для создания юмористического эффекта – паузы могут быть заполнены коротким иканием. В тактах 10, 11 (фортепианная партия) звучит «молодецкая, разухабистая» мелодия, которая передаётся из верхнего голоса в нижний: создаётся эффект веселья, гуляния на каком-либо застолье-празднике. Более серьёзный тон композитор допускает лишь в тактах 16, 17 – композитор даже в воронежских подвалах с шампанским вспоминает свою Наташу, поэтессу. Репарка автора «сильно задерживая, выразительно» указывает на глубину чувства; в вокальной партии и фортепиано появляются мягкие интонации опевания. Фортепианная фактура – полнозвучная, с объёмными басами, наполненная полифоническими голосами. Однако серьёзность уступает место веселью – такт 18 и далее. Во втором разделе (с такта 22) фортепианная фактура становится плавной, арпеджио басов близки романсовому аккомпанементу. Однако и вокальные фразы, и верхний голос фортепианной партии «противоречит» лирическому направлению: есть репарка автора «легко, воздушно». Отметим заключение второго раздела – такты 27-30 – широкая интонация на слове «поэзия» в медленном темпе (как бы всё очень серьёзно) и в прежнем темпе – «пять франков дай, и пей, и пой!» с теми же паузами-«иканиями» и галопом фортепиано. Фортепианная постлюдия наполнена движением; очень интересны репарки С. В. Рахманинова «выдавая», «теряясь», подразумевающие свободную трактовку исполнителя.

К числу «несерьёзных» вокальных сочинений С. В. Рахманинова относится «музыкальное письмо», посвящённое К. С. Станиславскому и всей труппе в честь десятилетия со дня создания Московского художественного театра. Композитора связывали добрые отношения с театром, близким ему своими идеями и эстетикой. Воспоминания о непринуждённой атмосфере общения откликнулись в его сердце особенной теплотой и приняли оригинальную форму осенью 1908 года в Дрездене.

Письмо написано в шутливой манере и на собственный прозаический текст. Супруга композитора была очевидцем, как при помощи его друга М. А. Слонова это письмо было передано Фёдору Шаляпину с настоятельной просьбой исполнить его на торжественном чествовании Художественного театра. Н. А. Рахманинова вспоминает: «Среди потока официальных приветствий, речей и адресов юбилярам на эстраде появился неожиданно Шаляпин, который пропел письмо Рахманинова. Это произвело настоящий фурор, и Шаляпину пришлось его, конечно, бисировать. Да и в концертах ему потом неоднократно приходилось петь это письмо по просьбе и требованию публики» [3, с. 205].

Музыкальный язык «Письма К. С. Станиславскому от С. Рахманинова» отличается богатством интонации. Форма – простая 2-частная безрепризная с кодой (поскриптумом). Такт 1 вступления напоминает триумфальное марш-славление с плотной аккордовой фактурой; однако уже со следующего такта следует переключение на более мягкое, спокойное движение, соответствующее тёплому тону письма. Раздел 1 (такты 4-15) отличается глубиной вокальной интонации: развитие темы плавное, с преобладанием постепенности, мягкими терцовыми ходами. Партия фортепиано построена в хоральном складе, однако следует отметить мелодизацию средних голосов как важную стилистическую особенность творчества С. В. Рахманинова. Гармония несложная, в стиле классико-романтических традиций: отклонения в S сферу, плагальные обороты, медианты способствуют усилению особой мягкости тона письма. Весьма значительна кульминация 1-го раздела: «Вы нашли «Синюю птицу»! Она Ваша лучшая победа!» – с постепенным переходом в торжественный «церемониальный» марш – такты 13-15.

Второй раздел (такты 16-39) контрастен первому тем, что совершается переход от несколько официального тона к личному: «Теперь я очень сожалею, что я не в Москве». Наряду с кантиленой, в вокальной партии появляются элементы декламации; кульминация в тактах 21-28 исполняется в постепенном ускорении темпа, с широкими октавными скачками в вокальной партии и резкими тональными сдвигами в фортепианной партии с помощью энгармонизма аккорда DD_2 Es-dur – переключения на D_2 E-dur (такты 22, 23). Постепенное возвращение к первоначальному тону письма (такты 29, 30 и далее) наполнено глубоким чувством уважения и признательности великого актёра.

Юмор в вокальном творчестве С. В. Рахманинова имеет достаточно серьёзный подтекст. Внешне простая, бытовая история смерти чижики, задуманная композитором в утешение Ольги Трубниковой, превращается в сокровенную исповедь композитора о трагедии несовершенного мира. В послании Наталье Сатиной есть элемент иронии: за пять франков можно и петь, и пить. Музыкальное письмо К. С. Станиславскому – это не только шутка, но и свободное повествование-признательность с богатейшими оттенками интонации, жанровых истоков тематизма, многоплановостью фортепианной фактуры. Серьёзный юмор в вокальном творчестве С. В. Рахманинова рубежа XIX-XX вв. является своеобразным отражением мироощущения композитора,

наполненного, с одной стороны, радостью творчества, любовью к его музе Наталье, признательностью среди друзей, но с другой – ощущением и в какой-то мере предчувствием сложных, трагических перемен.

Список источников

1. Иванкина, Г. А. Влияние символической среды на творчество С.В. Рахманинова / Иванкина Галина Александровна, Кодинцева Дарья Юрьевна. – Текст : непосредственный // Наукосфера. – 2021. – № 9 (1). – С. 27-30.

2. Нестерова, М. А. Рахманинов. Романсы оп. 21 (ч. 2) / М. А. Нестерова. – Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 3. – С. 53-55.

3. Панова, Ж. В. Письмо С. В. Рахманинова к С. Станиславскому. История одного музыкального подарка / Панова Ж. В. – Текст : непосредственный // Творчество С.В. Рахманинова в исполнительской подготовке педагога-музыканта : материалы Международной научно-практической конференции / под общей редакцией Г. П. Стуловой, А. П. Юдина. – Москва, 2018. – С. 202-206.

4. Жуковская, Е. Ю. Воспоминания о моём учителе и друге С. В. Рахманинове / Е. Ю. Жуковская. – Текст электронный // Сенар : сайт. – URL: <https://senar.ru/memoirs/Zhukovskaya/?ysclid=17sz8dlg2z109982675> (дата обращения: 10.10.2022).

Ковальчук А. М.

*кандидат культурологии,
сотрудник экспозиционно-выставочного отдела
Дальневосточного художественного музея*

Орлов Л.Н.: новые данные о жизни и творчестве художника-эмигранта

В статье освещается творчество русского-художника-эмигранта Орлова Л. Н. Автор попытался не только выявить характерные черты его творчества, но и его биографию. Главным свидетельством его творчества являются образцы графической рекламы, помещенные в эмигрантских газетах Харбина. Высказано несколько гипотез о его судьбе, каждая из которых требует дальнейшего исследования.

Ключевые слова: художник, Л. Н. Орлов, реклама, русский эмигрантский стиль, эмигрантские газеты.

*Anton M. Kovalchuk.
Ph. D. of Cultural Studies,
employee of the Exhibition Department,
Far Eastern Art Museum*

L. N. Orlov: New Data on Life and Work of Emigrant Artist

The article refreshes the work of L. N. Orlov, the Russian emigrant artist. The author clarifies his biography and the features of his work. The main evidence of his work are graphic advertising samples placed in the emigrant newspapers of Harbin.

The article provides several hypotheses about L. N. Orlov's life and death that require further investigation.

Keywords: artist, L.N. Orlov, advertising, Russian emigrant style, emigrant newspapers.

Культура русского зарубежья привлекает пристальное внимание отечественных исследователей различных направлений. Особый интерес представляет культура первой волны эмиграции, когда несколько миллионов наших соотечественников после трагических событий революции и гражданской войны оказались за рубежом [1, 4, 6, 8, 10]. Не обделены вниманием и художники-эмигранты, в том числе оказавшиеся в



Китае и сосредоточившиеся главным образом в Харбине и Шанхае. Наиболее полные сведения о них дает в своей книге Н. Крадин. В ней опубликовано порядка 442 биографий дальневосточных художников, творчество которых пришлось на первую половину XX в., из которых более 126 – художники-эмигранты [5]. Это, пожалуй, наиболее полное исследование в интересующей нас

области. Однако фамилии Орлова мы в нем не найдем. Нет его фамилии и среди эмигрантских художников-карикатуристов в специальной статье А. А. Хисамутдинова, посвященной сатире и юмору в Китае [12].

Государственный архив Хабаровского края является наиболее полным архивохранилищем личных дел русских эмигрантов в Маньчжурии. Они укомплектованы в фонде 830 (Бюро русских эмигрантов в Маньчжурии) (БРЭМ). Но и в нем мы не обнаружим ни одного личного дела, относящегося к искомому нами персонажу. А между тем Л. Н. Орлов, в отличие от других его коллег, ставил подписи на своих произведениях. Они были напечатаны в крупнейших русских эмигрантских газетах «Заря» и «Рупор». Об этом монография «Реклама русского зарубежья в Китае (1917-1939) – фактор сохранения и развития русской культуры в цивилизационном дискурсе «Запад – Восток» [3]. В книге были помещены несколько репродукций художественных



произведений Орлова Л. Н., наглядно иллюстрирующих его творчество. К моменту сдачи рукописи монографии в печать было выявлено всего около трех десятков его произведений, в настоящее время их около шести десятков. Из всего вышенаписанного вытекает, что у нас есть одна возможность характеризовать творчество Л. Н. Орлова: опираясь только на его произведения и те скудные сведения, которые просочились о нем в эмигрантской печати.

Важно отметить, что в отличие от западной ветви русской эмиграции первой волны, восточная была беднее персонажами, широко известными в культуре царской России. Это относится ко

всем представителям искусства, в том числе и к художникам. В то же время следует учитывать и тот жанр, который «кормил» Л. Н. Орлова. Исследователи, изучающие культуру русской эмиграции первой волны, упоминают о творчестве буквально нескольких художников-графиков. Еще меньше упоминается мастеров карикатурного жанра [9]¹.

Обладая даром карикатуриста, Л. Н. Орлов нашел себя в качестве художника-графика рекламы. Этому обстоятельству способствовало несколько факторов. Прежде всего, это то, что на Северо-Востоке Китая у русских эмигрантов были другие условия проживания, отличные от всех других стран. Здесь еще до 1917 г. русскими была построена Китайско-Восточная железная дорога, как следствие, Русская колония сложилась здесь в начале XX в., задолго до того, как сюда хлынул поток эмигрантов. В Харбине вели свои дела крупнейшие русские фирмы. Среди них выделялся Торговый Дом «И. Я. Чурин и Ко». Тогда же в верховье р. Барги, на границе с русским Забайкальем, возник новый сельскохозяйственный район, осваиваемый русскими крестьянами и казаками. После гражданской войны он пополнился беженцами из соседних районов России. Вместе с общим потоком эмиграции в



Землетрясение.

¹ В альбоме «Сатира и юмор русской эмиграции» воспроизводятся в основном карикатуры М. А. Дризо, гораздо меньше – М. С. Линского, единичные произведения Шеля, о котором неизвестно ничего, и Ф. С. Рожанковского. Рожанковский же работал больше как иллюстратор детских книг. Сатира и юмор не были его амплуа [там же].

Харбине оказалось большое число интеллигенции, что позволило развернуть здесь издательское дело, выпуск газет, завершить создание полноценной системы образования, создав в Маньчжурии не только сеть начальных и средних учебных заведений, но и вузов. В целом, если жизненный уровень русских эмигрантов в Европе был ниже, чем у граждан страны проживания, то в Китае, наоборот, выше. Русские здесь были желанными потребителями товаров, которые отчасти производили и русские фирмы. Отсюда – потребность в соответствующих художниках, чувствующих запросы русского потребителя и умеющих воплотить их в рекламе.

Здесь, в Харбине, и возникло такое уникальное явление, которое мы назвали «русским эмигрантским рекламным стилем» [3, с. 76]. Большая заслуга в его появлении принадлежит Л. Н. Орлову, которому, по приблизительным подсчетам, принадлежит не менее трети всех рекламных произведений, созданных в этом стиле. При этом сразу оговорюсь, что рассматриваются только те образцы рекламы, которые представляют художественную ценность.

Впервые произведения, выполненные в этом стиле, появились в 1924 г. на странице газеты «Копейка». Однако это были единичные образцы. В 1925 г. такая креативная реклама становится наиболее популярной на страницах харбинских газет «Копейка», «Рупор», «Заря». Этим же годом датируется появление графических рекламных произведений, выполненных самим Л. Н. Орловым (рис. 1). Указанный нами образец не подписан автором, но по стилистике он, несомненно, принадлежит Л. Н. Орлову. Интересно, что этот сюжет отсылает к картине Перова «Охотники на привале», повторяется у автора и через два года (рис. 2).



Когда мы говорим о стиле художественного произведения, то вслед за В. Г. Власовым имеем в виду признаки, позволяющие идентифицировать и автора, и место, и время создания [2, с. 288]. Какими же чертами обладал русский эмигрантский рекламный стиль, выделяющий его из моря газетной рекламы? Прежде всего, это то, что все рекламные образцы выполнены в графической технике, как правило, в черно-белом исполнении. Отсюда преобладание линии и штриха над пятном и цветом. Вторая отличительная черта – некий шутливый тон, основанный на определенном парадоксе (сл. 3). У зрителя, обратившего свой взгляд на эту рекламу, не возникало отрицательных ассоциаций – в противоположность вызывающим горькую усмешку или смех сквозь слезы карикатурам и шаржам, которые публиковались в эмигрантских

изданиях Европы. Характеризуя указанный стиль, следует отметить, что он создавался русскими людьми и имел определенный культурный код. Однако эта манера не носит нарочитый характер. Реклама апеллирует, как правило, на

ассоциативном уровне, к произведениям русской классики (рис. 2.), будь это русская литература или русская живопись. При этом отражает злободневные проблемы современной эмигрантской действительности, причём в шутовском тоне. В этом плане русская эмигрантская реклама в Харбине по стилю и содержанию отличалась и от дореволюционной, и от современной ей советской рекламы. Еще один признак этого рекламного стиля – полное превалирование изображения над текстом. Надпись под изображением, как правило, лаконична. Описывая вышеназванные черты русского эмигрантского рекламного стиля, следует иметь в виду, что это не статическое явление. Оно возникло, развивалось и сошло с культурной повестки эмиграции в начале 1930-х годов, т.е. в короткий период времени. Круг художников, творивших в этом стиле, был небольшим. Все это требует специального исследования. Здесь мы ограничиваемся лишь творчеством одного Л. Н. Орлова.¹

В 1926 г. Л. Н. Орловым было создано более десятка рекламных произведений на различные сюжеты. Он тесно работает по заказам фирмы «И. Я. Чурин и Ко», рекламируя новые сорта папирос и чая. Обычно каждый оригинальный образец рекламы помещался сразу в двух самых популярных в маньчжурской эмиграции газетах «Заря» и «Рупор».

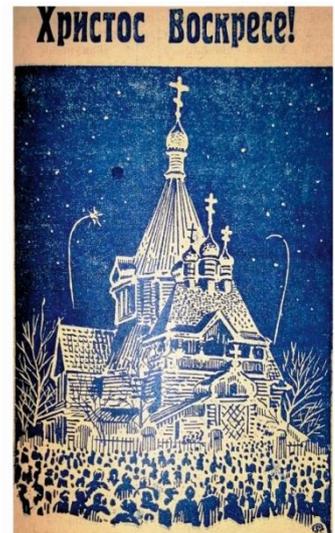
В 1927 г. к художнику пришла определенная известность. Его реклама папирос «Аи» помещена в первых номерах газеты «Рупор» и «Заря» (рис. 4). Этот год стал для Л. Н. Орлова некой вершиной его рекламного творчества. Было создано два десятка оригинальных образцов рекламы.



¹¹ Л.Н. Орлов уникален наличием подписей на своих работах в рекламе. Это могла быть полная подпись, могла быть короткая, и наконец – монограмма в виде двух букв «О» и «Р», причем «Р» вписывалась в круг буквы «О». Все это, на наш взгляд, свидетельствует о высокой степени оценки художником своего творчества.

В 1928 г. рекламное творчество Л. Н. Орлова идет на спад. За указанный год было обнаружено менее десятка оригинальных рекламных экземпляров, подписанных им. Его творческая активность проявилась в других направлениях. Еще в 1926 г. им было художественно оформлен заголовок пасхального номера газеты «Заря» (рис. 5). Однако никакого автографа, позволяющего установить авторство Л. Н. Орлова, на этом произведении нет. Тем не менее, оформление заголовка оказалось удачным и было воспроизведено в указанной газете и в двух последующих – 1927 и 1928, годах. И только в 1928 г. в пасхальном номере «Рупора», заголовок которого выполнил художник, кстати, не совсем удачно, Орлов сделал прорисовку харбинского Свято-Николаевского храма ¹ (рис. 6) и поставил свою монограмму (рис.7).

Подводя некоторые итоги, постараюсь охарактеризовать личность самого Л. Н. Орлова. Это был весьма талантливый художник, скорее всего, классически образованный. Не исключено и наличие специального художественного образования. Уровень его художественного мастерства, диапазон творческих возможностей был шире, чем у той же Загibalовой-Гулиной, которая хоть и стала маститым карикатуристом, но была все-таки художником-самоучкой.

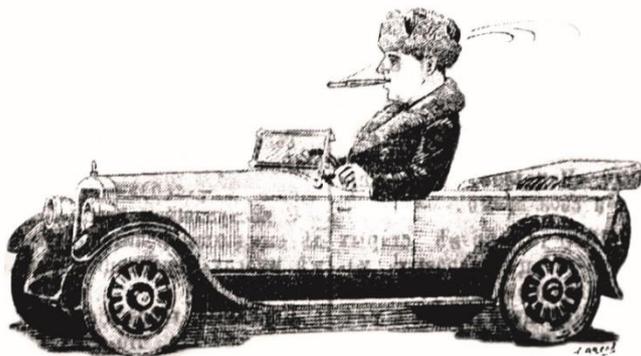


Орлов знал не только художественную и литературную классику, но и внимательно следил за советскими новинками. Безусловно, он был антисоветчик, иначе бы не попал в эмиграцию, но придерживался умеренных взглядов. Вполне возможно, что он был религиозен, но не фанатичен, т.к., изображая православный храм, он, одновременно терпимо относился к эмансипации женщин. Его творчество свидетельствует о некоем такте в отношении к женщинам и детям. Такт проявляется и в его стремлении избежать политизации своего творчества. Его талант проявился в 1920-х годах в Харбине, но прибыл Орлов сюда с волной русских беженцев с западных регионов страны. По крайней мере, мы ничего не знаем о нем как о дальневосточном художнике. Он был мастером, который мог бы найти себе место в творческой среде художников-дальневосточников предреволюционного и революционного времени, но об этом нет упоминаний [11].

¹ В литературе о Харбине мы встречаем два варианта названия этого собора: Свято-Никольский и Свято-Николаевский. Сами харбинцы предпочитали использовать второй вариант названия. Этот же вариант использует крупнейший отечественный знаток истории архитектуры Харбина Н. Крадин [4].

НАШИ АВТОМОБИЛИСТЫ.

Зарисовка худ. Орлова.



Гриша продает «Гудвона».

О том, как сложилась дальнейшая судьба Орлова, были высказаны предположения в статье, опубликованной в «Вестнике КНАГТУ» и в альбоме-исследовании, вышедшем в свет летом этого года. В первой половине 1928 г. Орловым были созданы в Харбине последние графические работы. Вместе с ним уходил из культурного

поля русской эмиграции своеобразный стиль рекламы. Первое предположение: он покинул город, эмигрировав из Китая, благополучно устроившись работать по профессии в какой-либо иностранной рекламной фирме. Предпосылки для этого были. В 1928 г. он создал по заказу ТД «И. Я. Чурин и Ко» рекламу американских автомобилей «Паккард» (рис. 8) и «Крайслер». Видно, что некоторые приемы заимствованы им у западных коллег – художников-рекламистов. В частности, рекламируемый товар изображен на фоне узнаваемых зданий. Однако эти заимствования не выглядят нелепо. Промежуточным пунктом перед его отъездом из Китая мог быть Шанхай. В муниципальной полиции г. Шанхая был зарегистрирован некто Орлов Лев Николаевич (см.: [13]). Однако эта регистрация проходила в 1938-1939 гг., т.е. через 10 лет после того, как Л. Н. Орлов выпал из художественной жизни Харбина. Не участвовал он и в богемной жизни Шанхая, в так называемом ХЛАМе (см. : [12]). Такое представить сложно, т.к. Л. Н. Орлов уже в Харбине входил в автомобильную тусовку, где имел своих приятелей, на которых рисовал дружеские шаржи (рис. 9). По этой причине его долгую задержку в Шанхае мы не считаем вероятной, т.к. он обязательно не остался бы незамеченным. Попав в Америку, Л. Н. Орлов с легкостью мог раствориться в местной художественной среде.

Другое предположение – к лету 1928 он мог уйти из жизни. Косвенно об этом свидетельствует тот факт, что когда в 1935 г. БРЭМ стал заводить личные дела на русских эмигрантов, проживающих в Маньчжурии, о нём мы не нашли никаких следов. При том, что Л. Н. Орлов был слишком заметной фигурой в культурной жизни города, чтобы его могли пропустить при учете эмигрантов. Однако незамеченным это событие не могло пройти: в харбинской печати, несомненно, был бы опубликован некролог. Тем более, что художник активно сотрудничал с ней. Однако, когда альбом уже вышел в свет в многотомном издании «Незабытые могилы» [7, с. 251], мы обнаружили некролог на поручика Российской императорской армии Орлова Леонида Николаевича, умершего 26 июля 1928 года. Некролог был перепечатан из газеты «Заря» за 27 июля того же года. При пересмотре подшивки эмигрантских хабаровских газет обнаружилось, что в газете «Заря» за это число место, где должен был

располагаться некролог, аккуратно вырезано, возможно это и было причиной того, что при работе над монографией и альбомом необходимых данных не обнаружилось. Однако зная, что Орлов печатался и в газете «Рупор», мы вновь посмотрели её подшивку за 1928 г. В номере за 27 июня был помещён аналогичный некролог, в коем дополнительно указывалось, что после умершего остались вдова и сын (к сожалению, без имён).

Казалось бы, можно поставить точку, но в некрологе не указана гражданская профессия Орлова Л. Н., а ведь начиная с 1927 года, во всех публикациях о нём говорилось как о художнике-профессионале. Если довериться некрологу, то возможно, Орлов был призван в императорскую армию в годы первой мировой из гражданских, т.к. офицерский чин его был не выше поручика. Возможно, в годы гражданской войны он работал в какой-либо из белых газет, где закрепил свои профессиональные навыки художника. Для подтверждения этой версии необходим дальнейший поиск.

Итак, Л. Н. Орлов, несомненно, талантливый художник, сумевший создать неповторимый рекламный стиль, эстетически доминировавший на страницах популярнейших эмигрантских газет «Заря» и «Рупор». Он – автор около шестидесяти оригинальных рекламных и других произведений графики, отразивших повседневную жизнь эмиграции. Творчество Л. Н. Орлова внесло определенный вклад в ее адаптацию к инокультурной среде и, одновременно, в сохранение русского культурного кода нашими соотечественниками за рубежом.

Список источников

1. Аурилене, Е. Е. Российская диаспора в Китае (1920–1950-е гг.) / Е. Е. Аурилене. – Хабаровск : Частная коллекция, 2008. – 269 с. – ISBN: 5-7875-0073-3. – Текст : непосредственный.

2. Власов, В. Г. Стили в искусстве. Словарь. Том 1 / В. Г. Власов. – Санкт-Петербург : Кольна, 1995. – 672 с. – Текст : непосредственный.

3. Ковальчук, А. М. Реклама русского зарубежья в Китае (1917-1939) – фактор сохранения и развития русской культуры в цивилизационном дискурсе «Запад – Восток»: монография / А. М. Ковальчук, М. А. Ковальчук ; Дальневосточный государственный университет путей сообщения. – Хабаровск : ДВГУПС, 2016. – 194 с. – ISBN 978-5-262-00776-9. – Текст : непосредственный.

4. Крадин, Н. П. Харбин – русская Атлантида / Н. П. Крадин ; Российская академия архитектуры и строительных наук, НИИ теории архитектуры и градостроительства. – Хабаровск : Хворов А.Ю., 2010. – 350 с. – Текст : непосредственный.

5. Крадин, Н. П. Художники Дальнего Востока (XIX – середина XX вв.) : биографический иллюстрированный словарь / Н. П. Крадин. – Хабаровск : РИОТИП, 2009. – 176 с. – Текст : непосредственный.

6. Кузнецова, Т. В. Русская книга в Китае (1917–1949) / Т. В. Кузнецова ; Дальневосточная государственная научная библиотека. – Хабаровск, 2003. – 256 с. – Текст : непосредственный.

7. Незабываемые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917-1997. В 6 томах. Т. 5. Н-П. / сост. Н. В. Чуваков. Москва : [б.и.], 2004. – 625 с. – Текст : непосредственный.

8. Райан, Н. В. Россия–Харбин–Австралия. Сохранение и утрата языка на примере русской диаспоры, прожившей XX век вне России / Нона Райан. – Москва : Русский путь, 2005. – 208 с. – Текст : непосредственный.

9. Сатира и юмор русской эмиграции / сост. С. А. Александров. – Москва : АИРО-XX, 1998. – 334 с. – Текст : непосредственный.

10. Северюхин, Д. Я. Художники русской эмиграции (1917-1941) : биографический словарь / Д. Северюхин, О. Лейкинд. – Санкт-Петербург : Изд-во Чернышева, 1994. – 591 с. – ISBN 5-85555-018-4. – Текст : непосредственный.

11. Фефелов, П. Л. Два века художников Дальнего Востока (18-начало 20 в.) / П. Л. Фефелов. – Текст : непосредственный // История и культура Приамурья. – 2011. – № 2 (10). – С. 75-86.

12. Хисамутдинов, А. А. Русский юмор и сатира в Китае / А. А. Хисамутдинов. – Текст : непосредственный // Вестник славянских культур. – 2016. – Т. 42. – С. 7-20.

13. Чащин, К. В. Русские в Китае. Генеалогический индекс : 1926-1946 / Чащин Кирилл. – Нью Йорк : Юго-Восток, 2014. – Текст : непосредственный.

Матвеева Л.А.,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры искусствоведения,

музыкально-инструментального и вокального искусства

Хабаровского государственного института культуры

Меренкова В.В.,

магистрант кафедры искусствоведения,

музыкально-инструментального и вокального искусства

Хабаровского государственного института культуры

Всеволод Задерацкий: возвращение в жизнь

Статья посвящена проблеме переоценки творчества отечественного композитора Всеволода Задерацкого первой половины XX века и возвращения интереса к его произведениям со стороны современных исполнителей и исследователей. Сделан анализ основных причин забвения его творчества на долгие годы, определены жанры и наиболее значимые произведения.

Ключевые слова: В. Задерацкий, репрессированная музыка, полифонический цикл.

Ludmila A. Matveeva.,
Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art
Khabarovsk State Institute of Culture;

Valeria V. Merenkova,
Master student at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture

Vsevolod Zaderatsky: return to life

The article discusses reappraising work of Vsevolod Zaderatsky, a Russian composer in the first half of the twentieth century and modern performers and researchers' return of interest for his work. It analyses the main reasons for his work oblivion and identifies genres and the most significant musical pieces.

Keywords: Vsevolod Zaderatsky, repressed music, polyphonic cycle.



Жизнь выдающегося отечественного музыканта и писателя Всеволода Петровича Задерацкого (1891-1953) – история противостояния тоталитарному режиму 20-х-40-х гг. XX в. Творческое наследие Всеволода Задерацкого долгие десятилетия при жизни и после смерти оставалось совершенно неизвестным. Он был

трижды репрессирован, а вместе с ним была репрессирована и его музыка. Лишь в начале XXI века началось, по сути, открытие имени В. П. Задерацкого, музыкальное и литературное творчество которого относят к выдающимся художественным явлениям первой половины XX столетия. Сегодня его сочинения, наконец-то, становятся частью истории музыки.

Начало XXI века отмечено множеством событий по восстановлению исторической несправедливости в отношении этого художника. В Северной столице состоялись общественные резонансные события по сохранению творческого наследия Задерацкого: издание Сонаты для валторны и фортепиано, Второго детского фортепианного концерта, второй редакции книги сына композитора, профессора Московской консерватории Всеволодовича Задерацкого «Per aspera...» («Через тернии...»), исполнение фортепианного цикла «24 Прелюдии и фуги» в Концертном зале Мариинского театра в рамках фестиваля «Лики современного пианизма», симфонических плакатов «Завод» и «Конная армия» в Большом зале филармонии (Санкт-Петербургский государственный академический оркестр), показ фильма Анастасии Якубек «Я свободен» в Доме композиторов [4, с. 32]. Все прошедшие «тематические встречи» – дань памяти композитору, забытому в родном Отечестве, его «возвращение» к нам – читателям, слушателям, исполнителям, исследователям – из незаслуженного забвения.

Всеволод Задерацкий родился 21 декабря 1891 года в Ровно на Волини. Его отец, Петр Андреевич Задерацкий, был видным инженером-

железнодорожником, а мать, Мария Павловна, происходила из обедневшей ветви польской аристократии. В 1897 семья переехала в Курск, где Всеволод вырос и окончил местную гимназию. В семье Задерацких музыке отводилось почетное место. На фортепиано играли все пятеро детей. Интересен факт появления в доме пианино. Сестра Марии Павловны, Александра Павловна, будучи пианисткой, подарила на день рождения племянника Всеволода массивное, богатое лепниной и резьбой, пианино фирмы «Smidt-Wegener», популярное в начале XX века. Занятия на этом инструменте и стали отправной точкой в формировании музыкального будущего композитора.

Учителем Всеволода был пианист, уважаемый общественный деятель и просветитель Курска, основатель Музыкальных классов при Курском отделении РМО, выпускник Санкт-Петербургской консерватории А. М. Абаза. Именно он порекомендовал молодому музыканту после окончания гимназии поехать в Москву, чтобы продолжить музыкальное образование.

В Москве Задерацкий поступил одновременно на юридический факультет университета и в консерваторию. Попутно отметим, что рекомендации А. Абазы помогли при поступлении в консерваторию и будущей жене Всеволода, Наталье Пасечник. Наставниками Задерацкого стали Г. Пахульский, К. Кипп, М. Ипполитов-Иванов, С. Танеев, С. Василенко, певец Умберто Мазетти. В годы учебы Задерацкий подружился с некоторыми из самых видных и влиятельных московских поэтов и музыкантов. Среди них наиболее близки ему были поэт Валерий Брюсов и композитор Александр Скрябин, поклонником музыки которого Всеволод Петрович оставался всю жизнь.

Роковыми, во многом, возможно, предопределившими впоследствии трагическую судьбу композитора, были еженедельные в 1915-1916 гг. поездки в Петербург, где он давал уроки игры на фортепиано наследнику царского престола цесаревичу Алексею, сыну государя Николая II.

Далее линия жизни В. П. Задерацкого становится все более причудливой и непредсказуемой. В Первую мировую войну он служил в царской армии, в гражданскую – воевал на стороне белых в Добровольческой армии под командованием генерала А. Деникина, пройдя весь трагический путь Добровольческой армии с 1918 по 1920 гг. В 1919 году к нему в Крым ненадолго присоединилась жена Наталья с маленьким сыном Ростиславом. Вместе они жили два месяца, а затем она вынуждена была уехать из России во Францию с английской эскадрой. Так случилось, что гражданская война навсегда разлучила семью Задерацкого.

С 1920 года для Василия Петровича началось время непрерывных тридцатилетних скитаний. Ему запрещено было жить в Москве, Санкт-Петербурге и Киеве. Местом поселения композитор избрал Рязань – наиболее близко расположенный к Москве провинциальный город. В 1923 году, наведываясь время от времени в столицу на занятия, Задерацкий окончил Московскую консерваторию.

География жизнедеятельности музыканта в эти годы была обширной. В 1922-1923 гг. он служил дирижером симфонического оркестра в Рязани, в 1925-1926 гг. преподавал в Рязанском музыкальном техникуме. В 1930-1934 гг.

работал в должности композитора Всесоюзного радиокомитета, в 1934-1937 гг. преподавал в Ярославском музыкальном училище, во время войны был эвакуирован в Казахстан, в 1944 г. был художественным руководителем Краснодарской краевой филармонии, в 1945-1948 гг. преподавал в Житомирском и Ярославском музыкальных училищах, в 1948-1953 гг. – во Львовской консерватории.

В 1926 году начинается волна репрессий против «бывших». Как бывшего офицера деникинской армии и, что еще страшнее, имевшего в учениках наследника престола, Задерацкий по ложному доносу был арестован рязанскими спецслужбами и заключен на два года в тюрьму. Все созданные им до 1928 года партитуры и рукописи были уничтожены. Это был особенно тяжелый удар для композитора. Задерацкий даже подумывал о самоубийстве.

В результате самые ранние сохранившиеся музыкальные произведения датируются, начиная с 1928 года. Среди них две одностанные фортепианные сонаты, сочиненные в том же году. Произведения эстетически были близки авангардистским, атональным сочинениям Николая Рославца, Александра Мосолова, Сергея Протопопова – композиторам-модернистам, вошедшим в 1920-е годы в Ассоциацию современной музыки. Обе сонаты отмечены чрезвычайно мрачным, пессимистическим настроением, выражающим страдания и отчаяние человека, содержащегося в неволе. Оба произведения приводят к трагическому финалу.

В тюрьме не было нотной бумаги, поэтому обе сонаты были написаны карандашом на отдельных листах бумаги, на которых Вячеслав Петрович самолично рисовал нотный стан. Только после освобождения композитор смог проверить текст на рояле и внести некоторые корректировки, касающиеся прежде всего гармонии.

После освобождения в 1929 г. Задерацкому, наконец, разрешили жить в Москве, правда, без большинства привилегий, которыми пользовались москвичи, а затем, в 1934 году, его вновь выслали в провинцию, на этот раз в Ярославль. Тем не менее, период до 1936 года был творчески весьма продуктивным. Интересны три цикла небольших красочных фортепианных пьес («Альбом миниатюр» – 1928 г., «Микробы лирики» – 1929 г., «Фарфоровые чашки» – 1930 г.), в которых композитор отошел от новаторского стиля *garde*; в миниатюрах преобладают диатоническими гармониями, сочетаются черты романтизма и неоклассицизма.

В этот же период были написаны опера «Кровь и Уголь» (не сохранилась), симфония «Фундамент» (сохранилась только вторая часть), «Лирическая симфонietta» для струнного оркестра (1932 г.), «Три симфонических плаката» для оркестра («Завод», «Конная армия», «Китайский марш»), оратория «Октябрь» для хора и оркестра (1934 г., осталась незавершенной), «Арктическая симфония» для детского хора и детского оркестра в 6 частях (1934 г., написана на собственный текст), вторая опера «Валенсианская вдова» по пьесе Лопе де Вега, цикл «24 прелюдии для фортепиано» (1933-1934 г.г.), две камерные симфонии, вокальный цикл «De Profundis» на стихи советского поэта Ильи Садовского и множество песен для

голоса и фортепиано на стихи Валерия Брюсова, с которым Задерацкий был очень дружен в годы его учебы в Московском университете и Московской консерватории.

В 1936 году в стране начались сталинские чистки. Как «опытный сиделец», Задерацкий предвидел надвигающуюся катастрофу. Уже до своего ареста 17 июля 1937 г. надежно спрятал все музыкальные партитуры, вследствие чего они, к счастью, были сохранены до наших дней. В качестве насмешки над спецслужбами он оставил на видном месте второй экземпляр партитуры «Арктической симфонии», которая была, конечно же, уничтожена сотрудниками НКВД, приехавшими арестовывать его.

Подобно тысячам советских людей, Задерацкий был обвинен по 58-й статье и осужден как «предатель советского государства». Его приговорили к шести годам каторжных работ в печально известном Колымском исправительно-трудовом лагере в Магаданской области. Работая в лагере в нечеловеческих условиях по 12 часов в день, Вячеслав Петрович не терял присутствия духа и вновь без инструмента, на телеграфных бланках карандашом написал выдающееся сочинение – цикл 24 прелюдии и фуги для фортепиано во всех мажорных и минорных тональностях, следуя традициям баховского «Хорошо темперированного клавира». Это был первый в XX веке барочный цикл после И. С. Баха, поскольку П. Хиндемит написал *Ludus Tonalis* в 1942 году, а Д. Шостакович сочинил цикл «24 прелюдии и фуги» op. 87 только в 1951 году.

Задерацкий был освобожден из лагеря в 1939 году в связи с прекращением дела. Затем были возвращение в Ярославль, война, эвакуация, долгие скитания по стране, и, наконец, окончательный переезд со второй семьей (жена Валентина Владимировна (урождённая Перлова) и сын от второго брака Всеволод-мл.) во Львов, где Вячеслав Петрович получил подобающее его уровню место преподавателя Львовской консерватории. Не прекращал он и поиски первой семьи, о судьбе которой ничего не знал более 20 лет. Только в 1951 году через Швейцарский Красный Крест Задерацкий получил известие о жене Наталье и сыне Ростиславе.

В послевоенные годы были написаны сочинения, посвященные событиям и героям Великой Отечественной войны – кантата для хора и оркестра «Зоя», цикл для тенора с оркестром «Поэма о русском солдате», сборник песен «Дыхание войны», цикл фортепианных пьес «Фронт». Произведения, написанные после 1948 года, отличаются простотой и доступностью языка. В этот период появились Концерт для скрипки с оркестром, Концерт для домры с оркестром, Симфония до минор, ряд фортепианных пьес. Особой простотой стиля отличались два детских концерта, сочиненные для второго сына Всеволода, причем во втором концерте для фортепиано и струнного оркестра в тематический материал была включена народная мелодия славянских народов.

В. П. Задерацкий умер во Львове 1 февраля 1953 года. Только через год после смерти композитора состоялось первое публичное исполнение его

произведений, которое, наконец, заняло достойное место в развитии музыкальной культуры нашей страны и мирового исполнительского искусства.

Многие годы возвращением и продвижением музыкального наследия отца занимается второй сын композитора Всеволод Всеволодович Задерацкий, профессор Московской консерватории. М. Бялик, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, очень высоко оценил роль Всеволода Всеволодовича в возвращении имени отца. В частности, по поводу цикла «24 прелюдии и фуги» он писал: «Тебе, Сева, довелось расшифровать рукопись, издать ноты, написать впечатляющую книгу об отце и участвовать в создании фильма о нем, опубликовать том его литературных сочинений (он ведь был и талантливым писателем!), наконец, содействовать исполнению его музыки. Услышав ее, мир был изумлен: барочные баховские формы он наполнил страстями и гармониями XX века и сделал это на том же высочайшем уровне художественности, что Хиндемит и Шостакович в своих знаменитых контрапунктических циклах – только опередив их во времени! Выполнить громадный труд, возродить память о выдающемся мастере было с Твоей стороны тоже подвигом» [4, с. 9].

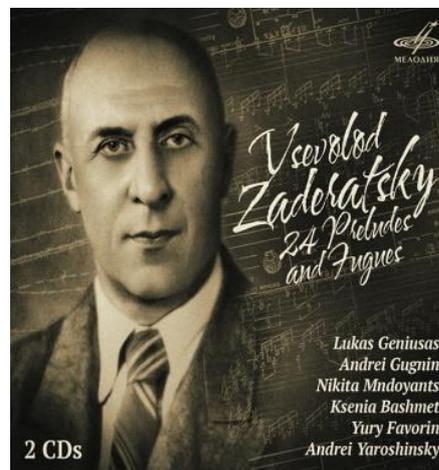
В 2009 году Всеволод Всеволодович написал биографическую книгу об отце «Per aspera ...», которая была опубликована в московском издательстве



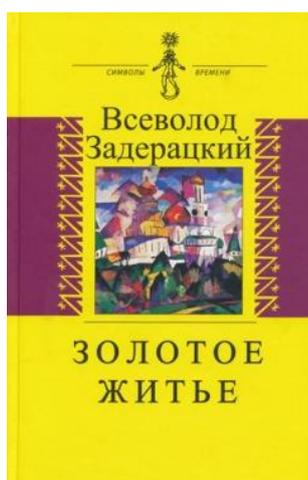
«Композитор» (вторая редакция – 2015 г.). В книге образно, колоритно воссоздана историческая атмосфера, сопровождавшая трагическую судьбу Всеволода Петровича. Вероятно, не случайно в названии опущена вторая половина изречения «Per aspera ad astra» («Через тернии к звездам»). Автор с сожалением констатирует, что при жизни его отец не был обласкан славой, зато постоянно сталкивался с «терниями» гонений и репрессий.

В 1980-х годах фортепианные произведения композитора были изданы во Львове. С 1990-х годов музыка Задерацкого регулярно исполняется в концертных залах российских городов, а также за рубежом. Выпущены на компакт-дисках произведения в Германии и ряде других западноевропейских стран. Незабываемое событие произошло 14 декабря 2014, когда 24 прелюдии и фуги были исполнены в Рахманиновском зале Московской консерватории, а в 2015 г. прозвучали в Петербурге. В 2016 г. цикл был записан на CD-диск звукозаписывающей компанией «Мелодия» в исполнении Лукаса Генюшаса, Никиты Мдоянц, Андрея Гугнина, Ксении Башмет, Юрия Фаворина и Андрея Ярошинского.

О «грандиозном» фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» имеется много восторженных свидетельств наших современников-пианистов и музыковедов. Ксения Башмет так описывает свои



впечатления от соприкосновения с этим выдающимся музыкальным явлением: «В 2003-м мне посчастливилось играть ля-минорную прелюдию и фугу В. П. Задерацкого. А там первая же фраза такая, что влюбляешься в музыку буквально с первого взгляда и навсегда. А спустя много лет, в каком-то смысле, ля-минорная помогла мне стать «соучастницей» исполнения и записи всего цикла целиком. Это было моим личным восхождением на Эверест – столько сил, эмоций, нервов и времени потребовала от меня музыка В. П.! Но взамен она дала мне несоизмеримо больше, и не только как музыканту. Можно сказать, что шесть «моих» фуг с 22 бемолями и прочими диезами стали для меня, по сути, «Фугами личностного роста». Похоже, музыка Задерацкого и есть Эверест...» [4, с. 5].



В 2012 году с предисловием В. Задерацкого-младшего вышла книга новелл В. П. Задерацкого «Золотое житье» [2]. Знакомство с книгой дает представление о высочайшем таланте Всеволода Петровича как писателя. В ней новеллы складываются в подобие романа, а героями представлены мещане, деловые люди, представители интеллигенции эпохи Серебряного века. Авторский слог чрезвычайно живой, изящный и одновременно такой простоты и красоты, что невольно обращаешься мысленно к прозе К. Паустовского. «Золотое житье» – еще одно великолепное открытие прозаического дара В.П. Задерацкого.

Презентация книги состоялась в Архиповском музыкальном салоне в Москве. Новеллы для зрителей читали Народный артист СССР Василий Лановой и Народный артист России Сергей Шакуров. А в апреле 2019 года случилось еще одно долгожданное событие: журналист ГТРК «Магадан», продюсер Анастасия Якубек представила документальный фильм «Я свободен» о жизни и творчестве В. П. Задерацкого.

Фильм стал лауреатом в номинации «документальное кино» на фестивале телевизионных фильмов и программ «Берега» в Тарусе. Это фильм-ответ на множество вопросов о том, как сохранить внутреннюю свободу в атмосфере, когда ты беззащитен перед тоталитарным насилием, когда тебя «нет» в социальном понимании слова, когда пишешь музыку и прозу, не рассчитывая на публикацию, но зная, что они должны быть услышаны и прочитаны потомками. Этот фильм о гигантской силе человеческого Духа!

Всю свою удивительную, яркую и благородную жизнь Вячеслав Петрович связал с музыкой. Где бы он ни находился, как далеко бы ни забросила его судьба, везде он старался своей стойкостью, самообладанием и творчеством противостоять и выжить в жестокой борьбе с Судьбой. И все-таки он победил!



Список источников

1. Задерацкий, В. В. *Per Aspera...* / Всеволод В. Задерацкий. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2015. – 346 с., [8] л. ил. : ноты. – Библиогр.: с. 342–346. – Текст: непосредственный.
2. Задерацкий, В. В. *Золотое жительство* / В. Задерацкий. – Москва : Аграф, 2012. – 464 с. – (Символы времени). – ISBN: 978-5-7784-0428-1. – Текст : непосредственный.
3. Ровнер, А. А. Всеволод Задерацкий – композитор трагической судьбы / А. А. Ровнер. – Текст: непосредственный // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 4. – С. 76-92.
4. PianoФорум. Специальный выпуск, посвященный юбилею Всеволода Задерацкого. – Магадан : Охотник, 09.06.2020. – 62 с. – Текст: непосредственный.

Мезенцева С. В.

*доктор искусствоведения,
старший научный сотрудник учебно-методической лаборатории
«Музыкально-компьютерные технологии»
Российского государственного педагогического
университета им. А. И. Герцена*

Музыкально-компьютерный постфольклоризм в контексте сохранения культурного наследия: проблемы и перспективы

Статья посвящена проблеме сохранения и бытования музыкального фольклора на современном этапе, используя возможности музыкально-компьютерных технологий (далее – МКТ; термин принадлежит И. Б. Горбуновой) и обсуждению в этой связи нового научного термина «музыкально-компьютерный постфольклоризм».

Ключевые слова: музыкальный фольклор, музыкально-компьютерные технологии, постфольклоризм.

Svetlana V. Mezentseva

*D. Sc. of Art Criticism,
Senior researcher at the Educational and Methodological Laboratory
«Music and Computer Technology»,
Russian State Pedagogical University after A.I. Herzen*

Music and Computer Post-folklore in the context of Cultural Heritage Preservation: Problems and Prospects

The article discusses the problem of musical folklore preservation and existence at present via using the possibilities of music and computer technology (hereinafter - MCT; the term belongs to I.B. Gorbunova) and clarifies a new scientific term "music and computer post-folklore".

Keywords: musical folklore, music and computer technology, post-folklore.

Цифровые музыкальные технологии быстро распространяются в различных областях современной культуры: в музыкальном исполнительстве и творчестве, в системе подготовки педагога-музыканта, сохранения и трансляции фольклора и других сферах. Большинство исследователей, композиторами, исполнителями признаются безграничные возможности МКТ для создания, исполнения, изучения музыкальных произведений и трансляции культурных традиций [1; 2; 6].

Любая компьютерная технология, казалось бы, является противоположностью, «антиподом» акустического звучания, вступая в диссонанс с традиционными типами звукоизвлечения, звуковоспроизведения, трансляции и сохранения музыкальной информации. Однако МКТ открывают и обратную сторону для исследований и творчества: сохранение традиционной музыкальной культуры, в том числе путем рождения новых произведений фольклоризма и определенного рода «конструирования» [1; 5; 7], воссоздания утраченных звучаний и звуковых пространств, что дает возможность «представить музыкальное мышление прошлых лет» и сохранить «интонационную культуру этноса».

В ракурсе исследования актуальными являются понятия «фольклоризм», «музыкальный фольклоризм», «постфольклор» [см. подробнее: 3; 4]. В наши дни можно говорить о новом бытовании традиционных практик, об особом виде фольклоризма и признаков так называемого музыкального «постфольклора». Термин «фольклоризм» (предложен П. Себийо) подразумевает использование фольклора в художественном творчестве, а в музыкальном творчестве – использование музыкального фольклора композиторами в своих произведениях.

Термин «постфольклор» принадлежит С. Ю. Неклюдову и характеризует бытование современного фольклора с утрачиванием некоторых признаков. «Активное бытование фольклорных форм в письменном виде и в сетевом является наиболее сильным отличием ситуации “пост-“ от традиционной» [8].

В наше время бытуют музыкально-компьютерные произведения, созданные при помощи МКТ, демонстрирующие, на наш взгляд, признаки музыкального фольклоризма и музыкального постфольклоризма. Думается, что более точным может быть термин *«музыкально-компьютерный постфольклоризм»*, характеризующийся фольклорной музыкальной основой (тематизм, тембральность, интонационность), наличием авторства, созданием и бытованием в музыкально-компьютерной среде. Предложенный термин отражает, на наш взгляд, актуальное состояние одной из граней музыкальной культуры – бытование фольклора в современном творчестве.

Таким образом, МКТ играют особую роль в сохранении и транслировании музыкального фольклора России и мира. Открываются перспективы возвращения в сокровищницу мировой культуры тембров традиционного фоноинструментария и бытования фольклора на новом уровне. При сегодняшнем уровне развития электроники возможно имитировать (сэмплировать) звук любого инструмента (голоса) и воссоздать, например, утраченный обряд и его «семантическое пространство» [5]. В музыкально-

компьютерной лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена под руководством И.Б. Горбуновой ведется большая работа по созданию аппаратного инструментария и программной среды, позволяющих воспроизводить тембры народных музыкальных инструментов народов России и мира. Подобный инструмент позволил бы музыкантам не «изобретать колесо» в виде того же подражания национальным инструментам, применяя определенные звуковые трансформации, а дал бы возможность работать с уже готовыми тембрами народных инструментов.

Список источников

1. Алиева, И. Г. Музыкально-компьютерные технологии как инструмент трансляции и сохранения музыкального фольклора (на примере Дальнего Востока России) / И. Г. Алиева, И. Б. Горбунова, С. В. Мезенцева. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2019. – № 1(34). – С. 140-149.

2. Горбунова, И. Б. Музыкальные инструменты цифровой эпохи : монография / И. Б. Горбунова, К. Б. Давлетова, С. В. Мезенцева. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. – 216 с. – Текст : непосредственный.

3. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерный постфольклоризм: о взаимодействии музыкальных культур в пространстве музыкально-компьютерных технологий / И. Б. Горбунова, С. В. Мезенцева. – Текст : непосредственный // Искусство и образование. – 2021. – № 3 (131). – С. 208-215.

4. Горбунова, И. Б. Цифровой компьютерный постфольклоризм : к проблеме характеристики явления / И. Б. Горбунова, С. В. Мезенцева. – Текст электронный // Медиамузыка. – 2021. – № 12. – URL: http://mediamusicaljournal.com/Issues/12_3.html (дата обращения: 10.10.2022).

5. Горбунова, И. Б. Дальневосточный обряд «Медвежий праздник» в пространстве музыкально-компьютерных технологий / И. Б. Горбунова, С. В. Мезенцева. – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2021. – № 2. – С. 34-42.

6. Мезенцева, С. В. Международная конференция как поле взаимодействия культур : (обзор работы Хабаровской секции «Современное музыкальное образование на Дальнем Востоке России») / С. В. Мезенцева. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 2 (59). – С. 90-93.

7. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерные технологии в конструировании утраченных обрядов коренных народов Дальнего Востока России / И. Б. Горбунова, С. В. Мезенцева. – Текст : непосредственный // Общество. Среда. Развитие. – 2021. – № 2 (59). – С. 53-55.

8. Неклюдов, С. Ю. После фольклора / С. Ю. Неклюдов. – Текст : непосредственный // Живая старина. – 1995. – № 1. – С. 2-4.

Михайленко Л.А.,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры

**Отзвуки Серебряного века в жанре романса –
Н. Черепнин «Фейные сказки»**

Статья посвящена одному из самых новаторских камерно-вокальных произведений в творчестве Н. Черепнина – циклу на слова К. Бальмонта «Фейные сказки». Это шедевр звукописи серебряного века автор относит к стилю модерн. В созданной Бальмонтом и Черепниным «сказке» отмечаются свойственные стилю модерн черты эстетизированного фольклора, иронии и гротеска, доводящего образы до абсурда.

Ключевые слова: вокальный цикл, «Фейные сказки», стиль модерн, Н. Черепнин, К. Бальмонт.

Larisa A. Mikhailenko
*Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

Echoe of Silver Age in Romance: Fairy Tales by Nikolay N. Cherepnin

The article describes one of the most innovative chamber-vocal pieces by Nikolay N. Cherepnin: Fairy Tales cycle on the words by K. Balmont and attributes this Silver Age sound recording masterpiece to the Modernist style. The article points out the features of aestheticized folklore, irony and grotesque absurdity in the Fairy Tales created by Balmont and Cherepnin.

Keywords: vocal cycle, "Fairy Tales", Modernist style, Nikolay N. Cherepnin, K. Balmont.

Серебряный век оставил в музыке много красивых, изысканных отражений, в том числе и в таком культовом для русского искусства жанре, как романс. Не обошел своим вниманием этот жанр один из ярких героев своего времени, модный композитор петербуржец Николай Черепнин.

Романс близок композитору в силу присущей этому жанру миниатюрности и связи со словом, которая дает возможность образной конкретизации и детализации.

Ранние романсы Черепнина достаточно традиционны, они еще находятся в русле романтизма. Часто в качестве модели выступают романсы Римского-Корсакова, обожаемого Черепниным в ту пору. Тексты ранних романсов – преимущественно стихи поэтов, уже освоенных и испытанных в русской романсовой культуре XIX века (Голенищев-Кутузов, Фет, Лермонтов, Жуковский, Полонский). Позже к ним прибавятся Тютчев, Майков и Бальмонт.

В образном отношении в ранних романсах Черепнина складываются две ведущие сферы, которые станут сквозными в творчестве композитора:

«изживание эмоций отрицательного заряда» (Асафьев) – тоски, томления; созерцательная лирика. В ранних романсах она связана с традициями Римского-Корсакова, в зрелых – с неоклассическим любованием призраками прошлого, с импрессионистической красочной живописью, с наблюдением за идиллией детства с его играми и верой в чудесное.

В начале зрелого периода в романсах Черепнина так же, как и в ранних, наблюдается опора на традиции. Но при этом нет ни одного романса, который бы целиком напоминал чей-то стиль. В них присутствует либо сходная общая эмоциональная атмосфера (романсы «На волнах», «Колыбельная»), такого же холодновато-пастельного колорита, как некоторые романсы Римского-Корсакова, либо фрагментарные стилистические переключки с Мусоргским, Рахманиновым. В таких романсах, как «В долине скорби», «Они любили друг друга», приметы чужого не являются простым подражанием, а скорее демонстрируют мастерство Черепнина как стилиста. Как правило, такая инкрустация происходит от желания Черепнина достичь несвойственного его натуре драматизма и глубокого трагизма.

С начала XX века Черепнин активно экспериментирует в области романса. Обогащается его образность, жанровая сторона и стилистический облик. В эти годы Черепнина увлекает балладность. Так появляется эсхатологического содержания «Трубный глас» (на слова Мережковского), «Победитель» (на слова Уланда-Жуковского), «Мениск» (на слова Майкова). В балладе на слова Тютчева «Конь морской» интересен и новый синтез с картинно-живописным началом. При общем приподнято-взволнованном балладном тоне высказывания романс представляет собой как бы полуфантастический пейзаж-марину.

Еще один жанр тех лет – «Восточный романс» (Фет – Из Гафиза) – имеет давнюю традицию в русской музыке. У Черепнина нет ярко выраженного ориентального колорита, но бесподобно передано очарование восточной, томной роскошной неги.

В отдельных романсах той поры происходит соприкосновение с неоклассицизмом («Царскосельское озеро», «Колыбель моя качалась у Сиона») мирикуснического толка. Также ощущаются веяния французского импрессионизма (почти во всех романсах с 1900-х годов и далее).

Сам жанр романса начинает терять свою изначальную цельность, единство музыкального развития, дробиться на оттенки, детали, фрагменты.

В зрелый период Черепнин открывает для себя поэзию Бальмонта (романсы на стихи бальмонтских переводов из Шелли – «К музыке», «Скиталица небес»). С именем Бальмонта связаны самые новаторские камерно-вокальные произведения – «Фейные сказки» и «Танки». В цикле «Танки» Черепнин одним из первых в русской камерно-вокальной музыке обратился к текстам японских поэтов. Это уже, вне всякого сомнения, не романсы, а стихотворения с музыкой – плодотворная жанровая ветвь XX века. Здесь по-новому воплотилась живописность звуковых образов Черепнина, в виде музыкальных акварелей. Фактура сведена до минимума, прозрачна и воздушна,

часто в высочайшем бесплотном регистре и при элементарной простоте изысканна и утончена.

«Фейные сказки» – маленький шедевр вокальной звукописи серебряного века. В поле нашего зрения – первая тетрадь этого цикла.

В 1905 году К. Бальмонт, «певец легкости», как назвал его Блок, выпустив в свет свои «Фейные сказки», открывает двери волшебного царства фей, «прозрачного мира, где всё сказочно-радостно и мудро детской радостью и мудростью» [1, с. 618].

Богатые стихи, окутанные «фейными» чарами, почти тотчас же начинают озвучиваться множеством композиторских голосов.¹ Среди многочисленных авторов музыки можно встретить имена разной степени известности: М. Иванов-Борецкий, А. Эйхенвальд, Е. Чикина, П. Ренчицкий, Р. Глиэр, М. Лисицын, В.Бюцов, А. Гречанинов... Результат же «фейного» соперничества оказался явно в пользу Николая Черепнина.

«Фейные сказки» образуют некий «малый синтез» модерна. И правила игры в этом камерном ансамбле слова и музыки, в соответствии со своими законами, диктует поэтическое слово.

Поэтическое слова Бальмонта не принято рассматривать в русле модерна: традиционное литературоведение «причисляет» его либо к импрессионизму, либо к символизму. Насколько модерн применим к литературе и поэзии, настолько он применим к Бальмонту.²

Комплекс исключительности («Не для меня законы, раз я гений...»), «нарциссизм» роднит Бальмонта с Игорем Северяниным. Бальмонт – поэт из породы эстетов, со странностями в поведении, живущий в «царстве живых видений, всегда свободный, всегда один». По словам М. Волошина, это «дух, жаждущий сказочных убранств». Его «убранства» пышные, красочные, декоративные, экзотические. Скитаясь по разным эпохам и странам, он демонстрирует искусство перевоплощения, масок. Ретроспективизм, стилизаторство, салонность, развлекательность – всё это характеристики его поэзии. Панмузыкальный стих Бальмонта несет с собой тайну звука и тайну его филигранной отделки.

Не случайно стихи Бальмонта, печатающиеся в «Мире искусства», оплетали виньетки Бакста, а Сомов оформлял его «Жар-птицу». Любое «изделие» модерна, существующее отдельно, предполагало и лёгкость соединения.

«Детские песенки» – поджанр «Фейных сказок» Бальмонта, как бы подразумевающих музыкальный аккомпанемент, – в какой-то степени

¹ «Популярность поэзии Бальмонта среди русских музыкантов, в начале века была столь велика, столь долговременна и дала столько творческих результатов, что позволяет вывести феномен популярности поэта за рамки определения «мода». Это было скорее «повсесердное» (И. Северянин) утверждение поэта в русской художественной среде» (Цит. по: [5, с. 12]).

² Впрочем, не только к Бальмонту. В ноябре 1989 года на традиционном Загребском семинаре, посвященном русскому авангарду, возможность литературно-поэтических параллелей стилю модерн обсуждалась, например, в связи с фигурой М. Кузмина. Этот же поэт становится объектом исследования в статье Магдалены Медарич «Модерн как предавангардный стиль» в журнале *Russian Literature, Amsterdam* (1994).

облегчает это соединение.¹ Стихи сами просятся стать словом музыкально озвученным. Благодатный текст рождает идеальное звуковое оформление. Слово кажется искусно вправленным в музыку. В синтезе музыки Черепнина и слова Бальмонта наблюдается подвижное равновесие. Хотя слово первично, оно же и стимул, и импульс – трудно сказать, что именно (слово или музыка) несет функцию сопроводительного текста, настолько одно подтверждает другое и настолько совершенен этот союз.

Миниатюры Черепнина можно назвать красочными транскрипциями стиха – композитор, «большой мастер на малые дела», обладает даром перевода стиха в музыку. Он тонко улавливает настроение стиха, темп его жизни, улавливает звуки, которыми полнятся стихи. Это сверкающие языки пламени в «Кошкином доме», писк мышей – постояльцев избушки на курьих ножках – «У чудищ»; вьюга, стерегущая зайчика – в «Зайчике»; вальс падающих снежинок и их хрупкое мерцание – в «Снежинках»; жужжание мошек и победные звуки литавр – в «Фейной войне»; фанфары «важного» гимна чудо-птице – в «Трясогузке».

Кошкин дом

сы е - го за - жглись.

У чудищ

Пища - ли мы - ши и ры - - лись

¹ «Детское» в модерне и вообще в искусстве серебряного века может стать темой самостоятельного исследования. А сам жанр «детских песен» применялся очень часто: кроме опуса Черепнина, известны «Детские песни» Лядова, Кюи, Гречанинова, Глиэра, Ребикова, Стравинского, Панченко, Саца. Быть может, моделью для самого Черепнина послужили «Детские песни» К. Лядова, рожденные в 1880-е-1890-е годы.

Зайка

вью - га сте - ре - жет, за - инь - ку

Снежинки

p *espr.* *pp* *ppp*

Фейная война

Мош - ки жуж - жа - - ли, и ве - ре -

Трясогузка

Molto sostenuto quasi maestoso

pp *ppp* *pp* *ppp*

Образный мир «Фейных сказок», по выражению А. Блока, – мир «непонятный многим взрослым и близкий именно детям, живущим на «блаженных островах» [1, с. 618]. Он необычайно хрупок, этот одухотворенный мир природы, мир мечты. Нарисованные воображением образы могут и готовы рассыпаться, если их будут принимать слишком всерьез. Так исчезают в «Снежинках» нематериальные мерцающие снежные частицы и вместе с ними исчезает музыка. Только дитя может так любоваться ускользящей красотой, вглядываясь в тающие узоры.

Может статья, детское выступает в «Фейных сказках» и как мера условности. «Это, – продолжает Блок, – ключ к вечно новому пониманию мира, способность переселяться всюду в один миг» [Там же]. «Фейные сказки» – сказки творимые. Помимо говорящих птиц, фей, здесь водится Баба-яга, Кашей и некоторые другие персонажи фольклорных сюжетов. Но это не просто фольклор, а фольклор, преображенный игрой, – игрой, порою уводящей далеко от первообраза.

Эту вновь созданную Бальмонтом и Черепниным сказку хочется подчас назвать сказкой гротескной, доводящей образы до абсурда. В модерне, пишет Д. Сарабьянов, «ирония обретала художественную реализацию в различных формах, чаще всего в форме гротеска» [4, с.15]. Одна из причин появления такого рода иронии, названная Сарабьяновым, – желание отделить личность художника и его позицию от массового вкуса, зараженного пошлостью. Возможно, гротеск «Фейных сказок» – это своего рода инстинкт самосохранения, уберегавший от штампа и искуса впасть в простоту. Для Бальмонта «штампом», требующим преображения, могли быть привычно знакомые фольклорные мотивы, для Черепнина – сами тексты Бальмонта, из-за частого употребления ставшие китчем. Музыка с помощью разного рода приемов усиливает гротесковость текста, вызывая иронию по отношению к объекту. Текст задает правила игры, а музыка их подхватывает.

В поэтическом цикле Бальмонта 73 стихотворения и во многих из них действительно есть феи («Так как в мире я не знаю ничего нежнее фей, ныне фею выбираю Музой моей»).

В первой тетради Н. Черепнина девять песен: лишь в одной сказке живет фея, а в остальных остается лишь сказочная атмосфера. Между песенками нет ни сюжетных связей, ни определённой идеи развития. Это отдельные завораживающе-таинственные, хрупкие мгновения, мимолетности. Но первая песенка «Утро», последняя – «Колыбельная» и весь цикл, таким образом, воспринимается как день ребёнка, прожитый в необыкновенном мире, – мире фей, чудищ, букашек и персонажей детских мечтаний, фантазий, снов.

Песенка, впускающая в комнату «Утро» – нежная акварель, одухотворяющая природу. По языку она очень незатейливая – строится на несложных интонациях, декорированных мягкими гармоническими мазками и мерцающими переливами мажорных и минорных переходов. На высокой, кульминационной, восторженной, слегка аффектированной ноте заканчивает Черепнин «Утро»: оно полно светлых надежд и мечтаний.

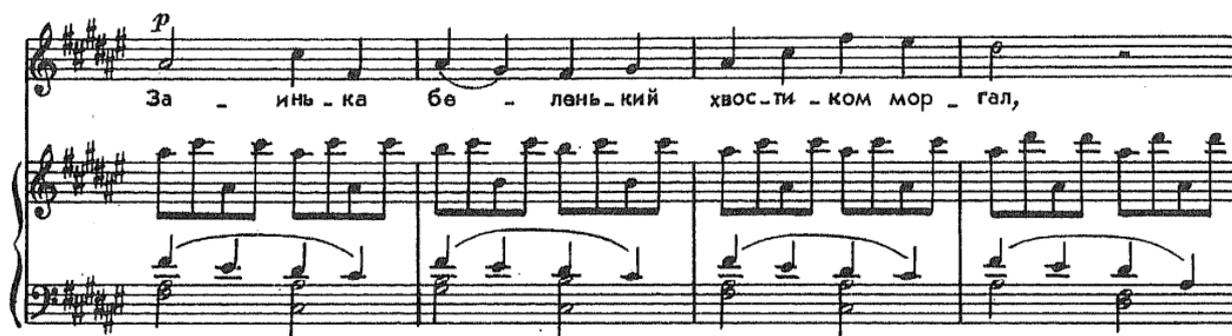
Музыкальный фрагмент из произведения «Утро». Включает вокальную партию с лирическими текстами: «Дв - то - чка, шти - чка мо -» и фортепиано-сопровождение. Музыкальные обозначения включают *mp espress.* и *p*.

От пастельного «Утра» тянется нить к «Анютиным глазкам», где видны та же поэзия, замороженная простота и «мечтанья, воздушны и гибки...» Для передачи заполненного светом пространства Черепнин избирает трехстрочное изложение с легкими, словно роса с цветков стекающими вниз терциями. Невидимое глазом изображение, былая жизнь цветов («Вы где-то дышали, кому-то светили, без слез, без печали, Вы жили, вы были») спрятана в едва слышимый фон сопровождения, которое своей 8-ми тактовой неизменностью, остигатностью напоминает традиционно выражаемый в музыке образ Времени. Так же, как в живописи подчас размыты границы света, здесь установившееся изображение незаметно перетекает в новое (смена краски отмечена переходом диатоники в хроматику) и опять слышится знакомое – «жасмин, маргаритки, Анютины глазки».

Анютины глазки

Музыкальный фрагмент для фортепиано из произведения «Анютины глазки». Музыкальные обозначения включают *m. d.*, *p* и *m. s.*

В «Зайнке» обыгрывается всем известный фольклорный герой – ловкий, неуловимый вор, «прописанный» в капустных грядках. Этот зайка моргает хвостиком, его охраняет непонятное существо – амка, его стережет вьюга. «Зайнку белого ежеля убьют, что-же – нам песенки весёлые споют». Все это сопровождает композиторская ремарка «automaticamente», простые повторяющиеся плагальные и автентические обороты и совершенно идиллическое музыкальное окончание – не под стать возможному грустному концу.



Шаловливый текст «Кошкиного дома» своей сбивчивостью напоминает считалку:

«Мышка спичками играла,
Загорелся кошкин дом.
Нет, давай начну сначала.
Мышка спичками играла
Перед Васькой, пред котом...»,

А суетностью походит на суматошную детскую игру «Кошки-мышки». Вся эта «котовасия» изумительно, бисерно передана музыкой – через игру кратких отрезков хроматической гаммы, фактурные находки, выразительно, артистично и по-разному интонируемые слова.

Кошкин дом

Хроматический клубок вступительных тактов прокатывается по всей клавиатуре, оставляя на ней бисерные следы-узоры. Фактурная изощренность сочетается с трехзвучным считалочным мотивом-рефреном вокальной партии. Форма «Кошкиного дома» «сшита» из небольших, тщательно выделанных фрагментов, скрепленных потоком мелких нот.

Всю эту сценку можно уподобить мини-театру: в представлении, стремительно разворачивающемся, есть рассказчик-автор, иронично повествующий о происходящем на сцене; есть говорящий Васька-кот, его жертва мышка и в самом конце помещён многозначительный quasi-монолог Спички, виновницы пожара.

Шутливая баталия травных жителей разыгрывается в «Фейной войне». Бодрая музыка расплёскивает «военные» звучания – «строевые» арпеджио, звуки боевых горнов, стук барабанов, четкие маршевые ритмы. Характерно, что при общей, преобладающей прямолинейности мелодического рисунка, кульминационный момент (исход «войны») выделен нисходящей мажорной гаммой с двумя увеличенными секундами, звучащей по-цыгански надрывно и интонацией напряженной уменьшённой септимы, пародирующей «высокий» стиль.

Само же заключение – вопросительное авторское резюме «Выясним право, мошкам ли слава, Слава ль в войне муравью?», отделенное от предшествующего материала ремаркой *tranquile*, возвращает к сигнальным звучаниям начала песенки и несколько иронически отстраняет от образов, показывает условность происходящего.

Фейная война

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: "Выясним право, мошкам ли слава, слава ль в войне муравью?". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part includes markings for *m.s.* (mezzo-soprano), *m.d.* (mezzo-alto), and *leggiero*. The melody is characterized by a direct, march-like quality with some chromaticism in the descending phrase.

Бесстрашный герой песенки «У чудищ», отправляясь в сказку, надевает шапку-невидимку и попадает к Бабе-яге, а затем и к Кащею. Это самая изломанная, причудливая по языку и фантастическая по колориту сказка. И, кстати, единственная в цикле, она исполняется низким мужским голосом. Настраивает на «страшный» сюжет фортепианная заставка – чередование диссонантно-грузных волн-молний. Литературный текст не несёт собою особого смысла – он просто красочен. Особая манера чтения символистских стихов повлияла на Черепнина в том отношении, что «Фейные сказки» изобилуют авторскими ремарками с указанием темпа и характера. Кроме того, песенка «У чудищ» чрезвычайно декоративна – эта «эстетическая затейливость» проявляется и в ритмическом рисунке мотивов, и в украшениях. Так, в эпизоде, где упоминается «шапка-невидимка», Черепнин долгой, сверкающей трелью и внезапным G-dur-ным колоритом словно высветляет, рассеивает изображение. А в эпизоде смеха появляются «прыгающие» форшлагги.

У чудищ

Музыкальный фрагмент из произведения «У чудищ». Он состоит из трех систем: верхняя — вокальная линия с русскими текстами, средняя — правая часть фортепиано, нижняя — левая часть фортепиано. В начале вокальной линии есть пометка «poco string.». В конце фортепианной правой части — пометка «tr». В конце фортепианной левой части — цифровые обозначения пальцев 1, 2, 3, 4, 5.

вша - пкѣ, былъ въ не - ви - дим - кѣ, Схва -

«Глупенькая сказка» вполне оправдывает название. В ней зафиксирован момент дневного сна ребенка, засыпание; когда всё смешивается, становится расплывчатым, в сознании проплывают отрывочные впечатления, блики, тени когда-то увиденного или услышанного, потом воцаряется спокойствие сна.

«Курочка хохлаточка по дворику ходила.
Улиточка рогаточка по травкам след водила.
Черненькая бархатка в платьице запала,
Черненькая бархатка в складочках пропала.
Деточка закрыла усталые глазки,
Дышет и не слышит Глупенькой сказки».

Цикл «Фейные сказки» был задуман Бальмонтом как цикл фольклорный. Так же как и Бальмонт, переосмысливающий фольклорные традиции на свой лад, Черепнин пытается сообщить национальным, фольклорным мотивам свое собственное звучание. Фольклор здесь в свете воззрений Черепнина, воззрений модерна эстетизирован, украшен. Прием отстранения превращает быт в искусство.¹ Опора на фольклорные жанры, интонации видима без особого труда. В музыке «Глупенькой сказки» условно фольклорная колыбельность сочетается со считалкой. Здесь долго выдерживается простая звучность, которая по мере продвижения к концу тонет в импрессионистских разводах.

Глупенькая сказка

Музыкальный фрагмент из произведения «Глупенькая сказка». Он состоит из трех систем: верхняя — вокальная линия с русскими текстами, средняя — правая часть фортепиано, нижняя — левая часть фортепиано. В начале вокальной линии — пометка «m.s.». В начале фортепианной правой части — пометка «m.s.». В начале фортепианной левой части — пометка «m.s.».

Ку - роч - ка - хо - хла - точ - ка по дво - ри - ку хо - ди - ла.

¹ В этом превращении можно усмотреть желание поднять лубочное, прикладное до рафинированного, изысканного, собственно профессионального уровня.

Есть и отголосок испанского фольклора, – в «Испанской колыбельной» с рефреном, имитирующем игру на народном инструменте. Образ усыпляющей, баюкающей «доброй» смерти вызывает в памяти аналогичный образ из «Песен и плясок смерти» Мусоргского. Мастерство Черепнина-стилизатора основано здесь на воспроизведении испанского национального колорита за счёт тембровой, ритмической, интонационной, жанровой сторон произведения, в целом ясного и легко читаемого.

В замыкающей цикл последней «Колыбельной» к ребенку спускается ночной сон. Феи сна принесут его в рай¹ – образ, программируемый текстом.

Богатая обертонами тональность Des dur, неспешное движение, усыпляющее своей мерностью, тихая звучность; фактура, сплетающая узоры сна, – всё это становится приметам статичной колыбельной. «Ты увидишь светлый рай, В нем цветы себе собирай» – напоследок словно появляется видение ангельских крыльев (трепетное колебание связанных легато мелких длительностей), уносящих ввысь, прочь от скуки к мечте².

Колыбельная

Во всех без исключения песнях на первом плане – любование звучанием. Миниатюры погружены в импрессионистскую, завораживающую дымку, более всего подходящую для того, чтобы показать неопределенность, многозначность образа, спрятать его, погрузить в краску. Композитор любит раскидывать одни и те же элементы по разным регистрам и вслушиваться в отзвуки, звуковые отражения. Упоминаемые ранее «Снежинки» – верх такой звуковой чуткости композитора.

Богатством красок, ощущений помечены все «Детские песенки», которых коснулась рука Черепнина. «Самую простую, бедную и, казалось бы, совершенно использованную гармонию, Черепнин умеет представить в таком виде, что она кажется странно-незнакомой, небывалой», – замечает М. Глинский³.

¹ «Рай ведь открыт одним детям, взрослым он и не доступен, и не нужен. Взрослым в раю скучно...» [3, с. 273].

² «Люди скучные, не хочу жить со скучными людьми, я к ангелам хочу» – говорила Ниника Бальмонт (Цит. по кн.: [2, с. 252]).

³ Глинский М. «Красная маска» Черепнина. – Русская музыкальная газета, 1916, №12.

Опус Бальмонта-Черепнина, ловко и артистично сделанный, оставляет чисто эстетическое впечатление, подобное тому, которое создает мастерски рассказанная сказка.

Список источников

1. Блок, А. А. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 5. Проза. 1903-1917 / А. А. Блок ; подготовка текста и примеч. Д. Е. Максимова, Г. А. Шабельской. – Москва ; Ленинград : Гослитиздат, 1962. – 799 с. – Текст : непосредственный.
2. Волошин, М. А. Автобиографическая проза. Дневники / М. А. Волошин ; сост., примеч. З. Д. Давыдова, В. П. Купченко. – Москва : Книга, 1991. – 413 с. – ISBN 5-212-00544-2. – Текст : непосредственный.
3. Лурье, А. Детский рай / Артур Лурье. – Текст : непосредственный // Воспоминания о серебряном веке / сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – Москва, 1993. – С. 273-280.
4. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн : истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1989. – 293 с. – ISBN 5-210-00073-7. – Текст : непосредственный.

Будников В.В.,

*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

Нагорная Е.В.,

*ассистент-стажер кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

«Забытое» содержание виолончельной сонаты С. Рахманинова

Статья посвящена интерпретации образного содержания сонаты ор. 19 для фортепиано и виолончели Сергея Рахманинова. Предлагается рассмотреть ее содержание через призму визионерского (архетипического) типа творчества, сформулированного К. Юнгом в учении об архетипах. Аналитическая психология, проводя параллель между понятиями «архетип» и «символ», позволяет по-иному взглянуть на художественные идеи русского музыкального символизма.

Ключевые слова: архетипическое содержание, виолончельная соната Рахманинова, музыкальная интерпретация, визионерский тип творчества, «живой» символ.

Vladimir V. Budnikov
*Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

Elena V. Nagornaya
*graduate assistant at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

Forgotten Content of Cello Sonata by S. Rachmaninoff

The article interprets the figurative content of the sonata Op. 19 for piano and cello by Sergei Rachmaninoff and considers the content through the visionary (archetypal) creative type formulated by C. Jung in the doctrine of archetypes. Drawing a parallel between archetype and symbol analytical psychology allows us to take a different look at the artistic ideas of Russian musical symbolism.

Keywords: archetypal content, cello sonata by Rachmaninoff, musical interpretation, visionary creative type, living symbol.

Соната для фортепиано и виолончели ¹ оп. 19 Сергея Рахманинова принадлежит к общепризнанным шедеврам камерной музыки². Ее знают, любят и часто исполняют. Тем не менее, исследования ее содержания ограничиваются анализом формы и изложением образных характеристик основных музыкальных тем. Представляется интересным углубиться в истоки того творческого намерения, которое дало толчок вдохновению композитора и, позже, привело к созданию сонатного шедевра. Возможно, что этот импульс смог стать глубинной причиной появления и других циклических форм, сочиненных им в первое десятилетие XX века, например, фортепианного концерта оп. 18. Подтверждением этому служат исследования отечественных музыковедов, современников композитора, К. Кузнецова и Г. Прокофьева.

Счастливым для композиторского вдохновения явился 1901 год: в апреле Рахманинов заканчивает Второй фортепианный концерт ³, летом – виолончельную сонату. Кузнецов, оценивая сонату, замечает сходство циклов: «В обоих произведениях имеются, естественно, черты общности, но вместе с

¹ Соната посвящена виолончелисту А. Брандукову. Кроме сонаты оп. 19 С. Рахманинов сочинил еще цикл пьес оп. 2: Прелюдия и Восточный танец для виолончели с аккомпанементом фортепиано. Г. Прокофьев в очерке «Певец интимных настроений», опубликованном в «Русской музыкальной газете» за 1909 год (№ 50, с. 1200), отмечает, что «этот опус можно рассматривать как удачный этюд в письме для виолончели, этюд, без которого вряд ли вылилась бы в последствии в такой удобной для инструмента форме роскошная виолончельная соната оп. 19».

² О. Гудожникова, посвятившая исследование жанру виолончельной сонаты, пишет, что в русской музыке XIX века ее образцы были немногочисленны. Но уже в XX веке она «оказалась одним из приоритетных жанров отечественной камерно-инструментальной музыки и достигла подлинного расцвета». Пример Сонаты С. Рахманинова послужил началом чреды шедевров. Сонаты Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Шнитке, Р. Щедрин «являются выдающимися произведениями мирового музыкального искусства и пользуются огромной популярностью у исполнителей и слушателей» [4, с. 3].

³ Асафьев приводит пометки самого Рахманинова: «Оп. 18. Второй концерт для ф[орте]п[иано] с оркестром 2-я и 3-я части написаны осенью 1900. Исполнялись в декабре 1900 г. Закончен в апреле 1901. Оп. 19. Соната для виолончели с фортепиано. Летом 1901 (об этом см.: [1]).

тем каждое из них дает ощущение самостоятельности. Соната интимна. В своем сдержанном стиле вскрывает всю неизъяснимую тонкость душевного мира композитора, теплоту его сердца. Лиричность во всей сонате превалирует. Простота и поэтичность этой музыки – удивительны»¹. Другой рецензент, Прокофьев называет 2-й фортепианный концерт и виолончельную сонату лучшими созданиями Рахманинова на тот момент. Он дает им, что характерно, суммарную оценку: «Тематический материал этих произведений богат и разнообразен, формы их выпуклы и пластичны, а, главное, красочные и архитектурные замыслы еще не оттеснили на второй план музыкальную основу. Оба эти произведения вылились точно моментально из-под пера композитора; тут вовсе не слышно напряженной работы. Словом, они непосредственны, искренни и вместе с тем в них чувствуется опытная рука зрелого мастера, дающая полное равновесие внешней оправе с внутренней музыкальной сущностью»².

В тексте Прокофьева есть важные наблюдения для понимания рахманиновского творчества вообще. Первое – наличие в сонате музыкальной основы, которую *еще* не «оттеснила» на второй план архитектура. Второе – соната отличается *непосредственностью* высказывания. Прокофьев допускает, что искренность музыкального высказывания в скором времени может «замениться» логической конструкцией, а непосредственность окажется «неактуальной». Однако в творчестве Рахманинова подобного «вытеснения» музыкальной основы не могло случиться по принципиальным соображениям – композитор, как будет показано ниже, стоял на позициях интуитивизма.

Появление произведений op. 18 и op. 19 ознаменовало начало зрелого творчества композитора. В течение последующего десятилетия С. Рахманинов написал несколько циклических форм, в которых фортепиано несет главную смысловую нагрузку, в их числе также: Первая фортепианная соната (1907), Третий фортепианный концерт (1910), Вторая фортепианная соната (1913). В характере образного строя этих многочастных произведений прослеживаются типические черты: драматичность первых частей, необычайная текучесть линий фактуры в медленных частях и наличие в финалах особых образов, обладающих характерной стремительной «маршеобразностью». Также нетрудно заметить интонационное родство некоторых музыкальных тем и гармонических оборотов. Возможно, образный строй циклов был мотивирован одним и тем же внутренним психологическим состоянием композитора, которое исподволь руководило созревaniem художественных замыслов.

Среди упомянутых музыкальных полотен именно виолончельное сочинение Рахманинова занимает особое место. Его появление на русской почве стало знаменательным событием в истории виолончельного жанра вообще. Русские, а после, и советские композиторы в своем наследии отвели этому жанру исключительное место. В первую очередь потому, что виолончель,

¹Очерк В. Кузнецова «Творческая жизнь С. В. Рахманинова» опубликован в «Русской музыкальной газете» («Советской музыке»), выпуск № 3 (93) за 1945 год, с. 25-51.

²Г. Прокофьев Очерк «Певец интимных настроений», «Русская музыкальная газета», 1910 год (№28-29, 11-18 июля), с. 619.

как инструмент сугубо исповедальный, способен убедительно реализовать сокровенные замыслы композитора, связанные с открытием *самых глубоких «подвалов» души*. Этот жанр обеспечивает в творческом процессе такую расстановку психических сил, в которой подсознание занимает главные позиции, а сознанию «уделена» подчиненная роль. О. Гудожникова подтверждает, что для музыковедов «особый научный интерес представляет исследование путей развития <...> жанра сонаты для виолончели и фортепиано, поскольку его освоение композиторами и исполнителями стало одним из ярких художественных явлений в отечественной музыке XIX-XX веков» [4, с. 3]. Ею отмечается, что «произведения С. Рахманинова и Н. Мясковского, созданные в самом начале XX века, явились вершинами развития русской виолончельной сонаты досоветского периода и подлинными шедеврами мировой камерно-ансамблевой музыки» [Там же, с. 18]. Не вызывает сомнения тот факт, что, в первую очередь, именно Рахманинов, который написал сонату на десятилетие раньше, открыл богатые перспективы развития данного жанра и привлек внимание отечественных авторов к данному виду камерной музыки.

Это связано с тем, что «семантика жанра связана с субъективностью, погружением во внутренний мир человека, эмоциональностью и интеллектуальностью» [3, с. 153]. Наличие типизированного содержания в сонатном цикле, о котором уже было упомянуто, позволяет воплотить художественное единство частей: «сонатное *allegro* первой части основано на контрастном сопоставлении двух образов, лирическую сферу отражает медленная часть, а финал, как правило, носит подвижный жанровый характер» [Там же]. Гудожниковой также подчеркивается разделение выразительных ролей инструментов в создании целостного художественного образа: «Тембровые возможности виолончели допускают как воплощение лирического, чувственного содержания, так и драматических, философских концепций. Тембр фортепиано олицетворяет идею музыкально-образного универсализма» [Там же]. Исследователь, анализируя большой корпус виолончельных сонат, созданных в XX веке, определяет типовую структуру цикла как «архетипическую модель жанра» [4, с. 6]. Что является немаловажным аргументом в доказательстве возможности интерпретации сонаты через призму архетипического содержания.

В данной статье осуществляется попытка вскрыть глубинные рычаги, регулирующие логику музыкального развертывания рахманиновской виолончельной сонаты. Поскольку традиционное понимание ее содержания¹ не

¹ Г. Прокофьев дает образец стандартного разбора сонаты, представляющий особый интерес, поскольку сделан соотечественником непосредственно после написания шедевра. Позволим себе процитировать его полностью: «Соната для фортепиано и виолончели (op. 19. g-moll) начинается задумчивым c-moll'ным Lento (3/4), отлично подготовляющим слушателя к главной части. <...> 1-ю тему, широкую, певучую, но несколько капризную, излагает виолончель <...> 2-я тема (D-dur) красивая, рахманиновски мало подвижная, излагается сперва фортепиано, а позже виолончелью с сопровождением рахманиновских широких аккордов. Очень красиво звучит и заключительная партия (un poco meno mosso). <...> Большим достоинством разработки является ее цельность и ясность плана, который с желѣзной настойчивостью ведет к репризе с несколько видоизмененной главной темой.

II часть-Scherzo (c-moll) — очень кокетлива, но не оригинальна. Очень красив эпизод — «un poco meno mosso». Trio (As-dur) этого скерцо певуче, отлично изложено, а его мелодия — проста, но красива. Построена она по-

дает целостного представления о концепции цикла, поэтому необходим *междисциплинарный взгляд* на структуру образности. Для анализа привлечем положение аналитической психологии – учение К. Юнга о *визионерском* типе творчества. Он тесно связан с архетипами коллективного бессознательного, влияющими на формирование музыкальных образов, и также на кристаллизацию их смысла в музыкальных *символах*. Особо следует акцентировать внимание на феномене «автономного комплекса» архетипических сил, который, по мнению Юнга, существует в глубине бессознательного и не зависит от установок и намерений сознания. Автономия архетипов позволяет взглянуть на художественную образность шире. Она «подает» нотный текст в полнообъемной проекции, добавляя к нотной записи ассоциативные ряды – визуальные, пластические, мифологические, литературные, др.

Юнг, анализируя творческие процессы, *визионерскому* типу творчества, имеющему символистские черты, противопоставляет *психологический*. «Психологический тип имеет в качестве своего материала такое содержание, которое движется в пределах досягаемости человеческого сознания, как-то: жизненный опыт, определенное потрясение, страстное переживание, вообще человеческую судьбу, как ее может постигнуть или хотя бы прочувствовать обычное сознание» [14, с. 259]. Для Юнга важно развести типы творчества и показать, что архетипическое восприятие, лежащее в основе символизма, отличается от романтического, которому свойственны психологизм и эмоциональная подоплека. Юнг уточняет: «Содержание психологического художественного творчества происходит неизменно из областей человеческого опыта, из психологического переднего плана, наполненного наиболее сильными переживаниями. Я называю этот род художественного творчества “психологическим” именно по той причине, что он возвращается всегда в границах психологически понятного» [14, с. 260].

Особенность визионерского типа в том, что его «материал, т.е. переживание, подвергающееся художественной обработке, не имеет в себе ничего, что было бы привычным; он наделен чужой нам сущностью, потаенным естеством, и происходит он как бы из бездн дочеловеческих веков или их миров сверхчеловеческого естества, то ли светлых, то ли темных, – некое первопереживание, перед лицом которого человеческой природе грозит полнейшее бессилие и беспомощность» [14, с. 260].

В характере рахманиновского творчества, по нашему мнению, нет романтического психологизма. Рахманинов открывал иные пути для искусства

рахманиновски, с явным тяготением к первой ноте, — терции As-dur'ного трезвучия. Отлично исполнено возвращение главной части скерцо, к которой Рахманинов подходит эффектной фортепианной модулирующей каденцией.

III-я часть — Andante (Es-dur) — изложена отлично, а ею более чем незатейливая тема оправлена красивой гармонией. Настроение этой части — просветленное, созерцательное. Финал сонаты – Allegro mosso (G-dur) — малоподвижная, опять с тяготением к терции (Fis). Разработка изложена широко, звучит отлично. Coda построена на тонической педали, по которой проходят красивые арпеджированные аккорды. Финальное Vivace блестяще заканчивает сонату» (Г. Прокофьев Очерк «Певец интимных настроений», «Русская музыкальная газета», 1910 год (№28-29, 11-18 июля), с. 617-619.

XX века. Но эти пути не были восприняты как новые, а, наоборот, были «заслонены» более перспективными – авангардистскими – тенденциями. В рахманиновской музыке есть некая страстная «отстраненность», эмоциональная закрытость, но которая обладает естеством *сверхчеловеческого* свойства. М. Шагинян, зная Рахманинова лично, дала такое определение характеру его творчества – «сверхчувственный Рахманинов» (об этом см.: [15, с. 71]). Действительно, потаенное, сверхчувственное естество рахманиновского нутра никогда не давало музыкальной образности принимать вид внешней эмоциональности и, тем более, экзальтации. По мнению Шагинян, музыка Рахманинова «прежде всего целомудренна: она может быть страстной, но никогда – чувственной» (цит. по [15, с. 67]). Такое свойство души, которое только и может, что проявиться в визионерском типе творчества, питается глубинными «источниками». Рахманинов был «целомудрен в духовной области, в области мыслей и идей» [11, с. 122]. Поэтому его крупные произведения воспринимались как необыкновенно цельные и величественные художественные конструкции. Шагинян относит эту «широкоформатность» его сочинений к национальным свойствам гения: «страстная потребность философствовать, превращать произведения искусства в общие явления всей мировой культуры – была искони русской особенностью» [Там же, с. 100].

Термин «визионерский» в русском переводе представляется неудачным. Предлагается использовать более привычное понятие – «архетипический». Юнг высказывает и подтверждает важную в этом ракурсе мысль: «то, что предстает в визионерском переживании, есть один из образов коллективного бессознательного, т. е. своеобразный и прирожденный компонент структуры той “души”, которая является матрицей и предпосылкой сознания» [14, с. 269]. То есть визионерское (глубинно-*праобразное*) переживание ассоциируется изначально не с зрительными образами (*vision*), а с ощущениями архетипического масштаба.

Юнг отождествляет архетипическую форму переживания с *символом*. Но не с понятием, а живым его переживанием¹. Поэтому это особое переживание «не представляет собой нечто производное, нечто вторичное, некий симптом – нет, оно есть *истинный символ*, иначе говоря – *форма выражения для неведомой сущности*». Он утверждал, что художественное переживание есть сама *психическая реальность*, которая по меньшей мере равноценна физической. Но Юнг отличает ее от переживания человеческой страсти, которая находится в пределах сознания, и допускает, что предмет именно визионерского переживания лежит вне пределов сознания. Повторим: в отличие от психологической «визионерская форма означает более глубокое переживание, нежели человеческая страсть» [14, с. 266]. Поэтому *архетипический* тип творчества связан с необходимостью принципиальной *символизации* содержания, тем более, музыкального.

Здесь уместно обозначить скрытое соответствие между *архетипом* и *символом*. В обоих феноменах, являющихся данностями художественного

¹ В этом смысле, говоря о художественном переживании символических образов, А. Белый, в рамках русской традиции, использовал понятие «живого символа».

мышления (психической и эстетической), присутствует тождественное нерациональное содержание (бессознательно-архетипическое). Понятийное тождество этих явлений стало возможным на русской почве, в русской культурной традиции, благодаря небезызвестному интеллектуальному «обмену», который существовал в начале столетия между представителями культурной элиты стран Европы и России¹. Значительную роль в обмене *идеями* играли Карл Густав Юнг и Эмилий Карлович Метнер. Фундамент *русского символизма* (В. Брюсов, А. Белый, Э. Метнер, др.) закладывался в среде художественной интеллигенции в противовес тенденциям радикального обновления музыкального языка. Его возникновение в музыкальном искусстве связано с необходимостью противостоять тенденциям «изживания» романтической традиции и превалирования рационалистического подхода к композиции. К. Юнг в 1934 году, анализируя изменения в художественных процессах рубежа столетий, высказывает мысль, что «интеллект достиг немислимых высот, но наша духовная обитель рассыпалась в прах» [13, с. 22]. Другими словами, он констатирует факт «обнищания» символа и усиления «центростремительных» сил материалистической идеологии, в которой *сознание* (рацио) получает абсолютное лидерство в творческом процессе. «Когда принадлежащее нам по праву наследство растрачено, дух, как говорит Гераклит, спускается со своих огненных высот, обретя тяжесть. Он превращается в воду, а его тронном завладевает интеллект с его люциферовским сомнением» [13, с. 23]. Интеллектуализированные творческие «фантазии» становятся безапелляционным показателем оригинальности. Юнг точен в оценке того, что духовное содержание заменяется формалистическим. Приведенные выше слова Г. Прокофьева о назревающей эмансипации сознания, в отношении музыкального содержания вообще и сонаты Рахманинова в частности, это подтверждают. Он с удовлетворением резюмирует, что на первом плане для Рахманинова все-таки еще *музыкальная основа*, а не архитектурные замыслы. То есть, косвенно отмечает сохранение примата интуитивного подхода к сочинительству в рахманиновском творческом методе.

Русский символизм сохранял связь художественной образности с глубинами подсознания, а его научное обоснование опиралось на инструментарий аналитической психологии. Повторим доказанный исследователями факт, что русский символизм и теория архетипов иницировались, прежде всего, духовными усилиями Эмилия Метнера. Он оказывал существенное идейное влияние на Андрея Белого и на Карла Густава Юнга и внес неоценимый вклад в развитие аналитической психологии. В работах А. Жеребина, исследующего идейные влияния русской символистской мысли на психологическую науку рубежа XIX – XX веков, находим еще одно подтверждение вышесказанному: «Метнер выдвигает на первый план общее для Юнга и символистов понятие “живого символа” и выявляет связь между

¹ Формирование черт символизма в русской музыкальной традиции, происходившее при непосредственном влиянии теории архетипов К. Юнга, подробно исследовано в работах М. Юнгтрена [15], В. Балановского [2], А. Жеребина [6].

психологической теорией индивидуации и символистской концепцией теургического жизнетворчества» [6, с. 111]. «Живой символ» есть не понятие, а, как было сказано выше, само его архетипическое переживание. Очевидно, что это непонятнейшее переживание зиждется на интуиции.

Поэтому во «взгляде» на художественный образ виолончельной сонаты Рахманинова с позиции его структуры, необходимо учитывать то, что он «ориентирован» истоками вдохновения рахманиновского творчества, его побудительными мотивами, которые, в своей сути, *интуитивны*, то есть принципиально опираются на бессознательные сферы. О том, что рахманиновский способ сочинения основывался на *интуиции*, доказывают свидетельства А. Свана. Рассказывая о творческом общении Николая Метнера (брата Эмилия Метнера) и С. Рахманинова, он писал: «Метнеру очень хотелось поговорить <...> о музыке, особенно о композиции, но Рахманинов всегда от этого уклонялся». Метнер виделся ему, как «ненасытный собеседник в своих разговорах о музыке, об искусстве и вообще обо всем не свете». Сван предполагает, что «может быть, причина неохоты Рахманинова была и более глубокой: ему были чужды философские беседы о музыке, потому что его творчество было непосредственного, интуитивного порядка» [10, с. 194].

Любопытны противопоставления творческих методов двух великих композиторов в упомянутых воспоминаниях. Сван приводит слова Н. Метнера о Рахманинове: «Ни с кем я так мало не говорил о музыке, как с ним. Однажды я даже сказал ему, как я хочу поговорить с ним о некоторых проблемах гармонии. Его лицо сразу стало каким-то чужим, и он сказал: “Да, да, в другой раз”. Но он никогда больше к этой теме не возвращался» [Там же, с. 194]. С другой стороны, Сван вспоминает слова Рахманинова о Н. Метнере: «Художник не может черпать все из себя: должны быть внешние впечатления. Я ему однажды сказал: “Вам нужно как-нибудь ночью пойти в притон, да как следует напиться. Художник не может быть моралистом”» [Там же]. Это весьма существенно. В интуитивистской направленности своего творчества Рахманинов гораздо более, чем Н. Метнер, «противостоял» авангарду XX века, направленному на рационалистический, даже – «математический» метод сочинительства. М. Юнгрен замечает, что Эмилий Метнер также «был поражен закоренело бессознательной установкой, какую Рахманинов проявлял в отношении творческого процесса» [15, с. 180].

Творческие «выходы» в сфере коллективного бессознательного дают вдохновению художников – писателей или композиторов – возможность идти генетически «проторенным» путем к «подвалам» сознания и позволяет глубоко проникнуть в «сокровищницу» бессознательного. Сознание же обрабатывает пра-образы и их формы, предоставляемые композитору интуицией, а не наоборот. Юнг определяет «интуицию как “восприятие через бессознательное”» [13, с. 340]. В интуитивном основании творческого метода лежит ключ к пониманию образной сферы сонаты Рахманинова. Именно в нерациональном творческом вдохновении, который реализует архетипический контекст, проявляется несамостоятельность рационалистического подхода к сочинительству, исходящего из схематизма логики.

Интуиция, при том, что она подчиняет своим задачам *рацио*, становится той познавательной силой, которая может сформировать в сознании *указатели* того места, где существуют «изначальные первоосновы человеческой души». Как замечает Юнг, в анализе встает первейший вопрос: «к какому пра-образу коллективного бессознательного можно возвести образ, развернутый в данном художественном произведении?» [12, с. 282]. опираясь на его ученье, можно сказать, что в самых общих чертах, образный строй любого подобного произведения можно возвести к *коренным* архетипам. Понимая, безусловно, что каждый архетип имеет различные образные проявления, персонифицированные воплощения. Например, Anima – вечная женственность, воплощаемая в образах Девы, Матери, Родины, русалки, др. С ней ассоциируется архетипическая идея *воды*, дающая средства выразительности черты текучести, непрерывности, плавности. Также, Старец – архетип Духа (архетипическая идея *огня*) формирует в музыкальном образе черты легкости, стремительности, уверенности, напористости.

В качестве примера концептуального анализа художественного произведения Юнг приводит трагедию Гете «Фауст». Но имеет в виду не сюжет, а архетипические регулирующие принципы формирования ее образности. «Фауст» рассматривался аналитической психологией как образец универсального произведения, воплощающего некую *архетипическую парадигму*, которая руководит психологией творца. «Пожалуй, “Фауст” лучше, чем что бы то ни было другое, дает представление о двух крайних возможностях литературного произведения в его отношении к психологии» [14, с. 259]. Во-первых, произведение раскрывает *архетипическое мировоззрение* автора, во-вторых, – связывает его с символическим (эстетическим) содержанием самого произведения.

Иными словами *архетипы*, вскрытые Юнгом в творческом наследии Гете (*парадигмального* творца, по Юнгу), и понятие *живого символа*, возникшего в русском символизме, имеют один источник в кантовском трансцендентализме (об этом см.: [6])¹. Э. Метнер совершенно справедливо утверждал, что аналитическая психология Юнга продолжает учение Канта. Его философскую доктрину он дополнил психологическими выкладками, выросшими из естественных наук [8, с. 22].

Удивительное взаимопроникновение идей психоанализа, в лице Юнга, и нарождающегося русского символизма, в лице Э. Метнера создавало атмосферу взаимообогащения немецкой *мысли* и русского художественного *чувства*. Влияние категории «живого» символа на умы и чувства творцов было безусловным, как и персонажей «Фауста», символов духовного единства человеческой *Самости* (иными словами, архетипа Духа).

¹ Обращение К. Юнга к учению И. Канта об априоризме чистых понятий рассудка было инициировано Э. Метнером. Русская символистская школа также была не чужда влиянию идей немецкого философа. «Символистам “контрданс соответствий” далеко не всегда казался жутким, он был оправдан, как известно, тем, что исполнялся под музыку сфер – переключка корреспондирующих феноменов намекала на общее, сквозящее у каждого из них ноуменальное начало, на то, что постмодерн определяет позднее понятием “трансцендентное означающее”. Для представителей “глубинной философии” в качестве такового выступали инстинкт пола (Фрейд), воля к власти (Адлер), императив “самости” (Юнг)» [6, с. 112].

Парадигма предстает как изначальный, не существующий до времени в образном слое, *комплекс* архетипов, который регулирует и регламентирует последовательность возникновения образов. Комплекс представляет собой целостность (Тень – Anima – Мудрец), являющуюся проекцией архетипа Самости. По утверждению А. Жеребина, Юнг в своем понимании архетипа Самости находил соответствие понятию «живого символа». Он соглашается также с мнением Э. Метнера: «Применяя понятие “живой символ” к деятельности Юнга, Метнер абсолютно прав; Юнг им действительно пользуется. Таков, прежде всего, тот трансцендирующий и трансцендентный по отношению к обоим полюсам психики (сознательному “Я” и бессознательным влечениям) образ “самости”, *das Selbst*» [6, с. 115]. Комплекс архетипов, влияющий на образную сферу музыкального произведения, характеризуется не только целостностью, но и независимостью. Юнг об этом говорит так: произведение «является на свет без участия человеческого сознания, иногда даже наперекор ему, своенравно навязывает ему свои собственные форму и воздействие» [12, с. 277]. Как думается, этот комплекс тождествен пониманию системы коренных архетипов, он обнаруживается в явлении, которое выходит «за пределы человеческого восприятия и, разумеется, предъявляет художественному творчеству иные требования, нежели переживания переднего плана...» [Там же, с. 261]. «Аналитическая психология называет это явление *автономным комплексом*, который в качестве обособившейся части души ведет свою самостоятельную, изъятую из иерархии сознания психическую жизнь и сообразно своему энергетическому уровню, своей силе либо проявляется в виде нарушения произвольных направленных операций сознания, либо, в иных случаях, на правах вышестоящей инстанции мобилизует Я на службу себе» [Там же, с. 277]. Художественный образ, зарождающийся в глубинах бессознательного, ищет возможность воплотиться *независимо* от сознания автора. Юнг убедительно доказывает, что «практический анализ психики художников снова и снова показывает, как силен прорывающийся из бессознательного импульс художественного творчества, и в то же время – насколько он своенравен и своеволен» [Там же, с. 276-77].

Рахманинов никогда не анализировал своего творчества. Даже такому близкому ему по духу композитору, каким был Н. Метнер, иногда была не понятна логика его произведений. Например, по поводу этюда-картины ор. 39 № 6 Н. Метнер высказывался так: «Я никогда не мог понять его Табло – a-moll, названное им “Волк и Красная шапочка”. Гармония кажется мне произвольной и продиктованной его рукой на клавиатуре или прямо на нотной бумаге и потом уже принятой его внешним слухом как *f a i t a s s o m p l i*» [7, с. 522].

Автономный комплекс складывается из основных архетипических психических сил, которые, при первом приближении, понятны как система корневых архетипов. Их влияние на структуру цикла существенно. Поэтому корневые архетипы с необходимостью формируют четырехчастный цикл в виолончельной сонате так: 1 часть – Тень, 2 – Animus, 3 – Anima, 4 – Мудрец. Архетип Самости присутствует как проекция комплекса целостности и *руководящей идеи*. Этот порядок – не произвольный: логика

последовательности «раскрытия» архетипов зависит от того, как интуиция движется в процессе *индивидуации* от «прозревания» своих самых темных сторон к свету и совершенству. Последняя ступень – полнота и полноценность души – выявляется архетипом Духа. Юнг, исследуя эту последовательность, утверждает, что «тень – фигура <...> является первым компонентом личности, проявляющимся в ходе анализа бессознательного <...>, она стоит в самом начале процесса индивидуации» [13, с. 326]. Тень – неустойчива, скрытна, противоречива, обманчива. Эти черты воплощаются в перипетиях формы сонатного *allegro* и скерцозности второй части. «Первой за тенью стоит анима» [Там же, с. 325]. Анима – сама душа, ее характеризуют певучие мелодии медленной части – несет идею вечной женственности. За Анимой стоит Мудрец, который воплощает целостность Души (Самости), жизнестойкость, напористость. Как думается, четыре части сонаты объединены *одной* идеей, занимавшей тогда мышление композитора. Ее можно условно определить так: «через сомнения – к свету». В них присутствует содержание, вероятно, так и не «укрепившееся» в воспринимающем сознании начала XX века. Поскольку, с приходом новой музыкальной «идеологии» авангарда (более рациональной и материалистически ориентированной) его изучение отодвинулось на «периферию» исследовательской мысли. Оригинальное содержание оказалось почти «утраченным», ушло в музыковедческих текстах как бы «в забвение».

«Забвение» связано с переосмыслением *символической программности*, о наличии которой в жанре виолончельной сонаты, заявляла О. Гудожникова, Она переродилась в течение XX века в символический концептуализм. Г. Григорьева уже трактует концептуализм «как «новый подход к содержательной функции произведения», который «прямо демонстрирует то, что можно назвать полной победой содержания над формой, торжеством идеи над музыкой. [3, с. 28-29]. Однако Рахманинов устоял перед «люциферовским самомнением интеллекта». Символическая программность рахманиновской сонаты имеет иные основания, свойственные исканиям начала XX века.

Подводя итог, заметим, что раскрытию образного содержания виолончельной сонаты С. Рахманинова способствуют идеи символизма и аналитической психологии. Только «глубинная» психология способна полномерно познать внутреннее содержание символа¹. Для Рахманинова, как думается, «символ имеет освобождающую силу и смотрит вперед, центрирует нашу личность и дает направление нашей жизни» [8, с. 159]. Его виолончельная соната, как и любое символическое произведение, выявляет художественный *образ* в широчайшем смысле слова. Юнг утверждает, что «образ этот доступен анализу постольку, поскольку мы способны распознать в нем символ» [12, с. 281]. А символичность художественного образа находится в прямом соотношении с коллективным бессознательным.

¹ Мы ограничиваем, как пишет К. Юнг, «приложимость психологической точки зрения: только та часть искусства, которая охватывает процесс художественного образотворчества, может *быть предметом психологии, а никоим образом не та, которая составляет собственное существо искусства; эта вторая его часть наряду с вопросом о том, что такое искусство само по себе, может быть предметом лишь эстетически-художественного, но не психологического способа рассмотрения*» [12, с. 267].

Э. Метнер, который оказал «значительное влияние не только на развитие русской философской и художественной культуры, но также по праву может считаться одним тех, кто придал аналитической психологии её уникальное лицо, содействовал её признанию и распространению, способствовал её укоренению на твёрдой почве дискурсивизма и трансцендентализма Канта, что позволило ей стать мощным универсальным инструментом истолкования культурного текста любой этиологии» [2, с. 49].

Список источников

1. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2 томах. Т. 2. / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. – Москва, 1974. – С. 384-412.
2. Балановский, В. В. Синтезирующая рациональность Э. К. Метнера и его вклад в развитие аналитической психологии / В. В. Балановский. – Текст : непосредственный // Философская мысль. – 2019. – № 2. – С.42-51.
3. Григорьева, Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века : стили, жанровые направления / Г. В. Григорьева. – Текст : непосредственный // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23-39.
4. Гудожникова, О. Н. Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века / Гудожникова Ольга Николаевна. – Текст : непосредственный // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 7. – С. 151-158.
5. Гудожникова, О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX-XX веков : эволюция и особенности стиля : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Гудожникова Ольга Николаевна ; Магнитогорская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Магнитогорск, 2017. – 31 с. – Текст : непосредственный.
6. Жеребин, А. И. Второй транс. К истории русского юнгианства / А. И. Жеребин. – Текст : непосредственный // Вопросы философии. – 2017. – № 10. – С. 111-122.
7. Метнер, Н. К. Письма / Н. К. Метнер. – Москва : Советский композитор, 1973. – 615 с. – Текст : непосредственный.
8. Метнер, Э. К. О юнговской психологии : избранные статьи по аналитической психологии / Э. К. Метнер ; пер. с нем. М. М. Бочкаревой. – Ижевск : ERGO, 2013. – 194 с. – Текст : непосредственный.
9. Метнер, Э. К. Портрет личности в рамке взаимного знакомства / Э. К. Метнер. – Текст : непосредственный // О юнговской психологии / Э. К. Метнер. – Ижевск, 2013. – С. 11-108.
10. Сван, А. Дж. Воспоминания о С. В. Рахманинове / А. Дж. И Е. Сваны. – Текст : непосредственный // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2 томах. Т. 2. / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. – Москва, 1974.
11. Шагинян, М. Воспоминания о С. В. Рахманинове / М. Шагинян. – Текст : непосредственный // Воспоминания о С. В. Рахманинове. В 2 томах. Т. 2.

/ Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – Изд. 4-е, доп. – Москва, 1974. – С. 94-164.

12. Юнг, К. Г. Архетип и символ / Карл Густав Юнг ; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. – Москва : Ренессанс, 1991. – 304 с. – Текст : непосредственный.

13. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / Карл Густав Юнг ; перевод А. Чечиной. – Москва : АСТ, 2019. – 496 с. – Текст : непосредственный.

14. Юнг, К. Г. Собрание сочинений. В 5 томах. Т. 4. Дух Меркурий / Карл Густав Юнг. – Москва : Канон, 1996. – 384 с. – Текст : непосредственный.

15. Юнггрен, М. Русский Мефистофель : жизнь и творчество Эмилия Метнера / Магнус Юнггрен ; пер. с англ. А. В. Скидана. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2001. – 285, [2] с., [8] л. ил., портр. – (Современная западная русистика). – Текст : непосредственный.

Никитин А.А.

*доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

**Деятельность регионального Дальневосточного отделения
международного благотворительного фонда «Новые имена»
в интеграции культур стран Азиатско-Тихоокеанского региона**

Статья посвящена деятельности регионального Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда «Новые имена», его участию в интеграции культуры Азиатско-Тихоокеанского региона.

Ключевые слова: РДВО МБФ «Новые имена», фестиваль «Новые имена стран АТР», интеграция культур, поддержка одаренных детей и юношества.

Aleksey A. Nikitin

*D. Sc. of Pedagogical Sciences, Ph. D. of Art Criticism, Docent,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

**Activities of the Regional Far Eastern Branch of the International Charitable Foundation
"New Names" in the integration of cultures of the countries of the Asia-Pacific region**

The article describes the activity of the Regional Far Eastern Branch of the International Charitable Foundation "New Names" in the integration of cultures in the Asia-Pacific region.

Keywords: Regional Far Eastern Branch International Charitable Foundation "New Names" (hereinafter RFEB ICF New Names), festival "New Names of Asia-Pacific Countries", integration of cultures, support for gifted children and youth.

В 1991 году в Хабаровске при поддержке Советского фонда культуры и Хабаровского отделения Российского фонда культуры был проведен фестиваль художественного творчества детей и юношества «Мирный Тихий» в рамках международной программы «Новые имена», созданной для выявления и поддержки одаренных детей. Присутствовавшая на фестивале президент фонда «Новые имена» Иветта Воронова предложила Никитиной Людмиле Ивановне возглавить его Дальневосточное отделение.

Региональное дальневосточное отделение международного благотворительного фонда «Новые имена» было создано в Москве 17 сентября 1992 года. Согласно постановлению Совета Международного благотворительного фонда «Новые имена» (Москва), в зону деятельности регионального отделения фонда входили Хабаровский и Приморский края, Амурская, Сахалинская, Камчатская, Магаданская, Еврейская автономная области, Якутия и Чукотка. На Совете были утверждены Устав регионального Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда «Новые имена» (сокращенно РДВО МБФ «Новые имена») и кандидатура Никитиной Людмилы Ивановны на должность его директора. Так возникло Дальневосточное отделение международного благотворительного фонда «Новые имена», которое стало организовывать и проводить международные фестивали «Новые имена стран Азиатско-Тихоокеанского региона».

Содержанием деятельности отделения фонда является:

- поиск и поддержка талантливых детей, подростков, молодых людей, в первую очередь, в области искусства, проживающих в Дальневосточном федеральном округе и странах АТР;
- проведение творческих акций в соответствии с программой фонда «Новые имена», демонстрирующих достижения талантливой молодёжи, её профессиональный рост и, в первую очередь, международных фестивалей «Новые имена стран Азиатско-Тихоокеанского региона», которые были рождены Дальневосточным отделением фонда «Новые имена» и проводятся им;
- обмен опытом педагогов, работающих с одарёнными детьми в странах АТР и внедрение педагогических инноваций;
- создание фонда финансовых средств для оказания помощи одарённым детям и молодым людям.

Направления деятельности Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда «Новые имена:

- проведение краевых, региональных, международных конкурсов и фестивалей художественного творчества детей и юношества;
- проведение педагогических конференций и мастер-классов для педагогов учебных заведений культуры и искусства;
- организация международного сотрудничества в деле поиска, воспитания и поддержки талантливой молодёжи, являющейся надеждой мировой культуры.

Главное направление деятельности РДВО МБФ «Новые имена» – поиск и поддержка одаренных в сфере искусства детей, подростков, молодых людей и обнаружение их творчества на международных фестивалях художественного

творчества детей и юношества «Новые имена стран АТР». С этой целью сотрудники отделения фонда, начиная с 1991 года, ездят по дальневосточному региону и странам АТР в поисках одаренных детей, которых приглашают в город Хабаровск для участия в фестивале.

Фестиваль «Новые имена стран АТР» обрел невиданный масштаб и популярность не только в России, но и за рубежом. С каждым годом увеличивается количество российских и зарубежных участников, проводятся не только концерты и конкурсы, но и мастер-классы известных музыкантов-педагогов и исполнителей. В 1992 году на первом дальневосточном международном фестивале «Новые имена» знаменитый пианист Владимир Ашкенази учредил собственную стипендию и вручил ее обладателям Гран-при конкурса фестиваля Попругину Вячеславу и Куртенюк Олесе. Стипендиаты отделения фонда Новикова Дарья, Кузнецов Александр и Ольга Он получили Президентские гранты.

С 2012 года администрация города Хабаровска официально вошла в состав учредителей, а с 2014 года, когда был сдан в эксплуатацию Городской дворец культуры с прекрасным концертным залом на 700 мест, постановлением мэра города Хабаровска фестиваль был включен в перечень основных городских мероприятий со своей строкой в бюджете города.

В конце 90-ых годов началось сотрудничество Дальневосточного отделения фонда «Новые имена» :

- с генеральным консульством КНР в г. Хабаровске;
- генеральным консульством Японии в городе Хабаровске;
- генеральным консульством Республики Корея в г. Владивостоке;
- Хабаровской канцелярией генконсульства КНДР в г. Хабаровске.

С 2017 года в состав стран-участниц фестиваля «Новые имена стран АТР» вошла Монголия – генеральное консульство в г. Иркутске и Великий государственный Хурал Монголии.

Сотрудничество с генеральными консульствами носит систематический характер. Они принимают участие в организации, подготовке и проведении фестивалей и других творческих акций. Ежегодно генеральные консулы стран-участниц или их представители на открытии международного фестиваля «Новые имена стран АТР» произносят поздравительную речь и присутствуют на мероприятиях фестиваля. За годы деятельности РДВО МБФ «Новые имена» познакомился со многими творческими коллективами КНР (оркестрами народных инструментов из Харбина, Чан Чуня, Дацина, ансамблем песни и танца из Внутренней Монголии; ансамблем песни и пляски КНДР, исполнителями на народных инструментах из Токио, учащимися музыкальной школы Кенгу (Пучон, Республика Корея) и другими.

Взаимодействие РДВО МБФ «Новые имена» с генеральными консульствами стран АТР не ограничивалось организацией и проведением фестивалей – оно приобрело с годами широкий размах, направив усилия на интеграцию культур этих стран. Проводятся масштабные культурные акции с Китайской Народной Республикой, Корейской Народной Демократической

Республикой, связанные с окончанием Второй мировой войны и освобождением народов этих стран от японских захватчиков.

В 2000 году стипендиат фонда Новикова Дарья была приглашена в Японию на 1 Международный конкурс пианистов имени выдающейся польской пианистки Черни Стефаньска, которая возглавляла жюри конкурса. На этом конкурсе Россия достойно представила себя и фонд «Новые имена», завоевав 2 премию.

В 2019 году РДВО МБФ «Новые имена» приняло участие в Международном фестивале художественного творчества детей стран АТР в Монголии г. Улан-Баторе в 2019 году, показав достижения стипендиатов фонда – пианистов и вокалистов.

Усилия РДВО МБФ «Новые имена» были по достоинству оценены в России и странах АТР. В 2001 году за деятельность в поиске и поддержке талантливой молодежи и за заслуги перед городом Л. И. Никитиной было присвоено звание лауреата премии им. Якова Дьяченко. В этом же году она награждена ведомственной наградой Министерства культуры Российской Федерации – нагрудным знаком «За достижения в культуре».

В этом же году Л. И. Никитина была награждена нагрудным знаком «Лучшие люди России», и её имя было занесено в энциклопедию того же названия. В 2009 году Л. И. Никитина награждена памятным знаком «150 лет Хабаровску». Ее имя занесено администрацией города в книги «Хабаровск – доблесть земляков» и «Местное самоуправление в городе Хабаровске».

В 2015 году награждена орденом «Звезда Отечества», а в 2021 году – грамотой Министра иностранных дел Японии за значительный вклад в развитие дружбы между Японией и Россией.

В 2022 году РДВО МБФ «Новые имена» отметило 30-летие XXXII Международным фестивалем «Новые имена стран АТР – 2022».

Важность взаимодействия в сфере культуры в деле укрепления мира осознают все генеральные консульства стран АТР, пытаясь делать все возможное для сохранения культурных связей даже в условиях введенных против России санкций.

Список источников

1. Никитин, А. А. За двадцать пять лет. Эстетическое воспитание. Музыкальное исполнительство и педагогика. Музыкальная культура Дальнего Востока : сборник статей / А. А. Никитин ; Хабаровский государственный институт искусств и культуры. – Хабаровск : [б.и.], 1998. – 160 с. – ISBN № 5-87155-151-3. – Текст : непосредственный.

2. Никитина, Л. И. Служить таланту : (о деятельности Регионального Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда «Новые имена» / Л. И. Никитина. – Текст : непосредственный // Культурный облик Хабаровска в XX веке : материалы городской научно-практической конференции. – Хабаровск, 1999. – С. 116-120.

Поморцева Н.В.,
кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
Кемеровского государственного института культуры

Отражение мирозерцания С. В. Рахманинова в вокально-симфонической поэме «Колокола»

Статья посвящена анализу мирозерцания выдающегося отечественного музыканта Сергея Васильевича Рахманинова, отвечающего концепции религиозно-философских взглядов Н. А. Бердяева и И. А. Ильина о «самотворящейся личности» и «русскости» особого русского менталитета. Приводится анализ вокально-симфонической поэмы «Колокола» с позиции мирозерцания С. В. Рахманинова, отражающей размышления композитора о жизни и смерти, а также его тревожное предчувствие надвигающейся катастрофы в России.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, самотворящаяся личность, русскость, мирозерцание, «Колокола».

Nina V. Pomortseva,
*Ph. D. of Art Criticism, Docent,
Head of the Department of Musicology, Music and Applied Arts,
Kemerovo State Institute of Culture*

Sergey V. Rachmaninoff's worldview in Vocal and Symphonic Poem «Bells»

The article describes the worldview of Sergei Vasilyevich Rachmaninoff, an outstanding Russian musician corresponding to N.A. Berdyaev and I.A. Ilyin's religious and philosophical ideas about «self-creating personality» and «Russianness» of a special Russian mentality. It analyses Bells vocal and symphonic poem from S.V. Rachmaninoff's point of view, with the composer's reflections on life and death as well as his premonition of impending catastrophe in Russia.

Keywords: Sergey V. Rachmaninoff, self-creating personality, Russianness, worldview, Bells.

Самоидентификация С. В. Рахманинова как «русского композитора» отражает особенности его ярко-национального стиля, воплотившегося в инструментальных и вокальных произведениях светской и духовной направленности. В отечественном музыковедении «русскость» великого музыканта традиционно связывается с патриотическими чувствами любви к Родине, темой весеннего обновления и пейзажными зарисовками пробуждающейся природы, суровостью колокольного звона, что характеризует его как представителя отечественной композиторской школы. Безусловно, это одни из важных элементов, составляющих его стиль, но они не в полной мере раскрывают его национальный неповторимый художественный мир. Например, созданные в предреволюционный период светские и духовные сочинения многими исследователями рассматриваются в контексте «русского

ренессанса», выражающими Русскую идею и отражающие общие тенденции музыкального искусства рубежа XIX-XX века. Однако в сочинениях этих лет очевидны более сложные образы, в которых прослеживается, в том числе, и близость мыслей композитора с содержанием религиозно-философских взглядов И. А. Ильина и Н. А. Бердяева.

Композиторское творчество С. В. Рахманинова принято объяснять с позиций сложного сплетения различных художественных явлений, типичных для мира искусств рубежа XIX-XX веков, что не позволяет увидеть всю глубину взглядов, мыслей и художественных ощущений композитора. Думается, что через призму сохранившихся документов личного характера (имеются в виду: письма и интервью музыканта, воспоминания о нем родных людей, друзей и современников), возможно полноценное погружение в содержание его музыкальных сочинений, неразрывно связанное с особенностями характера и личностными качествами Рахманинова, открывающее новый взгляд на его наследие. Подобный ракурс исследования помогает рассмотреть иные грани понимания известного музыканта образа России, его представления о русском народе, размышления о целях искусства и предназначении художника в современном мире.

Религиозно-философские взгляды Н. А. Бердяева и И. А. Ильина определяют критерии, свойственные русской душе и особой русской ментальности. Так, ими выводятся такие понятия, как «русскость» и «самотворящаяся личность», в которой гармонично переплетаются духовный патриотизм, смирение и соборность. Стоит отметить, что Рахманинов был знаком с И. А. Ильиным и поддерживал с ним дружеские отношения на протяжении всей своей жизни, поэтому очевиден факт, что композитору были известны религиозно-философские высказывания его современников. Думается, выдвигаемая философская концепция косвенно связана с примером наблюдения Н. А. Бердяева и И. А. Ильина за личностными качествами известного музыканта, поскольку проведенный анализ их размышлений о признаках «русского характера» и «самотворящейся личности» непосредственно обнаруживает общие связи с мирозерцанием композитора, особенностями его менталитета и характера.

В данном свете необходимо пояснить различие между мирозерцанием и мировоззрением. Это все грани одного миропонимания человека, формирующегося на протяжении всей жизни, но с трехмерной позиции. Мировосприятие находит свое проявление в чувствах человека; мирозерцание в отражении и осознании наблюдаемых событий, а мировоззрение на базе полученного рефлексивного опыта приводит к определенным выводам, формирующим в дальнейшем жизненные убеждения. В творчестве, через призму и единство этих трех составляющих, творец способен выразить свое осмысление жизни с особой убедительностью, несмотря на интуитивный уровень художественного воплощения содержания произведения. Современники Сергея Васильевича, А. Дж. и Е. Сваны, в своих воспоминаниях подчеркивали эту особенность творчества композитора «непосредственно интуитивного порядка» [4, с. 206]. Философы же поясняли,

что деятель искусства демонстрирует в своих сочинениях созерцание красоты, пленявшее сердце, и вносившееся во все: во внутреннюю культуру (в веру, в молитву, в искусство, в науку и в философию), влияя на формирование души, которая становилась нежнее, утонченнее и глубже [см.: 8]. Отсюда и возникает понимание философами «Русской идеи», идущей от «созерцающего сердца» художника и определяющей одно из критериев «русскости» [см.: 8].

Осмысление соборности И. А. Ильина и Н. А. Бердяева демонстрируют другую грань «русскости», олицетворяющей ключевую составляющую «духовных условий национального единства» [6], патриотических чувств, выраженных в единстве и свободе абсолютных ценностей русских людей, связанных с «любовью к Богу, Царю и Отечеству» [3]. Анализ творческого наследия Рахманинов наглядно демонстрирует, что тематика его многих произведений связана не только с личными переживаниями и жизненными впечатлениями композитора, но и словно отражает его размышления о судьбе России, потому что «душа его центральной темы творчества – русская» [см.: 4, с. 320].

Понимание «русскости», с точки зрения философов, также неразрывно связана с идеей смирения, которая помогает проследить изменение духовной природы человека, его «внутренней работы над самим собой» [2] и освобождения «от власти страстей и низшей природы» [2]. По мнению Ильина, это особая сила духа, помогающая концентрироваться, закалять себя, наращивать свою силу, преодолевая «внутренние затруднения и внешние препятствия» [10]. Красноречивым подтверждением сказанному является биография С. В. Рахманинова, которая демонстрирует непростую судьбу музыканта, влияющая на становление его духовной силы и крепкий непоколебимый нравственный стержень, отмеченный в образах сочинений «смуглой рахманиновской краской» [4, с.107].

Одной из отличительных особенностей русского человека, по мнению философов, считалась всеобъемлющая «любовь к Богу, своему ближнему, природе и животному миру. Основной духовно-творческой силой русской души является «любовь к Богу, которая неотделима от любви к ближнему и к Божьему творению» [8]. Соотнося сказанное с воспоминаниями о личности Рахманинова, ярко воплощается обозначенный в трудах философов портрет «самотворящейся личности» с «добрейшей душой», являющегося «нежнейшим семьянином», «интереснейшим собеседником с прекрасным чувством юмора» [4, с. 291]. Сергей Васильевич был тем «редким примером искренности, смирения, великодушия и глубокого понимания человеческой души» [4, с. 200]. Он соответствовал пониманию философов о предназначении человека «быть свободной личностью», творящей себя «на протяжении всей своей жизни» [1], «способной к самообладанию и взаимному уважению» [6] и «обладающий волей к миру и братству, справедливости и солидарности» [6]. Подтверждение этому можно найти во многих высказываниях его современников. Например, в одном из них подчеркиваются высокоморальные качества Сергея Васильевича, понимающего критерии порядочности и честности в отношениях с людьми, поэтому его чрезмерная «требовательность и

строгость к себе» также была адресована и к окружающим его людям: «Кривые пути он не прощал и беспощадно вычеркивал таких людей из круга своих привязанностей» [4, с. 76].

Ещё одной важной характеристикой «русскости» является творчество, основанное на мирозерцании, идущее от «нашей природы, горящего сердца и высоко развитого эстетического опыта» [9]. В одном из высказываний современников Рахманинова говорится об особенностях мелодического богатства его музыкального языка, «непридуманного, ненавязываемого, отличающегося своеобразным волевым аристократизмом и душевным благородством» [4, с. 356].

В своих воспоминаниях многие друзья композитора видели в творчестве Рахманинова проявление полученного им Божественного дара: «он считал свое искусство чем-то вроде религиозного священнодействия» [4, с. 206], «он – музыкант, одарённый Божьей милостью», а «темы его главных произведений – суть темы его жизни» [4, с. 320]. Сам же Сергей Васильевич, будучи глубоко религиозным человеком, видел в церковном пении источник вдохновения: «ведь оно, как и народные песни, служит первоисточником, от которого пошла вся наша русская музыка» [4, с. 243].

Рассмотрим на примере одного из известных светских сочинений Рахманинова – вокально-симфонической поэмы «Колокола» – отражение перечисленных выше элементов мирозерцания композитора. Обозначенное сочинение было создано в 1913 году, накануне трагических событий первой мировой войны и в период надвигающихся глобальных изменений жизни предреволюционной России. Все эти тревожные волнения переданы Рахманиновым во многих сочинениях, созданных в этот период, однако в полной мере они нашли свое воплощение в образном строе музыкального шедевра, обнажая мысли, чувства и умонастроения Мастера в преддверии катастрофы.

Из биографии композитора известно, что до создания поэмы им был разработан план будущей Третьей симфонии, но присланная анонимом поэма Э. По в переводе К. Д. Бальмонта «Колокола», побудила Рахманинова создать вокально-симфоническое произведение на основе составленного им плана симфонии¹.

В поэме Сергей Васильевич, как никогда остро, размышляет об извечных философских вопросах: жизнь и смерть; страх и трепет перед грядущими жизненными событиями; судьба, удары и испытания, которым человек бессилен противостоять. Б. В. Асафьев в своем воспоминании, подчеркивал, что в «Колоколах» Рахманинов отразил «настороженные зовы и предчувствия тревог родины», а текст Э. По стал «словесным представителем» глубоко вкоренившихся в сознании композитора вопросов к действительности» [5, с. 365].

¹ «Я прочитал вложенные в концерт стихи и немедленно решил воспользоваться ими для задуманной симфонии с хором. Структура стихотворения требовала четырёхчастной симфонии», – делился своими воспоминаниями композитор в интервью с О. фон Риземана [14, с. 143].

Четыре части поэмы как аллегория четырем периодам жизни человека: начало, становление, расцвет и завершение. Колокольный звон, который сопровождает каждую часть, выполняет главную смысловую нагрузку в сочинении и, подобно биению сердца, реагирует на происходящие события сюжетной линии драматургического развития. Колокольность не просто вплетена в ткань музыки, она становится и главным выразительным средством, и раскрытием «психологических состояний встревоженного человечества» [5, с. 365]. Композитор использует сквозные образы-символы колокольности на протяжении всей поэмы: в первой части – «бубенчики», во второй – «церковный венчальный колокол», в третьей – «набат», в четвертой – «погост».

Жанр поэмы дает Рахманинову свободу в формообразования частей «Колоколов», что отличает её от привычного строения классического симфонического цикла. В первой части представлена скерцозная зарисовка, не соответствующая привычному сонатному *allegro* жанра симфонии. Тем не менее, именно данная часть несет главную драматургическую нагрузку с экспонирование основных образов, мотивов и ритмоформул, прорастающих в сквозном развитии на протяжении всех частей цикла.

Во второй части можно увидеть лирическое начало, соответствующее медленной части симфонического цикла. Третья часть в данном понимании композитора близка образности инфернального скерцо (распространенного в эпоху романтизма). Рахманинов ярко воплотил кардинальную трансформацию образа звонкого перелива бубенцов из первой части в стремительно разгорающийся пожар, крушащий всё на своём пути.

Четвёртая часть выполняет функцию скорбного эпилога в цикле, что не соответствует классической структуре симфонии, однако сам композитор оправдывал использование в своём произведении траурного финала, приводя в пример Шестую симфонию П. И. Чайковского: «С тех пор, как Чайковский подал пример мрачного и медленного финала, подобная идея уже не казалась мне странной» [14, с.143]. Следовательно, по своей структуре «Колокола» Рахманинова близки симфоническому циклу без симфонического *Allegro* в начале (с двумя разными по характеру скерцозными частями, контрастирующими им медленными частями) и траурным финалом. Каждая из частей отмечена целостностью и выдержанностью единого настроения, включает в себе внутренние контрасты. Важно и то, что форма всех частей сходная, основана на трехчастности.

Четыре музыкальных картины, блестяще воплощенные в четырех разделах поэмы, строятся на конфликтно-контрастном чередовании частей. Агогические изменения, выверенный тонально-ладовый план и мастерское преобразование музыкальных образов демонстрируют симфонические приемы в развитии художественного содержания сочинения. Например, светлый полётный образ из первой части сначала постепенно преобразовывается в образ зловещей стихии в третьей части, затем переходит в образную сферу пугающего безжизненного спокойствия и мертвого безразличия четвертой части. Подобный драматургический ход демонстрирует единую линию

«прорастания» к финалу незаметно возникнувшего и окрепшего скорбного, а затем траурного образа-символа для всего сочинения.

Рахманинов оригинально подходит к распределению стихотворных строк в партиях солистов и хора. В каждой части музыкальный образ связан с определенным тембром солиста, отражающего обобщённое воплощение различных состояний и жизненных явлений в судьбе человека.

Соло тенора в первой части можно связать с образом молодой души, преисполненной радостным воодушевлением и радужными грезами о предстоящем будущем. Во второй части (соло сопрано) Рахманинов рисует светлый образ непорочной невесты, олицетворяющей исповедь и трепет чистой души перед вступлением во взрослую жизнь. Соло баритона в заключительной четвертой части отображает суровую речь зрелого мужчины-философа, прошедшего свой непростой жизненный путь и освободившегося от былых юношеских иллюзий. Можно предположить, что за образом солиста скрывается и сам автор¹.

В третьей части поэмы Рахманинов исключает тембры солистов, воплощая главную образность только средствами хоровой звучности. Думается, композитор так пытался передать беспощадность судьбы в адрес всего человечества перед всеобщим бедствием и катастрофой.

Драматургическое единство цикла достигается не только благодаря общей поэтической идее, но и с помощью тональных арок, музыкальных связей, порой тонких и завуалированных. Рахманинов не использует лейтмотивный принцип развития, что традиционно для позднеромантической симфонической драматургии, но умело применяет мотивные, интонационные переключки, тонально-гармонические арки устанавливают ассоциативные связи между частями. Это позволяет Мастеру объединить все разделы в единую сквозную композицию. В представленной ниже таблице отражены тональный план и имеющиеся в партитуре темповые указания.

В таблице отражены очевидные тональные взаимосвязи первого, третьего и четвёртого раздела. Так, тональность ля-бемоль мажор (1 часть) является параллельной тональностью фа-минора (3 и 4 части), в которой написаны крайние разделы второй части и средний раздел четвёртой. С другой стороны, тональность до-диез минор из среднего раздела первой части, является основной тональностью четвёртой части, а затем преобразуется в одноименный ре-бемоль мажор (как энгармонически равный до-диез мажор) в коде. Такова общая логика тонального развития в поэме.

Из всей драматургии сочинения вторая часть выделяется своим тональным колоритом. Объяснение подобному композиторскому решению можно найти в образности, которая указывает на исповедь молодой и чистой

¹ Подтверждение сказанному может служить воспоминание близкого друга композитора М. Шагинян: «Говоря про свою первую симфонию, Рахманинов привел пример с деревом — если прищемить пальцем его молодой побег, то оно остановится в росте, и вот его “прищепили так” на самой заре, когда он протянул свои побеги... Его венчают лаврами новатора, объявляют передовым, оригинальным и бог весть чем, а его новаторство придушили в зародыше... И все это страшным, мертвым голосом, почти старчески, с угасшими глазами, с серым, большим лицом» [4, с. 167]

души. Следует отметить и тот факт, что тональность ре мажор ассоциировалась многими композиторами с «золотисто-коричневым» оттенком¹ [см.: 14, с. 120].

№ части	Название	темп	тональность
1 часть	«Слышишь, сани мчатся в ряд»	Allegro ma non troppo	крайний раздел: As-dur; средний раздел: cis-moll крайний раздел: As-dur;
2 часть	«Слышишь к свадьбе зов святой»	Lento	Вступление в c-moll Крайний раздел D-dur Средний раздел: Ges-dur Крайний раздел D-dur
3 часть	«Слышишь, воющий набат»	Presto	Крайний разделы: <i>f-moll</i> ; Средний раздел: h-moll Крайний разделы: <i>f-moll</i> ;
4 часть	«Похоронный слышен звон»	Lento lugubre	Крайние раздел: cis-moll ; средний раздел: <i>f-moll</i> ; Крайние раздел: cis-moll кода: Des-dur

Оркестровое вступление второй части в до-миноре позволяет Рахманинову постепенно перевести слушателей из бемольной сферы в диезную. Две тональности, представленные во второй части (ре мажор и соль-бемоль мажор) обнаруживают общие тональные связи с другими частями сочинения. Например: в среднем разделе третьей части возникает си минор, параллельная тональность ре мажора; в кодовом разделе финала поэмы тональность ре-бемоль мажор выступает доминантой по отношению к тональности соль-бемоль мажору. Так, можно обнаружить логическую взаимосвязь второй части с остальными разделами «Колоколов».

Думается, что тональность ре мажор второй части можно символично связать с образом святости, непорочности, в то время как образ пламени из среднего раздела третьей части (в си миноре) предвосхищает аллегорическую образность пороков или божьей воли, посланной людям для испытания.

Подобная параллель ощутима и между тональностями соль-бемоль мажора и ре-бемоль мажора. Возможно, средний раздел второй части понимался Рахманиновым как олицетворение образа непорочной души, познавшей грехи и страдания в третьей части поэмы, в кодовом разделе четвертой части (в ре-бемоль мажоре) освобождается от тягот грешной жизни и воспаряет над землёй. В этом можно проследить и взаимосвязь энгармонического преобразование до-диез минора в ре-бемоль мажор.

Еще важными средствами выражения мирозерцания Сергея Васильевича является включение в образную сферу общих сквозных мотивов и

¹ Несмотря на то, что Рахманинов не был последователем теории взаимодействия колорита тональности и цвета, возможно в данной части поэмы композитор интуитивно намечает тональную взаимосвязь с поэтическим текстом. Звучащие в крайних разделах слова «Слышишь, к свадьбе зов святой, золотой», вызывает ассоциацию с солнечным светом и звоном золотых колоколов.

ритмо-формул, которые прорастают через весь цикл. Например, интонация опевания третьей ступени (напоминающая мотив средневековой секвенции *Dies irae*) аллегорически связана в поэме с образами «мёртвого сна» и «смерти». Впервые эта интонация появляется в среднем разделе первой части, постепенно выходя на первый план в роли заглавной интонации второй части. Завуалированно она предстаёт в третьей части, и в последний раз возникает в четвертой части в виде варианта инверсии.

Мотив, состоящий из нисходящих хроматизмов, композитор умело применяет в моменты зловещей напряжённости и траура. Впервые мотив появляется в среднем разделе первой части, отражая зыбкость мечтаний молодого человека. Во второй части этот мотив используется для передачи настроения незащитности и трепета невесты перед венчанием. Прорастание и усиление динамики хроматизмов приводят к состоянию всеобщего хаоса перед разгорающимся пламенем. В четвёртой части мотив олицетворяет образ всеобщего страдания и скорби.

С помощью расширенной образной трактовки вокально-хоровой и оркестровой фактуры Рахманинов достигает новых вершин в воплощении сложного драматургического содержания вокально-симфонической музыки, тем самым приближая «Колокола» к монолитному симфонизированному циклу. В рассмотренном сочинении очевидна его заглавная идея – бессмертие России, русской культуры, народа, получившая своё символическое выражение через образ колоколов. Этот образ-символ воплощён с помощью разнообразных сонористических эффектов оркестра (от бубенцов тройки до церковного колокола, возвещающего о свадьбе, от тревожного набата стихийного бедствия до погребального звона).

Так, в своем ярком сочинении Сергей Васильевич сумел воплотить духовно-религиозный аспект своего мирозерцания, в котором с полной силой выражены не только собирательная образность, присущая его музыкальным произведениям предреволюционного периода, но и характеристика качеств личности, соответствующих целостному миру Рахманинова, его рефлексии на происходящие события в жизни.

В заключение исследования стоит привести цитату из воспоминаний племянницы композитора С. Прибытковой: «Сила его творчества безгранична, потому, что музыка его глубоко человечна, потому, что Рахманинову было присуще идеальное чувство меры и проникновения во все движения человеческой души» [5, с. 96].

Список источников

1. Бердяев, Н. А. Проблема человека : (к построению христианской антропологии) / Бердяев Николай Александрович. – Текст : электронный // Христианская психология и антропология : [сайт]. – URL: <https://www.xpa-spб.ru/libr/Berdyaev-NA/problema-cheloveka-1936.html> (дата обращения: 10.09.2022).

2. Бердяев, Н. А. Спасение и творчество : (два понимания христианства) / Н. А. Бердяев. – Текст : электронный // Русские записки. 1937. – № 2. – <https://www.litmir.me/br/?b=114532&p=1> (дата обращения: 12.09.2022).
3. Бердяев, Н. А. Церковная смута и свобода совести / Бердяев Н. А. – Текст : электронный // Электронная библиотека Одинцовского благочиния : [сайт]. – URL: <http://odinblago.ru/path/5/3/> (дата обращения: 10.09.2022).
4. Воспоминания о Рахманинове. В 2 томах. Т. 1 / Государственный центральный музей музыкальной культуры и м. М.И. Глинки ; сост., ред., авт. предисл., авт. коммент., авт. указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1988. – 525, [3] с. – Текст : непосредственный.
5. Воспоминания о Рахманинове. В 2 томах. Т. 2 / Государственный центральный музей музыкальной культуры и м. М.И. Глинки ; сост., ред., авт. предисл., авт. коммент., авт. указ. З. А. Апетян. – 5-е изд., доп. – Москва : Музыка, 1988. – 540 с. – Текст : непосредственный.
6. Ильин, И. А. Аксиомы религиозного опыта / Иван Александрович Ильин. – Текст : электронный // Азбука веры : сайт. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ivan_Ilin/aksiomy-religioznogo-opyta/ (дата обращения: 12.09.2022).
7. Ильин, И. А. О православии и католичестве / И. А. Ильин. – Текст : электронный // Азбука веры : сайт. – 2005. – URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Pomazanskij/to-chto-imeesh-derzhi/12 (дата обращения: 09.09.2022).
8. Ильин, И. А. О русской идее / И. А. Ильин. – [Избранные статьи. под ред. Н. П. Полторацкого]. – Текст : электронный // Ладим.org : сайт. – URL: <http://www.ladim.org/st03b4700102.php> (дата обращения: 09.09.2022).
9. Ильин, И. А. О русской интеллигенции / И. Ильин – Текст : электронный // LIVEJOURNAL : сайт. – URL: <https://intelligentsia1.livejournal.com/64310.html> (дата обращения: 09.09.2022).
10. Ильин, И. А. Путь к очевидности / И. А. Ильин. – Текст : электронный // Хронос : сайт. – URL: www.hrono.rspu.ryazan.ru (дата обращения: 09.09.2022).
11. Келдыш, Ю. В. Рахманинов и его время / Юрий Келдыш. – Москва : Музыка, 1973. – 432с. – Текст : непосредственный.
12. Паисов, Ю. И. Жизнестойкость романтического мирозерцания : Рахманинов / Юрий Паисов. – Текст : непосредственный // Русская музыка и XX век. – Москва, 1997. – С. 91-122.
13. Рахманинов, С. В. Письма / С. В. Рахманинов ; под ред. З. Апетянц. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1955. – 604с. – Текст : непосредственный.
14. Риземан, О. Сергей Рахманинов : воспоминания / Оскар фон Риземан. – Москва : Класика-XXI, 2008. – 248 с. – ISBN 978-5-17-097242-5. – Текст : непосредственный.
15. Соколова, О. И. Сергей Васильевич Рахманинов / Ольга Соколова. – Москва : Музыка, 1984. – 160 с. – Текст : непосредственный.

Резванова Г.В.,
*преподаватель кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры*

Об особенностях трактовки одного лермонтовского стихотворения в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера

Статья посвящена камерно-вокальному творчеству Н. Метнера и продолжает ряд исследований в этой области. Автором рассматриваются некоторые приемы индивидуальной работы композитора с поэтическим текстом Лермонтова. Такой способ взаимодействия композитора с поэтического первоисточником в статье определяется как композиторская интерпретация. В результате анализа приема полиметрии, применяемом Метнером в романсе «Ангел», сделан вывод об индивидуальном претворении смысловой структуры лермонтовского стиха в музыкальном прочтении данного романса.

Ключевые слова: романс, взаимодействие музыки и слова, композиторская интерпретация, полиметрия, Н. Метнер.

Galina V. Rezvanova,
*Lecturer at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

Interpretation of Poem by Lermontov in Chamber-Vocal Creativity of N. Medtner

The article considers chamber-vocal creativity of N. Medtner and continues a number of studies in this field. The author examines some techniques of the composer's individual work with Lermontov's poetic text. This method of the composer's interaction with the poetic source is defined as composer's interpretation. Having analyzed the polymetry technique used by Medtner in the romance "Angel", it makes the conclusion about the individual implementation of the Lermontov verse semantic structure in the musical reading of this romance.

Keywords: romance, composer's interpretation, polymetry, N. Medtner.

Фигура Н. К. Метнера – одна из самых загадочных в истории отечественной музыки. Его творчество получило высокую оценку и признание современников, а его личность продолжает вызывать неподдельный интерес у представителей искусства. Однако его музыка не стала столь же любима и востребована слушателями, как музыка его современников, таких, как С. Рахманинов, А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев. В чем причина такого положения дел? С одной стороны, революционные события начала XX века повлияли на решение Метнера покинуть Россию, порвать связи с русской культурой, а за рубежом его музыка не всегда находила должный отклик. Кроме того, произведения Метнера довольно нелегко слушать и исполнять. Его творчество отмечено печатью высокого вкуса, художественного интеллекта, серьезности и философской глубины мысли, требующих сложных приемов

выразительности музыкального языка. Метнер всегда оставался верен своим идеалам, не следовал новым веяниям современного ему искусства начала XX века. Возможно, это также объясняет отсутствие широкого круга ценителей его творчества в современную ему эпоху. Не получило его творчество всеобщего признания и в советское время. В этот период отечественное искусство должно было участвовать в формировании идеологии строителя коммунизма, оно было социально ориентировано на массовость, народность, доступность для самых широких слоев советского народа. Официальные идеологические установки и требования к тому, каким должно быть советское искусство, не способствовали возникновению интереса к музыке Метнера, с ее стремлением к камерности, к интимному разговору «по душам» со своим слушателем на темы, требующие углубленно-сосредоточенного погружения во внутренний мир человека.

В 80-х годах XX века в отечественной культуре наметилось стремление воссоздать целостность русской музыкальной культуры, вернуть ей имена, ранее забытые по каким-либо причинам. Одним из результатов этого стало возвращение музыкального наследия Н. Метнера и обращение к малоизвестным произведениям композитора. Современные исполнители раньше музыковедов осознали подобную необходимость, музыка этого композитора все чаще звучит в концертных залах России и находит своих почитателей.

Н. Метнер вошел в историю русской музыки, прежде всего, как автор многочисленных фортепианных произведений. Однако камерно-вокальное творчество также составляет важную часть его наследия. Композитор обращался к этому жанру на протяжении всего своего творческого пути, создал в общей сложности около ста вокальных произведений. Но в отличие от произведений для фортепиано, вокальные сочинения композитора исполняются не столь часто и остаются все же менее востребованы как слушателями, так и исполнителями. Поэтому его камерно-вокальное творчество, на наш взгляд, нуждается в более пристальном внимании и изучении.

Интерес к творчеству Метнера возрождается не только в области исполнительского искусства, но и в музыковедении. Сам композитор является автором книги «Муза и мода», изданной в Париже в 1935 году, в которой он изложил свои взгляды на искусство и обосновал собственную творческую позицию. Известны воспоминания современников о нем как о человеке и художнике (Э. Айльз «Метнер – друг и учитель», воспоминания М. Шагинян, А. Белого, Л. Сабанеева, Н. Мясковского, Ю. Тюлина). О. Слободская в своих воспоминаниях о работе с композитором («Я исполняла песни Метнера с его участием») писала: «Постичь песни Метнера отнюдь не легко: они требуют от певца технического мастерства, а главное – тонкого, вдумчивого поэтического восприятия». Исследованию стиля Метнера также посвящены труды Е. Долинской, П. Васильева, Г. Г. Нейгауза, И. Зетеля, Ю. Келдыша, Д. Житомирского и др. Жанровая характеристика фортепианного наследия композитора дана в исследованиях Е. Васютинской, диссертациях Ю. Москалец, В. Семькина, Е. Предвечной. Вопросы фортепианной фактуры в произведениях Метнера изучаются в статьях В. Будникова.

Камерно-вокальному творчеству Метнера посвящены статьи Б. Асафьева, А. Штром, К. Плужникова. Исследователи рассматривают вопросы взаимодействия музыки и слова, роль партии фортепиано в его вокальных произведениях, многообразие образного содержания романсов и песен Метнера и особенности их исполнительской интерпретации. Так, К. Плужников пишет: «Мне думается, что большая сжатость и углубленность, кинетическая напряженность мысли делают творчество Метнера малодоступным широкой массе слушателей. Его необходимо понять. Он самобытен, поэтому отпугивает обывателей, а людям ищущим доставляет радость» [7]. Данная работа продолжает ряд исследований камерно-вокального творчества композитора.

Интересно, что Метнер редко называл свои вокальные сочинения романсами, чаще стихотворениями для голоса с фортепиано или песнями: «Двенадцать песен Гёте», «Семь стихотворений Пушкина» и т.п. Тем самым он, возможно, дистанцировался от традиционной трактовки жанра русского романса, сформированной столетней его историей. Композитор с большой требовательностью подходил к выбору поэтических текстов для своих произведений. В музыкальном истолковании текста он проявлял значительную свободу, не стремясь к обязательному соответствию слова и музыки. По справедливому замечанию одного из современников, Метнер писал музыку не на текст, а «по поводу данного текста» (данное высказывание принадлежит С. Прокофьеву). Он воплощал в музыке основную идею произведения, причем воплощал по-своему, не стремясь к точному следованию за авторским текстом, расставляя свои собственные смысловые акценты.

В музыкальной исполнительской практике такое индивидуальное прочтение авторского замысла принято определять термином «интерпретация». При этом исполнитель в процессе интерпретации выбирает собственные исполнительские средства, фиксируя таким образом свое истолкование музыкального произведения. Нам представляется, что понятие «интерпретация» может быть применимо в данном контексте и к композиторскому творчеству Метнера, который по-своему трактовал авторский поэтический текст, выбирая свои индивидуальные приемы музыкальной выразительности для создания собственной интерпретации художественного произведения.

Одним из примеров такой индивидуальной работы со словом может послужить романс «Ангел» на стихи М. Лермонтова¹. Он по-своему «прочитал» стихотворение Лермонтова, увидел в нем свой смысл и создал собственную версию произведения со своей новой идеей, переосмыслив таким образом поэтический источник.

Следует отметить тот факт, что первоначально музыкальное прочтение стихотворения сложилось в форме инструментальной пьесы – «Пролог» из «Восьми картин настроений» для фортепиано, ор.1. Интересно, что композитор предпослал пьесе эпиграф – две начальные строки из стихотворения

¹ Считается, что образ прекрасного ангела, созданный Лермонтовым, был навеян ему воспоминаниями о рано умершей матери и о колыбельной песне, которую она пела ему.

Лермонтова: «По небу полуночи ангел летел и тихую песню он пел...». Сам факт, что композитор выбрал для эпиграфа именно эти слова, а не первое четверостишие, например, либо другие слова из стихотворения, позволяет предположить, что именно этот образ, возвышенный, небесный, гармоничный, стал для воображения Метнера отправной точкой, тем состоянием души, которое он отразил в своем музыкальном сочинении. Тем самым композитор направляет восприятие инструментального произведения сквозь призму образа, возникшего в его собственном сознании при прочтении поэтического текста. Такой прием станет в дальнейшем характерным для фортепианного творчества Метнера, он зачастую подбирает стихотворные эпиграфы к своим фортепианным произведениям (например, сонате ми минор, ор. 25 предпосланы строки из стихотворения А.Тютчева).

Анализируя средства музыкальной выразительности, мы можем убедиться, что самым ярким музыкально-выразительным приемом, примененным композитором в этом сочинении, является прием полиметрии – одновременного сочетания двух и более музыкальных метров, при котором не совпадают метрические акценты в разных голосах фактуры. В результате музыкальная фактура расслаивается на несколько пластов, в каждом из которых свое ощущение времени. Движение восьмыми в партии левой руки сочетается с триольным движением в верхнем регистре (12/8). При этом мотивы в партии правой руки сгруппированы по 4 звука и образуют «скрытый» мелодический голос, излагаемый половинными длительностями, помещенный в глубине звукового потока. Мелодия фактически образует размер 3/2, ее ритмика равномерна и статична. При этом в нижнем регистре четырехдольность завуалирована: фигурации построены не по 4 восьмых, а 3/8+3/8+2/8; причем из окончаний этих восходящих мотивов также образуется скрытый мелодический голос. Акценты, образуемые в мелодических голосах, подчеркнута не совпадают. Такая сложная метрическая организация времени, на наш взгляд, дает эффект преодоления ожидаемой метрически тяжелой сильной доли, нарушает ощущение опоры, «гравитации», а потому рождает чувство невесомости и парения.

Необходимо отметить, что это произведение уже становилось ранее предметом исполнительского анализа. В частности, в статье В. В. Будникова «Пластическая проекция полиметрии в исполнительском тексте» [1] оно рассматривается в исполнительском аспекте. В. В. Будников говорит о том, что прием полиметрии, воплощенный в столь сложной фактуре, позволяет исполнителю проникнуть в глубину художественного образа произведения «через активизацию подсознательной сферы», чтобы воплотить «скрытые смыслы произведения».

Подобная сложность организации музыкального времени у Метнера отмечалась еще его современниками. Композитора упрекали в чрезмерной усложненности музыкального языка, препятствующей непосредственному выражению чувства и, как следствие, затрудняющей естественное восприятие его музыки. Действительно, в фактуре этого произведения акценты метрические и ритмические, а также мелодические мотивные акценты по

большой части не совпадают между собой. Метнер значительно усложняет в данном случае хорошо известный выразительный прием.

В эпоху романтизма прием полиритмии использовался довольно широко для передачи взволнованности, непосредственности высказывания, противоречивости чувств или внутренней борьбы. Такой прием встречается в музыке Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, С. Рахманинова и других композиторов. Но полиметрия, ощущаемая в этой пьесе, имеет несколько другую природу. Понять ее нам поможет более полное погружение в ту идею, которую увидел Метнер в стихотворении Лермонтова и интерпретировал ее музыкальными средствами.

Вероятно, лучше понять композиторский замысел поможет обращение к вокальной версии данного произведения, появившейся через несколько лет после инструментальной пьесы. Сам этот факт говорит о том, что Метнер не исчерпал интерес к этой теме. Возможно, для более точного воплощения своей интерпретации стихотворения композитор непосредственно использует еще одно выразительное средство – поэтическое слово, которое придаст конкретный смысл произведению, и тембр человеческого голоса. Это дает нам повод сравнить инструментальную пьесу и вокальное произведение на текст стихотворения Лермонтова «Ангел», op.1 bis.

При сравнении оказалось, что стихотворный текст практически полностью совпадает по строению с написанной ранее мелодией, гармония и фактура сохранены композитором, с той небольшой разницей, что в фортепианном варианте все скрытые в глубине фактуры, не совпадающие между собой, голоса отчетливо «выписаны» на протяжении всего произведения, а в вокальном варианте фактура несколько облегчена, без постоянного подчеркивания всех голосов. Изменения коснулись более всего тональности произведения (E-dur изменен на Des-dur), что, возможно, связано с соображениями удобства вокальной тесситуры. Возможно, что выбор другой тональности был связан с большей объективностью эмоционального высказывания.

Обратимся к поэтическому тексту Лермонтова.

АНГЕЛ

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов;
О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.

Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез,

И звук его песни в душе молодой
Остался – без слов, но живой.

И долго на свете томилась она,
Желанием чудным полна;
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Рассмотрим некоторые особенности стихотворения, нашедшие отражение в музыкальной интерпретации Метнера. Стихотворение написано в размере амфибрахий (трехсложная стопа со вторым ударным слогом), придающим звучанию стихотворения музыкальность и певучесть. Заложенный в стихотворении трехдольный метр прослеживается и в мелодической линии (триоль на такт). Парное чередование длинной (4 стопной) и короткой (3 стопной) строк, ассоциирующееся со вдохом и выдохом, также отражается в построении мелодических фраз (4+4), причем вторую фразу композитор продлевает, уравнивая с первой и создавая ощущение квадратности, устойчивости, объективности высказывания. Композитор, таким образом, представляет звучание стиха более «земным», а образ более цельным и единым. В целом сохраняя форму лермонтовского текста, Метнер строго следует стихотворной рифме во фразировке мелодии, нигде не нарушая ее.

В соотношении слова и музыки композитор не стремится следовать мелодически точно за словом, отражая малейшие нюансы, как М. Мусоргский или А. Даргомыжский. Здесь он близок скорее традиции М. Глинки, так как воплощает общее настроение поэтического текста. Это подтверждают и некоторые подробности: например, даже в моменты напряженного гармонического и мелодического развития («он душу младую в объятиях нес») ритмическая сторона мелодии, тем не менее, остается неизменной, уравновешенной и сохраняет квадратность построений. В развитии музыкального образа присутствуют черты репризности, придающие форме цельность, гармоничность и завершенность.

Смысл стихотворения Лермонтова заключается в противопоставлении небесного – чистого, высокого, и земного – «скучного». Поэт использует многочисленные и разнообразные эпитеты в описании небесного мира, который покидает рожденная душа («тихая», «святая», «блаженство», «безгрешные», «райские», «великий», «живой». «чудное»); земную же жизнь он называет «миром печали и слез», в котором душа обречена «томиться». Для характеристики песен земли он находит лишь эпитет «скучные». В этом противопоставлении и заключается аллегорический смысл произведения Лермонтова.

Для наиболее яркого и убедительного воплощения этой идеи поэт применяет прием анафоры. Повторение все более масштабных структурных построений (сначала слов «и месяц, и звезды, и тучи...»; затем целых предложений: «И звук его песни ...И долго на свете ... И звуков небес...») дает

ощущение динамики движения, возвращения к одной и той же точке, но с другим поворотом мысли, с новой, более напряженной эмоцией. Этот прием можно сравнить с длительным динамическим крещендо в музыке, подготавливающим кульминационное высказывание и направляющим к нему все внимание слушателя. Такое постепенное нагнетание смысла и подготавливает горький вывод о невозможности счастья, подчеркивает эффект движения с неба на землю. Лермонтов показывает образ в динамике развития, используя приемы драматизации стиха.

Метнер же не использует возможности драматизации образа, заложенные в поэтическом тексте. Его музыкальному образу присущи целостность и единство настроения. Форма его романса несет черты репризности, уравновешенности, которой нет в стихотворении. Его понимание идеи произведения отличается от лермонтовского. Лермонтов противопоставляет два мира – небесный и земной – последовательно, подчеркивая их несовместимость. Главная идея его стихотворения, на наш взгляд, тоска по недостижимому идеалу.

Метнер трактует эту идею по-своему, с философской позиции, представив небесный и земной образы в единовременном контрасте. Эту сложную задачу он решает с помощью введения полиметрии, осознанно подчеркивая сложнейшие несовпадения метрической пульсации внутри фактуры. Таким образом, в едином потоке объединяется и свободно парящее движение небесных сфер, выраженное в сочетании нескольких временных пластов в партии фортепиано, и земное начало, воплощенное в метрически уравновешенной, нарочито регулярной организации вокальной мелодии. Возникает и темброво-фактурный диалог, который также служит, по нашему мнению, средством достижения единовременного контраста. Композитор совмещает образы произведения «по вертикали», показывая одновременно и их «разность», и единство.

Нам представляется возможной такая интерпретация Метнером лермонтовского стихотворения, исходя из его взглядов, из его мироощущения. В начале XX века композитор говорил: «Искусство не только как дар духовный, но и как потребность, как песнь души, как будто перестало существовать». Именно мысль о небесной святой песне оказалась так близка ему, относившемуся к искусству как к святыне. Композитор видит идеал в искусстве и воспекает верность ему на протяжении всего творческого пути.

Представляется далеко не случайным тот факт, что во введении к своей книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» Н. Метнер помещает именно стихотворение Лермонтова «Ангел». Композитор так пишет о причинах, заставивших его опубликовать свои взгляды: «Побудило меня к этому то знакомое всем чувство, которое испытывает человек, когда в тихую звездную ночь, оторванный от дневных забот, он вдруг оказывается лицом к лицу с мирозданием и силится понять то, что управляет бесконечной сложностью его, ищет ту невидимую связь отдельных миров, которая согласует их в одно целое... Словом, мною руководило непреодолимое стремление к единству и согласованию множества (разнообразия)».

Список источников

1. Будников, В. В. Пластическая проекция полиметрии в исполнительском тексте / В. В. Будников. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной синестетики : история, теория, практика : сб. науч. ст. / Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2022. – Вып. 4. – С. 56-70.
2. Долинская, Е. Б. Николай Метнер : монографический очерк / Е. Б. Долинская. – Москва : Музыка, 1966. – 192 с. – Текст : непосредственный.
3. Зетель, И. З. Н. К. Метнер-пианист / И. Зетель. – Москва : Музыка, 1980. – 231 с. – Текст : непосредственный.
4. Н. К. Метнер. – Текст : непосредственный // История русской музыки : в 10 томах / Государственный институт искусствознания, Министерство культуры Российской Федерации. – Москва, 1997. – Т. 10А : Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова [и др.]. – С. 134-169.
5. Лермонтов, М. Ю. Сочинения. В 2 томах. Т. 1 / М. Ю. Лермонтов ; сост. и комм. И. С. Чистовой. – Москва : Правда, 1988. – 720 с. – Текст : непосредственный.
6. Метнер, Н. К. Муза и мода : (защита основ музыкального искусства) / Н. Метнер. – Париж, 1935. – 158 с. – (Факсимильное издание – Париж: YMCA-PRESS, 1978). – Текст электронный // www.medtner.org.uk : сайт. . – URL: <https://www.medtner.org.uk/Muza%20i%20moda.pdf> (дата обращения: 10.10.2022).
7. Плужников, К. И. Забытые страницы русского романса / К. И. Плужников. – Ленинград : Музыка, 1988. – 104 с. – Текст : непосредственный.
8. Слободская, О. А. Я исполняла песни Метнера с его участием / О. А. Слободская. – Текст : непосредственный // Н. К. Метнер : воспоминания, статьи, материалы / сост. З. А. Апетян. – Москва, 1981. – С. 196-197.
9. Штром, А. А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Штром Анна Александровна ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Нижний Новгород, 2009. – 26 с. – Место защиты: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. – Текст : непосредственный.

Сырвачева С. С.,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры искусствоведения,
музыкально-инструментального и вокального искусства
Хабаровского государственного института культуры

**«Капитанская дочка» в жанре мюзикла-блокбастера
на сцене Хабаровского академического музыкального театра**

В статье рассмотрены особенности постановки мюзикла-блокбастера Е. Загота и К. Кавалеряна «Капитанская дочка» на сцене Хабаровского краевого театра, проанализирован сам мюзикл на материале хабаровского спектакля, дан обзор публикаций прессы о спектакле; выявлены некоторые тенденции современной российской музыкально-драматической сцены.

Ключевые слова: музыкальный театр, музыкальная журналистика, мюзикл-блокбастер, постановка мюзикла, Хабаровский краевой театр.

Svetlana S. Syrvacheva,
*Ph.D. of Art Criticism,
Associate Professor at the Department of Art Criticism,
Musical-Instrumental and Vocal Art,
Khabarovsk State Institute of Culture*

**"The Captain's Daughter" Blockbuster Musical at Khabarovsk Academic Musical
Theater**

The article discusses the production of "The Captain's Daughter" musical-blockbuster by E. Zagot and K. Kavaleryan at the Khabarovsk Regional Theater and analyzes the musical itself on the bases of the performance in Khabarovsk and press publications. It reveals some tendencies um the modern Russian music and drama.

Keywords: musical theatre, musical journalism, blockbuster musical, musical production, Khabarovsk Regional Theatre.

В конце театрального сезона 2021-2022 годов в Хабаровском краевом музыкальном театре состоялась премьера: мюзикл-блокбастер Евгения Загота и Карена Кавалеряна «Капитанская дочка» был представлен публике в режиссуре Дмитрия Отяковского (Москва).

Премьера вполне соответствует репертуарным тенденциям последних лет. Одна из этих тенденций связана с продвижением жанра мюзикла, в том числе на хабаровской музыкально-театральной сцене: в 2010-2020-е годы мюзиклы составили значительную часть премьерных спектаклей. Упомяну некоторые из них, охватывающие зрительскую аудиторию разных возрастов, и, в первую очередь, детскую: «Спящая красавица» (2017), «Тайна двенадцати лебедей» (2019) и «Волшебник изумрудного города» (2021), а также премьеры нынешнего сезона – «Алые паруса», «Принцесса на горошине» и «Бременские музыканты». Некоторые спектакли содержат уточняющие дефиниции, а именно: семейный мюзикл, мюзикл-фэнтези, и, собственно, мюзикл-блокбастер.

Уже само по себе сочетание общеизвестного высокого образца литературной классики – исторического романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» – и ультрасовременной жанровой модификации мюзикла в виде *мюзикла-блокбастера* весьма эффектно, даже экстравагантно. Под блокбастером понимается, как правило, мультибюджетный продукт кино или театральной индустрии, ориентированный на коммерческий успех при прокате.

Стремление творческого коллектива к актуализации классики на современной музыкально-театральной сцене, несомненно, заслуживает положительной оценки. С другой стороны, какие-либо манипуляции с пушкинским сюжетом, с кругом действующих лиц, который был здесь расширен, воспринимаются по меньшей мере неоднозначно¹ (подробнее этот вопрос будет рассмотрен далее).

Попутно отметим и другую тенденцию, связанную с выбором времени действия авторами российских музыкальных блокбастеров XXI столетия: события «Екатерины Великой» (Екатеринбург, 2008), «Графа Орлова» (Москва, 2012) разворачиваются в эпоху Екатерины II. К этому же историческому периоду относится мюзикл сугубо эстрадной направленности «Голубая камешка» (Хабаровск, 2021). Для российских мюзиклов последних лет именно XVIII век стал притягательной эпохой.

Постановка «Капитанской дочки» представляет собой не первый опыт работы коллектива ХМТ с современными авторами – литератором Кареном Кавалерьяном (либреттистом «Голубой камешки») и композитором Евгением Заготом (сочинившим музыку «Волшебника изумрудного города»). «Капитанская дочка» Загота – Кавалерьяна была написана специально для Алтайского музыкального театра согласно указанию на официальном сайте этого театра, приурочившего премьеру 2019 года к 220-летию юбилею А. С. Пушкина. Хабаровской публикой «Капитанская дочка» принята с интересом, на всех показах, состоявшихся летом и осенью 2022 года, зрительный зал был полон.

В музыкальном отношении спектакль производит весьма яркое впечатление, что обусловлено как достоинствами партитуры, так и музыкально-исполнительской частью постановки. Дирижёр-постановщик спектакля – Руслан Антипинский. Пение сопровождает живое насыщенное звучание оркестра, правда, в некоторых сегментах зрительного зала перекрывающее голоса артистов.

Положительные герои одноимённого романа Пушкина – комендант Белогорской крепости Иван Кузмич Миронов с супругой Василисой Егоровной и дочерью Марьей Ивановной, поручик Пётр Андреевич Гринёв и его слуга Савельич – совершенно неброские фигуры, можно сказать, обычные люди. Чета Мироновых, Савельич, обрисованы автором с лёгкой иронией. На их фоне отрицательные персонажи воспринимаются весьма выпукло, и это впечатление

¹ Имеется в виду работа не с текстом повести – подобная переработка неизбежно проводится при создании сценария и текста либретто на соответствующей литературной первооснове – но с самим сюжетом и кругом персонажей.

усиливается как в самом мюзикле, так и в его хабаровской постановке. Отрицательные персонажи не просто уравнивают, оттеняют главных героев – Гринёва и Машу, но подаются настолько ярко, сложно, убедительно, что роль их расширяется до создания неких антиподов положительным героям.

Среди исполнителей главных ролей следует выделить Андрея Кучинского в роли Алексея Швабрина. Артистом был создан образ раздираемого страстями глубоко несчастного человека, одновременно отталкивающего и по-своему привлекательного благодаря харизме артиста. В полной мере драматическое содержание этой роли артист раскрывает в сцене трибунала¹. Более прагматичный образ Швабрина, близкий литературному первоисточнику, создан артистом Даниилом Степановым.

Емельян Пугачёв в исполнении заслуженного артиста России Дениса Желтоухова и заслуженного артиста Хабаровского края Валентина Кравчука – сложный противоречивый образ, не лишённый благородства в своих рассуждениях и поступках по отношению к Гринёву и простому люду. В мюзикле Пугачёв предстаёт в некотором роде жертвой обстоятельств. Как тяжкое раздумье в середине 2-го действия звучит его протяжённый сольный номер с характерным припевом: «Нет, это было не напрасно...». И Кравчук, и Желтоухов обогащают своё выступление в этом эпизоде достаточно развитой его пластической проработкой. Образ Пугачёва в спектакле прорисован более живо и детально, чем у Пушкина.

Наиболее сомнительный персонаж с точки зрения интерпретации пушкинского романа – отъявленный злодей игумен Филарет, образ мефистофельский, введённый в эту историю авторами мюзикла. Сам по себе факт введения придуманного персонажа, не единственного в этом мюзикле, не обязательно ведёт к противоречию с замыслом писателя. Примером служит образ Гориславы в опере М. И. Глинки «Руслан и Людмила»: едва намеченный и безымянный у писателя, он был развит и органично вписан в пушкинский сюжет создателями оперы.

Что касается игумена Филарета, отметим отсутствие даже намёка на этот образ в произведениях А. С. Пушкина². В числе персонажей «Капитанской дочки» Пушкина, не вошедших в блокбастер – священник отец Герасим и его супруга Акулина Памфиловна. По Пушкину, перед казнью не присягнувших Пугачёву солдат и офицеров отец Герасим, «бледный и дрожащий, стоял у крыльца, с крестом в руках, и, казалось, молча умолял его за предстоящие жертвы» [3, с. 43], а попадая, рискуя собственной жизнью, укрыла Марью Ивановну от разбойников, представив её Пугачёву своей племянницей. Никаких общих черт с игуменом Филаретом эти пушкинские персонажи не имеют.

¹ Эта сцена в заключительной части спектакля заменяет собой беседу Марьи Ивановны, хлопочущей об оправдании оклеветанного Гринёва, с императрицей в романе Пушкина.

² Нерадивого и скупого попа из «Сказки о попе и работнике его Балде» всё же нельзя считать прототипом игумена Филарета из мюзикла Е. Загота и К. Кавалеряна, обладающего inferнальными качествами.

Кроме того, имя игумена Филарета вызывает невольные ассоциации со святителем Филаретом (Дроздовым), митрополитом Московским, с которым Пушкин вёл свой знаменитый духовно-поэтический диалог. Отсюда недоумение по поводу появления данного персонажа в «Капитанской дочке».

Отчасти замысел авторов блокбастера можно объяснить внешним *чёрным* монашеским облачением Филарета, символизирующим в контексте спектакля внутренний мир персонажа. В колоритном исполнении Олега Исакова игумен Филарет – это лукавый хитрец и предатель. Именно он, по замыслу Кавалеряна и Загота, задумал интригу с самозванцем, склонив Пугачёва к решению объявить себя спасённым императором Петром III. Тем самым вина за кровопролитный бунт частично перекладывается авторами мюзикла на «серого кардинала» Филарета.

Партия Филарета, излагающего свои крамольные идеи в дуэте с Пугачёвым «Здорово, Емеля...» (№ 4) из 1-го действия, наполнена хроматическими интонациями в триольном ритме, «осторожными» поступательными мотивами на основе хроматической гаммы, что в полной мере соответствует ладогармоническим средствам, найденным в романтическую эпоху для показа сил зла. В этом номере высказывания Филарета чередуются с репликами «Тише, тише, Филарет» в припеве, демонстрирующими скептическую поначалу реакцию Пугачева.

В этом же дуэте Филарет упоминает образы-символы двух птиц – *ворона* и орла, причём первому предстоит победить двуглавого орла. В сцене взятия Пугачёва разбойниками во 2-м действии в партии Филарета звучат слова: «Но если вороны кружат... Своя рубашка ближе к телу...». Смысловая арка внутри спектакля подчёркивает предательский характер поступков игумена, не готового рисковать собой в тот момент, когда наконец «закружили вороны».

Организовав выдачу Пугачёва властям за денежное вознаграждение, Филарет губит его окончательно. Примечательно, что в злодействе данный персонаж блокбастера превосходит даже разбойников. Так, склоняя к предательству усомнившихся бунтовщиков, Филарет цинично бросает: «Ничего, отмолим». При выдаче связанного Пугачёва все предатели гибнут, разумеется, кроме ловкого Филарета.

Серьёзную опасность создаёт Филарет для Петра Гринёва в сценах с бунтовщиками, нащёпывая Пугачёву о вреде милосердия для правителя, являя противоположные христианским добродетелям качества.

Помимо игумена в мюзикле присутствуют ряд введённых персонажей, таких, как Лихо, женщина-разбойница Буга и другие.

Лихо – персонифицированное зло, навалившаяся на Русь беда в виде «кровавого и беспощадного» русского бунта. Сами разбойники в числе своих «лучших друзей» называют *«лихую ночь»*. Персонаж (в исполнении Дмитрия Злобина) появляется в сопровождении группы танцовщиков на фоне звучащего хора. Как «заклинание», страшное пророчество повторяется попевка, основанная на круговом движении (отдалённо напоминающая мотив припева бурлацкой песни «Эй, ухнем»). Постоянно напоминая о себе, эта тема выполняет функцию лейтмотива Лиха в мюзикле.

Важную роль в драматургии спектакля играют действенные хоровые эпизоды (хормейстер Александр Рыбков) – это застольная песня в трактире, сцена славления Пугачёва в 1-м действии, сцена тюремщика с хором заключённых во 2-м действии и другие. Живо и сочно разыграна комическая сцена с участием ротмистра гусарского полка Зурина, полковника Раевича и хора гусаров, в которой военные с увлечением обсуждают преимущества разных видов тактики – наступательной, оборонительной, выжидательной и подкупательной.

Лирическая линия главных героев – Петра Андреевича Гринёва (Алексей Виноградов, Никита Туранов) и Марьи Ивановны (Юлия Горенская, Полина Юрченко) – представлена сольными и дуэтными номерами.

Образ Марьи Ивановны, олицетворяя доброе и светлое начало, антагонистичен коллективному злу, представленному бунтовщиками и всеми, кто примкнул к ним. Косвенную характеристику этому образу дают покаянные реплики Швабрина, первая из которых обращена к Гринёву в сцене взятия Белогорской крепости бунтовщиками из 1-го действия: «Прости навета злого на *ангела* земного». Другая реплика была произнесена в непосредственном диалоге с Машей в кульминационный момент сцены трибунала из 2-го действия: «Вы *ангел!* <...> Гринёв не виновен в измене!». Эта сцена демонстрирует удивительное по своей силе воздействие светлого, ангельского начала на озлобленную душу человека, мгновенно переменившегося и отказавшегося от клеветнических обвинений.

Лейттема любви главных героев, прозвучавшая впервые (в инструментальном изложении) в сцене их знакомства, далее раскрывается в дуэте «Отчего так бьётся сердце», исполняемом в середине 1-го действия и завершающем 2-е действие мюзикла. В этом дуэте находит своё выражение аллегорическое противопоставление света и мрака. Влюблённые герои поют: «*Белым облаком* над землёй пролетел печальный ангел...», и далее – «Обещая, что придёт *рассвет после темноты*».

Душевный настрой поручика Гринёва, самовольно покидающего Оренбургскую крепость ради спасения своей невесты, отражают слова из его сольного номера во 2-м действии: «Я иду в сердце *тьмы*». Хореографическое оформление этого эпизода акцентирует идею борьбы добра и зла: четыре танцовщика в гусарской форме словно противопоставлены шайке из четырёх разбойников, приближённых Самозванца, распевавших в ансамбле с хором из 1-го действия о своих лучших «друзьях» в виде булатного ножа, лихой *ночи*¹, булатного коня и медного лука.

Так, идея противопоставления света и мрака в рассматриваемом мюзикле воплощена музыкальными средствами и подкреплена в тексте либретто символическими выражениями.

В спектакле можно усмотреть воплощение и другой идеи, связанной с вращением колеса фортуны. В заключительной сцене 1-го действия «на

¹ В оригинале (в тексте разбойничьей песни, как и в романе Пушкина) – «тёмная ночь» и «добрый конь».

расстоянии» сопоставлены три героя – Марья Ивановна, Гринёв, который «ещё вчера был счастлив, как никто», и Пугачёв, вознесённый наверх колесом фортуны («Я ныне царь»). Обратная расстановка сил в терцете «Ещё вчера», вновь объединившем тех же персонажей «на расстоянии», возникает в сцене казни Самозванца из 2-го действия. Подобная симметрия имеет важное смысловое и композиционное значение.

Несомненный интерес представляют интертекстуальные связи с творческим наследием Пушкина и других авторов. Так, в сцене письма Марьи Ивановны из 2-го действия, открывающейся речитацией на словах «Я вам пишу...», очевидны аллюзии (и словесные, и музыкальные) с аналогичной сценой Татьяны из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

Аллюзии с «Пиковой дамой» Пушкина возникают в хоровой песне «Если ты стал мужчиной...» (№2) из 1-го действия, исполняемой Зуриным совместно с прочими завсегдатаями трактира. В контексте интертекстуальных связей в этой песне привлекают внимание выражения: «отныне вся твоя жизнь – игра», и здесь же – «Тройка, семёрка, дама / туз».

Неожиданно в связи с сольным номером Марьи Ивановны из 1-го действия «Когда меня ты позовёшь в неведомую даль...» возникают поверхностные ассоциации с музыкальной эстрадой и, конкретнее, с названиями композиций В. Кузьмина («Неведомая даль», 1986 и «Когда меня ты позовёшь», 1988), предположительно, служащие здесь импульсом для запуска мнемического механизма у зрителя-слушателя и активизирующие, как и в предыдущих примерах, процесс восприятия.

В целом «Капитанскую дочку» можно отнести к успешно реализованным творческим проектам Хабаровского музыкального театра. Д. Отяковский в интервью хабаровскому интернет-журналу «Habinfo» подчёркивает кинематографичность спектакля как один из признаков блокбастера [1]. И всё же использование жанрового определения «мюзикл-блокбастер» можно отнести скорее к области маркетинга. Одним из показательных для блокбастера «жанровых» критериев является наличие огромного бюджета постановки, однако в отношении зрелищности данный спектакль не выделяется на фоне других работ коллектива (сценограф Ирина Сид, художник по костюмам Ольга Сид).

В откликах прессы, весьма благожелательных, раскрываются некоторые детали сценографического, цветового [1] и хореографического решения спектакля, публикуется фрагмент беседы с хореографом-постановщиком Софьей Прилуцкой, кратко освещается вопрос смешения музыкальных стилей в мюзикле Е. Загота, даётся беглое сравнение сюжетной канвы мюзикла и романа Пушкина [2].

Список источников

1. Дроздова, Е. Премьера мюзикла-блокбастера «Капитанская дочка» в Хабаровске / Екатерина Дроздова. – Текст. Изображение : электронные // Habinfo : интернет-журнал Хабаровска. – URL: <https://habinfo.ru/kapitanskaya-dochka-habarovsk> (дата обращения: 29.10.2022).

2. Неделько, А. В косухах и со взрывами: роман Пушкина превратили в блокбастер в Хабаровске / Александр Неделько ; фото, видео Данила Бирюкова. – Текст. Изображение : электронные // DVHAB.RU : новости, Хабаровск : сайт. – URL: <https://www.dvnovosti.ru/khab/2022/06/24/143309/> (дата обращения: 29.10.2022).

3. Пушкин, А. С. Капитанская дочка / А. Пушкин. – Москва : Искатель, 2020. – 96 с. – (Библиотечка школьника). Текст : непосредственный.

Сысоева О.А.,

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и журналистики
Тихоокеанского государственного университета*

Юй Сяохань,

*магистрант 2 курса
Тихоокеанского государственного университета*

Мао Дунь – первый биограф И. А. Бунина в Китае

Статья посвящена описанию жизни и творчества первого биографа И.А. Бунина в Китае. Дана характеристика работы Мао Дуня 1921 года, в которой представлен краткий очерк раннего творчества русского писателя, основных тем, жанров, мотивов.

Ключевые слова: литература русского зарубежья, биография, очерк творчества, китайское литературоведение, перевод.

Olga A. Sysoeva,

*Ph.D. of Philology,
Associate Professor at the Department of Literature and Journalism,
Pacific State University;*

Yu Xiaohan,

Master's student at the Pacific State University

Mao Dun - Ivan A. Bunin's First Biographer in China

The article shows life and work of Ivan A. Bunin's first biographer of in China. It provides the description of Mao Dun's work in 1921, with a brief outline of the Russian writer's early work, his main themes, genres and motives.

Keywords: Russian literature abroad, biography, essay on creativity, Chinese literary criticism, translation.

Первый исследователь творчества Бунина в Китае и автор его биографии – Мао Дунь (1896-1981). Это китайский писатель, литературный критик, культурный и общественный деятель. Его настоящее имя – Шэнь Дэхун, однако печатался он под псевдонимами – Мао Дунь и Пу Лао.

Ученый родился в семье с совершенно новыми для своего времени идеями, с раннего возраста получил новое образование: закончил курс

Пекинского университета, после его окончания работал в коммерческой прессе. С первого появления в печати исследователь встал на путь реформирования китайской литературы и искусства. Мао Дуня можно назвать пионером движения новой культуры в Китае.

Среди его художественных произведений критики выделяют романы «Весенний шелкопряд» (1923) и «Полночь» (1933). 14 марта 1981 года Мао Дунь пожертвовал 250 000 юаней на учреждение литературной премии, чтобы стимулировать развитие китайской литературы. Последнее награждение литературной премией Мао Дуня состоялось в 2019 году, были награждены писатели Лян Сяошэн, Сюй Хуайчжун, Чэнь Янь и Ли Эр.

Мао Дунь был тесно связан с Россией и Советским Союзом. Он много времени уделял переводу русских литературных произведений. В 1946 году ученого пригласили посетить Советский Союз. По дороге он записал увиденное и услышанное, опубликовал в своих очерках. Мао Дунь описал советский политический строй, экономику, культуру и образование, жизнь простых людей. Эти статьи раскрыли тайну Советского Союза для широкой публики в Китае и заставили людей глубже понять русскую культуру.

Самая известная литературоведческая работа Мао Дуня – «Краткие биографии тридцати восьми русских писателей». В нее же вошла и биография И. А. Бунина. Мао Дунь первым описал своеобразие творчества И. А. Бунина, считая, что «среди русских писателей он – совершенно особая фигура. Его проза – поэзия, поэзия – проза» [1, с. 147].

В своем очерке Мао Дунь подробно описывает детство писателя. Он отмечает, что И. Бунин пережил переход от «полублагополучия старой семьи» к «жизни, которая пришла в упадок по сравнению с предыдущей жизнью»; «когда он вырос, такой упадок жизни уже пришел к нему; его сочинения, кроме любования древними временами, несли еще и глубокую грусть – грусть, заключающую в себе ностальгию и терпение» [1, с. 147]. Интересно замечание критика о важности темы «уходящей России» и «разоренных дворянских гнезд» для творчества художника, также он отмечает ведущую интонацию, связанную с этой темой – «глубокую грусть». Однако оценивает он эту особенность скорее отрицательно: «для новой жизни у него может не хватить мужества встретить ее лицом к лицу: не потому, что он недоволен новой жизнью, а «потому что, видя безбрежность жизни, подобную прерии, он печален и растерян» [1, с. 149].

Мао Дунь подчеркивает тот факт, что Бунин – писатель скорее реалистический, чем модернистский: «В сочинениях Бунина содержится новое мышление, отличное от новых школ, например, Константина Бальмонта, и еще более отличное от школы Максима Горького. Среди современных русских писателей Бунин – особая фигура» [1, с. 159]. Довольно подробно китайский ученый говорит о переводческой деятельности Бунина, особо высоко отмечая его переводы Байрона, Теннисона и Лонгфелло.

Исследователь также описывает многообразие тем и жанров в творчестве писателя. Обратимся к переводу Фу Мэйянь этого фрагмента: «Бунин прекрасно пишет рассказы, стихи и документальные повествования. Его стихи

насыщены мотивами природы, а рассказы навеяны красотой и роскошью прошлого, скукой и грустью настоящего» [2, с. 100-101]. Фэнг Юлу упоминает о том, что Мао Дунь впечатлен кругозором Бунина, он отдельно отмечает, что писатель «путешествовал по Востоку, Египту, Турции и Малой Азии и, увидев культурные реликвии древних людей, чувствовал себя все более и более одиноким в наше время» [3, с. 162].

Подробно останавливается ученый и на характеристике темы деревни и образов крестьян, но его оценка очень строга: «Бунин пишет и на крестьянскую тему, но такие его произведения явно отличаются от подобных произведений других писателей, потому что он сам не крестьянин и не жил среди крестьян, никогда не испытывал их горя и невзгод. Он был сторонним наблюдателем и писал лишь о своих впечатлениях, что выражено, например, в его повести «Деревня», в которой описываются горести и страдания крестьянства в условиях общественного потрясения. Но это только впечатления созерцателя, а не крик человека, сострадающего крестьянину» [1, с. 163].

Мао Дунь ссылается на мнение и русских критиков при оценке творчества Бунина. Так, он завершает свой очерк важным замечанием: «Русский критик Голенищев-Кутузов говорил, что произведения Бунина являются произведениями искусства; не важно, были ли он символистом, импрессионистом или декадантом, он просто превратил пережитые им в мире изменения в чистые произведения искусства» [1, с. 164]. Очевидно, что сам китайский исследователь соглашается с такой характеристикой творчества русского автора.

Мао Дунь внес огромный вклад в развитие китайской критики и литературоведения, обучение молодых писателей, содействие построению теории литературы и расширение международного культурного обмена. Его романы, переводы и научные труды восхваляют народную культуру, отражают тяжелый ход революции в Китае, рисуют масштабную реалистичную историческую картину взаимодействия русской и китайской литератур. Он занимает важное место в истории китайской культуры XX века.

Список источников

1. Мао, Дунь. Краткие биографии тридцати восьми русских писателей / Дунь Мао. – Текст : непосредственный // Сяошо Юэбао. – 1921. – № 12. – С.147-164. 茅盾, 38位俄国作家小传, 小说月报, 1921, 第12期.

2. Фу, Мэйянь. Перевод и изучение творчества И.А. Бунина в материковом Китае / Мэйянь Фу. – Текст : непосредственный // Иностранные языки в высшей школе. – 2018. – № 2(45). – С 100-105.

3. Feng Yùlù. The Crossroads – on Ivan Bunin / Yùlù Feng. – Shanghai : Shanghai Hǎiwài Wàiyǔ Jiàoyù Publishing House, 1998. – 228 p. – Текст : непосредственный.

Джюн Танимото
скрипач, Токио (Япония)

О музыкальной эстетике Н. Черепнина

Статья посвящена произведениям для скрипки и фортепиано русского композитора Н. Черепнина. Подвергается пересмотру взгляд на творчество Черепнина исключительно в рамках преемственности традициям русской музыкальной классики. Показано новаторское своеобразие колористического созерцания в его скрипичных произведениях, близкое мировосприятию японской культуры.

Ключевые слова: Н.Черепнин, камерно-инструментальные произведения, колористика, театральность в музыке.

Jun Tanimoto,
violin player,
Tokyo (Japan)

About N. Cherepnin's Musical Aesthetics

The article describes works for violin and piano by N. Cherepnin, a Russian composer within the continuity of Russian musical classics traditions. It shows the innovative originality of coloristic contemplation in his violin works that is close to the Japanese culture worldview..

Keywords: N.Cherepnin, chamber and instrumental works, coloristics, theatricality in music.

«Лирическая поэма» Н. Черепнина, которая обязательно присутствует в концертном репертуаре скрипача, продолжает открывать свои оригинальные черты.

Музыка Черепнина отличается лиризмом, унаследованным от русской национальной традиции. Ее выразительные средства – гармонические краски и ритмы – ассоциируются с колористическими проявлениями французского импрессионизма. Но та, близкая японскому мироощущению, особенность музыки Черепнина, которая проявляется в наличии гармонических и ритмических красок, именно она придает музыке характерные «театральные» черты. Черепнин, как и многие русские композиторы, любил сочинять в такой манере. Свою любовь к использованию приемов музыкальной «театральности» в творчестве он привил и своим ученикам. Яркий пример преемственности – творчество Сергея Прокофьева.

Рассмотрим обозначенную особенность музыки Черепнина, проявленную в камерно-инструментальном творчестве, на примере «Лирической поэмы» и цикла «Анданте и финал»¹.

Надо заметить, что богатство средств выразительности в произведениях Черепнина, наследуемое им от традиций русской музыки, трактовалось современными ему критиками как отсутствие оригинальности. Они считали его композиторскую манеру эклектичной и иногда оценивали ее, как

¹ В музыкальном наследии Н. Черепнина имеется всего 4 произведения для скрипки и фортепиано.

поверхностное подражание национальным традициям. Например, анализируя первый период творчества композитора, Ю. Келдыш утверждает, что «Черепнину остались чужды элегичность и драматизм Чайковского, влияние которого лишь поверхностно коснулось его ранних опусов» [1, с. 241]. Но думается, что стиль традиции русской музыки в его произведениях не означает простое эпигонство. Скорее, Черепнин переосмыслил и заново воплотил богатство национальных традиций. Он «воскресил» критерии *красоты* русской музыки и попытался донести их до сознания слушателей. «Переосмысление» им красоты традиционной русской музыки можно трактовать как *оригинальность*, то есть возвращение к истокам.

Рассмотрим, как в Лирической поэме выражается лиризм и красочность гармонии, оригинальность которых иногда напоминает музыку Чайковского. Пьеса начинается тихим фортепианным вступлением, напоминающим характер повествования в начале пьесы А. Чехова «Чайка»¹, в котором озеро, невидимое за выставленной на сцене эстрадой, подается как символ тайны души². Действительно, в начале, до вступления скрипки, звуки триолей в партии фортепиано словно «рисуют» образ подернутого рябью озера.

The image shows a musical score for Violino and Piano, marked *Andante*. The score is in 3/4 time and features a piano introduction with triplets and dynamic markings like *p*, *cresc.*, *f*, *pp*, and *espress.* The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, creating a wavy, rippling effect. The violin part is mostly silent in this section.

¹ «Чайка. Действие первое. Широкая аллея, ведущая по направлению от зрителей в глубину парка к озеру, загорожена эстрадой, наскоро сколоченной для домашнего спектакля, так что озера совсем не видно....Поднимается занавес; открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом....» [4].

² Такая субъективная трактовка следует примеру изложения в статье «14 эскизов к Русской азбуке в картинках», написанной об особенностях музыки Черепнина музыковедом Л. Михайленко. Думается, что этот подход актуален для объяснения программной музыки [3].

После появления главной темы наступает развитие в лирическом диалоге двух инструментов.



Этот диалог характером звучания напоминает фрагмент третьей части «Струнной серенады» П. Чайковского, в котором повторяющаяся вторая тема дополняется изящным облигатным голосом. Отметим заметное сходство вызывающих драматическое напряжение восходящих гамм, между *stretto* этой пьесы Черепнина и развёрнутой главной темой первой части пятой симфонии Чайковского.



Пассаж, который внезапно звучит на исходе последней кульминации, гармонизируется композитором аналогично трагическому мотиву начала «Интродукции и сцены с няней» первого акта оперы «Евгений Онегин».



Широко изложенные арпеджио в коде поэмы в партии фортепиано ассоциируются с арфовым изложением. Исследователи отмечают, что «музыка Черепнина, в целом достаточно традиционна и ориентирована на классические образцы балетов Чайковского и Глазунова» [1, с. 238].

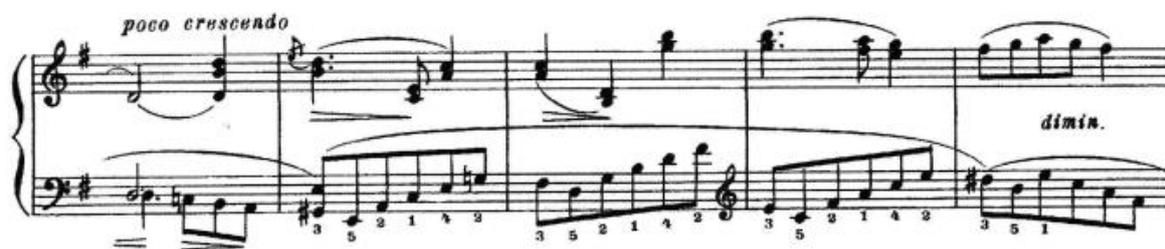


«Лирическая поэма» звучит около десяти минут, но разнообразие ее содержания напоминает картины балетной музыки, обладающей колоритным и сюжетным богатством. Эту особенность музыки Черепнина упоминает и Л. Михайленко в отношении красочности фортепианной пьесы «Лес» [3].

Цикл пьес «Анданте и финал» появился спустя тридцать три года после написания Черепниным «Лирической поэмы». Заметим, что в отличие от выдержанной в манере Чайковского «Лирической поэмы», новое произведение выполнено в неоклассическом стиле, в котором охотно сочиняли С. Прокофьев и И. Стравинский.



Анданте начинается с певучей темы, порученной скрипке. Высокие тоны ее партии звучат красиво, подобно звукам мелодии, которую поет танцующая воздушный танец нимфа. Светлая легкая атмосфера, воплощенная в этой песне, слышится в пасторальном звучании «Сонаты-Идиллия» Н. Метнера op. 56.



Интересно также найти общий элемент в двух композициях, имеющих совсем различные музыкальные мысли. В финале скрипач должен продолжать играть быстрый пассаж с легкостью, и с начала до конца продолжается веселая праздничная музыка, отличающаяся рядом живых восьмых нот.

Лаконичная ясность финала контрастирует с романтической приподнятостью «Лирической поэмы», но созвучна неоклассицизму, присущему произведениям Прокофьева и Стравинского. В частности, на

влияние неоклассицистских тенденций музыки Черепнина на творчество Прокофьева указывает Т. Левая [2, с. 104].

Определив выше обозначенную особенность музыки Черепнина, остановимся на следующем вопросе: близка ли музыка Черепнина японскому восточному мироощущению? Надо заметить, что музыкальная система японской традиционной музыки существенно отличается от русской. Поэтому между музыкой русского композитора и японской традиционной музыкой мало общего. Но, возможно, есть какой-то общий элемент, который мог бы привлечь внимание японской публики своей доступностью к созерцанию.

Предварительно определим музыкальные пристрастия японского менталитета, который коренится в особенностях традиционного искусства. В Японии не получил достаточного развития инструментальный жанр, но театральная вокальная музыка (театр Кабуки, жанр речитативного пения Дзерири) обрела большую популярность¹. Подобная японская музыка нашла свое воплощение в довольно продолжительных произведениях, требующих более двух часов, но ее суть отлична от западноевропейской музыки. В ней, конечно, есть органичное сочетание музыкальных мыслей, присущее музыкальному изложению, например, в пятой симфонии Бетховена. Но Кабуки все же – это, буквально, театральная музыка, состоящая из ряда музыкальных картин и драматических эпизодов, заимствованных из национальных японских легенд или повестей.

Отмеченный в статье характер японского мирозерцания созвучен музыке Черепнина. Ее «театральность» привлекательна для японских ценителей русского искусства, особенно в лирических сценах известных театральных произведений. Поэтому лиризм, окутанный аурой легенды в «Лирической поэме», всегда взывает к национальным истокам глубинных чувств японского народа. Подвижность восьмых в «Анданте и финал» напоминают мерный ритм японского барабана. Такой звук всегда оживляет праздничную атмосферу в японской театральной музыке.

Непосредственная связь музыки Черепнина с японским искусством демонстрируется в уникальном вокальном цикле «Семь пятистиший японских поэтов, древних и современных».

Черепнин в первом номере цикла мастерски выразил мистичное и изящное чувство оригинала японского пятистишия посредством сочетания тонкого аккомпанемента и ровной вокальной партии.

The image shows a musical score for a piece titled "Andante". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Andante" and the dynamics are "p" (piano). The lyrics are "Ве - сен - ней но - чью". The piano part has a "sol. Eb." marking. The score is in 2/4 time and features a vocal line and piano accompaniment.

¹ Вместе с тем отметим, что эта музыка исполнена актёрским ансамблем и ансамблем японских инструментов.

Можно предположить, что Черепнин интуитивно понимал типический элемент чувства, то есть тонкость и изящность, которые отличают японское искусство.

Надо заметить ещё одну причину, которая объясняет симпатию японского народа к музыке Черепнина. В 1927 году усилиями русской балерины Елены Павловой, которая эмигрировала в Японию после русской революции 1917 года, в Японии основана первая балетная школа. Ее деятельность позволила японской публике познакомиться с балетными спектаклями и балетной музыкой вообще и страстно влюбиться в них. Тогда Павлова активно концертировала в Японии. Возможно, что в этом контексте японцам близка музыка Черепнина, который сочинил несколько красивых балетных спектаклей, даже несмотря на то, что композитор жил в эмиграции в Париже, и его имя ещё не было так широко известно в Японии, как имена Чайковского и Рахманинова. Черепнин основал Русскую консерваторию в Париже и продолжил сочинять произведения, в которых сохранена исконная традиция русской музыки. И хотя, может быть, это второстепенное аргумент для понимания сути музыки Черепнина, но он создавал такие произведения, которые затронули чувствительные струны японской души.

Таким образом, можно констатировать, что Н. Черепнин был оригинальным композитором, который создал свою собственную, подлинную красоту, воплощенную в его музыкальных произведениях.

Список источников

1. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи музыка / Т. Левая. – Москва : Музыка, 1991. - 166 с. – Текст : непосредственный.

2. Михайленко, Л. А. Николай Черепнин : 14 эскизов к «Русской азбуке в картинках» А. Бенуа / Л. Михайленко. – Текст : непосредственный // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке : материалы междунар. науч.-просв. конф. / Хабаровский государственный институт искусств и культуры. – Хабаровск, 2015. - С. 65-84.

3. Н. Н. Черепнин. – Текст : непосредственный // История русской музыки : в 10 томах / Государственный институт искусствознания, Министерство культуры Российской Федерации. – Москва, 1997. – Т. 10А : Конец XIX – начало XX века / Ю. В. Келдыш, Т. Н. Левая, М. П. Рахманова [и др.]. – С. 235-244.

4. Чехов, А. П. Пьесы / А. П. Чехов. – Москва : Русский язык, 1989. – 239 с. – Текст : непосредственный.

Шереметьева М.А.,
кандидат культурологии,
доцент кафедры социально-культурной деятельности
Хабаровского государственного института культуры

Образы русской литературы в компьютерных играх как современная форма сохранения интереса к отечественному культурному наследию

В статье представлен анализ современных компьютерных игр с точки зрения использования в них результатов творчества отечественных писателей-классиков. Подробно рассматриваются игры, созданные с опорой на произведения Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Сделаны выводы о мотивах разработчиков игр при обращении к творчеству отечественных классиков и о роли компьютерных игр в сохранении интереса к отечественному культурному наследию.

Ключевые слова: компьютерные игры, культурное наследие, отечественная классическая литература, массовая культура, Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский.

Marina A. Sheremetyeva,
Ph.D. of Cultural Studies,
Associate Professor at the Department of Socio-Cultural Activity,
Khabarovsk State Institute of Culture

Russian Literature Images in Computer Games to Preserve Interest in Domestic Cultural Heritage

The article analyzes the computer games market in terms of using creativity by Russian classical writers and the games based on the literary work by N.V. Gogol and F.M. Dostoevsky. The author makes a conclusion about game developers' motives to turn to the literary work by Russian classical writers and computer games' role in maintaining interest in the domestic cultural heritage.

Keywords: computer games, cultural heritage, russian classical literature, mass culture, Nikolay V. Gogol, Fedor M. Dostoevsky.

Компьютерные игры давно стали ярким явлением и неотъемлемой составляющей современной массовой культуры. Их популярность среди молодёжи непрерывно возрастает. Ряды геймеров пополняются за счет подрастающего поколения. В этой связи видится знаковым факт обращения разработчиков игр, которые представляют молодое поколение, к творчеству отечественных литераторов. Оговоримся, что подразумеваются не обучающие игры, созданные в образовательных целях, а игры чисто развлекательного характера. Как показал анализ отечественного игрового рынка, в мире компьютерных игр нашли своё отражение наиболее известные и популярные произведения наших классиков, входящие в школьную программу. К примеру, в сети интернет можно найти пять игр по мотивам произведений Н. В. Гоголя и три – по мотивам романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». В

данной статье предлагается краткий обзор этих игр; предпринимается попытка понять, какие мотивы движут разработчиками, обращающимися к такому материалу, и как относятся к этому геймеры.

В 2004 году на втором международном игровом фестивале «Игроград» в рамках «Фантастической компьютерной недели» в номинации «Самый оригинальный проект» победила игра «Вий: История, рассказанная заново» (разработчик: Crazy House). Это игра, созданная по технологии Full Motion Video (буквально «полностью подвижное видео»). Жанр ее определяют как нечто среднее между квестом и интерактивным кино. В основе сюжета игры, как можно понять из названия, повесть Н. В. Гоголя «Вий», однако игра допускает вариант развития событий, при котором Хома Брут оказывается спасен. Анализируя отзывы игроков, можно увидеть, что многие обращают внимание на бережное отношение к первоисточнику, сохранение авторского стиля и языка [4]. Показательны такие высказывания игроков: «Сюжет не пугает отсебятиной», «В общем, у нас тут литературная классика в интересном исполнении», «Главные достоинства игры в изначальной истории Гоголя, которую мне захотелось перечитать после прохождения», «Если бы все школьные произведения были такими интересными и ребятам предлагали бы такую игру, уверена, по литературе были бы отличные знания. Метод подачи материала великолепный, гораздо интереснее, чем просто сидеть читать» [11]. Как видим, такой материал вызывает у геймеров ностальгические чувства, воспоминания о юности, о школе. Важно также, что игра подталкивает к чтению самого литературного первоисточника.

В декабре 2005 года был выпущен квест «Вечера на хуторе близ Диканьки» (разработчик: Step Creative Group) – приключенческая игра, созданная по мотивам повести «Ночь перед Рождеством», из одноименного сборника Н. В. Гоголя. Как и в предыдущем случае, обозреватели демонстрируют особенный интерес к интерпретации оригинала. На высокое качество творческой адаптации литературного произведения обращает внимание в своем обзоре сайт 8Gamers.NET, отмечая, что, хотя авторы игры во многих случаях сами придумали реплики, но при этом сделали их адекватными игровой атмосфере и сохранили жанр гоголевского «бытового фэнтези» [2]. В то же время обозреватель сайта Old-Games.RU считает неуместным внесение некоторых изменений в оригинальную историю, а также введение фольклорных персонажей, и персонажей других повестей Н. В. Гоголя: «Майской ночи, или Утопленницы» и «Вия», подчеркивая, что «последние существенно переработаны и приобрели черты героев европейских сказок и даже фэнтези» [1]. Рассуждая о причинах обращения к такому материалу, сценарист проекта А. Школьников отмечает существование традиции создания приключенческих компьютерных игр на основе известных литературных произведений. Он выделяет несколько причин такого явления. Во-первых, специфика самого жанра квест такова, что он имеет самую сильную литературную подоплеку из всех жанров компьютерных игр, и разработчикам проще и менее затратно взять готовый материал, прошедший испытание временем, чем придумывать свою историю. Во-вторых, склонность людей ностальгировать, возвращаться к

полюбившимся героям и произведениям, что делает игры на знакомые сюжеты популярными. В-третьих, возможность нового развития знакомого сюжета, нового поворота событий любимого произведения, привлекательная для поклонников данного литературного произведения [7].

Этот проект компании Step Creative Group оказался успешным, и в 2007 году ими было предложено отечественному потребителю продолжение под названием «Вечера на хуторе близ Диканьки-2: Вечер накануне Ивана Купала». Помимо самой повести «Вечер накануне Ивана Купала», в сюжет игры вошли темы из «Сорочинской ярмарки» и – снова – из «Майской ночи, или Утопленницы». Также в игре немало персонажей и тем из русского и украинского фольклора.

В 2020 году, во время локдауна, появилась новая версия игры, основанной на сюжете «Вия» (разработчик: obrubshik), в жанре хоррор-шутер от первого лица. Разработчики этой игры не стремились досконально следовать за автором, соблюдая стилистику и языковые нюансы, что и не предполагается в рамках данного жанра. От самого произведения остался, пожалуй, только сюжетный ход. Игроку нужно примерить на себя роль охотника на нечисть, ему предстоит столкновения с потусторонними существами, «среди которых есть как более-менее традиционные демоны, так и нетривиальные создания вроде черепов с паучьими лапами, которые выпрыгивают в самый неожиданный момент» [6]. Отметим, что сюжет значительно европеизирован и имеет существенное сходство с популярными историями про Ван Хельсинга и других охотников на нечисть.

В 2017 году в рамках промо-компания фильма «Гоголь. Начало» была выпущена одноимённая мобильная игра с лозунгом: «Сколько лет тебя грузили Гоголем в школе? А теперь ты загрузи Гоголя в свой мобильный!». Это двухкнопочная аркадная игра-таймкиллер с предельно простым геймплеем. Игрок играет за самого Гоголя. Писатель предстает перед игроками в нескольких ярких образах: сам Николай Васильевич, Гоголь-Тарас Бульба, Гоголь-Нос и другие. Главными врагами писателя являются черти, от которых он отбивается. Никакого погружения в мир произведений Гоголя в этой игре, разумеется, нет. Однако игра оказалась популярной и через месяц после запуска уже имела рейтинг 4 звезды (из возможных 5) в магазине приложений GooglePlay, 10 000 – 50 000 тысяч скачиваний на Android, 5 000 – 10 000 скачиваний на iOS [3].

Перейдем к играм, опирающимся на творчество Ф. М. Достоевского. В 2003 году появилась компьютерная игра-квест «Ядерный титбит» (Разработчик: VZ.lab). Идея и сценарий игры принадлежат скандально известному молодому писателю Даниилу Шеповалову. По сюжету главный герой, современный молодой человек, приезжает в Петербург на выходные, чтобы развлечься, и оказывается вовлечен в запутанную историю с наркотиками под названием «ядерный титбит». Решив остановить преступный беспредел, герой отправляется на поиски производителей наркотика. В ходе этих поисков он и встречает Родиона Раскольникова и Фёдора Михайловича Достоевского, которые, в новых условиях, сильно изменились. В общем-то, в этой игре мы

видим скорее иронично-пародийное отношение к творчеству классика, которое, тем не менее, подразумевает знакомство с ним. Последнее подтверждается некоторыми репликами героев, например, Федор Михайлович обращается к герою: «Не задумывался, кстати, тварь ты дрожащая, или право имеешь? А?», или герой размышляет: «Неужели ж, я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью...». Бесспорно, для современных молодых людей, со школьной скамьи знакомых с романом «Преступление и наказание» и привыкших относиться к нему равнодушно-почтительно, такое вольное обращение с персонажами и самим классиком оказывается ошеломительным, но, в то же время, пробуждает яркие эмоции. Игрок получает удовольствие, испытывает чувство самоуважения, узнавая фрагменты текста, а нелепость ситуации дает комичный эффект. Можно также предположить, что эта игра рождает ощущение принадлежности к определенной культурной общности.

В 2010 году вышла игра «Преступление и наказание: Кто подставил Раскольникова» (разработчик: Big Fish Games). Это квест в жанре «я ищу». Игрок в роли профессиональных детективов из будущего, на машине времени отправляется в далекое прошлое, чтобы узнать подробности одного из самых известных преступлений в истории литературы и попытаться оправдать Раскольникова. Эта игра за два дня вошла в десятку лучших казуальных игр мира. Разрабатывали игру программисты из Ярославля по заказу американской фирмы, однако вследствие расхождения во взглядах на подходы к классике, отказались от сотрудничества и заканчивали создание игры самостоятельно. По словам одного из создателей игры Евгения Колобова, авторы не захотели «коверкать сюжет» и «искажать глубинный смысл произведения», считая это неприемлемым для культурного человека [5]. Вот некоторые отзывы: «Авторам этой необычной игры удалось передать настроение времени» [9], «Игра сделана просто шикарно. Графика – в темных тонах, как и у самого автора: грязный город, обветшалые комнаты, дешевые кабаки» [8]. По утверждению создателей, игра сделана для развлечения, а не в образовательных целях, однако она может вызвать у людей желание прочитать оригинал, как это происходит после просмотра фильма по книге [5].

В 2014 году вышла игра в жанре квеста «Шерлок Холмс: Преступления и наказания» (разработчик: Frogwares). Название является отсылкой к роману «Преступление и наказание», и сама игра также содержит отсылки к этому произведению. Русская классика появляется в эпизодах чтения романа Холмсом. В то же время отметим, что игра наследует не сюжет, а проблематику романа. Ведь роман Достоевского не сводится к детективному жанру, так и в игре герой сталкивается с большей задачей, чем сбор улик и поиск разгадки: ему приходится решать судьбу преступников, что имеют свои мотивы и даже вызывают симпатию. Собственно расследование уходит на второй план, когда дело доходит до столкновения законной и моральной-этической сторон преступления.

На этих примерах мы видим, как образцы элитарной культуры перетекают в массовую культуру, адаптируясь под интересы массового потребителя. Использование сюжетов из знакомых всем со школы литературных произведений дает разработчикам и издателям дополнительную рекламу и создает привлекательный имидж. Однако, не каждое классическое произведение обладает так называемой играбельностью. В игровой нарратив хорошо встраиваются мифологические сюжеты и жанровая литература. Именно ранние произведения Н. В. Гоголя, с их неповторимым сочетанием мистики, фантазии и фольклора, отвечают этим запросам. Так же и в творческом методе Ф. М. Достоевского, использовавшего в качестве основы для своих романов полицейскую хронику, есть очевидная переключка с постмодернистскими тенденциями, очень актуальными в современной культуре.

Подводя итоги, обратимся к интересному исследованию, проводившемуся недавно в Великобритании. В 2019-2020 годах ученые Британского национального фонда грамотности проводили исследование влияния видеоигр на развитие школьников. В опросах приняли участие более 8 тысяч подростков в возрасте 11-16 лет. Как показало исследование, увлечение видеоиграми помогает подросткам больше читать и мотивирует к творчеству. Так, 79% подростков заявили, что читают текстовые материалы, связанные с играми, из них 40% читают переписку в самих играх, 31% – рецензии и блоги, 22% – книги, а 19% – фанфики. 35% респондентов сообщило, что видеоигры развили у них навыки чтения [10]. Таким образом, можно предположить, что описанные игровые практики, с одной стороны, подталкивают юных геймеров к чтению классических произведений, а, с другой стороны, дают возможность посмотреть на них свежим взглядом взрослым игрокам, уже знакомым с классическим произведением. Анализ активных дискуссий в геймерских сообществах, разгорающихся вокруг игровых интерпретаций классических произведений, показывает равнодушное отношение игроков к нашему литературному наследию. Обращение создателей компьютерных игр к отечественной классике само по себе свидетельствует о непреходящем интересе к этим произведениям, об отношении к ним, как к неким эталонам и культурным маркерам, а игры помогают сохранять и подогревать интерес к творчеству классиков.

Список источников

1. Вечера на хуторе близ Диканьки : квест. – Текст : электронный // Old-Games.RU : сайт. – URL: <https://www.old-games.ru/game/12295.html> (дата обращения: 7.11.2022).
2. Вечера на хуторе близ Диканьки (Unicorn) – Текст : электронный // 8Gamers : игровой портал. – 2012. – URL: <http://8gamers.net/article/view/182598/> (дата обращения: 7.11.2022).
3. Гоголь. Начало. – Текст : электронный // Omega – цифровые инновации : [сайт]. – URL: https://blog.omega-r.ru/gogol_nachalo (дата обращения: 7.11.2022).

4. Игроград 2004 : отчет. – Текст : электронный // Game-Guru : сайт. – URL: https://gameguru.ru/publication/igrograd_2004_otchet/ (дата обращения: 7.11.2022).

5. Кобылинский, В. Квест по Достоевскому / Владимир Кобылинский. – Текст : электронный // Культурная эволюция : сайт – URL: <https://yarcenter.ru/articles/culture/web/kvest-po-dostoevskomu-32586/> (дата обращения: 2.11.2022).

6. Колондо, Г. «Поздравляем, вы убили Ленского!» : 8 игр по мотивам литературной классики / Глеб Колондо. – Текст : электронный // Фонтанка.ру. – 2021. – 4 окт. – URL: <https://www.fontanka.ru/2021/10/04/70173683/> (дата обращения: 1.11.2022).

7. Медведева, Е. От фэнтези кельтского к бытовому гоголевскому. Литературная эпопея продолжается... / Екатерина Медведева – Текст : электронный // STEPstudio : сайт. – URL: <https://stepgames.ru/press/290505> (дата обращения: 1.11.2022).

8. Обзор игры «Преступление и наказание. Кто подставил Раскольникова?». – Текст : электронный // Absolutist : сайт. – URL: <https://absolutist.ru/review/crime-and-punishment-who-framed-raskolnikov/> (дата обращения: 3.11.2022).

9. Преступление и наказание. Кто подставил Раскольникова? – Текст : электронный // Аваларлэнд : игры Авалар : сайт. – URL: <https://alawarland.ru/> (дата обращения: 3.11.2022).

10. Присекин, Р. Исследование: видеоигры помогают детям больше читать и писать, а также развивают эмпатию / Руслан Присекин // StopGame : [сайт]. – URL: https://stopgame.ru/newsdata/44296/issledovanie_videoigry_pomogayut_detyam_bol_she_chitat_i_pisat_a_takzhe_razvivayut_empatiyu (дата обращения: 8.11.2022).

11. Вий: история, рассказанная заново. – Текст : электронный // Steam : [сайт]. – URL: <https://steamcommunity.com/app/1828910/reviews/?l=russian&browsefilter=toprated> (дата обращения: 7.11.2022).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Алепо А. В.</i> Музыкальные учебные заведения и педагоги русской эмиграции в Китае (1923-1945 гг.)	3
<i>Будников В.В.</i> Первая фортепианная соната Сергея Рахманинова: печать непонимания.....	11
<i>Ван Чуньмэй, Лю Чунян, Качанова Е.Ю.</i> Отражение национально-культурного и художественного наследия России и русского зарубежья в библиотечных фондах Цицикарского университета (КНР)	20
<i>Войцеховская О.В.</i> Полифонический «романтизм» С.И.Танеева: на периферии исполнительской практики.....	27
<i>Дубинина М.И.</i> Сохранение наследия композиторов Дальнего Востока в исполнительской деятельности (композитор-фольклорист Николай Менцер)..	31
<i>Москвитина Н.В., Дьячкова Е.Н.</i> Изучение творчества писателей русской эмиграции на уроках сценической речи в творческом вузе.....	37
<i>Захарченко В.С., Гаврилов М.В.</i> «Серьёзный» юмор в вокальном творчестве Рахманинова: «в тени» популярных романсов композитора.....	42
<i>Ковальчук А.М.</i> Орлов Л.Н.: новые данные о жизни и творчестве художника-эмигранта.....	47
<i>Матвеева Л.А., Меренкова В.В.</i> Всеволод Задерацкий: возвращение в жизнь...55	
<i>Мезенцева С. В.</i> Музыкально-компьютерный постфольклоризм в контексте сохранения культурного наследия: проблемы и перспективы.....	62
<i>Михайленко Л.А.</i> Отзвуки Серебряного века в жанре романса – Н. Черепнин «Фейные сказки»	65
<i>Будников В.В., Нагорная Е.В.</i> «Забывтое» содержание виолончельной сонаты С. Рахманинова.....	76
<i>Никитин А.А.</i> Деятельность Регионального Дальневосточного отделения международного благотворительного фонда «Новые имена» в интеграции культур стран Азиатско-Тихоокеанского региона.....	88
<i>Поморцева Н.В.</i> Отражение мирозерцания С.В. Рахманинова в вокально-симфонической поэме «Колокола»	92
<i>Резванова Г.В.</i> Об особенностях трактовки одного лермонтовского стихотворения в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера.....	101
<i>Сырвачева С. С.</i> «Капитанская дочка» в жанре мюзикла-блокбастера на сцене Хабаровского академического музыкального театра.....	109
<i>Сысоева О.А., Юй Сяохань</i> Мао Дунь – первый биограф И.А. Бунина в Китае.....	115
<i>Джюн Танимото</i> О музыкальной эстетике Н. Черепнина.....	118
<i>Шереметьева М.А.</i> Образы русской литературы в компьютерных играх как современная форма сохранения интереса к отечественному культурному наследию.....	124

Научное издание

Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке

Материалы III всероссийской научно-практической конференции
(11 ноября 2022 г., г. Хабаровск)

Ответственная за выпуск В. Бронникова
Компьютерная верстка и дизайн обложки Ю. Назаренко

ISBN 978-5-91426-119-8

Подписано в печать 12.10. 2024 г. Формат 60x84 1/16 Бумага офис. Усл. печ. л. 7,6. Уч.-изд.
л. 5,5. Тираж 100 экз. Заказ 11.

ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры»

680045 г. Хабаровск, ул. Краснореченская, д. 112

Отпечатано в типографии ИП Кузнецова Д.Г. Хабаровский район с. Черная речка, ул.
Южная, 2