

НАУЧНЫЙ
ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 29
2022

12+



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

Екатеринбург
2022

*МУЗЫКА В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

**НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

Выпуск 29

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 29

Екатеринбург 2022

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

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

Редакционная коллегия:

Борис Борисович БОРОДИН, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ**, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия); **Вера Борисовна ВАЛЬКОВА**, доктор искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных (Москва, Россия); **Екатерина Сергеевна ВЛАСОВА**, доктор искусствоведения, Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского (Москва, Россия); **Марина Евгеньевна ГИРФАНОВА**, доктор искусствоведения, Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова; **Марина Викторовна ГОРОДИЛОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Екатерина Олеговна ДЕНИСОВА-БРЮЖМАН**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения (Университет Sorbonnes – Paris IV), Совместное объединение художественного образования (Осер, Франция); **Эмилия Кристева КОЛАРОВА-ГИДИШКА**, PhD, Национальная музыкальная академия им. Панчо Владигерова (София, Болгария); **Алла Германовна КОРБОВА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Александра Владимировна КРЫЛОВА**, доктор культурологии, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Россия); **Елена Сергеевна МИРОНЕНКО**, доктор искусствоведения и культурологии, Академия музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинёв, Республика Молдова); **Елена Валериевна ПАНКИНА**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Елена Евгеньевна ПОЛОЦКАЯ**, доктор искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Любовь Алексеевна СЕРЕБРЯКОВА**, кандидат искусствоведения, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия); **Татьяна Борисовна СИДНЕВА**, доктор культурологии, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия); **Юлия Леонидовна ФИДЕНКО**, доктор искусствоведения, Дальневосточный государственный институт искусств (Владивосток, Россия); **Натэлла Владимировна ЧАХВАДЗЕ**, доктор искусствоведения, Магнитогорская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Магнитогорск, Россия)

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

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

Журнал включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ)

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

ISSN 2658-7858

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

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

Интернет-сайт журнала: nvuc.ru

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

MUSIC IN THE SYSTEM OF CULTURE

SCIENTIFIC BULLETIN OF THE URALS CONSERVATORY

ISSUE 29

Yekaterinburg 2022

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

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

Editorial board

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

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

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

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

ISSN 2658-7858

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

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

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ

- 7 *Светлова О. А.* Иркутская музыкально-театральная критика об итальянской опере в Сибири на рубеже XIX–XX веков (по материалам газеты «Восточное обозрение»)

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

- 18 *Литвинова Т. А.* Формат тембрового диктанта: каков он?

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

- 25 *Евдокимова Н. К.* Государственный институт музыкальной науки (1921–1931): история, направления, перспективы

ИЗ МАТЕРИАЛОВ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 130-ЛЕТИЮ С. С. ПРОКОФЬЕВА

- 35 *Бородин Б. Б.* С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов как современники
- 45 *Петухова С. А.* Прокофьев и Скрябин: опыт приближения
- 55 *Масловская Т. Ю.* Отрицание отрицания: Л. Сабанеев о С. Прокофьеве
- 62 *Городилова М. В.* Нотация в расширенной тональности С. Прокофьева
- 69 *Шелудякова О. Е.* Православные песнопения и обряды в музыке С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный»

CONTENTS



MUSICAL ARCHIVES: NEW RESEARCHES AND PUBLICATIONS

- 7 *Olga Svetlova.* Irkutsk musical and theater critique about italian opera in Siberia at the turn of the XIX–XX centuries (by the materials of the newspaper “Eastern review”)

ISSUES OF MUSICAL EDUCATION: HISTORY, THEORY, PRACTICE

- 18 *Tatiana Litvinova.* The format of the timbre dictation – what is it?

FROM THE HISTORY OF MUSICAL SCIENCE

- 25 *Nina Evdokimova.* State institute of music science (1921–1931): history, directions, prospects

FROM THE MATERIALS OF THE JUBILEE CONFERENCE DEDICATED TO THE 130TH ANNIVERSARY OF S. S. PROKOFIEV

- 35 *Boris Borodin.* Sergei Prokofiev and Sergei Rachmaninov as contemporary
- 45 *Svetlana Petukhova.* Prokofiev and Scriabin: an experience of approximation
- 55 *Tatiana Maslovskaya.* Negation of negation: L. Sabaneyev about S. Prokofiev
- 62 *Marina Gorodilova.* Notation in the extended key of S. Prokofiev
- 69 *Oksana Sheludyakova.* Orthodox liturgical hymns and rituals in the music of S. Prokofiev the movie “Ivan the Terrible”

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ



УДК 78.072.3

Ольга Александровна Светлова

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (Новосибирск, Россия).
E-mail: svetlolga@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5471-0364. SPIN-код 7450-7275

ИРКУТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА ОБ ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ В СИБИРИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ (по материалам газеты «Восточное обозрение»)

В статье рассматриваются музыкально-критические публикации из сибирских газет о постановках итальянских опер в театрах Иркутска и Томска в период расцвета театрального дела в регионе на рубеже XIX–XX веков. Уделяется внимание вопросу итальянского оперного репертуара, который отличался стабильностью и включал шедевры романтического и веристского театра от Россини до Пуччини. Материалом служат рецензии преимущественно иркутских критиков Инкогнито и Баяна (псевдонимы), Р. Иванова об операх «Трубадур», «Аида», «Риголетто», «Сельская честь», «Травиата» и др. Рецензенты отражали положительные моменты спектаклей, давали яркие характеристики певцам, осуждали недостатки и нарушения в исполнении и режиссуре, транслировали мнение публики, затрагивали проблемные для местных театров темы. В ходе анализа критических работ выявляются некоторые принципиальные оценочные аспекты, среди которых соотношение вокального и артистического мастерства певцов как показателя школы, сценическое воплощение итальянской оперы в провинциальном театре.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, итальянская опера, музыкально-театральная критика, Томск, Иркутск, сибирская пресса, рубеж XIX–XX веков

Для цитирования: Светлова О. А. Иркутская музыкально-театральная критика об итальянской опере в Сибири на рубеже XIX–XX веков (по материалам газеты «Восточное обозрение») // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 7–17.

Одной из магистральных тем сибирской музыкальной критики XIX – начала XX веков было театральное искусство. Местные публицисты регулярно освещали оперные спектакли, затрагивая актуальные проблемы деятельности городских театров, исполнительского уровня актёров и музыкантов. Однако в отечественном музыкознании история музыкально-театральной

критики как компонента региональной музыкальной культуры до сих пор остаётся малоисследованной. В рамках обозначенного направления научных изысканий наше внимание привлёк массив критических материалов, посвящённых итальянской опере в Сибири, актуальный в связи с проведением мероприятий в 2022 году, который объявлен Министерством куль-

туры РФ Годом культурных обменов между Россией и Италией. Настоящая статья призвана представить некоторые особенности музыкально-критического творчества преимущественно иркутских журналистов в отношении постановок итальянских опер на рубеже XIX–XX веков. Для осуществления данной цели необходимо осветить вопрос итальянского репертуара в местных театрах и подробно рассмотреть наиболее репрезентативные публикации, часть которых вводится в научный обиход одной из ведущих сибирских газет того времени – «Восточное обозрение».

Первое упоминание об итальянской опере в Сибири относится к середине XIX столетия. Согласно сведениям И. Ю. Харкеевич, в январе 1858 года в новом, построенном в 1851 году иркутском театре была поставлена опера Доницетти «Дочь полка» [5, 40]. С этого времени итальянская опера постепенно входит в репертуар местных театров, завоёвывая сердца сибиряков. Так, в Томске попытки постановки оперных сцен датируются только второй половиной 1880-х годов: в 1887 году – отдельные картины из «Аиды» (из 2-го действия) и «Трубадура» (из 4-го действия) в сопровождении фортепиано [1, 127], в 1888 году – «Дочь полка». Развитие концертно-театральной жизни сибирских городов происходило одновременно с активизацией гастрольной практики: в регион приезжали не только отечественные, но и зарубежные музыканты, как посредственные, так и высокопрофессиональные, в том числе артисты итальянской оперы, например, баритон Жордани в 1854 году [5, 41], контральто Феррини в 1872–1873 годах, Шульц-Ряднов и Джю-Беллини-Шульц в 1883 году [5, 63], меццо-сопрано Эльвира Морелли и баритон Тальзатти в 1894 году [5, 64], Джузеппе Росси в 1902 году [4, 132].

К рубежу веков оперное дело в Сибири достигло необычайных вершин в контексте общего театрального хронотопа, под которым подразумевается «пространственно-

временной континуум, распространяющийся на все „атрибуты“, способствующие формированию театра в целом: театральные площадки и здания театра, труппы, актёры, репертуар, персоналии критиков и периодические издания, в которых отражались театральные постановки, а также развитие их реципиента, зрителя» [3, 45]. Среди сибирских городов лидирующие позиции в сфере музыкального театра занимали Иркутск и Томск – соперники за статус театрального и именно оперного центра. Пик деятельности пришёлся на период примерно с 1896 по 1905 год и обусловлен в первую очередь деятельностью трупп под руководством выдающихся музыкантов и антрепренёров. В Томске работала смешанная (драматическая, оперно-опереточная и балетная) труппа Н. А. Корсакова (1896–1901), который уже в начале сезона держал труппу в Омске и одновременно вёл переговоры с Красноярском¹. В Иркутске расцвет оперы связан с открытием в 1897 году нового здания театра и деятельностью прогрессивного режиссёра А. А. Кравченко. Он сам был прекрасным актёром томской труппы С. В. Брагина и приглашённым артистом московского театра Ф. А. Корша². Уже «в сезоне 1894/95 г. А. А. Кравченко проявил себя способным режиссёром, поставив оперу Р. Леонкавалло „Паяцы“» [5, 52]. С 1896 года он набирал таких высокопрофессиональных певцов, как, например, примадонна Варшавской оперы, обладательница лирико-колоратурного сопрано итальянка Анна Х. Флориани³, блиставшая в сезоне 1899/1900 года.

Активности театральной жизни соответствует и бурный рост публикаций, освещающих оперные спектакли на страницах местной печати. «Только в Томске и Иркутске газеты помещают очень порядочные и дельные рецензии, хотя не совсем аккуратно»⁴, – пишет В. Тальзатти в очерке «Театральное дело в Сибири»⁵. Отзывы и рецензии местных публицистов представ-

ляют собой уникальный массив, который рассматривается нами не только как свидетельство театральных событий эпохи, компонент театрального хронотопа, но и как феномен музыкально-критического творчества. Объект критики, в данном случае постановки итальянских опер, зачастую диктовал свои принципы художественной оценки, которые можно раскрыть на примере нескольких репрезентативных критических материалов.

Прежде чем перейти непосредственно к рецензиям, уделим внимание вопросу итальянского оперного репертуара сибирских театров, который, безусловно, нашёл отражение в музыкально-краеведческих исследованиях, но всё же заставляет нас прояснить некоторые детали. Для этого обратимся к одному из самых показательных сибирских изданий рубежа веков – ежедневной газете «Восточное обо-

зрение», издававшейся в Иркутске (1888–1906), и отберём номера лишь за один месяц – январь 1901 года. Выбор периода не случаен: он показателен, во-первых, в плане фиксации общего оперного и конкретно итальянского репертуара, поскольку на первой странице газеты под титульными элементами размещались анонсы ежедневных (обычно за исключением понедельников) спектаклей зимнего сезона, подготовленного артистами русской оперы под управлением А. А. Кравченко (рис. 1). В выходные дни спектакли шли утром и вечером, иногда давалось по три представления в день. Во-вторых, в специальной рубрике «Театр и музыка»⁶, которая фигурирует в каждом четвёртом номере газеты, печатались отзывы и рецензии на оперные спектакли местных талантливых критиков. Перечень этих материалов представлен в Приложении.



Рис. 1. Восточное обозрение. 1901. № 12 (17 января)

Итак, январская подборка 1901 года включает итальянские оперы «Севильский цирюльник», «Сельская честь» и «Паяцы», «Бал-маскарад», «Аида» и «Риголетто», причём последняя не анонсировалась, но спектакль специально был дан для приглашённого знаменитого столичного певца М. К. Максакова. Заметим, что все оперы из этого перечня, кроме «Бала-маскарада», удостоились рецензий.

Всего в иркутском и томском театрах к началу XX века репертуар насчитывал до 40 опер. В «Иркутских губернских ведомостях» № 71 за 1900 год А. А. Кравченко опубликовал состав оперной труппы и репертуар, включающий 24 зарубежных оперы, из которых 12 – итальянские (рис. 2). Процесс освоения итальянской оперы шёл стремительно: в сезоне 1897/98 года были впервые поставлены «Травиата» и «Труба-

дур», в следующем сезоне – «Эрнани», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Сельская честь» [5, 72]. Т. А. Роменская, в целом определяя «ядро репертуара» сибирских театров, внесла в него следующие итальянские шедевры: «Аида», «Трубадур», «Паяцы», «Травиата», «Севильский цирюльник», «Сельская честь», «Риголетто», «Бал-маскарад» [4, 190]. Кроме того, в газетах упоминаются «Дочь полка» и «Лючия ди Ламмермур» Доницетти; в 1904 году после успешных

премьер в репертуар вошли «Отелло» и «Богема». В 1905 году в Сибири впервые гастролеровала итальянская оперная труппа Ж. Гонзалеса, которая поставила в Иркутске 16 зарубежных опер, из которых премьерными стали «Норма» Беллини, «Тоска» Пуччини и «Мефистофель» Бойто. В последующие приезды сибирякам были представлены «Сила судьбы» Верди (1906), «Фаворитка» Доницетти и «Джоконда» Понкьелли (1911) [5, 102–103].



Рис. 2. Иркутские губернские ведомости. 1900. № 71 (24 августа)

Оперное дело и оперная критика являются взаимосвязанными и параллельно развивающимися компонентами регионального театрального хронотопа. Отзывы местных журналистов на оперные спектакли начинают системно появляться в сибирской периодике в 1880-х годах. Среди таковых примечательна рецензия в «Сибирской газете» от 25 февраля 1888 года о первой постановке в Томске оперы «Дочь полка». Обратим внимание, что автор берёт слово «опера» в кавычки и не только описывает значимое для города событие, но заостряет ряд важных проблем, среди которых особенно острая кадровая: отсутствие должного количества профессиональных исполнителей и, как следствие, сокращённый вариант постановки: «Пьеса эта явилась в переделке, соответствующей

силам нашего театра, поэтому едва ли уместен разбор её с музыкальной стороны. Дело рискованное, во всяком случае, – ставить даже упрощённую комическую оперу, имея в распоряжении лишь одну певицу-любительницу и несколько человек хористов»⁷. Обозначив сложности, с которыми столкнулся театр, критик даёт следующую оценку: «Не смотря, однако, на это, „Дочь Полка“ произвела приятное впечатление, благодаря своему остроумному и не лишённому идеализма сюжету. Г-жа Гудим-Левкович исполнила весьма недурно свою партию»⁸. Автор отмечает неверно выбранный реквизит, который помешал певице в финале оперы: «Очень эффектная сцена прощания с барабаном пострадала в следствии того, что певице привязали такой барабан, с которым она боялась повер-

нуться»⁹. Исполнительницу главной партии критик похвалил, однако «весьма неприятное впечатление» произвели на него «шутовские выходки других исполнителей, в особенности у г. Корсакова»¹⁰. Не совсем удачный первый опыт постановки этой оперы предопределил критический тон рецензии.

Переходя к рассмотрению критических публикаций периода рубежа веков, напомним, что к этому времени итальянская опера прочно вошла в репертуар ведущих сибирских театров. Причём, по мнению некоторых публицистов, в целом она считалась не такой сложной, в сравнении, например, с французской или русской операми, требующими масштабных исполнительских сил и соответствующих финансовых вложений. В этом отношении красноречиво высказывание томского музыканта и критика А. А. Ауэрбаха, публиковавшего отзывы в газете «Сибирский вестник»¹¹. В рецензии на «Русалку» от 24 января 1892 года он пишет: «При таких слабых оркестровых и хоровых силах, которые водятся у нашей антрепризы, следует избегать постановки таких больших и трудных опер, как „Русалка“, „Фауст“ и им подобных, а держаться более лёгкого репертуара, как некоторые оперы Беллини, Доницетти, Верди (в начале его композиторской деятельности), Обера, Флотова и многих других»¹².

По интенсивности и качеству публикаций на первый план выходят иркутские критики – Инкогнито и Баян (псевдонимы), Рафаил Иванов. В рецензиях они, как правило, сосредотачиваются на оценке исполнителей, анализируют их вокальное и актёрское мастерство, часто отражают мнение публики и высказывают рекомендации певцам относительно их творческих перспектив. Особенно это свойственно отзывам о хорошо известных, репертуарных операх.

В № 26 «Восточного обозрения» за 1900 год Баян даёт рецензию на постановку

«Трубадура». Уже полюбившиеся слушателям певцы Веселовская (Леонора) и Гладков (де Луна) «ведут свои партии прекрасно, особенно дуэт перед башней, публика шумно вызывала этих артистов несколько раз»¹³. Исполнители, о которых «ещё не сложилось определённое мнение»¹⁴, подвергаются более тщательному анализу, например, «Г. Сладков (Манрико), когда выступает в хорошо усвоенных им партиях, то пользуется заслуженным успехом у публики»¹⁵. При всех положительных качествах всё же Сладков ещё не вполне сформированный исполнитель: он обладает «...всеми необходимыми для оперного певца данными: прекрасным и хорошо поставленным голосом, темпераментом, ...музыкальностью и сценической внешностью. Но для того, чтобы распорядится всеми этими дарами природы, нужно привести их к тому знаменателю, который зовётся более или менее законченным артистом»¹⁶. Баян критично высказывается о несоответствии дарования певицы Долинской и её оперного образа Азучены: «Партия эта требует большого драматизма, – качество, которым исполнение г-жи Долинской далеко не изобилует. Вообще такие яркие образы, по-видимому, не в средствах этой артистки»¹⁷. Баян акцентирует внимание на её вокальных недостатках, слабой разработанности партии по фразировке и желает «г-же Долинской освободиться от привычки брать ноту (особенно в сильных драматических местах) с каким-то мимолётным повышением вроде форшлага»¹⁸.

«Аида» Верди была популярна у иркутской публики, возможно, поэтому в рецензиях критики часто отмечали самые лучшие или, напротив, неудачные моменты спектакля в сравнении с предыдущими. Так, 9 декабря 1898 года на повторном спектакле «г. Сикачинский (Радомес) был не здоров и потому пел очень сдержано, но в 3 акте воодушевился, и дуэт с г-жею Бруно они спели превосходно. <...> Г-жа Волина недурно спела партию „Амнери-

ны“, но в отношении игры исполнение её было бесцветно»¹⁹. Спектакль отличался тем, что «антреприза, желая обставить оперу хорошо, пригласила военный оркестр, но зрительный зал, к сожалению, очень пустовал»²⁰. В хвалебной рецензии на постановку в 1902 году анонимный автор отмечает прогресс оперной труппы и пишет, что «Аида» вновь прошла великолепно, особенно восторгаясь роскошно и образцово для провинциального театра поставленными массовыми сценами: «Множество народу в красочных костюмах представляло красивую картину»²¹. У Г. А. Сьонворберт (Амнерис) критик отметил прекрасную школу, красивый голос, великолепную фразировку и отчётливую дикцию, а «г-жа Куза горячо провела роль Аиды. Артистка выказала стремление в сильно драматизированной игре. Голос её очень звучен и силен»²². В то же время «у г. Лебедева (Радамес) вокальная сторона преобладает над сценической. Певец с большим голосом, недостаточно обработанным»²³. Эффектным было участие в опере военного оркестра Забайкальского казачьего войска, и, в целом, пышная постановка оправдала надежды и устроителей спектакля, и публики.

Премьерные и гастрольные спектакли, постановки с участием столичных артистов обязательно освещались в прессе. В зимнем сезоне 1901/02 года в Иркутске оперы шли с участием знаменитого баритона М. К. Максакова. На сцене городского театра он пел в «Евгении Онегине», «Паяцах», «Риголетто», «Демоне», «Аиде», «Фаусте», «Маккавях», «Пиковой даме». В рецензии на постановку «Риголетто» критик Инкогнито поясняет читателю, что «партия Риголетто, одна из труднейших в смысле игры и требует от исполнителя большой обдуманности, а главное полного соблюдения чувства меры, иначе она не производит достаточно яркого впечатления»²⁴. Высоко оценивая исполнительское дарование М. К. Максакова, автор отмечает «большое понимание», «глубокий драматизм» в пе-

редаче главного образа и индивидуализм артиста, который «не довольствуется раз установленными традициями, а вносит в исполнение партий своё собственное „я“»²⁵. В кратком отзыве на «Аиду», которая «прошла с хорошим ансамблем и при полном театре слушателей»²⁶, Инкогнито характеризует исполнение М. К. Максаковым партии Амонасро как положительно великолепное, «начиная с артистического грима и кончая игрой, полной, что называется, „африканской страсти“»²⁷. По итогам прошедших спектаклей рецензент делает вывод об образно-вокальном амплуа певца: «...партии, требующие могучего голоса, сильного темперамента и вообще типичные, г. Максакову вполне удаются и он в них оставляет сильное и яркое впечатление»²⁸.

Рецензия на премьеру «Сельской чести» Масканьи в декабре 1898 года отличается критическим взглядом. Баян указывает ряд недостатков, которые помешали восприятию спектакля: «Сельская честь с г. Сикачинским в партии Туридду была разыграна очень не дурно. Но именно, как нам показалось, больше разыграна, чем пропета, так как в некоторых сценах исполнителями было отдано предпочтение драматическому элементу пред вокальным»²⁹. Критик анализирует причины снижения качества драматических сцен: «Достойно сожаления то обстоятельство, что антреприза находит удобным поручать довольно значительные партии статистам, благодаря чему цельность впечатления совершенно пропадает и часто из драматической сцены получается комическая, как это было, например, в сцене прощания Туридду с матерью. <...> Прекрасное интермеццо в первый раз не удалось, потому что за сценой кто-то громко подсчитывал „раз“, „два“ и т. д., что вызвало в публике смех. Но на бис интермеццо это было прослушано публикой с большим удовольствием»³⁰.

Премьерные спектакли не всегда сопровождались аншлагом, и в этом случае

критики заостряли проблему пустых залов, придавали отзывам просветительскую направленность, призывая горожан в театр. Например, 7 февраля 1900 года в Иркутске состоялась премьера двух актов оперы Доницетти «Лючия ди Ламмермур» в бенефис итальянской певицы А. Х. Флориани³¹. В статье об этом событии Баян пишет, пытаясь передать эмоции исполнителей, огорчённых отсутствием аудитории: «...К сожалению даже и новая опера почему-то не привлекла многочисленной публики в театр, который более чем на половину был пуст. Обстоятельство это не могло не повлиять и на музыкальное настроение бенефициантки, так отчасти и других исполнителей»³². Поэтому критик в характеристике выступления избирает ещё более пафосный тон, стремясь вызвать сожаление у пропустившего бенефис читателя, и сообщает о бисировании многих арий, при этом подчёркивает исполнительские детали: «Бенефициантка была и в голосе, и в колоратуре, если можно так выразиться. Гаммы, стаккато и трели лились ручьями. <...> ...едва ли не самым лучшим номером всего вечера была колоратурная ария-дуэт Лючии с флейтой»³³.

Из рецензий на «Травиату» заслуживает внимания публикация 7 сентября 1902 года анонимного автора, под которым, полагаем, скрывается известный сибирский критик Р. А. Иванов, работавший в газете с 1900 по 1906 год [см.: 5, 88]. Подтверждением тому служат его индивидуальный стиль и структура статьи, отличающиеся от рецензий других музыкальных журналистов. Критик поднимает вопрос о значении «Травиаты» в творчестве композитора, проявляя поистине музыковедческий талант: «В рассматриваемой опере Верди под влиянием Мейербера стал стремиться к рельефному изображению драматических положений действующих лиц и в этом направлении продолжал ещё более совершенствоваться. Между тем, как в предыдущих операх, внимание композитора

обращалось не столько на иллюстрацию сюжета музыки, сколько на удовлетворение вокальных требований певца и певцов виртуозов – писать им благородные для исполнения арии, по мелодии доступные публике»³⁴. Автор отмечает, что данная опера «с исторической точки зрения имеет большое значение в развитии не только огромного таланта Верди, но и всей оперной итальянской музыки»³⁵, она сильна драматическими ситуациями, несмотря на «простые гармонии и полько-вальсовые образы»³⁶. При этом критик выдвигает смелый тезис, что «Травиата» спустя 50 лет своей сценической жизни «устарела» и «мало удовлетворяет современным требованиям массы»³⁷. По мнению рецензента, единственным фактором, заставившим публику посетить эту оперу, являются певцы. Он высоко оценивает драматическую игру и вокальные данные исполнительницы титульной роли: «г-жа Картавина оказалась чудной Виолеттой. Тип – сперва наслаждающийся жизнью Травиаты, потом глубоко, до самоотвержения любящей женщины, при полной естественности этого перехода, был передан превосходно. Сцена смерти, сама по себе не эстетическая, была проведена без лишнего мелодраматизма... Голос вполне гармонировал с игрой: лёгкость, непринуждённость пения, ясность и свобода колоратуры... Блестящая ария конца I д. спета была великолепно...»³⁸. Исполнители ведущих мужских ролей, по оценке критика, имели меньший успех из-за горлового и фальцетного голоса (Томарс – Альфред) или несвободного, сдержанного пения (Брагин – Жермон).

Подведём некоторые итоги. К рубежу XIX–XX веков итальянский репертуар в региональных театрах сформировался довольно прочно и в целом отличался стабильностью, пополняясь новыми операми не столь активно, хотя качество постановок было разного уровня – от провальных до успешных. Популярными и востребованными у сибиряков были

шедевры романтического и веристского театра – оперы-драмы Доницетти, Верди, Понкьелли, Масканы, Леонкавалло, Пуччини, комические оперы Россини и Доницетти. Итальянский вокальный стиль требовал от певцов хорошей школы, а это позволяет говорить о профессиональных качествах сибирских вокалистов, работающих на одной сцене вместе с приглашёнными из столичных театров артистами. Региональная музыкальная критика рубежа XIX–XX веков, в данном случае преимущественно иркутская и томская, гибко отражала особенности итальянской оперы на сибирской сцене, фиксируя положительные моменты и осуждая недостатки, нарушения, дилетантизм. В качестве принципиальных аспектов в публикациях

местных критиков следует назвать сосредоточение на вокально-исполнительской стороне спектакля, оценку баланса вокального и артистического мастерства как показательного фактора школы певца, а также соответствия композиторскому замыслу сценического воплощения оперы в условиях провинциального театра. Немаловажное значение для формирования оценочных критериев имели эстетические позиции и соответствующий культурный уровень самих оперных рецензентов.

Безусловно, данные выводы не могут считаться исчерпывающими. Это всего лишь одна из страниц богатейшей истории сибирской музыкально-театральной критики, которая требует продолжения научных изысканий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Томский листок. 1896. № 42, 23 февр. С. 2.

² Томский листок. 1896. № 20, 26 янв. С. 3.

³ Восточное обозрение. 1900. № 31, 10 февр. С. 2.

⁴ Тексты цитат приведены в соответствии с правилами и нормами современной орфографии и пунктуации.

⁵ Тальзатти В. Театральное дело в Сибири (окончание) // Театр и искусство. 1897. № 32, 10 авг. С. 573–574.

⁶ В рубрике «Театр и музыка» освещались именно оперные постановки. Для отзывов на драматические спектакли и оперетты с первых выпусков газеты существовала рубрика «Театральная хроника».

⁷ Сибирская газета. 1888. № 16, 25 февр. С. 2.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. о нём: [2].

¹² Сибирский вестник. 1892. № 11, 24 янв. С. 2.

¹³ Восточное обозрение. 1900. № 26, 4 февр. С. 2.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Восточное обозрение. 1898. № 153, 15 дек. С. 1–2.

²⁰ Там же.

²¹ Восточное обозрение. 1902. № 208, 5 сент. С. 2.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ Восточное обозрение. 1901. № 14, 19 янв. С. 2.

²⁵ Там же.

²⁶ Восточное обозрение. 1901. № 19, 25 янв. С. 2.

²⁷ Там же.

- ²⁸ Там же.
²⁹ Восточное обозрение. 1898. № 143, 3 дек. С. 2.
³⁰ Там же.
³¹ Были исполнены также два акта из «Гугенотов» Мейербера.
³² Восточное обозрение. 1900. № 31, 10 февр. С. 1.
³³ Там же.
³⁴ Восточное обозрение. 1902. № 210, 7 сент. С. 3.
³⁵ Там же.
³⁶ Там же.
³⁷ Там же.
³⁸ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вавилов С. П. Из истории музыкально-просветительской жизни старого Томска // Вавилов С. П. Музыкальная культура Томска XIX–XX вв. : в 2 т. Томск : Аграф-Пресс, 2020. Т. 2. С. 125–131.
2. Вавилов С. П. Первый директор музыкальных классов // Вавилов С. П. Музыкальная культура Томска XIX–XX вв. : в 2 т. Томск : Аграф-Пресс, 2020. Т. 1. С. 65–68.
3. Кафанова О. Б. Диалог культур в театральном хронотопе Томска на рубеже XIX–XX вв. // Текст. Книга. Книгоиздание. 2014. № 3. С. 45–64.
4. Роменская Т. А. Музыкальный быт Сибири // Музыкальная культура Сибири : в 3 т. / гл. ред. Б. А. Шиндин. Новосибирск : Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. 1997. Т. 2, кн. 2: Музыкальная культура Сибири второй половины XIX – начала XX века. С. 17–191.
5. Харкеевич И. Ю. Музыкальная культура Иркутска. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. 280 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Анонсы и рецензии на оперные спектакли Иркутского городского театра в газете «Восточное обозрение», январь 1901 года*

ДАТА ЯНВАРЯ 1901 ГОДА	ОПЕРНЫЙ СПЕКТАКЛЬ	НОМЕР ГАЗЕТЫ С АНОНСОМ	НОМЕР ГАЗЕТЫ С РЕЦЕНЗИЕЙ
3	Волшебная флейта Демон	№ 1 от 3.01	—
4	Пророк Миньона	№ 1 от 3.01 № 2 от 4.01	—
6	Руслан и Людмила Сельская честь, Паяцы	№ 3 от 5.01 № 4 от 6.01	№ 5 от 9.01
9	Бал-маскарад	№ 5 от 9.01	—
10	Фауст	№ 5 от 9.01 № 6 от 10.01	№ 8 от 12.01
11	Роберт-дьявол	№ 6 от 10.01 № 7 от 11.01	—
12	Севильский цирюльник	№ 7 от 11.01 № 8 от 12.01	—
13	Демон	№ 8 от 12.01 № 9 от 13.01	№ 11 от 16.01
14	Русалка, Волшебная флейта Роберт-дьявол	№ 9 от 13.01 № 10 от 14.01	—
15	Риголетто	—	№ 14 от 19.01

* Жирным шрифтом выделены названия итальянских опер.

16	Евгений Онегин	№ 11 от 16.01	–
17	Севи́льский цирю́льник	№ 12 от 17.01	№ 16 от 21.01
18	Паяцы, Сельская честь	№ 12 от 17.01 № 13 от 18.01	–
19	Роберт-дьявол	№ 13 от 18.01 № 14 от 19.01	–
20	Фауст	№ 14 от 19.01 № 15 от 20.01	№ 18 от 24.01
21	Аида	№ 16 от 21.01	№ 19 от 25.01
23	Маккавей	№ 17 от 23.01	№ 21 от 27.01
24	Севи́льский цирю́льник Фея кукол (балет)	№ 17 от 23.01	– № 22 от 28.01
25	Демон	№ 18 от 24.01 № 19 от 25.01	–
26	Бал-маскарад	№ 20 от 26.01	–
27	Золотая рыбка (благотворитель- ный спектакль и концерт)	№ 21 от 27.01	№ 24 от 31.01
28	Маккавей	№ 22 от 28.01	–
29	Галья	№ 22 от 28.01	–
30	Пиковая дама	№ 23 от 30.01	–
31	Африканка	№ 23 от 30.01 № 24 от 31.01	№ 27 от 4.02

Olga A. Svetlova

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.
E-mail: svetlolga@mail.ru. ORCID: 0000-0001-5471-0364. SPIN-код 7450-7275

IRKUTSK MUSICAL AND THEATER CRITIQUE ABOUT ITALIAN OPERA IN SIBERIA AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES (by the materials of the newspaper “Eastern Review”)

Abstract. The article examines music-critical publications from Siberian newspapers about the productions of Italian operas in theaters in Irkutsk and Tomsk during the heyday of theatrical business in the region at the turn of the XIX–XX centuries. Attention is paid to the issue of the Italian opera repertoire, which was distinguished by stability and included masterpieces of romantic and Verist theater from Rossini to Puccini. The material is mainly reviews by Irkutsk critics Incognito and Bayan (pseudonyms), R. Ivanov about the operas “Troubadour”, “Aida”, “Rigoletto”, “Rural Honor”, “La Traviata” and others. The reviewers reflected the positive aspects of the performances, gave vivid characteristics to the singers, condemned shortcomings and violations in performance and directing, broadcast the opinion of the public, touched on problematic topics for local theaters. During the analysis of critical works, some fundamental evaluative aspects are revealed, among which the ratio of vocal and artistic skill of singers as an indicator of the school, the stage embodiment of the Italian opera in the provincial theater.

Keywords: musical culture of Siberia; Italian opera; musical and theatrical criticism; Tomsk; Irkutsk; Siberian press; the turn of the XIX–XX centuries

For citation: Svetlova O. A. *Irkutskaya muzykal'no-teatral'naya kritika ob ital'yanskoy opere v Sibiri na rubezhe XIX–XX vekov (po materialam gazety «Vostochnoe obozrenie»)* [Irkutsk musical and theater critique about Italian opera in Siberia at the turn of the XIX–XX centuries (by the materials of the newspaper “Eastern review”)], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 7–17. (in Russ.).

REFERENCES

1. Vavilov S. P. *Iz istorii muzykal'no-prosvetitel'skoy zhizni starogo Tomska* [From the history of musical and educational life of old Tomsk], Vavilov S. P. *Muzykal'naya kul'tura Tomska XIX–XX vv. : v 2 t.*, Tomsk, Agraf-Press, 2020, vol. 2, pp. 125–131. (in Russ.).
2. Vavilov S. P. *Pervyy direktor muzykal'nykh klassov* [The first director of music classes], Vavilov S. P. *Muzykal'naya kul'tura Tomska XIX–XX vv. : v 2 t.*, Tomsk, Agraf-Press, 2020, vol. 1, pp. 65–68. (in Russ.).
3. Kafanova O. B. *Dialog kul'tur v teatral'nom khronotope Tomska na rubezhe XIX–XX vv.* [The dialogue of cultures in the theatrical chronotope of Tomsk at the turn of the XIX–XX centuries], *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, 2014, no. 3, pp. 45–64. (in Russ.).
4. Romenskaya T. A. *Muzykal'nyy byt Sibiri* [Musical life of Siberia], B. A. Shindin (gen. ed.) *Muzykal'naya kul'tura Sibiri : v 3 t.*, Novosibirsk, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki, 1997, vol. 2, b. 2, pp. 17–191. (in Russ.).
5. Kharkeevich I. Yu. *Muzykal'naya kul'tura Irkutska* [Musical culture of Irkutsk], Irkutsk, Izdatel'stvo Irkutskogo universiteta, 1987, 280 p. (in Russ.).

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА



УДК 78

Татьяна Александровна Литвинова

Доцент кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: tatlilitvinova@yandex.ru

ФОРМАТ ТЕМБРОВОГО ДИКТАНТА: КАКОВ ОН?

Необходимость развития тембрового слуха, связанная со всё возрастающим значением тембра в композиторском творчестве и его важнейшей ролью в исполнительстве, очевидна. В учебной практике в качестве основной формы его совершенствования используется тембровый диктант, но толкование его содержания, предназначения и выполняемых задач весьма противоречиво. Для разработки необходимого методического сопровождения к этой форме работы должны быть разъяснены ответы на базовые вопросы. Какой же диктант можно называть тембровым, предназначенным для развития тембрового слуха? Каким требованиям должен отвечать избираемый музыкальный материал? Как внимание к тембру может обогатить традиционный диктант?

Ключевые слова: тембровый слух, развитие тембрового слуха, тембровый диктант, инструментальный тембр, мелодический диктант, акустические тембры, шкала тембровых трудностей

Для цитирования: Литвинова Т. А. Формат тембрового диктанта: каков он? // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 18–24.

Реалии музыкальной художественной практики, проистекающие из исторической эволюции слухового сознания, связаны со смещением акцента со звуковысотного и гармонического – на интонационный слух в целом, частью которого является восприимчивость к звуковым краскам. Поэтому очевидна необходимость особого внимания к совершенствованию тембрового слуха и включения соответствующего раздела в курс сольфеджио.

В учебной практике в качестве основной формы работы для развития этой важнейшей способности для любого музыканта закрепился тембровый диктант. Возросший интерес к этой форме работы

в последнее время объясняется ещё и удобством её использования в условиях дистанционного обучения. Тембровый диктант включён в программу вступительных экзаменов во многих консерваториях Европы. Тем самым подчёркивается важность проверки уровня развития тембрового слуха при переходе на высшую ступень профессионального образования.

К сожалению, по-прежнему отсутствует методическое сопровождение, разъясняющее задачи тембрового диктанта и его специфику. Есть только весьма противоречивые высказывания и точки зрения. Так, по мнению Л. Н. Логиновой, так называемый тембровый диктант – на самом деле

тот же звуковысотный, «ведь при записи мелодии, воспроизводимой каким-либо оркестровым инструментом, учащиеся фиксируют отнюдь не тембровые характеристики данного инструмента, а всё те же ступени и интервалы. Следовательно, как бы этого не хотел преподаватель, тембровый слух никак не может развиваться на таких упражнениях» [6, 98].

Один из авторов звукового пособия на пластинках с записью одно- и двухголосных фрагментов в исполнении на различных инструментах П. В. Лобанов писал о том, что основной сложностью тембровых диктантов является не определение звучащего инструмента, используемых штрихов и т. д., а усложнение восприятия интонационных и метро-ритмических особенностей [см.: 8, 17].

Хотя вышеприведённые высказывания были опубликованы достаточно давно, многие вопросы остаются открытыми. Для решения каких задач может быть использован тембровый диктант? Какой диктант можно называть тембровым, предназначенным для развития тембрового слуха? Каким требованиям должен отвечать избираемый музыкальный материал и по каким принципам классифицироваться? Является ли определение звучащего инструмента основной целью этой формы работы? Как внимание к тембру может обогатить традиционный диктант? Какова методика тембрового диктанта?

Напомним, что термин «тембр» может рассматриваться в узком и в широком смысле слова. С одной стороны, имеется в виду тембр отдельного инструмента или голоса, а с другой – характер звучания, отражающий влияние различных темброобразующих факторов.

Это обрисовывает обширный спектр задач: от определения на слух тембров инструментов до восприятия и фиксации всей палитры выразительных средств, влияющих на темброобразование. К сожалению, нередко специфика тембрового

диктанта не осознаётся и не учитывается, а подменяется традиционным звуковысотным с осложняющим тембровым компонентом. В таком подходе, действительно, есть опасность подменить тембровый диктант звуковысотным. Пафос высказывания Л. Н. Логиновой – в недопустимости сужения задач этой формы работы и сведения роли тембра только лишь к усложнению восприятия звуковысотности.

Задача развития тембрового слуха в полном объёме решается с использованием тембровых диктантов, в которых особые требования предъявляются к музыкальному материалу. Он должен отражать всю шкалу темброинтонационных трудностей.

Систематика материала по степени сложности есть в любом разделе курса сольфеджио. К примеру, в разделе ритмического воспитания должна быть проработана вся «линейка» – от синкоп и ритмов с заливочными нотами до смешанных и переменных размеров. Аналогично и с тембровым слухом.

Шкалу тембровых трудностей составляют:

- 1) звучание в тембре различных инструментов;
- 2) локация в различных регистрах;
- 3) звучание с разными штрихами и способами звукоизвлечения;
- 4) чередование инструментов по горизонтали;
- 5) парное или групповое звучание инструментов в изложении мелодии;
- 6) сочетание однородных или неоднородных инструментов при проведении мелодии;
- 7) дублирование мелодии в унисон, октаву, несовершенными консонансами или другими интервалами;
- 8) сочетание тембров по вертикали;
- 9) тембровое двухголосие в одном и разных регистрах;
- 10) тембровое гармоническое многоголосие.

Изложенный перечень тембровых трудностей свидетельствует о том, что задачи, решаемые при написании тембрового диктанта, не ограничиваются определением звучащих инструментов, они гораздо шире.

Вместе с тем, тембр изолированно изучать сложно, этот элемент музыкального языка тесно взаимодействует с другими. Поэтому, для того, чтобы написать тембровый диктант, только определить тембр инструмента недостаточно. И наоборот, для того, чтобы определить тембр флейты, к примеру, необязательно записывать всю мелодию. Этим и объясняется правомерность подхода с **включением тембрового компонента** в работу над ладо-интонационными трудностями, метро-ритмом, аккордикой и фактурой. Именно такой подход отражается на принципе классификации музыкальных примеров по темам общей программы по сольфеджио, нацеленной на развитие звуковысотного и метро-ритмического слуха. В то же время прослушивание записей этого материала на CD помогает не замыкаться в рамках привычного фортепианного тембра и слушать не только фортепианные копии оркестровых произведений, а уже на этапе начального музыкального образования постепенно привыкать к целостному восприятию «живой» музыки⁵.

Вместе с тем, наличие навыка узнавания этих элементов музыкального языка в менее знакомом тембровом варианте говорит о более высоком уровне их освоения⁶. Другими словами, включение усложняющего действия тембра в определение интервалов, ступеней, мелодических формул, ритмических фигур способствует и развитию звуковысотного слуха.

Задачи развития тембрового слуха в целом и тембрового диктанта, в частности, должны решаться в зависимости от этапа образования и в соответствии со специальностью. Так, приоритетным для будущих звукорежиссёров является внимание к осо-

бенностям и качеству записи музыкальных фрагментов⁷. Освоение и изучение особенностей звучания голосов, а также взаимодействие вокальной и инструментальной партий – это то, на что направлены «вокальные диктанты» – основная сфера развития тембрового слуха будущих певцов.

Для будущих композиторов должны быть востребованы задания на определение сочетаний инструментов, смешанных тембров, тембровое воображение. Так называемые «регистровые диктанты» призваны обратить внимание на звучание инструмента в различных отрезках его диапазона, на их выразительность. Слуховой ориентировки в различных видах фактуры требует задание выделить слухом и записать партию определённого инструмента в ансамблевом или оркестровом многоголосии. И регистровый, и тембро-фактурный диктанты актуальны прежде всего для оркестрантов с целью воспитания профессионально значимого навыка – услышать свою партию в ансамбле⁸.

Названия видов тембровых диктантов во многом отражают различные стороны и виды тембров: регистровый, инструментальный, вокальный, тембро-фактурный диктант и др. К сторонам чувства звуковой краски, определяемым взаимодействием тембра с различными компонентами музыкального языка, относятся: темброво-регистровая, темброво-артикуляционная, темброво-гармоническая, темброво-фактурная, темброво-ритмическая.

У разных авторов в центре внимания оказывается та или иная разновидность, тот или иной атрибут тембра. Так, в системе С. М. Майкапара, разработанной ещё в 1900 году, упор делался на слушании оттенков звучания одного звука в исполнении на скрипке в различных её регистрах, с разной артикуляцией и последующим формулированием оттенков звучания. Английский композитор и педагог Джорж Пратт (G. Pratt) считает необходимым прослеживание влияния артикуляции на ха-

рактик звучания и отражение специальными обозначениями различных приёмов звукоизвлечения на инструменте [13]. Как видно, в обоих случаях в качестве репрезентирующих характеристик особенностей звучания прежде всего рассматриваются тембро-артикуляционные, у Майкапара ещё – тембро-регистровые.

Возвращаясь к высказыванию Л. Н. Логиновой, выразим своё мнение, что во всех случаях, когда музыкальный материал прослушивается в оригинале, можно говорить о развитии тембрового слуха. Об этом свидетельствует то, что внимание к качественной стороне звучания присутствует, хотя не во всех своих проявлениях.

Нельзя не согласиться с П. В. Лобановым относительно того, что запись художественного текста в живом исполнении усложняется следующими причинами: замедлением или ускорением темпа, неточным выдерживанием длительностей нот, пауз, фермат (приводит к ошибкам в определении размера и ритма); недостаточно продуманным динамическим балансом в звучании (затрудняет дифференциацию слухом голосов оркестровой фактуры, прежде всего – нижнего). Но ведь одна из важнейших целей курса сольфеджио – умение услышать, проанализировать и по возможности записать художественный музыкальный текст в живом оригинальном звучании. Для преодоления подобных сложностей полезно прослушать более точный вариант воспроизведения текста в записи или на фортепиано, а затем сравнить с более свободным, выявляя особенности исполнения. В данном случае не ставится цель зафиксировать все особенности исполнения, нужно записать композиторский нотный текст.

Зафиксировать особенности исполнения – задача особого вида тембрового диктанта в рамках «исполнительского сольфеджио» (термин Л. Н. Логиновой)⁹. Цель этой формы работы – фиксация всей палитры артикуляционных средств, агогики,

фразировки. Для графического отражения этих средств интерпретации разработаны определённые системы обозначений¹⁰. При этом целью записи могут быть только особенности интерпретации и её элементы. В таком случае к уже готовому нотному тексту после прослушанных одного или нескольких вариантов исполнения может быть предложено внести соответствующие обозначения.

Важен технический вопрос: правомерны ли проигрывания на фортепиано инструментально-вокального фрагмента в формате тембрового диктанта? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учитывать, что тембро-интонационные трудности могут находиться в различном балансе с ладовыми и звуковысотными. Возможны следующие варианты:

- 1) приоритет тембровой стороны при несложных звуковысотности и метроритме;
- 2) превалируют не тембровые, а ладовые, синтаксические или метро-ритмические трудности;
- 3) тембровые, звуковысотные, метро-ритмические средства трудности оказываются одного уровня сложности.

Если музыкальный фрагмент достаточно труден не столько в тембровом, сколько в ладовом, структурном или метро-ритмическом отношениях, то сначала нужно разобраться именно с тем, что сложнее. Это легче сделать в знакомом тембре фортепиано, а прослушивание в оригинале отложить на финальные проигрывания. При этом внимание тембровой стороне уделяется, но попутно. Так, в известной теме из произведения К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» флейта в её традиционном пасторальном амплуа определяется сразу, а мелодия импровизационного плана достаточно сложна и в ладовом, и в метро-ритмическом отношениях.

Такая подача материала помогает накапливать внутренние тембровые представления, получить возможность услышать

музыкальный материал в оригинальном, полноценном виде, задуманном композитором. Данная форма позволяет в условиях ограниченного учебного времени уделить внимание различным видам музыкального слуха, тем самым обогащая традиционный диктант.

Возможно, что музыкальный материал одинаково сложен и в тембровом, и в звуковысотном, и в метро-ритмическом отношениях. Подобные образцы можно считать примерами повышенной трудности. В этом случае после начального прослушивания в оригинале потребуются проигрывания на фортепиано.

Таким образом, эти виды тембрового диктанта предполагают внимание к качественной стороне звучания при прослушивании в оригинальном исполнении, но для уточнения ладовых, метро-ритмических и гармонических особенностей могут включать проигрывания на фортепиано.

Тембровый диктант предполагает серьёзную подготовительную работу¹ (этап, который не должен быть пропущен). Это слуховые тесты из художественной литературы: на определение регистров, октав в звучании инструментов, интервального соотношения между партиями, типов фактуры и тембро-фактурных компонентов и другое. Их важность в том, что музыкальные фрагменты звучат в реальных, а не искусственно усреднённых темпах. Необходимы подготовительные упражнения, призванные настроить на звучание

определённого регистра и тональности в тембре инструмента, слушание ступеней, интервалов, мелодических оборотов. Всё это облегчит восприятие и запись оркестрового фрагмента.

Анализируя различные подходы к развитию тембрового слуха, можно сделать вывод, что посредством основной формы его развития могут быть реализованы различные задачи:

1) обеспечивать возможность слышания комплекса выразительных средств в их единстве;

2) развивать тембровый слух, обращая внимание на качественную сторону звучания и осваивая тембро-интонационные трудности;

3) поднимать на более высокий уровень развитие звуковысотного и ритмического слуха через включение тембрового компонента.

Целью подобных заданий должна быть не просто фиксация нот в тембровых вариантах мелодии, а необходимое включение в процесс слушания всего комплекса выразительных средств в конкретном тембровом воплощении и различных темповых условиях. Это движение от «тепличных» условий изучения компонентов музыкального языка в отдельности к их освоению в комплексном существовании в реальной музыкальной практике, попытка достижения важной цели: целостно (а значит, полноценно) воспринимать и фиксировать в нотной записи слышимую «живую» музыку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О других формах развития тембрового слуха см. статью Т. Литвиновой «Тембровый слуховой анализ в курсе сольфеджио» [5], а также работу Э. Уорбертона [14].

² В литературе освещаются лишь отдельные вопросы его методики. Так, о важности тембра в различении контрапунктических голосов в записи полифонических диктантов см.: [12, 113].

³ Принцип тембровых трудностей лежит в основе классификации музыкального материала в учебном пособии Т. Литвиновой «Тембровое сольфеджио» [4].

⁴ См. сборник диктантов Н. Александровой и Н. Маслиёвой: [1].

⁵ Причём для развития тембрового слуха прежде всего рекомендуется слушание акустических тембров: несовершенная имитация их звучания, «поглощение звуковых эрзацев» не способствует его развитию. Ещё И. Стравинский предостерегал: «Привычка слушать изменённые, а подчас и искажённые

тембры портит слух, который теряет способность наслаждаться естественным музыкальным звучанием» [9, 100].

⁶ Так, профессор Московской консерватории М. Карасёва в своём сборнике тембровых диктантов «Музыка на два голоса» рассматривает включение «тембровой составляющей как усложнение процесса звуковысотной идентификации» [2, 5].

⁷ Именно такая задача поставлена в сборнике Т. Шак «Тембровые диктанты» [см.: 10].

⁸ Подобный вид тембрового диктанта предлагался на вступительных экзаменах в Национальной консерватории музыки и танца в Париже: виолончелистам нужно записать партию своего инструмента в отрывке из струнного квартета.

⁹ Под этим термином подразумевается сольфеджио, адаптированное к исполнительским задачам, см.: [7, 39].

¹⁰ Для вокальной музыки см. кн. Дж. Калдвелла (J. T. Caldwell) [11], для инструментальной – Дж. Пратта (G. Pratt) [13].

¹¹ Подробно подготовительный этап к тембровому диктанту рассмотрен в пособии Т. А. Литвиновой «Готовимся к тембровому диктанту» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Н. Л., Маслиёва Н. В. Тембровые диктанты. Новосибирск, 2013. 36 с.
2. Карасёва М. В. Музыка на два голоса : двухголосные этюды для пения, игры и записи муз. диктанта : тембровые аудио-диктанты. Москва : Композитор, 2005. 40 с.
3. Литвинова Т. А. Готовимся к тембровому диктанту : метод. пособие по сольфеджио. Санкт-Петербург : Союз художников, 2021. 64 с.
4. Литвинова Т. А. Тембровое сольфеджио (на материале инструментальной музыки). Санкт-Петербург : Союз художников, 2013. 140 с.
5. Литвинова Т. А. Тембровый слуховой анализ в курсе сольфеджио // Журнал Общества теории музыки. 2015. Вып. 2 (10). С. 8–13.
6. Логинова Л. Н. Границы иллюзорного мира сольфеджио // Советская музыка. 1991. № 5. С. 97–98.
7. Логинова Л. Н. Современное сольфеджио. Теория и практика. Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. 210 с.
8. Применение технических средств в музыкальном образовании : метод. разработка / сост. П. В. Лобанов ; ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1971. 48 с.
9. Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. Москва : АСТ, 2021. 160 с. (Эксклюзивная классика).
10. Шак Т. Ф. Тембровые диктанты. Краснодар : КГУКИ, 2013. 1 DVD.
11. Caldwell J. T. Expressive singing: Dalcroze eurhythmics for voice. Englewood Cliffs, NJ : Prentice Hall, 1995. XIV, 177 p.
12. Karpinsky G. S. Aural Skills Acquisition: the development of listening reading and performing skills in college-level musicians. Oxford : Oxford Univ. Press, 2000. 272 p.
13. Pratt G., Cargill S., Henson M. Aural Awareness : Principles And Practice. Bristol : Open Univ. Press, 1990. 120 p.
14. Warburton A.O. Graded aural tests for all purposes : with suggested methods of working. London : Longmans, 1971. XIII, 285 p.

Tatiana A. Litvinova

Saint-Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, Sankt-Petersburg, Russia.

E-mail: tatlilitvinova@yandex.ru

THE FORMAT OF THE TIMBRE DICTATION – WHAT IS IT?

Abstract. The necessity of development of timbre hearing connected with the increasing importance of timbre in composition and performance is evident. Timbre dictation is used in the teaching practice

as the main form of timbre hearing improvement. However, interpretation of its meaning, purpose and tasks to be performed are quite contradictory. To develop the necessary teaching methods for this form of work, answers to the following basic questions should be explained. What dictation can be called timbre dictation intended for developing timbre hearing? What requirements should the selected music material meet? How can attention to timbre enrich the traditional dictation?

Keywords: hearing timbre (timbre in aural skills); development of timbre hearing; timbre dictation; instrumental timbre; melodic dictation; acoustic sounds; scale of timbre difficulties

For citation: Litvinova T. A. *Format tembrovogo diktanta: kakov on?* [The format of the timbre dictation – what is it?], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 18–24. (in Russ.).

REFERENCES

1. Aleksandrova N. L., Maslieva N. V. *Tembrovye diktanty* [Timbre dictations], Novosibirsk, 2013, 36 p. (in Russ.).
2. Karaseva M. V. *Muzyka na dva golosa : dvukhgholosnye etyudy dlya peniya, igry i zapisi muz. diktanta : tembrovye audio-diktanty* [Two-voice music : Two voiced etudes for singing, playing and music dictation : Sound timbre dictations], Moscow, Kompozitor, 2005, 40 p. (in Russ.).
3. Litvinova T. A. *Gotovimsya k tembrovomu diktantu : metod. posobie po sol'fedzhio* [Getting ready for timbre dictation], St.-Petersburg, Soyuz khudozhnikov, 2021, 64 p. (in Russ.).
4. Litvinova T. A. *Tembrovoye sol'fedzhio (na materiale instrumental'noy muzyki)* [Timbre solfeggio], St.-Petersburg, Soyuz khudozhnikov, 2013, 140 p. (in Russ.).
5. Litvinova T. A. *Tembrovyy slukhovoy analiz v kurse sol'fedzhio* [Ear analysis of tone color in the course of ear training] *The Journal of the Society for Theory of Music*, 2015, iss. 2 (10), pp. 8–13. (in Russ.).
6. Loginova L. N. *Granitsy illyuzornogo mira sol'fedzhio* [The boundaries of the illusory world of solfeggio], *Sovetskaya muzyka*, 1991, no. 5, pp. 97–98. (in Russ.).
7. Loginova L. N. *Sovremennoye sol'fedzhio. Teoriya i praktika* [Modern solfeggio. Theory and practice], St.-Petersburg, Planeta muzyki, 2020, 210 p. (in Russ.).
8. Lobanov P. V. (comp.) *Primenenie tekhnicheskikh sredstv v muzykal'nom obrazovanii : metod. razrabotka* [Application of technical means in music education], Moscow, 1971, 48 p. (in Russ.).
9. Stravinskiy I. F. *Muzykal'naya poetika* [Musical poetics], Moscow, AST, 2021, 160 p. (in Russ.).
10. Shak T. F. *Tembrovye diktanty* [Sound timbre dictations], Krasnodar, KGUKI, 2013, 1 DVD.
11. Caldwell J. T. *Expressive singing: Dalcroze eurhythmics for voice*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1995, XIV, 177 p.
12. Karpinsky G. S. *Aural Skills Acquisition: the development of listening reading and performing skills in college-level musicians*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2000, 272 p.
13. Pratt G., Cargill S., Henson M. *Aural Awareness : Principles And Practice*, Bristol, Open Univ. Press, 1990, 120 p.
14. Warburton A. O. *Graded aural tests for all purposes : with suggested methods of working*, London, Longmans, 1971, XIII, 285 p.

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ



УДК 781.1:78.078

Нина Кузьминична Евдокимова

Кандидат искусствоведения, доцент Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, начальник Центра дополнительного профессионального образования УГК (Екатеринбург, Россия). E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru.
ORCID: 0000-0002-3065-9389. SPIN-код: 7172-9943

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ (1921–1931): ИСТОРИЯ, НАПРАВЛЕНИЯ, ПЕРСПЕКТИВЫ

В 2021 году Государственному институту музыкальной науки (ГИМН) исполнилось 100 лет. Период его функционирования (1921–1931) стал важной вехой в становлении отечественного музыкознания. Основным материалом статьи избрана научно-методическая деятельность ГИМНа. Из широкого спектра проблематики, актуализированной в этом учреждении, предметом нашего внимания являются исследования, проводившиеся в контексте интеграции музыкознания с другими областями научного знания, а также процесс формирования междисциплинарных направлений, сложившихся в данном институте, и их дальнейшее развитие в столичной и региональной вузовской музыкальной науке обозначенного периода. Целью настоящей статьи является реконструкция истории становления исследовательской деятельности ГИМНа, что даёт возможность рассмотреть основные тенденции, преемственность и эволюцию интегративных направлений, деятельность отдельных учёных, внёсших свой вклад в развитие этой сферы музыкальной науки в первой трети XX века. При всей очевидной актуальности данная проблематика ещё не получила достаточного осмысления и в настоящее время остаётся малоисследованной областью.

Ключевые слова: Государственный институт музыкальной науки (ГИМН), интеграция наук, междисциплинарность, история становления отечественного музыкознания, вузовская наука

Для цитирования: Евдокимова Н. К. Государственный институт музыкальной науки (1921–1931): история, направления, перспективы // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 25–34.

Реконструкция процесса формирования научной деятельности в сфере музыкознания в первой трети XX века как объекта изучения предполагает рассмотрение проблемы в аспекте общих положений о вузовской науке рассматриваемого времени и тесно связана с её институциональной историей. В 1920–1930 годы складывается централизованная система развития ис-

следовательской работы, подготовки научных и научно-педагогических кадров, актуализируются вопросы развития вузовской науки. Этот процесс регламентируется различного рода декретами, постановлениями, нормативными актами и другими документами, целью которых было закрепление регулятивно-правовых норм в сфере науки¹.

В этот же период появляются труды, свидетельствующие о формировании новой области научного познания – науковедения². Так, учёным И. А. Боричевским был предложен сам термин, введено и обосновано понятие «науковедение» (1926), представлены его проблемы как «науки о науке»³. Однако институционализация науковедения в качестве самостоятельной отрасли состоялась значительно позже – в 1960 годы.

В хронике рассматриваемого времени важным событием для отечественного музыкознания стало создание в 1921 году Государственного института музыкальной науки⁴. «ГИМН – это яркое явление, заложившее основы не только музыкальной науки, но и других наук, например, музыкальной психологии. Здесь формировались история музыки, теория музыки, акустика; особую ветвь представили исследования в области вокала. Идеи исследовательских работ в СССР и структура организации этих работ появились именно здесь», – отмечает Ю. Н. Рагс [13, 257].

Становление российской музыкальной науки в 1920 годы во многом было обусловлено теми объективными предпосылками, которые сложились в XIX – начале XX столетия. По этому поводу доктор искусствоведения Т. И. Науменко пишет: «Если обратиться к истории отечественного музыкознания, то можно обнаружить, что за сравнительно недолгий период – примерно с 1840-х и до 1917 года, оно было представлено практически всеми научными жанрами и жанровыми разновидностями, научными теориями и подходами, которые образовали фундамент его развития в последующие, советские годы» [11, 60].

Открытию ГИМНа предшествовала деятельность таких научно-просветительских организаций, как Музыкально-этнографическая комиссия при Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии (1901–1921) и Музыкально-теоретическая библиотека (1908–1924). Це-

лю последней была не только пропаганда музыкальной классики, но и «научная разработка вопросов истории и теории музыки» [8, 790]. На базе Академического подотдела Музыкального отдела (АК МУЗО) Наркомпроса рассматривался план создания ГИМНа. Проект положения об организации института подготовил известный учёный Н. А. Гарбузов, выпускник Петербургского горного института и Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе (имевшего статус высшего учебного заведения), который был назначен на должность директора данного учреждения.

В течение десяти лет неоднократно менялась организационная структура ГИМНа, что вносило коррективы и в процесс организации научной работы. Так, с февраля по ноябрь 1923 года ГИМН был объединён с ГАХН, затем вновь отделился, став самостоятельным исследовательским институтом. С этого времени определился его статус как научного учреждения, предназначенного «для разработки музыкально-научных вопросов естественно-научным методом» [7, 281].

Процесс становления науки о музыке в ГИМНе с самого начала его функционирования был обусловлен наличием научного потенциала, формировавшегося за счёт привлечения известных учёных, музыковедов и исполнителей. Т. Н. Ливанова подчёркивает, что «в подборе кадров для нового научного коллектива отчётливо сказалось стремление его учредителей, во-первых, охватить все отрасли музыкознания, и, во-вторых, широко использовать силы советских физиков (П. Б. Лейберг, С. Я. Лившиц, С. Н. Ржевкин, А. Ф. Самойлов), физиологов, ларингологов (М. Я. Серейский, А. Ф. Иванов, Ф. Ф. Заседателев, Л. Д. Работнов) для совместного решения научных задач» [7, 273]. Таким образом, в ГИМНе объединились учёные разных профилей, что дало возможность выхода научных исследований на интердисципли-

нарный уровень. Показательно, что директор ГИМНа Н. А. Гарбузов одной из наиболее важных задач в анализе музыкальных явлений считал союз музыкальной науки и естествознания с опорой на эксперимент и лабораторный метод⁵.

В широком спектре исследовательских направлений, разрабатывавшихся в институте, выделим те, которые были связаны с процессом интеграции наук. Это был этап поиска и разработки нового типа исследований, имеющих ярко выраженную междисциплинарную направленность.

В физико-технической секции (председатель – директор института Н. А. Гарбузов) интенсивное развитие получили проблемы музыкальной акустики. Ю. Н. Рагс отмечал «интерес к акустике, к точным объективным данным, возникший в 20-х – начале 30-х годов»⁶ [13, 266].

Научные интересы Гарбузова были связаны с вопросами акустического обоснования теории музыки. Основным его трудом этого периода является «Теория многоосновности ладов и созвучий». Первый том данного исследования был опубликован в 1928 году, второй – в 1932-м. Научное направление, разрабатываемое Гарбузовым, оказало определённое влияние на молодых учёных, которые в то время только ещё начинали свой путь в науке: Л. А. Мазель пишет работу «Прелюдия A-dur Шопена с точки зрения теории многоосновности ладов и созвучий» (1930); С. Г. Корсунский в соавторстве со С. С. Скребковым – «Некоторые проблемы курса гармонии в свете теории многоосновности» (1934); С. С. Скребков – «Сонатная форма в свете теории многоосновности» (1932). В перспективных планах института было предусмотрено «Исследование зоны восприятия интервалов». Впоследствии эта проблематика была разработана Гарбузовым в его трудах о зонной природе слухового восприятия⁷. Ряд исследований сотрудников секции в этот период опубликован в «Сборнике работ по музыкальной

акустике» в серии «Труды ГИМНа» (1925, 1929), под редакцией Гарбузова издана книга А. В. Рабиновича «Краткий курс музыкальной акустики» (1930).

Физиолого-психологическая секция ГИМНа занималась вопросами изучения музыкального восприятия, музыкальной одарённости и экспериментальной эстетики. Наиболее ярким представителем этого направления в ГИМНе была руководитель секции, философ, музыковед и психолог Е. А. Мальцева. Поскольку сложившихся традиций в этой сфере отечественной музыкальной науки ещё не было, Мальцеву можно отнести к числу первых российских учёных, обратившихся к проблемам музыкальной психологии. В период работы в ГИМНе ею были написаны такие труды как «Основные элементы слуховых ощущений» (1925), «Абсолютный слух и методы его развития» (1925), «Карл Штумпф и его значение в области музыкальной психологии» (1928) и ряд других.

Важную роль в становлении исследовательской деятельности данной секции сыграла психолог, педагог и музыкант С. Н. Беляева-Экземплярская, которая свою работу в ГАХН в Лаборатории экспериментальной эстетики искусствоведения совмещала с деятельностью в ГИМНе. В её трудах также нашли многоаспектное отражение проблемы осмысления музыкального искусства с позиций психологии. Среди них работы «О психологии музыкального восприятия» (монография, 1924), «Музыкальное переживание в дошкольном возрасте» (1925), «Музыкальная герменевтика» (1927), «Исследование психологии современного массового слушателя» (1929), статья «Восприятие ладовых мелодических построений», написанная в соавторстве с Б. Л. Яворским (1926) и т. д.

В ГИМНе до 1930 года в качестве председателя комиссии по экспериментальной эстетике работал доктор филологических наук, философ, культуролог А. Ф. Лосев. Его работы, относившиеся к данной области,

в институте не были опубликованы. Однако информация о рукописях Лосева, на основе анализа архивных материалов, представлена в статье Т. Н. Ливановой: это доклады «О феноменологическом методе в музыкальной эстетике», «Роль физиологического фактора в эстетическом сознании», «Два основных закона музыкальной формы» и другие⁸ [7, 324]. В числе публикаций ГИМНа следует отметить «Сборник работ физиолого-психологической секции» (1925), в котором были представлены наиболее значимые научные изыскания её сотрудников.

Приоритетными направлениями экспериментально-педагогического сектора, включавшего вокально-методологическую (руководитель Э. К. Розенов, затем В. А. Багадуров) и фортепианно-методологическую (председатель А. Б. Гольденвейзер, позже Г. П. Прокофьев) секции, стали исследования, направленные на интеграцию акустики, физиологии и психологии.

Комиссия по вокальной методологии была основана с начала работы ГИМНа, в 1921 году. В её кадровом составе, кроме вокалистов, числились физиологи, ларингологи Ф. Ф. Заседателев, А. Ф. Иванов, Л. Д. Работнов и физики С. Н. Ржевкин и В. С. Казанский. В научных трудах секции, помимо вопросов истории вокального искусства и методики преподавания, особенно большое значение имели междисциплинарные исследования, направленные на изучение акустико-физиологических основ пения. Важную роль в становлении этого направления сыграли научные изыскания вокалистов Е. Е. Егорова, Э. К. Розенова, Д. Л. Аспелунда. Экспериментальной базой секции стали вокальные курсы, организованные Егоровым.

В конце 1926 года профессора-физики С. Н. Ржевкин и В. С. Казанский, в сотрудничестве с Е. Е. Егоровым, работали по теме «Исследование тембра звука голоса и смычковых музыкальных инструментов». Егоров отмечал её огромное значение: «...В ней выявились исключительного ин-

тереса акустические подробности звука певческого голоса, о которых раньше даже не имелось и представления» [5, 289]. Так для учёного определилась необходимость иного, междисциплинарного в своей основе подхода к проблемам методики сольного пения.

Среди трудов учёных, работавших в данной секции, весьма значимым было исследование доктора медицины (1916), ларинголога Л. Д. Работнова «К вопросу об образовании голоса у певцов» (1922). Физики-изобретатели не только создавали необходимые для экспериментальной работы приборы, но и сами принимали активное участие в научной работе по проблематике вокальной секции. К примеру, С. Н. Ржевкин изучал вопросы музыкальной акустики, «подтвердив теорию Гельмгольца о восприятии слуховых созвучий и определил две характерные форманты, ответственные за „качество“ певческого голоса» [14]. Активная включённость в процесс научного осмысления специфики вокального исполнительства отмечается в работах ларинголога-фониатра Ф. Ф. Заседателева: в 1926 году были опубликованы его труды «Научные основы постановки голоса», «О резонаторах человеческого голоса», «О положении гортани в пении и об атаке звука».

Важную роль сыграл ГИМН и в организации первых научных форумов: в 1925 году в рамках исследовательской работы института была проведена Всероссийская научная конференция, посвящённая проблемам вокального искусства и педагогики, на которой были представлены научные разработки вокально-методологической комиссии с целью их актуализации и внедрения в педагогическую практику. На конференции прозвучали доклады Е. Е. Егорова «Основы единого метода постановки голоса», Э. К. Розенова «Учение о примарном тоне», В. А. Багадунова «О мерах поднятия вокального искусства и педагогики» и другие.

В деятельности фортепианно-методологической секции при разработке междисциплинарных исследований интенсивное развитие получили научные традиции «анатомо-физиологической» школы. Главной целью этого направления стало рассмотрение базовых технических вопросов методики обучения игре на фортепиано⁹.

В России это направление получило распространение в первой трети XX века. Отечественный этап его развития в значительной мере был связан с ГИМНом. Руководитель фортепианно-методологической секции Г. П. Прокофьев, выпускник Московской консерватории (класс К. Н. Игумнова) уделил этой проблематике особое внимание. Так, под редакцией Прокофьева и с его предисловием переиздается книга Ф. А. Штейнхаузена «Техника игры на фортепиано» (1926).

Об интересе российских музыкантов к вопросу анатомо-физиологического обоснования исполнительского искусства свидетельствует научное изыскание доктора медицины, физиолога, композитора и музыковеда И. И. Крыжановского «Физиологические основы фортепианной техники» (Петроград, 1922), в котором учёный представил научный анализ нерациональной мышечной работы и возникающих в связи с этим профессиональных заболеваний, а также публикация в 1927 году первого советского издания «Естественной фортепианной техники» Р. М. Брейтгаупта, причём в последнее было включено предисловие психиатра и физиотерапевта В. С. Марсовой, работавшей в ГАХН.

Исследовательское внимание ученых фортепианно-методологической секции в значительной мере было направлено на изучение технико-аналитических вопросов с опорой на экспериментальные данные. С точки зрения освоения интердисциплинарной методологии актуальна статья сотрудников ГИМНа Н. А. Бернштейна и Т. С. Поповой «Исследование биодинамики фортепианного удара», опубликованная

в «Сборнике работ фортепианно-методологической секции» (1930). В дальнейшем физиолог и пианист Н. А. Бернштейн, автор ряда трудов по физиологии движений и структуре нервно-двигательного процесса, продолжил научную работу в междисциплинарной области и вошёл в историю науки как создатель биомеханики и фундаментальных исследований по психофизиологии. Исходя из вышесказанного, следует вывод, что в ГИМНе были заложены основы научного базиса междисциплинарных направлений.

В 1931 году деятельность Государственного института музыкальной науки завершилась. Как в дальнейшем развивались традиции, сложившиеся в нём, и каково его влияние на формирование интегративных тенденций в отечественной науке о музыке?

«Когда Гимн был расформирован, – пишет Ю. Н. Рагс, – то идеи, порождённые в нём, перешли в новые формы новых государственных исследовательских учреждений, среди которых следует отметить Российский институт истории искусств (в Ленинграде), Государственный институт искусствознания (в Москве). Впоследствии структура этих организаций почти целиком перешла также и в вузовскую науку» [13, 258].

Однако стоит заметить, что влияние ГИМНа на вузовскую исследовательскую работу было весьма характерным ещё в период его активной работы в 1920 годы. Ряд сотрудников свою деятельность в институте совмещал с работой в других учреждениях и, прежде всего, в Московской государственной консерватории (МГК). Это давало возможность реализации научных идей учёных ГИМНа на базе столичной консерватории. Показательно, что ещё в 1928 году в МГК был открыт кабинет экспериментальной фонетики и фониатрии, где работали В. А. Багадуров, Е. Е. Егоров, П. И. Тихонов, позже – Д. Л. Аспелунд. Кроме того, в МГК трудились такие сотрудни-

ки ГИМНа, как М. В. Иванов-Борецкий, А. Ф. Лосев, Г. П. Прокофьев и т. д.

Важен и другой аспект: в отечественных музыкальных вузах рассматриваемый период связан с формированием основ музыкально-научного образования и началом подготовки музыковедческих кадров¹⁰.

С закрытием ГИМНа в Московской консерватории под руководством Н. А. Гарбузова в 1932 году была организована Акустическая лаборатория, где продолжила работу значительная часть его сотрудников¹¹.

В 1934 году на базе Научно-исследовательского отдела МГК состоялось открытие Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ), который функционировал до 1938 года. Его директором был назначен Н. А. Гарбузов. Т. И. Науменко отмечает, что научная работа была целиком сосредоточена в этом подразделении вуза: «...Каждый год в НИМИ составлялся план исследований, который выносился на широкое обсуждение» [10, 11]. Сама структура института и практика исследований свидетельствуют о сохранении и продолжении развития направлений, сложившихся в ГИМНе. В НИМИ были созданы четыре отдела: Акустический с лабораториями музыкальной акустики, архитектурной акустики, звукозаписи и электромузыкальных инструментов; Историко-теоретический; Научно-методический с лабораториями экспериментальной фонетики и психолого-педагогической; Производственный раздел с мастерской точных приборов и фотолабораторией [1, 89].

Несмотря на довольно краткий период деятельности, НИМИ сыграл важную роль в развитии интегративных тенденций в музыкальной науке. Междисциплинарные направления, сложившиеся в ГИМНе, получили здесь развитие прежде всего в акустическом и научно-методическом направлениях.

«...В 1935 году Н. А. Гарбузов написал первую из своих работ о зонной природе слуха – „Акустическое исследование абсо-

лютного слуха“ (упомянута автором в монографии «Зонная природа звуковысотного слуха»); С. С. Скребков представил статьи „Роль момента возникновения звука в музыкальных инструментах“ и „Элементы акустики гобоя“ (1936); „Экспериментальное исследование по определению допустимой слухом расстройки интервалов“ завершает Е. А. Мальцева (1936), которая совместно с С. Н. Беляевой-Экземплярской занималась изучением психологии восприятия музыки. В 1937 году Н. А. Гарбузов и его ученик С. Г. Корсунский создают ларингофон – прибор для применения в средствах связи на объектах с высоким уровнем шума. В послевоенные годы Корсунский защитил кандидатскую диссертацию по теме „Акустическое исследование певческого голоса“ (1947)» [3, 63].

Направления, разрабатывавшиеся в ГИМНе, оказали влияние и на региональную музыкальную науку. Изучение документальных источников Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского и Государственного архива Свердловской области (ГАСО) позволяет реконструировать процесс становления научной работы в Свердловской консерватории в 1930 – начале 1940 годов.

Её исходный вектор был направлен на изучение исполнительского искусства в аспекте исследований междисциплинарного типа с опорой на методологию естественнонаучных дисциплин. Основопологающей базой для них стали научные направления, сложившиеся в ГИМНе и получившие в этот период разработку в МГК.

Анализ архивных материалов по истории Свердловской государственной консерватории (СГК) позволил выявить аналогии в практике и тематике их исследований. Прежде всего, это находит отражение в структурной организации вуза: в 1935 г. в консерватории создаётся секция научных работников (в её состав входят педагоги-исполнители), кабинет физиологии голоса, акустическая лаборатория.

С самого начала открытия консерватории (1934) в СГК начал работать один из лидеров и ведущих учёных ГИМНа профессор Е. Е. Егоров, который не только унаследовал научные традиции этого исследовательского учреждения, но и претворил их в своей дальнейшей профессиональной деятельности в Свердловской (Уральской) консерватории.

Егоров занимается изучением процесса голосообразования с акустической и анатомо-физиологической сторон. Разрабатываемое им междисциплинарное направление получило дальнейшее развитие в его докторской диссертации «Методика сольного пения», защищённой в 1943 году на базе Диссертационного совета СГК [2]. В этом же русле было написано исследование аспирантки Л. В. Кильчевской «„Примарное“ или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы» (класс Е. Е. Егорова), защищённое на ученую степень кандидата искусствоведческих наук также в СГК (1944) [2].

Другое направление, имевшее своё продолжение в свердловском вузе на начальном этапе научно-исследовательской деятельности, было связано с исполнительскими вопросами, изучавшимися в ГИМНе на его фортепианно-методологической секции, и проблематикой анатомо-физиологической школы. В этой области связи между исследовательской работой ГИМНа, Московской и Свердловской консерваторий носили более опосредованный характер, но имели свои результаты.

Актуализация научного интереса к технике фортепианной игры в СГК нашла отражение в диссертации выпускницы МГК В. А. Гутерман «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов» (1942). Научным руководителем Гутерман был доктор медицинских наук, профессор Ф. Р. Богданов. Изучение вопроса потребовало обра-

щения к интердисциплинарным связям: исследование демонстрирует выход методологии музыкального исполнительства к научным контактам с физиологией, психологией и медициной.

В процессе защиты этой диссертации «дискуссию вызвал вопрос, связанный с определением профиля, междисциплинарного по своей сути, исследования. <...> Официальные оппоненты Г. Г. Нейгауз, Н. И. Голубовская и Г. М. Коган, которые преподавали в этот период в СГК, дали положительные отзывы на работу и отметили практические достижения соискателя. <...> Важной была и позиция академика-физиолога, вице-президента Академии наук СССР (1942–1946) Л. А. Орбели, консультировавшего Гутерман и поддерживавшего её научные изыскания» [2, 101]. В результате в научно-методологическом аспекте практические рекомендации по диагностированию и излечению рук пианистов оказались эффективны благодаря привлечению междисциплинарного подхода.

Таким образом, в ГИМНе был заложен фундамент интердисциплинарных направлений в отечественном музыкознании. Аналитический срез деятельности этого учреждения позволяет выделить в качестве ведущих исследовательских тенденций синтез естественных наук (акустики, анатомии, психологии, физиологии) и музыкального искусства. Их интеграция во многом обусловила последующее развитие исследовательской работы в отечественной вузовской музыкальной науке 1930–1940 годов.

Во второй половине XX и в начале XXI веков, в связи с формированием новой парадигмы научного мышления, имеющей междисциплинарные основания, интегративные направления в российском музыковедении обрели широко-масштабное осмысление и дальнейшую разработку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди них Декрет Совета народных комиссаров РСФСР № 486 от 2 сентября 1921 года, Постановление Комиссариата Просвещения РСФСР от 26 ноября 1921 г. «О научных сотрудниках высших учебных заведений», «Положение о научно-исследовательских институтах и об ассоциациях институтов при высших учебных заведениях РСФСР» и т. д.

² «Науковедение – научная дисциплина, изучающая способы функционирования и развития науки, структуру и формы научной деятельности, взаимодействие науки с другими социальными институтами и сферами материальной и духовной жизни общества» [9].

³ «В отечественном науковедении в 1920–1930 гг. разрабатывалась теория науки (Г. А. Грузинцев), статистическими методами исследовались кадры учёных (Ю. А. Филипченко), массив открытий (Т. И. Райнов) и массив публикаций (К. Р. Симон), анализировались проблемы научного творчества и изобретений (П. К. Энгельмейер, И. И. Лапшин), социологические аспекты научного знания, научных организаций и институтов (Б. М. Гессен), культурно-исторические проблемы науки (В. И. Вернадский)» [12].

⁴ В этом же году был открыт Государственный институт художественных наук (ГАХН), где музыкальной секцией руководил Б. В. Асафьев. Кроме того, статус исследовательского учреждения получил и Государственный институт истории искусств (ГИИИ), основанный ещё в 1912 году как учебное заведение.

⁵ По замечанию Т. И. Науменко, «разностороннее образование многих учёных способствовало сближению музыковедения с другими науками... С этим, в частности, связано то обстоятельство, что методологические искания музыковедов этого времени нередко осуществляются на грани наук: музыки и математики, музыки и физики и т. д.» [11, 65].

⁶ В ряду исследований по данной проблематике следует отметить работы отечественных учёных Л. Г. Немировского «Акустика физическая, физиологическая и музыкальная» (1923) и А. Г. Белявского «Теория звука в приложении к музыке: основы физической и музыкальной акустики» (1925).

⁷ «Зонная природа звуковысотного слуха» (1948); «Зонная природа темпа и ритма (1950); «Внутризонный интонационный слух и методы его развития» (1951); «Зонная природа динамического слуха» (1955); «Зонная природа тембрового слуха» (1956).

⁸ В это время Лосевым были написаны фундаментальные труды «Философия имени» (1927), «Диалектика художественной формы» (1927); «Музыка как предмет логики» (1927), «Диалектика числа у Плотина» (1928) и другие.

⁹ «Рождение данной методологии связывают с именем немецкого педагога Л. Демпе и его работой „Armleiden der Klavierspieler“ („Болезнь рук пианиста“, 1885). Основополагающие для школы труды относятся к началу XX века. Это исследование пианиста и врача Ф. А. Штейнхаузена, книга которого „Über die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik“ (1905) в русском переводе – „Физиологические ошибки в технике фортепианной игры“ – вышла в Петербурге в 1909 году. Заметное влияние на развитие школы оказала работа Р. М. Брейтхаупта „Die naturliche Klaviertechnik“ (1905–1906), выдвигавшего принцип „естественной тяжести руки“ („весовая техника игры“ по Т. Бандману)» [4, 116].

¹⁰ 5 декабря 1925 года было утверждено «Положение о Московской и Ленинградской консерваториях», которое «окончательно определило профиль выпускаемых консерваторией специалистов. Наряду с подготовкой композиторов было решено начать подготовку научных работников в области музыки» [6, 122]. Кроме того была отмечена необходимость формирования при факультетах научно-исследовательских лабораторий [6, 87]. В Московской консерватории сложилось музыкально-научно-исследовательское отделение (МУНАИС), которое возглавил М. В. Иванов-Борецкий. К середине 1920 годов в ГИМНе и в консерваториях открылась аспирантура. В числе аспирантов института в 1930 году был Л. А. Мазель, (научный руководитель М. В. Иванов-Борецкий), позже перешедший в аспирантуру МГК.

¹¹ Учёные, работавшие ранее в ГИМНе, впоследствии развивали междисциплинарные научные изыскания, начало которым было положено в этом учреждении. К примеру, в 1932 году были опубликованы труды А. В. Рабиновича «Осциллографический метод анализа мелодий» и Л. Д. Работнова «Основы физиологии и патологии голоса певцов».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарбузов Н. А. Работа научно-исследовательского музыкального института при Московской консерватории // Советская музыка. 1937. № 2. С. 88–91.

2. Евдокимова Н. К. Первый диссертационный совет на Урале по специальности «Музыкальное искусство» (1942–1944) // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2021. № 4 (39). С. 95–104.
3. Евдокимова Н. К. Процесс интеграции наук в эволюции отечественного музыкознания XX века: к истории вопроса // Художественное образование и наука. 2022. № 1 (30). С. 61–69. DOI 10.36871/hon.202201007
4. Евдокимова Н. К. Интегративные направления в изучении техники фортепианной игры и деятельность Эрвина Баха в Советской России (1934–1947) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 116–124. DOI 10.17674/1997-0854.2016.2.116-124
5. Егоров Е. Е. Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса // Научно-методические записки. Свердловск, 1963. Вып. 5. С. 284–296.
6. Из истории советского музыкального образования : сб. материалов и документов 1917–1927 / отв. ред. П. А. Вульфius. Ленинград : Музыка, 1969. 308 с.
7. Ливанова Т. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т. Н. Ливанова. Москва : Совет. композитор, 1975. С. 267–335.
8. Марков И. М. Музыкально-теоретическая библиотека // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Совет. энцикл., 1976. Т. 3. Стб. 789–790.
9. Науковедение // Философия : энцикл. словарь / под ред. А. А. Ивина. Москва : Гардарики. 2004. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/787/%D0%9D%D0%90%D0%A3%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%95%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%95 (дата обращения: 10.03.2022).
10. Науменко Т. И. Кафедра теории музыки Московской консерватории: у истоков теоретического музыкознания (по материалам архивов) // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 2 (41). С. 8–21.
11. Науменко Т. И. Текстология музыкальной науки. Москва : Памятники ист. мысли, 2013. 584 с.
12. Огурцов А. П. Науковедение. // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/philosophy/text/2251743> (дата обращения: 10.03.2022).
13. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования : очерки. Рязань : Литера М, 2010. 336 с.
14. Ржевкин Сергей Николаевич // Санкт-Петербургская школа : Объединение учителей Санкт-Петербурга. URL: <https://www.eduspb.com/node/3571> (дата обращения 05.01.2022).

Nina K. Evdokimova

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-3065-9389. SPIN-код: 7172-9943

STATE INSTITUTE OF MUSIC SCIENCE (1921–1931): HISTORY, DIRECTIONS, PROSPECTS

Abstract. In 2021, the State Institute of Music Science (ANTHEM) turned 100 years old. The period of its functioning (1921–1931) became an important milestone in the formation of Russian musicology. The main material of the article is the scientific and methodological activity of the ANTHEM. From a wide range of issues actualized in this institution, the subject of our attention is the research conducted in the context of the integration of musicology with other fields of scientific knowledge, as well as the process of formation of interdisciplinary directions that have developed at this institute, and their further development in the metropolitan and regional university music science of the designated period. The purpose of this article is to reconstruct the history of the formation of the ANTHEM research activity, which makes it possible to consider the main trends, continuity and evolution of integrative directions, the activities of individual scientists who contributed to the development of this field of musical science in the first third of the XX century. Despite all the obvious relevance, this problem has not yet received sufficient understanding and currently remains a little-explored area.

Keywords: State Institute of Music Science (ANTHEM); integration of sciences; interdisciplinarity; history of the formation of Russian musicology; university science

For citation: Evdokimova N. K. *Gosudarstvennyy institut muzykal'noy nauki (1921–1931): istoriya, napravleniya, perspektivy* [State institute of music science (1921–1931): history, directions, prospects], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 25–34. (in Russ.).

REFERENCES

1. Garbuzov N. A. *Rabota nauchno-issledovatel'skogo muzykal'nogo instituta pri Moskovskoy konservatorii* [The work of the Research Institute of Music at the Moscow Conservatory], *Sovetskaya muzyka*, 1937, no. 2, pp. 88–91. (in Russ.).
2. Evdokimova N. K. *Pervyy dissertatsionnyy sovet na Urale po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» (1942–1944)* [The first dissertation council in the Urals in the specialty “Musical art” (1942–1944)], *Scholarly papers of Russian Gnesins Academy of Music*, 2021, no. 4 (39), pp. 95–104. (in Russ.).
3. Evdokimova N. K. The Process of sciences integration in the evolution of Russian Musicology of the XXth century: to the history of the issue, *Arts Education and Science*, 2022, no. 1 (30), pp. 61–69. DOI 10.36871/hon.202201007 (in Russ.).
4. Evdokimova N. K. Integrative directions in the study of piano playing techniques and the activities of Erwin Bach in Soviet Russia (1934–1947), *Music Scholarship*, 2016, no. 2 (23), pp. 116–124. DOI 10.17674/1997-0854.2016.2.116-124 (in Russ.).
5. Egorov E. E. *Moi nauchno-issledovatel'skie raboty v oblasti pevcheskogo golosa* [My research works in the field of singing voice], *Nauchno-metodicheskie zapiski*, Sverdlovsk, 1963, iss. 5, pp. 284–296. (in Russ.).
6. Vul'fus P. A. (ed.) *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: sb. materialov i dokumentov 1917–1927* [From the history of Soviet musical education: collection of materials and documents 1917–1927], Leningrad, Muzyka, 1969, 308 p. (in Russ.).
7. Livanova T. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy nauki (GIMN v Moskve)* [From the past of Soviet Musical science (ANTHEM in Moscow)], T. N. Livanova (comp., ed.) *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury*, Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1975, pp. 267–335. (in Russ.).
8. Markov I. M. *Muzykal'no-teoreticheskaya biblioteka* [Music-theoretical library], Yu. V. Keldysh (gen. ed.) *Muzykal'naya entsiklopediya*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1976, vol. 3, col. 789–790. (in Russ.).
9. *Naukovedenie* [Science studies], A. A. Ivin (ed.) *Filosofiya: entsikl. slovar'*, Moscow, Gardariki, 2004, available at: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/787/%D0%9D%D0%90%D0%A3%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%95%D0%94%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%95 (accessed March 10, 2022). (in Russ.).
10. Naumenko T. I. The Department of Music Theory of Moscow Conservatory: at the Origins of Theoretical Musicology (based on archives), *Journal of Moscow Conservatory (Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii)*, 2020, no. 2 (41), pp. 8–21. (in Russ.).
11. Naumenko T. I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of musical science], Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013, 584 p. (in Russ.).
12. Ogurtsov A. P. *Naukovedenie* [Science studies], *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya*, available at: <https://bigenc.ru/philosophy/text/2251743> (accessed March 10, 2022). (in Russ.).
13. Rags Yu. N. *Akusticheskie znaniya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya: ocherki* [Acoustic knowledge in the system of music education : essays], Ryazan, Litera M, 2010, 336 p. (in Russ.).
14. *Rzhevkin Sergey Nikolaevich* [Rzhevkin Sergey Nikolaevich], *Sankt-Peterburgskaya shkola : Ob'edinenie uchiteley Sankt-Peterburga*, available at: <https://www.eduspb.com/node/3571> (accessed January 05, 2022). (in Russ.).

ИЗ МАТЕРИАЛОВ ЮБИЛЕЙНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ К 130-ЛЕТИЮ С. С. ПРОКОФЬЕВА



УДК 78.03:78.071.1

Борис Борисович Бородин

Доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

С. С. ПРОКОФЬЕВ И С. В. РАХМАНИНОВ КАК СОВРЕМЕННОКИ

Возрастная дистанция, разделявшая С. В. Рахманинова и С. С. Прокофьева, предопределила динамику их личных взаимоотношений, которая выстраивалась по закономерностям, характерным для психологии общения старшего с младшим. Драматические события русской истории начала XX века становятся их общим опытом и объединяют Рахманинова и Прокофьева в одно поколение. Их творческие устремления далеко не всегда совпадали, но в исторической перспективе всё явственнее заметны черты общности композиторов.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, русская культура первой половины XX века, композиторское творчество, музыкально-исполнительское искусство, конфликт поколений

Для цитирования: Бородин Б. Б. С. С. Прокофьев и С. В. Рахманинов как современники // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 35–44.

Если бы не было этих потасовок между нашими «властителями дум», этого восхитительного зрелища, гораздо более интересного, чем бокс или футбол, – скучно стало бы на белом свете.

Г. Г. Нейгауз¹

Годы, разделяющие даты рождения С. В. Рахманинова (1873) и С. С. Прокофьева (1891), позволяют считать их представителями разных поколений². Несмотря на восемнадцатилетнюю разницу в возрасте, взаимные контакты композиторов и совместное активное присутствие в историко-культурном пространстве первой половины XX столетия дают все основания назвать их пусть старшим и младшим, но *современниками*.

Судя по сохранившимся документальным свидетельствам, динамика их взаимоотношений так и развивалась – по закономерностям, в целом характерным для психологии общения старшего с младшим. Как утверждает И. С. Кон, «понятие „старшинство“ имеет не только описательное, но и ценностное, социально-статусное значение, обозначая некоторое неравенство или, по меньшей мере, асимметрию прав и обязанностей» [5, 95]. Признаки нера-

венства налицо: в эпистолярном наследии и мемуаристике Прокофьева фигура Рахманинова встречается значительно чаще, чем упоминания об авторе «Классической» симфонии в аналогичных рахманиновских материалах, что позволяет говорить о неравноценной значимости обоих композиторов друг для друга.

Их личное знакомство состоялось в 1915 году³, и в тоне воспоминаний Прокофьева, повествующего об этом событии, ощутим воспринятый им оттенок неравенства: «Рахманинов был благодушен, протянул большую лапу и милостиво беседовал» [16, 153]. Это впечатление подтвердила следующая встреча – после мемориального клавирабенда Рахманинова из произведений А. Н. Скрябина, – которая, по-видимому, так глубоко задела Прокофьева, что он впоследствии в своих заметках неоднократно к ней возвращался⁴. Как известно, поклонники Скрябина восприняли в штыки рахманиновские интерпретации сочинений своего кумира. Прокофьев попытался найти объективную точку зрения и защищал право пианиста на собственную манеру исполнения. Он вспоминает: «Придя в артистическую и отвечая на свои мысли, я сказал Рахманинову: „И всё-таки, Сергей Васильевич, вы сыграли очень хорошо“. Рахманинов криво улыбнулся: „А вы, вероятно, думали, что я сыграю плохо?“ – и отвернулся к другому» [16, 153]. В мемуарах Л. Д. Ростовцевой, рассказывающей об этом же событии, мотив неравенства звучит ещё более определённо: «Во время антракта в артистическую вошёл юный Сергей Прокофьев и с большим апломбом заявил:

– Я вами доволен, вы хорошо исполнили Скрябина.

Рахманинов улыбнулся и что-то ответил, а когда Прокофьев вышел, обернулся ко мне и сказал:

– Прокофьева надо немного осаживать, – и сделал жест рукой сверху вниз» [2, 253].

Наблюдательный Прокофьев сумел почувствовать не только некоторую дистанцию, которую Рахманинов создавал при общении с ещё недостаточно хорошо знакомым человеком, но и глубину его личности, сложность его психической организации. После социальных катаклизмов 1917 года и вынужденного отъезда Рахманинова за рубеж, Прокофьев, направляясь через Дальний Восток в США, на вопрос интервьюера: «А что вы знаете о Рахманинове?» – отвечал: «Он очень ранимый человек, и война тяжело повлияла на него» [17, 302].

На чужбине встреча вынужденных эмигрантов (Прокофьев не знал, когда сможет вернуться в Россию), к тому же собратьев по искусству, была отмечена особой теплотой. «Был у Рахманинова, который сидел и зубрил новую редакцию своего 1-го Концерта, ещё нигде не игранную, – пишет Прокофьев. – Мы провели час в самом тёплом разговоре и, право же, Рахмаша ужасно хорош» [12, 747]. Другая запись: «После концерта я зашёл приветствовать его в артистическую, которая была набита, как церковь в пасхальную заутреню. Рахманинов, к удивлению, долго не отпускал меня от себя, с мягкой нежностью попрекал, что я его не навещаю и сказал:

– А я вас ждал...

Я ответил с шутливым удивлением:

– Неужели ждали?!

Он сказал утвердительно:

– Ждал.

Меня очень порадовало его внимание» [12, 756–757].

Однако порой возникали ситуации, похожие (в описании Прокофьева) на бывшие петроградские контакты и даже прямую напоминаящие об инциденте после скрябинского концерта, но уже изложенном Прокофьевым в новой интерпретации. В дневниковой записи Прокофьева от 23 февраля 1919 года читаем: «Когда я зашёл в артистическую, где была куча народа, то Рахманинов меня принял очень странно: протянул большую, мягкую и любезную

руку, но не прекратил разговора с каким-то джентльменом. На это можно обидеться, но идея в следующем: три года назад я неосторожно, хотя и за дело, покритиковал ему в лицо его исполнение Скрябина. Теперь он остерегался неподобающих суждений» [13, 22–23].

Этот рецидив былой отстранённости в целом оказался не характерен для развития отношений двух музыкантов, ставших всё доверительнее. И хотя Прокофьев иногда замечает у Рахманинова «покровительственный тон» [см.: 13, 14], психологически они начинают преодолевать разделявшую их возрастную дистанцию. Композиторские и пианистические успехи младшего по артистическому цеху поднимают его профессиональный и социальный статус, демонстративная юношеская независимость наполняется «золотым запасом» личных творческих достижений. Но важнее другое – и Рахманинов, и Прокофьев приобрели горький опыт распада привычного жизненного уклада, изменивший их судьбу и объединивший их в некую общность. И это невольное единение соответствует одному из значений термина «поколение» в интерпретации И. С. Кона, которое гласит: «[Поколение] – общность современников, сформировавшаяся в определённых исторических условиях, под влиянием каких-то значимых исторических событий, *независимо от их хронологического возраста*» [5, 75; курсив мой. – Б. Б.]. Так Рахманинов и Прокофьев становятся не только современниками, но и в определённом смысле *представителями одного поколения*. И лишь возвращение Прокофьева на родину, обретение им нового и далеко не всегда позитивного экзистенциального опыта вновь разъединило человеческие судьбы двух художников.

Итак, траектория *личных* взаимоотношений Рахманинова и Прокофьева была направлена к их единению. Что же касается

творчества, то здесь мы видим иную картину и для её осмысления вернёмся к исходным позициям – факту возрастного неравенства. Ю. В. Келдыш, характеризуя взаимоотношения зрелых мастеров и российской композиторской молодёжи начала второго десятилетия XX века, писал: «В восприятии композиторов нового, молодого поколения творчество их старших современников было пройденной ступенью, порой даже чем-то отжившим, архаическим. Со своей стороны, эти „старшие“ не могли понять, а тем более принять, смелого новаторства тех, кто был исторически призван сменить их на аванпосте музыкального развития» [4, 362–363]. В целом верно отражая художественные коллизии эпохи, это высказывание не справедливо по отношению к Прокофьеву, целый ряд суждений которого при всей их независимости (а может быть благодаря ей) в зрелые годы отличались склонностью к взвешенности характеристик, впрочем, не всегда для него достижимой.

В прокофьевских дневниковых записях консерваторских лет преобладает в целом уважительное отношение к Рахманинову, хотя иногда появляются и отдельные критические высказывания, одно из которых вызвало справедливый гнев А. Н. Есиповой. Присутствуя на уроке своего профессора с Б. С. Захаровым, игравшим Первый концерт Рахманинова, Прокофьев имел неосторожность заявить, что это «вещь для младшего курса» [12, 167], с чем Анна Николаевна категорически не согласилась. Вскоре, стремясь к объективности, он заносит в дневник такую противоречивую характеристику этого сочинения: «Какой славный 1-й Концерт Рахманинова (первая часть)! Несмотря на несостоятельность музыки и на некоторую детскость – какое приятное впечатление от искренности, нежности и прелестного настроения. Кроме того, он безупречно фортепианен и в нём безусловно нет служебных или неинтересных мест для солиста. Я говорю о первой части, второй

и третьей я не знаю; говорят, они слабы» [12, 265]. Целый ряд сочинений Рахманинова получает в дневнике сочувственную, а иногда и восторженную оценку. В записи от 30 ноября 1913 года читаем: «Вечером пошёл на концерт Рахманинова. „Остров смерти“, если отнять растянутое начало, прекрасная вещь. 2-й Концерт я тоже высоко ценю, но отбарабанил его Зилоти в таких темпах, что порой становилось жутко, а порой – противно. Далее следовала новинка – „Колокола“. Меня поразила масса интереснейшей и остроумнейшей изобретательности, не всегда свойственной Рахманинову, масса любопытных приёмов, много приятных неожиданностей. Третья часть, „Набат“, привела меня в полнейший восторг своею стихийностью и силой выражения. Я решил, что это лучшее, что написал Рахманинов, горячо аплодировал и спорил с нашими любителями новой музыки, отвергавшими Рахманинова. Вернувшись домой, звонил Мясковскому, но увы, он тоже ругал „Колокола“: ни одной темы, масса бутафории и полное несоответствие музыки и текста...» [12, 383–384]. Выскажу предположение, что отмеченные Прокофьевым в «Колоколах» качества – «стихийность и сила выражения» – стали одним из побудительных импульсов, приведших его к созданию кантаты на стихи К. Бальмонта «Семеро их». Существует и более бесспорный, признаваемый самим композитором, пример непосредственного воздействия музыки Рахманинова на его творческий процесс. Прокофьева восхитил рахманиновский цикл «Шесть стихотворений» ор. 38, услышанный им в исполнении Н. Кошиц. «Я слушал его романсы с большим интересом, – заносит он в дневник. – Последняя серия на стихи новых поэтов – прямо прелесть. <...> Прослушав целый вечер романсов, я решил: надо написать несколько новых. Сувчинский подвернулся с томом Анны Ахматовой, которой я давно интересовался и на которую давно мечтал написать несколько интим-

ных, простых романсов... Результат четырёх дней – пять романсов, которые мне всё больше и больше нравятся, а теперь я прямо в восторге от сочинённого. Я даже думаю, что они – некоторый этап в цепи моих опусов: я имею в виду их интимный лиризм» [12, 623].

Таким образом, есть основания утверждать, что молодой Прокофьев занимал по отношению к музыке Рахманинова более взвешенную позицию, чем его окружение, а также близкий и старший по возрасту друг – Н. Я. Мясковский, и не опасался воздействия этой музыки на своё творчество. Однако со временем ситуация меняется. Во взрослеющем сознании младшего по возрасту осененный безусловным авторитетом образ старшего постепенно трансформируется в *объект критики*. Если в 1915 году недавний выпускник консерватории писал: «Поигрывал на рояле 3-й Концерт Рахманинова, который мне вдруг очень понравился» [12, 561], – то через четырнадцать лет впечатление об этом сочинении, прослушанном в исполнении В. Горовица, уже не такое однозначное: «Есть целый ряд очень хороших моментов, но всё это заплетено в бездну сухой музыки» [13, 697]. После концерта в Карнеги-холл 10 декабря 1918 года Прокофьев записывает: «Первым номером – Симфония e-moll Рахманинова, которую я прослушал с большим наслаждением» [12, 754]. Но практически все остальные рахманиновские произведения зарубежного периода удостоились далеко не лестных слов. Впрочем, Прокофьев стал более категоричен и по отношению к другим авторам, музыку которых он ранее высоко ценил. 26 января 1929 года он заносит в дневник следующее: «Играл 4-й Концерт Рахманинова, 2-й Метнера, „Поцелуй феи“ Стравинского. У Рахманинова хороша побочная партия, остальное довольно мёртво. Удивительно, как эти три композитора усохли на пятом десятке. К ним надо ещё прибавить Глазунова. Четыре больших рус-

ских композитора, которым надо было, как Скрябину, умереть в сорок три года. Впрочем, Стравинский слишком шустрый покойник: подождём его хоронить» [13, 669]. Резкую, несправедливую характеристику получили Вариации на тему Корелли ор. 42: «Скорее казённые, хорошо, но не изобретательно сделанные, – словом, учебное пособие. Лишь в конце, после технической коды *à grand spectacle*, когда Вам кажется, что уже всё закончено, вдруг появляется лирическая пристройка, нечто вроде второй коды – реминисценция добрых старых рахманиновских побочных партий. Будто в его иссохшем мозгу тускло мелькнуло, что он тоже когда-то был талантливым мелодистом» [15, 376]. Начиная пианистическую карьеру на Западе, Прокофьев включил в свой репертуар три прелюдии Рахманинова (d-moll, g-moll, gis-moll) и одну из них (g-moll) даже записал на валик фирмы «Duo Art». Позднее, в конце сороковых годов он, как вспоминает С. Т. Рихтер, с нескрываемой ревностью говорил пианисту о рахманиновских этюдах-картинах: «Ну вот. Вы опять будете играть на бис эти какашки» [9, 182].

Подобные резкие характеристики, конечно же, не стоит интерпретировать как рецидив юношеского «конфликта поколений». Они, скорее, являются результатом оформленности собственного художественного мира, решительно отделяемого от всего остального. «Всякая мощная индивидуальность стремится стихийно распространиться „на весь мир“, но, к счастью, встречается с подобными же индивидуальностями, отчего и возникают столкновения», – отмечал Г. Г. Нейгауз [11, 187]. Такова динамика отношений Прокофьева к музыке Рахманинова.

Утверждение Ю. В. Келдыша о конфликте зрелого и молодого поколений в русской музыке начала XX века применительно к Рахманинову так же не точно, как

и в случае с Прокофьевым. Если Н. К. Метнер категорически заявлял: «...я музыки Прокофьева не принимаю не только как искусство, но и как ремесло. Отдельные же места или некоторая талантливость для меня не имеют ровно никакого значения» [7, 303], – то, всё же, для Рахманинова указанное качество имели ценность. Естественно, что Рахманинова, утвердившегося в профессиональном и социальном плане, по крайней мере, на десятилетие раньше, чем Прокофьев, в гораздо меньшей степени занимала личность начинающего коллеги, для которого фигура признанного мастера поневоле являлась неким ориентиром. Общий критический настрой Рахманинова по поводу произведений младшего собрата по искусству, несмотря на то, что его слова известны по большей части в пересказах или по косвенным источникам, не вызывает сомнений. В 1910 году совет Российского музыкального издательства отверг Первую сонату и Четыре этюда Прокофьева, против издания которых решительно выступили Рахманинов и Метнер. Пятью годами позже ими же была отклонена «Скифская сюита». Иронический оттенок слышится в единственном известном в эпистолярном наследии автора «Колоколов» *прямо* упоминании прокофьевского опуса – в письме к С. А. Кусевицкому от 8 декабря 1931 года, где композитор вопрошает адресата: «Слышали ли Вы Квартет Прокофьева? Сегодня прочёл в „Последних новостях“ не более, не менее, что „...со времени Бетховена так красиво и умно для квартета не писали“ ...» [14, 320].

«Прокофьев стремительных, грубых маршей» [6, 229], которым так восхищался В. В. Маяковский, был чужд Рахманинову. По-видимому, его настораживало и пугало то качество «нового» искусства, которое Н. К. Метнер метко назвал «первобытной решительностью» [8, 107]. Не принимая прокофьевской музыки, Рахманинов, тем не менее, отдавал должное таланту молодого автора. После премьеры «Скифской сюи-

ты» в январе 1916 года, Рахманинов, по свидетельству А. В. Оссовского, «в необычном для него возбуждении, тут же в зале сказал: „При всём музыкальном озорстве, при всей новаторской какофонии, это всё же (должен признаться) талантливо. Мало у кого такой стальной ритм, такой стихийный волевой напор, такая дерзкая яркость замысла. Последняя часть – Шествие Солнца – предел какофонии, но прямо ошеломляет силой и блеском звучности“» [3, 381].

Прокофьева живо интересовало, что же Рахманинов думает о его сочинениях. В дневнике он тщательно фиксирует услышанные в разговорах с третьими лицами слова Рахманинова по этому поводу, и, вероятно, его радовало, что маститый музыкант неизменно подчёркивал талантливость в целом чуждых ему произведений. Из разговора с А. И. Зилоти Прокофьев узнаёт о реакции Рахманинова на «Скифскую сюиту», в которой он «одобрил яркую инструментовку», авторское дирижирование, и «даже много мест в сюите, находя, что параллельно с этим много „музыкального гримасничества“ и такого, что он не может слышать, но что всё же это очень талантливо и что надо печатать у Кусевицкого» [12, 622]. После авторского концерта 5 февраля 1917 года, на который собралась «вся музыкальная Москва», Прокофьев с нескрываемым удовольствием повествует о реакции публики: «От моих произведений в дичайшей ярости был Метнер. Он изрёк:

– Или это не музыка, или я не музыкант!

Рахманинов сидел во втором ряду у прохода, рядом с Кусевицким, неподвижный, как изваяние Будды. Говорят, публика после иных вещей начинала аплодировать, потом взглядывала на своего любимца и, видя его окаменелость, смущённо замолкала. Я очень интересовался его впечатлением и впоследствии узнал, что он ушёл, недовольный концертом, но всё же сказал:

– А всё-таки это талантливо» [12, 637–638].

Признание талантливости не означает признания творчества в целом. Поэтому некоторые рахманиновские реплики, опять же, в передаче третьих лиц, даже безусловную талантливость адресата этих высказываний представляли в ироническом свете. Прокофьева не могла не задеть фраза, якобы сказанная Рахманиновым пианисту Боровскому: «Прокофьев талантлив, пока нахал, а когда хочет быть серьёзным, то не лучше остальных» [13, 301]. Критика часто бывает нацелена не на то, чтобы её объект изменился в желательную сторону (по-видимому, в творчестве этого добиться невозможно), а, скорее, для утверждения собственных эстетических позиций. Поэтому защитная реакция Прокофьева на критику представляется совершенно естественной. Комментируя в дневнике переданные ему слова Рахманинова, что, дескать, молодой автор «очень талантливый, но ещё не выписался», Прокофьев язвительно замечает: «Это последнее надо понимать, что я пишу не в той сфере, которая доступна Рахманинову. Если я случайно коснусь и её, то тогда Рахманинов скажет, что в этих сочинениях я выписался» [12, 663].

Взаимное потепление в творческих отношениях композиторов наметилось ещё до их отъезда за границу, и оно отражено в дневнике Прокофьева. 1 апреля 1918 года он записывает рассказ Сувчинского о том, «как осенью у него был, перед отъездом в Данию, Рахманинов. Про меня сказал, что я огромный талант, но часто пишу странные и непонятные для него вещи. Узнав же, что я отношусь к его музыке не враждебно, а очень люблю её, просветлел и велел передать мне привет» [12, 693]. По приезде Прокофьева в США имя Рахманинова всё чаще появляется на страницах дневника, и большая часть упоминаний связана с одобрительными, в той или иной степени, репликами Рахманинова по поводу прокофьевской музыки. Вот одна из них (в передаче автора дневника): «Завтракал

у Стейнвея в обществе Рахманинова. Рахманинов с добродушной улыбкой сказал:

– Я хотел придти на ваш концерт, но вы не прислали мне приглашения, поэтому я решил, что вы не хотите, чтобы я был.

– Сергей Васильевич, я так боялся играть при вас ваши прелюды, что очень рад, что вы не были. А мои собственные сочинения для вас, конечно, не интересны.

Рахманинов засмеялся и сказал хитро:

– Это смотря что, смотря что!» [12, 749].

Повествуя о премьере балета «Блудный сын», Прокофьев не забывает упомянуть о реакции Рахманинова: «На лестнице я встретил Рахманинова, подошёл к нему, взял под руку и спросил, как ему понравилось. Он ответил ласково: „Очень многое, особенно начало второй картины (конец первого номера или начало второго?) и самый конец“» [13, 705].

Прокофьев всегда был высокого мнения об исполнительском искусстве Рахманинова. В уже цитировавшемся интервью японскому музыковеду Мотоо Оотагуре на вопрос о Рахманинове-пианисте он сказал: «В России он номер один. Его произведения некоторым нравятся, другим нет, однако как пианист он признан лучшим» [17, 302]. За рубежом гастрольные пути музыкантов не раз пересекались, и Прокофьев имел возможность хорошо изучить исполнительскую манеру старшего коллеги. Дневник сохранил множество восторженных отзывов о рахманиновских клавирабендах⁵, вроде следующего: «Слушал Рахманинова. 2-й Концерт, сыгранный им великолепно. Успех оглушительный, которому я очень радовался, аплодируя вовсю» [13, 15]. Иногда к радости подмешивается чувство давнего профессионального соперничества: «Рахманинов нашёл здесь такую популярность, какая ему не снилась. И теперь битком набитые концерты и десятки тысяч долларов. Я радуюсь за него и за русскую музыку и даже добродушно воспринимаю то, что он, как будто и относясь ко мне премило, всё же протестовал перед

Альтшуллером, когда последний захотел поставить „Скифскую сюиту“ в тот концерт, где будет играть Рахманинов⁶. О, старое поколение! Неинтересны тебе мысли молодых, но мы вникаем в это чувство – и не виним. И лишь в отместочку припомним, что был случай, когда „Скифская сюита“ помрачила его успех!» [12, 759–760].

В отзывах попадаются и критические реплики. Особенно частые нарекания вызывает репертуар Рахманинова, который, по мнению Прокофьева, был ориентирован на успех у американской публики. Приведу один из образцов подобных филиппик: «Программа... Нет, Рахманинов продал свою душу чёрту за американские доллары! Вальсы Шопена, рапсодии Листа, вариации Моцарта, собственная полька – ужас! Вместо того, чтобы играть, по крайней мере, три четверти из своих сочинений. Зато успех и много долларов. Я рад успеху нашего любимца и рад, что разорённый большевиками Рахманинов отыграется на Америке, но мне жаль, что он размещается на такую „публичную“ программу. Вероятно, в корне лежит не один практический расчёт, но и глубокое презрение к американцам. В России он не сделал бы этого» [12, 756–757]. Порою свежие впечатления от концерта выливаются в спонтанные рецензии, передающие сложную и противоречивую гамму эмоциональных реакций: «Концерт Рахманинова, первый в этом сезоне. Отлично сыгранная Соната Бетховена, похуже Шопен, а затем „Rondo Caprice“ Мендельсона и три вальса: Шопена, свой и из „Фауста“ Гуно. За такую программу в России бросили бы в него дохлой кошкой. Из своих вещей только один „Etude-Tableau“, очень хороший. Рахманинов держит себя олимпийцем, играет то чудесно, то деревянно, а в программе подлит перед толпой. Во мне он вызывает странное чувство: иногда восхищение, но иногда ужасную досаду» [13, 46].

Аскетически-сдержанная, волевая, суровая исполнительская интонация, свой-

ственная Рахманинову-пианисту, Прокофьеву кажется убедительной далеко не во всех композиторских стилях. Приведу в качестве примера фрагмент из письма к Мясковскому, в котором говорится о клавирабенде Рахманинова: «Сыграл Рахманинов пять баллад – Грига, Листа, Шопена и две Брамса; играл с чрезвычайным совершенством и блеском, но сухо; тогда, казалось бы, с чего ударяться в романтическую программу?» [15, 341]. Но даже будучи несогласным, Прокофьев бывает не в силах противиться обаянию личности исполнителя, и тогда в дневнике читаем: «Жаль, что в программе нет Бетховена – это лучшее, что удаётся Рахманинову. Баха он играет хорошо, Шопена неровно: технику ошеломляюще, но лирику вычурно и со вбиванием гвоздей. Себя – плохо: убивает собственную поэзию, которую на старости лет забыл, заместив виртуозностью. Несмотря на всё – впечатление сильное: уж больно интересная фигура. Совершенно невероятно он выходит на эстраду: какой-то косой, неверной походкой, так что не веришь, что он дойдёт до рояля. Зато – тем большее впечатление, когда он заиграет. Публика редела от восторга» [13, 653].

В приведённых отзывах не случайно ревнивое упоминание материального успеха, так как самому Прокофьеву в начале концертной карьеры далеко не всегда удавалось окупать устройство своих клавирабендов. И, справедливости ради, следует заметить, что и репертуар он также выбирал, учитывая возможности аудитории. Об этом свидетельствует хотя бы следующая реплика из дневника: «С увлечением учу три прелюда Рахманинова и кое-что из Скрябина, не очень страшное, чтобы не испугать американцев» [12, 744; курсив мой. – Б. Б.].

Неизменное восхищение Прокофьева вызывал пианизм Рахманинова, ставший для него образцом, о чём говорит следующая выдержка из дневника: «Один-два часа в день играл на рояле, готовя программу для Америки и стараясь сделать мою игру

как можно аккуратней: чтобы ни одна нота не была взята случайно. Не скрою, что, слушая Рахманинова, мне пришла идея об этой аккуратности, и в этом я вижу путь моего дальнейшего усовершенствования в игре на рояле. Это очень опасный путь для тех, у кого недостаточно природной жизни в игре, он может засушить, но, я думаю, мне нечего бояться сушки» [13, 114]. И эта работа не прошла бесследно. По мнению С. Т. Рихтера, влияние рахманиновского пианизма заметно в фортепианных произведениях Прокофьева. В беседе с Б. Монсенжоном пианист утверждал, что Рахманинова-композитора «Прокофьев совершенно не переносил, оттого, наверное, что испытал его влияние (достаточно взглянуть на этюды-картины с их отрывистым звучанием, чтобы убедиться, что манера фортепианной игры Прокофьева в значительной мере идёт от Рахманинова. Именно к этим вещам он и питал сильное отвращение)» [10, 52].

И Прокофьев, и Рахманинов, без сомнения, были могучими творческими личностями, создавшими собственные художественные миры. Их устремления далеко не всегда совпадали, и в их личном общении время от времени проскакивали искры недопонимания, подчас возникала реакция отторжения, провоцирующая взаимно резкие высказывания, – в контексте эпохи они воспринимались почти как антиподы. Со стороны это нередко трактовалось как типичные приметы «конфликта поколений». Но с годами, в процессе жизни их произведений, словно бы отделившихся от своих создателей, бывшие противоречия почти сгладились, и всё отчётливее начинают проступать не столь явные ранее черты общности. Причём осознаётся не только влияние старшего мастера на более молодого, – что вполне естественно, – но и заметное встречное движение. Этот взгляд «поверх барьеров» точно характеризуют слова Г. Г. Нейгауза: «Бывает та степень исторического познания (плюс переживания), которая позволяет не участвовать в спорах

и раздорах композиторов, а видеть в них детали большого, замечательного и глубоко закономерного процесса» [11, 188].

В. В. Маяковский, высоко ценимый Прокофьевым, через столетие запросто протягивал руку Пушкину: «После смерти нам стоять почти что рядом: вы на Пе, а я на эМ», – и они оба принадлежат рус-

ской поэзии. Прокофьеву и Рахманинову не надо было преодолевать временную дистанцию – они были современниками и принадлежат мировой культуре. Драматические события XX столетия сплотили их в одно поколение, их фамилии начинаются на соседние буквы, – поэтому им просто суждено быть рядом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [11, 188].

² Эта временная дистанция соразмерна временным критериям, применяемым для различения поколений. Например, для В. Дильтея и О. Лоренса интервал между поколениями равен приблизительно тридцати годам, для Х. Ортега-и-Гассета – пятнадцати (см.: 5, 112–113).

³ К сожалению, известные мне источники не дают возможность определить дату этой встречи. В. Н. Брянцева также без каких-либо ссылок и уточнений указывает только год (см.: 1, 470).

⁴ В Петрограде Рахманинов дал три концерта памяти Скрябина: 24 ноября и 16 декабря 1915 года и 28 января 1916 года. На каком из этих концертов присутствовал Прокофьев, установить не удалось.

⁵ В известных мне источниках не удалось обнаружить каких-либо отзывов Рахманинова о Прокофьеве-пианисте.

⁶ Прокофьев здесь вспоминает концерт 29 октября 1916 года в Петрограде, когда реакция публики на его «Скифскую сюиту» затмила успех Рахманинова, игравшего в первом отделении свой Второй концерт (см.: 12, 622).

ЛИТЕРАТУРА

1. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. Москва : Совет. композитор, 1976. 647 с.
2. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 1 / сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1973. 480 с.
3. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. Т. 2 / сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1973. 576 с.
4. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 432 с.
5. Кон И. С. Ребёнок и общество. Москва : Академия, 2003. 336 с.
6. Маяковский В. В. Парижские очерки. Музыка // В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений : в 13 т. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 4. С. 228–233.
7. Метнер Н. К. Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. Москва : Музыка, 1973. 352 с.
8. Метнер Н. К. Муза и мода: Защита основ музыкального искусства. Париж : YMCA PRESS, 1978. 154 с.
9. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Совет. композитор, 1983. 266 с.
10. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва : Классика-XXI, 2002. 480 с.
11. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
12. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. Париж : sprkfv, 2002. 815 с.
13. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. Париж : sprkfv, 2002. 933 с.
14. Рахманинов С. В. Литературное наследие. В 3 т. Т. 2 / сост. З. А. Апетян. Москва : Совет. композитор, 1980. 584 с.
15. С. С. Прокофьев и Н. Я. Маяковский. Переписка. Москва : Совет. композитор, 1977. 580 с.
16. С. С. Прокофьев : Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост. С. И. Шлифштейн. Москва : Музгиз, 1961. 708 с.
17. Якубов М. А. Прокофьев в Японии. Отречение от футуризма // С. С. Прокофьев : К 125-летию со дня рождения : Письма, документы, статьи, воспоминания / авт. проекта, ред.-сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2016. 544 с.

Boris B. Borodin

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: bbborodin@mail.ru. ORCID: 0000-0002-5297-4064. SPIN-код: 6431-4577

SERGEI PROKOFIEV AND SERGEI RACHMANINOV AS CONTEMPORARY

Abstract. The dynamic of personal relationships between Sergei Prokofiev and Sergei Rachmaninov was determined by their age difference. This dynamics was built according to the psychology's patterns of the communication between the elder and the younger. The dramatic events of Russian history of the early twentieth century become their common experience and unite Rachmaninov and Prokofiev in one generation. The creative aspirations of Rachmaninov and Prokofiev did not always coincide, but in the historical perspective, the features of the community of composers are more clearly visible.

Keywords: Sergei Prokofiev; Sergei Rachmaninov; Russian culture of the first half of the twentieth century; composer creativity; music and performing arts; generation gap

For citation: Borodin B. B. *Sergej Prokof'ev i Sergej Rachmaninov kak sovremenniki* [Sergei Prokofiev and Sergei Rachmaninoff as contemporaries], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 35–44. (in Russ.).

REFERENCES

1. Bryantseva V. N. S. V. *Rakhmaninov* [S. V. Rahmaninov], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1976, 647 p. (in Russ.).
2. Apetyan Z. A. (comp.) *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 t. T. 1* [Memories about Rachmaninov. In 2 vols. Vol. 1], Moscow, Muzyka, 1973, 480 p. (in Russ.).
3. Apetyan Z. A. (comp.) *Vospominaniya o Rakhmaninove. V 2 t. T. 2* [Memories about Rachmaninov. In 2 vols. Vol. 2], Moscow, Muzyka, 1973, 576 p. (in Russ.).
4. Keldysh Yu. V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and his time], Moscow, Muzyka, 1973, 432 p. (in Russ.).
5. Kon I. S. *Rebenok i obshchestvo* [Child and Society], Moscow, Akademiya, 2003, 336 p. (in Russ.).
6. Mayakovsky V. V. *Parizhskie ocherki. Muzyka* [Paris essays. Music], V. V. Myaskovskiy. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.*, Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1957, vol. 4, pp. 228–233. (in Russ.).
7. Medtner N. K. *Pis'ma* [Letters], Moscow, Muzyka, 1973, 352 p. (in Russ.).
8. Medtner N. K. *Muza i moda: Zashchita osnov muzykal'nogo iskusstva* [Muse and Fashion. Protection of the foundations of musical art], Paris, YMCA PRESS, 1978, 154 p. (in Russ.).
9. Milshteyn Ya. I. *Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva* [Questions of theory and history of performance], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, 266 p. (in Russ.).
10. Monsenzhon B. *Rikhter. Dialogi. Dnevnik* [Richter. Dialogues. Diaries], Moscow, Klassika-XXI, 2002, 480 p. (in Russ.).
11. Neuhaus H. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga* [On the art of piano playing: Notes teacher]. 5th ed., Moscow, Muzyka, 1987, 240 p. (in Russ.).
12. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1* [Diary in 3 pts. Pt. 1], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
13. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2* [Diary in 3 pts. Pt. 2], Paris, sprkfv, 2002, 933 p. (in Russ.).
14. Rachmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. V 3 t. T. 2* [Literary heritage in 3 vols. Vol. 2], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1980, 584 p. (in Russ.).
15. Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska* [Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 580 p. (in Russ.).
16. Shlifshteyn S. I. (ed., comp.) S. S. *Prokof'ev: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergey Prokofiev. Materials. Documentation. Memories], Moscow, Muzgiz, 1961, 708 p. (in Russ.).
17. Yakubov M. A. *Prokof'ev v Yaponii. Otrechenie ot futurizma* [Prokofiev in Japan. Renunciation of futurism], E. S. Vlasova (ed., comp.) S. S. *Prokof'ev: K 125-letiyu so dnya rozhdeniya: Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya*, Moscow, Kompozitor, 2016, 544 p. (in Russ.).

Светлана Анатольевна Петухова

Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва, Россия). E-mail: sapetuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963

ПРОКОФЬЕВ И СКРЯБИН: ОПЫТ ПРИБЛИЖЕНИЯ

Статья раскрывает некоторые аспекты взаимоотношений Прокофьева и Скрябина – старшего и младшего современников. Когда Прокофьев только начинал свою профессиональную карьеру, Скрябин уже находился в зените славы. Отношение к нему Прокофьева не укладывается в привычную рациональную модель, диктуемую натурой этого композитора. В его высказываниях музыке Скрябина посвящены определения «красиво», «прелестно» и «гениально», в принципе нечасто встречающиеся на страницах прокофьевской прозы. Прокофьев оперативно ознакомился со всеми выходившими из печати произведениями Скрябина. Он посещал первые исполнения «Божественной поэмы», «Поэмы экстаза» и «Прометея», а также многих фортепианных опусов, о чём оставил заинтересованные отзывы. Его увлечение, временами перераставшее в подлинный фанатизм, продлилось со времён юности (1905) как минимум до начала 1920-х, а кульминацией стала личная встреча композиторов в феврале 1910 года. Быстрая и преждевременная кончина Скрябина, ошеломившая русское просвещённое общество, продолжала беспокоить Прокофьева и после его отъезда на Запад, заставляя раскрашивать события несвойственными ему мистическими красками. Любовь и уважение к Скрябину – загадочному проводнику удивительных прозрений, высочайшему профессионалу композиции – Прокофьев пронёс через жизнь.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, А. Н. Скрябин, красота, полётность, «Божественная поэма», «Поэма экстаза», Н. А. Римский-Корсаков

Для цитирования: Петухова С. А. Прокофьев и Скрябин: опыт приближения // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральского консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 45–54.

Критические высказывания Прокофьева о его коллегах хорошо известны из литературы. Значительно меньшее место уделено там современному Прокофьеву композитору, которых сам он считал близкими по духу или испытывал к ним профессиональный пиетет. В любом случае отношение Прокофьева ныне представляется его исследователям порождением натуры – рациональной, отстранённой, холодноватой. «Уважал», «ценил», «учился», даже «восхищался» – несомненно определения из прокофьевского лексикона. Однако в биографии композитора находится по крайней мере одна история подобных взаимоотношений, которая не укладывается в рамки привычной рациональной модели.

Таков прокофьевский «скрябинизм» – явление сложное, сперва ставшее неотъемлемой чертой творческой эволюции композитора, а затем пронесённое им через жизнь. Прокофьев много писал о Скрябине и некогда пытался даже подражать ему. Однако что именно означал для Прокофьева скрябинский пример? Готовность к «учению», то есть к следованию образцам, «уважение» как пиететное признание, «восхищение» в качестве непосредственной реакции на обилие художественных открытий? Вопрос не праздный для понимания творческого метода Прокофьева-новатора, у которого в молодости процесс слушания «чужой» музыки оборачивался скрупулёзной работой по «вылавливанию» из звучащего полотна и мгновенному запоминанию не-

стандартных решений – формообразующих, фактурных, гармонических, ритмических, – для того, чтобы потом использовать их в собственных сочинениях.

«Мясковский <...> сам... мне рассказывал, как в финал [Струнного квартета, позже изданного как № 10] он ввёл один аккорд, попавшийся ему у Роже Дюкаса <так!>. ...У Дюкаса этот аккорд получился как результат общего ведения голосов, а я [Мясковский] взял его за его звучность», – в частности, вспоминал Прокофьев уже в зрелом возрасте [3, 446].

Этот эпизод, разумеется, не свидетельствует о склонности Мяковского к Дюкасу. Как и отношение Прокофьева, например, к Рихарду Штраусу, Дебюсси или Шёнбергу некорректно называть симпатией. Через руки и сознание начинающих композиторов в то время проходило огромное количество разнообразных произведений. И многие из них имели для данных перцепиентов статус прежде всего *инструктивный*, то есть мыслились как обязательные для ознакомления, обучения и совершенствования.

На ином полюсе располагались у Прокофьева сочинения «для души». В «Автобиографии» он дважды упомянул о составлении рукописных собраний «тем и мелодий» других авторов, которые ему «особенно нравились», – по отношению к 1903 и 1907 годам. Так, тема «...валторн из „Вертера“ Массне, когда Вертер хочет застрелиться...», была записана после посещения спектакля 14 декабря 1903-го, о чём сохранился отзыв в детском дневнике: «Очень красивая опера» [3, 131]. А кроме этого – «...начальные такты сонаты Чайковского, которую я слышал в исполнении Зилоти...» [3, 131], позднее – «...песня Вальтера из „Мейстерзингеров“ Вагнера, пасторальная мелодия из второй части „Манфреда“ Чайковского, тема вступления к b-moll'ному концерту Чайковского и пр[очее]. Выбирал я осматрительно, не торопясь, и записывал только те темы, которые действи-

тельно поражали меня своею красотой» [3, 299].

Это слово использовано по отношению к материалу, критерий отбора которого сохранился на всю жизнь. 4 декабря 1952 года, за три месяца до кончины, Прокофьев записал в дневнике: «Самосуд передавал по радио отрывки „Мейстерзингеров“, довольно большие, больше часу. В молодости моей я из опер больше всего любил „Мейстерзингеров“ (и „Снегурочку“ Римского). Теперь многое у Вагнера показалось мне суховатым; но при дальнейшем слушании стали выступать чудесные места, напр[имер], лейтмотив, начинающийся с септимы и затем раздувающийся в прелестную мелодию»¹.

«Прелестно» – второе определение, на которое здесь необходимо обратить внимание. Так молодой Прокофьев характеризовал (помимо собственной музыки и хорошеньких девушек) «Зигфридидиллию» Вагнера, Песню Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова, первую тему Второго концерта Листа, первую часть Первой симфонии Чайковского, «Испанскую рапсодию» Равеля, романс «Менуэт» Танеева, вступление к «Фавну» Дебюсси – и «Божественную поэму» Скрябина (3 марта 1908 года). Нетрудно заметить, что в этом списке она стоит особняком: корпус произведений, заслуживших тогда у Прокофьева оценки «красиво» и «прелестно», не сильно отличается от подобного, предпочитаемого нынешним широким слушателем. Чтобы понять, в какую совокупность приоритетов попадал для юноши зрелый Скрябин, добавим сюда ещё одно свидетельство: «...от рождения я слышал Бетховена и Шопена...<...> Иногда что-нибудь из Листа, что не так трудно. Из русских авторов – Чайковского и Рубинштейна. <...> И в двенадцать лет помню себя сознательно презирающим лёгкую музыку» [3, 24, 30].

Неудивительно, что летом 1905-го ученик младшего отделения Петербургской консерватории перед отъездом на ка-

никулы купил 10 мазурок Скрябина ор. 3 «...как что-то новое и острое, и... разыгрывал, понемногу вникая в непривычный стиль нового композитора» [3, 223].

С этого времени началось увлечение, в последующие годы нередко перераставшее в подлинный *фанатизм* – ещё одно определение, непривычное для прокофьевских характеристик. 23 февраля 1906-го состоялось первое исполнение «Божественной поэмы» под управлением Феликса Блуменфельда. «Я бегал на все репетиции и очень интересовался новой симфонией Скрябина, мазурки которого так заинтриговали меня прошлым летом. Многие в симфонии казались мне замечательным, но многое я и не совсем понимал. Однако самым интересным была фигура Римского-Корсакова на этих репетициях в Колонном зале. В своих сочинениях Римский-Корсаков всегда интересовался новыми гармониями и, например, в „Золотом петушке“ выдумал их немало, но скрябинские новшества и всякие *écroulements formidables* [«грозные обвалы»] (ремарка в партитуре симфонии) производили на него такое впечатление, точно через его стул пропускali электрический ток... Ещё бы! Римский-Корсаков сам напечатал эту симфонию, а теперь, пожалуйста, раздаются такие невозможные звучания! Не напечатать же он не мог, так как Беляев, завещав своё издательство и поставив во главе его Римского-Корсакова, обусловил, чтобы там печатали всё, что ни напишет Скрябин» [3, 261–262].

Беляевское предприятие, в те времена наиболее авторитетное в стране, собравшее в своём Художественном совете самых известных композиторов, после смерти основателя двумя годами ранее пока ещё не вернулось на безопасные рельсы. Беляев – просвещённый меценат – *интуитивно* чувствовал, что и как необходимо издавать, но профессионалы подходили к подобным решениям с точки зрения объективных знаний, сравнений и опыта. Скрябин же

не укладывался ни в какие из существовавших критериев; творческий рост его происходил настолько стремительно, что всякое новое сочинение ставило коллег перед тем же выбором – признавать или нет². 18 марта 1950 года престарелый Александр Оссовский вспоминал: «На заседании в Музыкальном Обществе [в ноябре 1911] обсуждался вопрос о присуждении премии за лучшее музыкальное произведение. После больших споров, с перевесом в один голос, премия была присуждена Скрябину за поэму „Прометей“. На следующее утро – вопреки своему обыкновению, очень рано... позвонил Лядов.Я целую ночь не спал. Присудить-то мы вчера Скрябину премию присудили, но хороши мы будем, если его через две недели отвезут на Удельную». (На станции Удельная, близ Ленинграда, помещался дом умалишённых)»³.

В личных документах Прокофьева с восхищёнными отзывами о Скрябине могут соперничать те, что оставлены о Римском-Корсакове. К нему юный задира относился с нежностью, а любовь пришла позднее – с возрастом. Тем не менее в описанной ситуации Прокофьев из двух своих кумиров однозначно выбрал Скрябина. Ведь в тех обстоятельствах Римский представлял поколение «отцов», и даже его поздние музыкальные эксперименты, прекрасно известные Прокофьеву, получали приём публики, адекватный композиторскому статусу, репутация которого не допускала даже тени скандала.

Скрябин же однозначно воспринимался в качестве выдающегося представителя «детей», к которым естественным образом причислял себя и Прокофьев. Молодой и задорный, грезивший о карьере дерзкого ниспровергателя основ и покорителя новых земель, в образе Скрябина он видел свою воплощённую мечту. Разумеется, в те годы случалось немало «ниспровержений», но события такого рода по обыкновению нечасто совпадали с торжеством подлинного дарования. Явление Скрябина

объединило множество ярких тенденций, но две главные – взрывное восприятие публикой и настоящий талант – и ныне остаются уникальными.

Немаловажно, что открытия Скрябина преподносились им легко и изящно и воплощались только в музыкальных полотнах. Прокофьев, чья натура полемиста требовала, помимо всего прочего, ещё и словесных баталий с оппонентами, плакатности и доходчивости хлёстких формулировок⁴, в Скрябине ощущал силу загадочную и чудесную. Облик хрупкого и немногословного человека, раскрывавшегося только в близком дружественном кругу, интриговал не менее, чем его музыка.

В социальный лексикон к этому времени плотно вошло понятие «гений», и свойства его поведения и характера нетрудно было определить даже в бытовых ситуациях. В прокофьевских отзывах дефиницию «гениальный» получили Вагнер (прежде всего за «Мейстерзингеров»), Чайковский (за отдельные разделы «Пиковой дамы») и Скрябин (неоднократно). Мощь, гипноз, «полётность» скрябинской музыки, истоки которых невозможно было уловить ни в каких окружавших её жизненных контекстах, вполне соответствовали прокофьевскому представлению о гениальности.

После премьеры «Божественной поэмы» в феврале 1906 года увлечение Прокофьева продолжало развиваться и в своём юном азарте дожило как минимум до начала 1920-х. Прокофьев старался оперативно знакомиться со всеми произведениями Скрябина, кроме совсем ранних и редко исполняемых, пристально изучая симфонии, сонаты и большинство пьес.

С 1907-го Прокофьев и его окружение сравнивали с сюжетами скрябинского творчества музыкальные решения молодого композитора (в частности, в его несохранившейся Четвёртой сонате), его замыслы (Симфоньетта) и названия его первых сочинений. Так, пьеса «Дьявольское внушение» (*Suggestion diabolique* – позднее «Наважде-

ние») обрела своё имя потому, что «...после *Mephisto-Waltzer* Листа и *Poème satanique* Скрябина в фортепианной литературе чертовщина оказалась в моде» [3, 398]. А первое исполнение Симфонии *e-moll* спустя месяц с небольшим после внимательных прослушиваний «Поэмы экстаза» (1909)⁵ незамедлительно указало самонадеянному автору его место: «...я понимал, что оркестр хороший, но понимал также, что он сыграл грубо; я понимал, что симфония оркестрована не то чтобы плохо, но понимал также, что если выучить с оркестром внимательно... то можно было добиться вполне приличного звучания... Но насколько всё это наивнее, чем „Поэма экстаза“ Скрябина! Словом, я вернулся домой не сияющий и совсем не удовлетворённый. Надо писать новую симфонию» [3, 438].

Кульминацией увлечения стали события 1909–1910 годов – от вышеупомянутой премьеры «Экстаза», которая произвела на Прокофьева ошеломляющее впечатление, до его переложения «Божественной поэмы» для рояля в две руки, личного знакомства со Скрябиным и, наконец, до знаменитого посвящения «Снов» (завершённых 16 июня 1910-го) «автору, начавшему „Мечтами“».

Лето 1909-го практически целиком оказалось захваченным скрябинской Пятой сонатой, о которой Прокофьев не раз восторженно писал друзьям и собирался выучить её наизусть, хотя считал, что «...всё-таки эту сонату в концерте играть нельзя» [6, 65]. Симптоматично, что понравилось в ней, конечно, не всё. «...Ново для Скр[ябина]... то, что в ней совсем мало скрябинщины. На первых 3-х страницах её совсем нет. Зато чувствуется влияние французов с их мягкой фальшью, особенно в „полёте“ [Главная тема] и в теме на 3-й странице. Великолепна уж[е] чисто скрябинская [Связующая] тема <...> Конеч разработки очень хорош, но высшее место по подъёму – исступление последней страницы, *estatico*» [6, 65, 70].

Интерес Прокофьева к скрябинским решениям кульминационных разделов формы явно связан с их фактурной уникальностью. Прежде всего, это взаимодействие эмблематичного тематизма и волн аккомпанемента, через которые он нередко вынужден прорываться и при этом обычно хорошо слышен. Но это также и эпизоды, где музыкальное полотно переливается всеми своими оттенками, каждый из которых нельзя разделить на составляющие мелодию, гармонию и ритм. Иногда такое распределение нагрузки называют «гармоние-мелодией», продолжая мысль самого автора: «...Гармония и мелодия – две стороны одной сущности. Мелодия есть развёрнутая гармония, гармония есть мелодия „собранная“» [цит по: 7, 260].

В этом высказывании, однако, не учтена ритмическая сторона: дробление временного потока на мельчайшие сегменты, на более протяжённых отрезках неожиданным образом выстраивающиеся в прихотливо организованное танцевальное кружение. И в целом характеристика относится прежде всего к стилю и структуре «Прометея», который после первых двух прослушиваний (в одном концерте, 1913)⁶ показался Прокофьеву «скучным»: «...подъёмы отсутствуют, трели и всплески донимают, форма расплывчатая» [4, 372]. Действительно, после красочного буйства предшествовавших симфоний эта, тем более исполняемая тогда без партии Лусе, могла произвести впечатление скорее акустической невыразительности.

Единственное свидетельство о том, что Прокофьев также обладал «цветным» слухом, хотя и не столь развитым, как скрябинский, сохранилось лишь в виде устного замечания⁷. И тем не менее прокофьевские словесные реакции позволяют предположить, что даже фортепианную фактуру скрябинских сонат – в её максимально насыщенном варианте – младший коллега воспринимал как многоцветье тембров, красок. Очень перспективны

для исследования и прокофьевские «игры с аранжировками»: не только частичное переложение для рояля «Божественной поэмы» (1910), но и идеи инструментовки Пятой сонаты (1918).

В процессе пристального изучения прокофьевской биографии история с показом Скрябину фортепианной версии первой части его Третьей симфонии представляется концентрацией не всегда легко объяснимых авторских интенций. Если целью Прокофьева было знакомство с тогдашним безусловным «властителем дум», то мечту нетрудно было осуществить, воспользовавшись рекомендацией Танеева и без столь трудоёмкого в выполнении предлога. Возможно также, что Прокофьев таким способом стремился обратить на себя внимание мастера и в перспективе получить доступ к Кусевицкому. (Напомню, что к августу того же 1910 года относится первая прокофьевская «атака» на Русское музыкальное издательство). С этой точки зрения эпизод кажется слишком тяжеловесным и не в стиле Прокофьева, обычно предпочитавшего прямые пути извилистым.

Ближе к реальности находится предположение, что он хотел исполнять получившуюся версию в концертах и надеялся заслужить одобрение автора. А что это, как не следствие жгучего интереса к отдалённой планете, какой Скрябин тогда представлялся большинству специалистов? Возникшее притяжение к ней заставило молодого композитора не только осуществить большой, не особенно привычный труд, но и *попытаться обсудить* результат с создателем оригинала. Просто поговорить, усевшись рядом за роялем подобно *учителю и ученику*. Потому что младшему из них было что спросить у старшего.

Скрябинский оркестр – феномен, тогда мало понятный даже «соратникам» по московской композиторской школе. Что же говорить о Прокофьеве, который начал заниматься инструментовкой с Глиэром – выпускником Аренского и Иппо-

литова-Иванова в Московской консерватории, а продолжил – в Петербургской у Римского-Корсакова. Прокофьеву распределение красок в скрябинских партитурах, вероятно, представлялось по меньшей мере нелогичным, причём не только в юности: «...например, [в «Божественной поэме»] неудачный трюк с воркованием птичек; начало второй части; грандиозное повторение той же темы в конце... струнные делают чёрт знает что вместо того, чтобы своим удвоением вдыхать жизнь в равнодушное трубление этой темы медью» (5 апреля 1913) [4, 257]. И позднее Прокофьев своего мнения не изменил: «Скрябин никогда не мог выполнить своих полётов: то ему мешали средства фортепиано, то неумение владеть оркестром» (5/18 сентября 1918) [4, 736].

Конечно, для слуха профессионала, на протяжении многих лет постигавшего высокую ровность мастерства петербургской композиторской школы, оркестр Скрябина был плосковатым, неуравновешенным и слишком пёстрым. Однако его возмутительная нестройность всего несколькими годами позднее начала ясно отражаться в самых эффектных эпизодах прокофьевских партитур. Скрябинская беспощадная медь – в финале «Скифской» [10, 141–143], светоносные фанфары – в обеих редакциях «Ангела», панические переклички струнных – в сцене рулетки из «Игрока». Добавим сюда обнажённо-безжалостное томление – и истеричные репетиции тематизма Ренаты (*estatico*); хрупкие, изящные, но не изнеженные звучания прокофьевских «малых» симфонических опусов. И наконец – многостажную, с неизменной «фальшивинкой» гармонию Прокофьева, целенаправленно сосредоточенную в вертикаль в отличие от бликующей скрябинской горизонтали.

Всё перечисленное – не подражания и даже не нащупывание пределов «общей эстетической палитры». Это ответ мастера, не успевшего показать кумиру своё переложение, не сделавшего инструментовку

его Пятой сонаты и в принципе оставшегося один на один с вопросами, на которые не удалось получить ответы.

После разочарования встречи-«невстречи» Прокофьев, тем не менее, оставил трогательно-умилённое описание Скрябина – пожалуй, одно из наиболее поэтичных в обширной галерее воспоминаний о нём: «Выбежал Скрябин, такой маленький, щупленький, изящный. У него было удивительно хорошенькое лицо, все его фотографии в сто раз хуже, – чудные глазки, тонкие черты и какое-то особенное гениальное очарование. Я всё время любовался им... <...> Я был несколько опечален, что просмотр рукописи откладывается, но очарован вниманием гениального маэстро» (15 февраля 1910) [4, 115, 116].

Иногда сравнение с кумирами заставляет понять, в чём мы являемся собой и что нам необходимо сохранить для того, чтобы собой и остаться. Когда именно Прокофьев окончательно осознал, что скрябинский путь для него закрыт, сейчас уже не узнать. Но это, разумеется, произошло и, видимо, стало обдуманным решением. Потому что в противном случае Прокофьев скорее всего не рискнул бы исполнять музыку Скрябина в своих концертах.

Пятая соната стала его первым опусом, взятым в репертуар Прокофьевым-пианистом. В домах своих друзей уже в октябре 1909-го он играл её вместе с собственной, Первой, как известно, написанной по её же одностанной («поэменной») модели. А следующими сочинениями, уже для публичных выступлений, стали скрябинские пьесы, максимально удалённые от прокофьевского композиторского стиля: знаменитые этюды *cis-moll* и *dis-moll* («Революционный»), Прелюдия *Des-dur op. 11 № 15* и какой-то из «листочков из альбома».

Это случилось уже в Америке, где в первом же рецитале (Эолиан-холл, 7/20 ноября 1918-го) Прокофьев играл произведения свои, Рахманинова и Скрябина. Продвигая выступление, он давал интервью, и пресса

послушно транслировала: «Он восхищается Скрябиным, но настаивает на том, что Скрябин не может иметь учеников. Конечно, у него были подражатели... „Скрябин должен стоять одиноко“ – это одинокий гений...»⁸. Четыре скрябинские пьесы гастролировали с Прокофьевым по Северной Америке и Канаде, две из них были записаны им 15/28 февраля 1919-го для воспроизведения на механическом рояле фирмы Duo-Art.

Охлаждение к кумиру произошло в первой половине 1920-х, но долго не продлилось. Уже 18 февраля / 3 марта 1925-го Прокофьев утверждал: «...не Стравинский, а Скрябин – национальный композитор, ибо Скрябин отрезал целую русскую эпоху – увлечения теософией, сплетённой с эротикой, взлётами, утончением и утомлением» [5, 308]. А почти 11-ю месяцами позднее продолжил: «...у Скрябина замечательный мелодический дар, большое контрапунктическое чутьё, много красивых гармоний... а всё это делает из него настоящего большого композитора» [5, 374].

Преждевременная и быстрая кончина Скрябина, некогда ошелолившая русское просвещённое общество, породила столь пышный мифологический флёр, что и до сих пор его касания иногда ощущаются в высказываниях профессиональных музыкантов. Актуальность идеи о том, что творцу лучше оставить бранный мир, находясь «на взлёте», после скрябинского загадочного ухода, конечно, в очередной раз возросла. И удивительно, что Прокофьева – отнюдь не мистика, чьим божеством было единственное – работа, нюансы давней потери продолжали тревожить даже после отъезда из России: «А вдруг... там, где-то в запредельном, шла тоже борьба, и в пылу борьбы его оттуда срезали невидимой стрелой?!» (23 декабря 1921 / 5 января 1922) [5, 231]. Наконец, 13/26 января 1929-го, сравнивая со скрябинским мифом достижения здравствовавших коллег (Глазунова, Рахманинова, Николая Метнера), язви-

тельный гений констатировал: «[Им] надо было, как Скрябину, умереть в сорок три года» [5, 669].

Для завершения картины стоит упомянуть и об иных «невстречах» прославленных музыкантов. Прокофьев впервые попал в Лондон 9/22 июня 1913 года, за два дня до начала очередного дягилевского «Русского сезона» [2, 264–265], и пробыл там до 14/27 июня. Годом позднее он посетил английскую столицу уже целенаправленно для встречи с Дягилевым и прожил в ней почти месяц с 9/22 июня до 7/20 июля 1914-го. Обилие впечатлений в том и другом случаях описано в Дневнике и эпистолярии, однако многое туда, разумеется, не попало.

Лондонские концертные сезоны этих лет – время торжества скрябинского гения в Англии. Успех прежде всего был связан с исполнениями «Прометея»: 19 января / 1 февраля 1913 года в Куинс-холле под управлением Генри Вуда со специально сконструированным световым органом (Light Organ), а затем там же 1/14 марта 1914-го с участием автора, впервые выступившего в Великобритании. Скрябин быстро стал там востребованным композитором [9, 131–133], интересным публике и критике и соперничавшим в этом не только с Дягилевскими сезонами, но и с Рихардом Штраусом и Шёнбергом. О Скрябине писали модные глянцевого журналы и специальные издания, но... Прокофьев в 1913-м вообще не знал английского языка, а годом позднее лишь осваивал разговорный. Скрябинские триумфы обошли стороной младшего современника, и неизвестно, изменилось ли с годами его отношение к «Прометею».

В поздних высказываниях Прокофьева обнаруживается немало неожиданных реминисценций. Так, после исполнения скрябинских сочинений 10 февраля 1942-го он вспоминал о посещении премьеры «Поэмы экстаза» почти что день в день 33-мя годами ранее⁹. Память Прокофьева оста-

валась блестящей до наступления первого бина, несомненно, не утратил своей живо-
инсульта в январе 1945 года, и образ Скра- сти для давнишнего поклонника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1929. Оп. 2. Ед. хр. 98. Прокофьев С. С. Конспект для дневника или краткий дневник. Автограф. Л. 12.

² Об этом, по обыкновению очень точно, написал и Прокофьев: «Ждали мы [от «Поэмы экстаза»], так сказать, усовершенствованной „Божественной поэмы“... между тем и гармонический и тематический материал, и манера вести контрапунктические голоса были совсем новыми» [3, 430–431].

³ РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 588. Л. 277. Запись беседы с А. В. Оссовским 18 марта 1950 г. Машинопись.

⁴ «...Из меня вышел бы хороший критик и притом большая собака, так что всем бы доставалось» (7 декабря 1907) [4, 30].

⁵ «Поэма экстаза» была впервые исполнена в России 19 января 1909 г. в Петербурге Придворным оркестром под управлением Г. Варлиха, затем 31 января того же года под управлением Ф. Блуменфельда. 23 февраля Симфония е-moll Прокофьева была сыграна дважды на закрытой репетиции того же Придворного оркестра под управлением того же дирижёра.

⁶ Исполнение «Прометея», о котором идёт речь, состоялось 9 ноября 1913 г. в Петербурге, в III общедоступном симфоническом концерте под управлением А. И. Зилоти, партию рояля исполнил автор. О повторении этого произведения было объявлено заранее.

⁷ Ю. А. Фортунатов, в свои молодые годы знакомый с Прокофьевым, рассуждая о выборе тональности для «Танца пяти пар» (№ 24) из «Ромео и Джульетты» (1935), сказал: «Вспоминается высказывание Прокофьева: „Люблю гобой – они такие жёлтенькие!“ Фа мажор – это же жёлтая тональность». С другой стороны, интерес к цветовому колориту предпочитаемых композитором инструментов может продемонстрировать иная их характеристика, которую он запомнил и записал: «Я вот люблю гобой, – продолжал Черепнин, – у него звук носовой, красного цвета...» [3, 339]. Стоит добавить также, что современная наука считает цветовые ассоциации, связанные с единичными тональностями, явлением достаточно распространённым среди музыкантов [8, 29–30].

⁸ Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 33. № 454. Прокофьев в США. 1918 год. (Первая заграничная тетрадь). Л. 3. Машинопись. Приведён перевод фрагмента следующего материала: Murray W. Prokofieff // Boston evening transcript. 1918. 26 October. Имя переводчика не указано; скорее всего, это Г. М. Шнеерсон.

⁹ «Серёжа вспоминал самое первое исполнение „Поэмы экстаза“ в Петербурге под управлением Варлиха: „Я и Николай Яковлевич почувствовали себя несколько смущёнными и поняли не всё“» [1, 87].

ЛИТЕРАТУРА

1. Мендельсон-Прокофьева М. А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники / предисл., комм., указ., фотоальбом Е. В. Кривцова. Москва : Композитор, 2012. 632 с.

2. Потяркина Е. Е. «Сезоны» С. П. Дягилева в Великобритании // Российско-британский культурный диалог: русская музыка в Великобритании – британская музыка в России : сб. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 10–11 октября (Москва, ГИИ), 6–7 ноября (Великобритания, Uclan) 2019 г. / ред.-сост. Е. А. Артамонова, Г. У. Лукина, О. М. Табачникова. Москва : ГИИ, 2020. С. 260–269.

3. Прокофьев С. С. Автобиография. Изд. 2-е, доп. Москва : Совет. композитор, 1982. 601 с.

4. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 1. 1907–1918. Париж : sprkfv, 2002. 815 с.

5. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. 1918–1933. Париж : sprkfv, 2002. 892 с.

6. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко ; коммент. В. А. Киселёва ; предисл. и указ. М. Г. Козловой. Москва : Совет. композитор, 1977. 600 с.

7. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине / послесл. и комм. С. В. Грохотова. Москва : Классика-XXI, 2003. 392 с.

8. Старчеус М. С. Слух музыканта: психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : автореф. ... д-ра пед. наук. Москва, 2005. 59 с.

9. Ballard L. On Synaesthesia or "Color-hearing" // Ballard L., Bengtson M., Young J. B. The Scriabin Companion: History, Performance, and Lore. Lanham, MD : Rowman & Littlefield, 2017. P. 131–157.
10. Dimova P. The Sun-Sounding Scythian: Prokofiev's Musical Interpretations of Russian Silver-Age Poetry // Rethinking Prokofiev / Ed. by R. McAllister and Ch. Guillaumier. Oxford : Oxford Univ. press, 2020. P. 129–152.

Svetlana A. Petukhova

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia.

E-mail: sapetuch@yandex.ru. ORCID: 0000-0002-9476-8963

PROKOFIEV AND SCRIBIN: AN EXPERIENCE OF APPROXIMATION

Abstract. The article reveals some aspects of the relationship between Prokofiev and Scriabin, the older and younger contemporaries. When Prokofiev was just starting his professional career, Scriabin was already at the zenith of his glory. Prokofiev's attitude towards him does not fit into the usual rational model dictated by the nature of this composer. In his statements, Scriabin's music is devoted to the definitions of "beautiful", "charming" and "genial", which, in principle, are rarely found on the pages of Prokofiev's prose. Prokofiev promptly got acquainted with all the works of Scriabin that were coming out of print. He attended the first performances of the "Divine Poem", "Poem of Ecstasy" and "Prometheus", as well as many piano opuses, about which he left interested reviews. His enthusiasm, which at times grew into genuine fanaticism, lasted from his youth (1905) until at least the early 1920s, and culminated in a personal meeting of the composers in February 1910. The quick and premature death of Scriabin, which stunned Russian enlightened society, continued to disturb Prokofiev even after his departure to the West, forcing him to paint events with mystical colors unusual for him. Love and respect for Scriabin – the mysterious conductor of amazing insights, the highest professional of composition – Prokofiev carried through life.

Keywords: S. S. Prokofiev; A. N. Scriabin; beauty; flight ability; "Divine Poem"; "Poem of Ecstasy"; N. A. Rimsky-Korsakov

For citation: Petukhova S. A. *Prokofiev i Skryabin: opyt priblizheniya* [Prokofiev and Scriabin: an experience of approximation], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 45–54. (in Russ.).

REFERENCES

1. Mendelson-Prokofieva M. A. *O Sergee Sergeeviche Prokofeeve. Vospomi-naniya. Dnevnik* [About Sergei Sergeevich Prokofiev. Memories. Diaries], Moscow, Kompozitor, 2012, 632 p. (in Russ.).
2. Potyarkina E. E. «Sezony» S. P. Dyagileva v Velikobritanii ["Seasons" S.P. Diaghilev in the], E. A. Artamonova, G. U. Lukina, O. M. Tabachnikova (eds., comp.) *Rossiysko-britanskiy kul'turnyy dialog: russkaya muzyka v Velikobritanii – britanskaya muzyka v Rossii : sb. po materialam Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 10–11 oktyabrya (Moskva, GII), 6–7 noyabrya (Velikobritaniya, Uclan) 2019 g., Moscow, GII, 2020, pp. 260–269. (in Russ.).*
3. Prokofiev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography], 2nd ed., augm., Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1982, 601 p. (in Russ.).
4. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 1. 1907–1918* [Diary in 3 pts. Pt. 1. 1907–1918], Paris, sprkfv, 2002, 815 p. (in Russ.).
5. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2. 1918–1933* [Diary in 3 pts. Pt. 2. 1918–1933], Paris, sprkfv, 2002, 892 p. (in Russ.).
6. Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska* [Correspondence], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1977, 580 p. (in Russ.).

7. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 392 p. (in Russ.).
8. Starcheus M. S. *Slukh muzykanta: psikhologo-pedagogicheskie problemy stanovleniya i sovershenstvovaniya : avtoref. ... d-ra ped. nauk* [Musician's ear: psychological and pedagogical problems of formation and improvement : abstr. of diss.], Moscow, 2005, 59 p. (in Russ.).
9. Ballard L. On Synaesthesia or "Color-hearing", L. Ballard, M. Bengtson, J. B. Young, *The Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, MD, Rowman & Littlefield, 2017, pp. 131–157.
10. Dimova P. The Sun-Sounding Scythian: Prokofiev's Musical Interpretations of Russian Silver-Age Poetry, R. McAllister and Ch. Guillaumier (eds.) *Rethinking Prokofiev*, Oxford, Oxford Univ. press, 2020, pp. 129–152.

Татьяна Юрьевна Масловская

Кандидат искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

E-mail: tmaslovskaya@list.ru. SPIN-код: 3784-1236

ОТРИЦАНИЕ ОТРИЦАНИЯ: Л. САБАНЕЕВ О С. ПРОКОФЬЕВЕ

Статья посвящена сложной истории взаимоотношений Сабанеева с Прокофьевым: от отторжения и непонимания в работах 1911–1915 годов, времени наибольшей близости к Скрябину, через постепенное «потепление» в работах 1920-х – к полному признанию прокофьевского творчества в статье 1953 года, написанной после сообщения о смерти композитора. На этом пути особое значение имели два события: известный скандал с рецензией на несостоявшееся исполнение «Скифской сюиты», непоправимо осложнивший и без того непростые отношения Прокофьева и Сабанеева, и премьера II действия оперы «Огненный ангел» в 1928 году в Париже, потрясшей Сабанеева и перевернувшей его представление о музыке Прокофьева, в чём он признался публично, как и в своих ранних ошибочных оценках сочинений композитора. Впечатления от «Огненного ангела» совпали с самым сложным периодом в жизни Сабанеева – перестройкой в сознании и художественных критериях, прощанием с ушедшей эпохой, символом которой был для Сабанеева Скрябин и необходимостью принять реалии нового времени, символом которого стал Прокофьев.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, А. Н. Скрябин, Л. Л. Сабанеев, «Скифская сюита», «Огненный ангел», мистицизм, «Апокалипсис»

Для цитирования: Масловская Т. Ю. Отрицание отрицания: Л. Сабанеев о С. Прокофьеве // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 55–61.

Математик, зоолог, профессор Московского университета и – композитор, пианист, автор работ по истории и теории музыки, Л. Л. Сабанеев считал своим основным занятием и призванием композицию. Однако известность получил, главным образом, как музыкальный критик. Обладая феноменальной памятью, музыкальной и литературной одаренностью, широкой эрудицией, он стал одним из самых известных и оригинальных публицистов Серебряного века и Русского Зарубежья. С Сабанеевым считались, но вряд ли многие любили. Его острые, порой беспощадные и не всегда справедливые суждения должны были породить не просто противников, но и врагов. Впрочем, для дореволюционной критики подобное – не исключение. Каждый писал о своих личных впечатлениях, не слишком заботясь о самолюбии критикуемого. Самому Сабанееву досталось немало,

как он выражался, «травматических лягно-вений» критики, особенно, как ни странно, за работы о Скрябине.

Среди огромного количества написанных им статей можно выделить несколько сквозных линий, посвящённых персоналиям, к которым он периодически возвращался на протяжении своей жизни, – С. И. Танееву, А. Н. Скрябину, С. В. Рахманинову, С. С. Прокофьеву. Сабанеева связывали с ними не только творческие впечатления, но и события (а со Скрябиным и Танеевым – длительное и тесное общение), повлиявшие существенным образом на его жизнь и мировосприятие.

«Танеевская» линия развивается спокойно, без заметной эволюции. Статьи подтверждают и по-разному освещают впечатления от личности, творческого и научного облика любимого Учителя, наиболее полно высказанные в книге «Вос-

поминания о Танееве». Оценка творчества и особенно личности Рахманинова меняется весьма существенно: от почти полного равнодушия (позже Сабанеев признавался, что «проглядел» молодого Рахманинова) к уверенной констатации рахманиновской всесторонней музыкальной гениальности и редкого человеческого благородства. Но особенно интересный путь изменений и колебаний оценок можно наблюдать по отношению к Скрябину и Прокофьеву.

В работах о Скрябине заметно движение от безоговорочного приятия и апологии в статьях до 1915 года через по-прежнему восторженные, но уже вполне объективные оценки в воспоминаниях 1916–1920-х годов – к зарубежным работам, где отношение к Скрябину заметно отличается от написанного в России. Из статей, ему посвящённых и вполне благожелательных, словно удалили «нерв»: эмоциональный градус их гораздо ниже, условно говоря, *agitato* уступает место *tranquillo*. Завершением многолетнего непрекращающегося внутреннего диалога со своим гениальным другом и его идеей Мистерии стала, по моему глубокому убеждению, грандиозная кантата «Апокалипсис» на текст Откровения св. Иоанна, обрывающаяся резким трагическим диссонансом.

В восприятии творчества Прокофьева, напротив, можно увидеть своего рода путь «от мрака к свету». Началось с отторжения и непонимания. Но уже в 1920-е годы отношение к его музыке существенно потеплело, а в статье 1953 года – отклике на смерть Прокофьева – и вовсе сменилось на прямо противоположное.

Итак, обратимся к началу взаимоотношений Сабанеева с Прокофьевым. В 1-й половине 1910-х годов они «обменялись» довольно жесткими критическими выпадами. Самая первая рецензия Прокофьева 1913 года для журнала «Музыка» была посвящена сочинениям А. Станчинского и Л. Сабанеева. В ней Прокофьев не пощадил обоих. Однако напечатана была

только первая часть, касающаяся «Эскизов» Станчинского. Рецензию на фортепианные пьесы Сабанеева – постоянного сотрудника журнала – В. В. Держановский не решился опубликовать, хотя и сообщил Леониду Леонидовичу, что «имеется рецензия на него почти ругательная, хотя и не без похвал». Действительно, начинается она если и не с похвал, то вполне миролюбиво: «Несмотря на скромную известность композиторского имени Л. Сабанеева, его сочинения обнаруживают отличные знания, старательную отделку и умение пользоваться инструментом» [6, 6]. Чего не скажешь о продолжении... Держановский не назвал имени автора, хотя весьма вероятно, что Сабанеев узнал о нём от кого-то из своих друзей, которых завёл в разных сферах музыкальной, культурной (а позже – и политической) жизни¹. Может быть, обида на автора рецензии отчасти усугубила неприятие Сабанеевым музыки Прокофьева, но главная причина была в другом. Статьи Сабанеева 1911–1915-х годов, где нелюбовь к музыке Прокофьева звучит особенно определённо, появились в период наибольшей близости к Скрябину и его эстетике. А Скрябин и Прокофьев были и до конца остались для Сабанеева явлениями противоположных полюсов.

В свою очередь, отказ в публикации рецензии вызвал гнев и обиду у Прокофьева, едва не приведшую его к разрыву с «Музыкой» и оставшуюся в памяти надолго. В 1941 году в Краткой автобиографии Прокофьев вспомнил свою рецензию на сочинения Сабанеева: «Я написал, с наслаждением отмечая недостатки („не музыка, а ползают пауки“), но Держановский дрогнул и не напечатал» [цит. по: 6, 23]. Это, ещё более сильное выражение враждебности, отсутствующее в ранней рецензии и появившееся через четверть века, говорит само за себя.

Прокофьев упрекает Сабанеева в том, что он «черпает материал из посторонних источников, особенно же из широкого

скрябинского потока» [6, 6]. И по отношению к ранним опусам это, возможно, справедливо. Но сам Сабанеев отвергал подобные обвинения. Некоторые наиболее чуткие критики тоже слышали в музыке Сабанеева нечто иное. Например, в рецензии 1915 года на фортепианные сочинения Сабанеева, подписанной инициалами В.К. (вероятно, это Вяч. Каратыгин), читаем следующее: «Общее, своё выражение произведений Сабанеева выделяет его из ряда последователей Скрябина. На пьесах есть особая печать энергии, мужественности, индивидуального духовного склада, что вместе с интересной гармонией и выразительным тематическим складом даёт им свою незаурядную силу». И – самое интересное: критик относит Сабанеева к плеяде молодых композиторов, таких как Станчинский, Мясковский, А. Крейн, Прокофьев (!), способных «сильно колыхнуть мёртвое болото нашей фортепианной литературы» [цит. по: 4, 164–165].

А в 1916 году разразился скандал, вызванный публикацией рецензии Сабанеева на отменённый в Москве концерт, где должна была исполняться «Скифская сюита» Прокофьева. Это стало самой горячей точкой непростых отношений «оппонентов». Сергей Сергеевич не простил Леонида Леонидовича до конца жизни. И для Сабанеева этот скандал остался позорным пятном на всю жизнь, чуть не погубив репутацию критика, и вспоминается по сей день. Характерный пример – комментарий Н. Берберовой к персоналиям, упомянутым в её книге «„Курсив мой“. Автобиография», где о Сабанееве написано следующее: «...автор замечательной (ныне забытой) книги „Музыка речи“ (М., 1923). В 1916 г. написал ругательную рецензию к „Скифской сюите“ Прокофьева, которая в последний момент была Кузевским отложена и не сыграна в концерте в тот вечер» [2, 656]. Можно слегка перефразировать известный афоризм из хроник «Генрих VI» Шекспира: дурная слава – «на воде

круги, что непрестанно ширятся, растут, пока в просторе водном не исчезнут», который прекрасно иллюстрирует эту неприятную ситуацию. В результате на Сабанеева и в наши дни ополчаются с «праведным гневом» люди, не жалеющие оскорбительных эпитетов по отношению к его личности и творчеству, но едва ли хорошо знакомые с литературными трудами Сабанеева и тем более – с его музыкой.

Конечно, читать рецензию, опубликованную в газете «Новости сезона» 13/26 декабря 1916 года, нельзя без чувства неловкости. Возникает законный вопрос: зачем было её писать? И можно ли найти такому поступку какое-то объяснение?

Неясно, каким образом, но Сабанеев был знаком с сюитой, и об этом в Краткой автобиографии пишет Прокофьев: «Сабанеев от своей агентуры имел очень точную информацию о ней и, если бы услышал, вероятно, не изменил бы ни слова в своей статье» [цит. по: 6, 23–24]. Не лишённым справедливости можно считать и замечание С. В. Грохотова², который видел в поступке Сабанеева аналогию с его учителем Танеевым, ссылаясь на воспоминания Ю. Д. Энгеля: «Зашёл разговор об одном композиторе, о котором Танеев отзывался очень неодобрительно, но из разговора выяснилось, что он собственно очень мало знает сочинения этого автора. Присутствующих это обстоятельство удивило, но Сергей Иванович пояснил, что вовсе нет надобности пешком обойти всю Москву, чтобы убедиться, что погода дождливая и на улицах мокро и грязно, и для суждений о композиторе иногда достаточно знать одно его „грязное“ место» [7, 239]. Энгель не называет имени композитора. Сабанеев в «Воспоминаниях о Танееве» приводит похожий по смыслу диалог между Сергеем Ивановичем и дирижёром детского оркестра А. А. Эрарским о Мусоргском: «Танеев питал к его творчеству, которое, впрочем, мало знал, полное и категорическое отвращение... – Какая-то беспомощ-

ная дрянь! – говорил он, употребляя одно из самых „сильных“ выражений своего весьма скромного „бранного репертуара“. Не раз Эрарский пытался его убедить в достоинствах Мусоргского, но безуспешно... – Ведь вы же не знаете, Сергей Иванович, его сочинений! – Не знаю и знать не хочу! – отвечал Танеев. – Мало ли пакостей на свете? Зачем же их всех знать?» [9, 94–95].

После революции, в 1920-е годы, когда Сабанеев ещё оставался в России и написал лучшие свои работы, в одной из них – «Музыка после Октября» – он дал музыке Прокофьева вполне благожелательную характеристику, хотя Сергей Сергеевич в это время жил за границей и к процессам, происходящим в России, имел весьма косвенное отношение. Однако Сабанеев совершенно справедливо посчитал, что исключить Прокофьева из истории русской музыкальной культуры невозможно. Он писал, что Прокофьев – «бесспорно, выдающийся по чисто музыкальному одарению, это – композитор с огромной фантазией... с той смелостью, которой обладает истинный гений». Правда, тут же оговаривался: «Я не хочу сказать, что Прокофьев – именно гений, но он имеет с гениями общую черту – смелость, которой так мало у наших других композиторов» [10, 230].

В изданной в Нью-Йорке в 1927 году на английском языке и признанной на Западе классикой книги «Современные русские композиторы» (Modern Russian Composers) Сабанеев перечислил наиболее импонирующие ему произведения Прокофьева – все они относятся к лирической сфере, редкой в то время, по мнению Сабанеева, в творчестве композитора. По этому фрагменту можно судить, что он хорошо знал сочинения Прокофьева разных жанров. Но пока это были лишь подступы к пересмотру своих позиций. Событием, перевернувшим представление Сабанеева о музыке Прокофьева, стала премьера II действия (несколько сокращённого) оперы «Огненный ангел» под управлением

С. Кусевицкого в Париже в 1928 году. Сабанеев получил впечатления, «сравнимые с самыми сильными переживаниями, которые... довелось испытывать в течение музыкальной жизни – симфониями Скрябина и „Петрушкой“ Стравинского». «В первый раз мне открылось (лучше поздно, чем никогда; я должен быть счастлив обнаружить, что сильно ошибался в своих ранних оценках), что Прокофьев в высшей степени глубокий композитор» [цит. по: 4, 42]. Сабанеев публично признаётся в своей ошибке, и притом в солидном англоязычном издании «Musical Times», который читали не только (и не столько) русские. На концерте Сабанеев поздравил Прокофьева, и хотя Сергей Сергеевич усомнился в его искренности, всё-таки упомянул об этом факте в дневнике: «Сабанеев (на мое недоверие): – Нет, мне в самом деле это очень нравится. Я: – Как вам трудно будет заставить себя поверить» [5, 634].

Впечатление от «Огненного ангела» очень знаменательно. В архиве Сабанеева нашлись рукописные воспоминания его второй жены Т. Г. Кузнецовой-Сабанеевой, где есть следующее любопытное свидетельство: «Чувствовалось, что Л. Л. был пропитан какой-то мне неведомой силой; он был под действием оккультических опытов и сам не мог освободиться от этого влияния. На нём лежала печать чего-то тяжёлого, которое он держал в себе». Общение со скрябинским миром, особенно в последние годы жизни композитора, окутанные мистикой, не прошли бесследно, хотя Сабанеев в «Воспоминаниях о Скрябине» пишет, что старался не придавать этому серьёзного значения, но «какими-то иррациональными частями своего подсознательного существа начинал... как-то странно свыкаться с идеей Мистерии» [8, 94]. Освобождение от этого влияния было долгим и, вероятно, мучительным. Мрачная мистика «Огненного ангела» стала, возможно, тем «клином», который помог выбить глубоко засевший «клин»

скрябинской мистики³. Именно в эти годы он начал работать над «Апокалипсисом» – центральным произведением не только эмигрантской поры, но всей творческой жизни, которому придавал огромное значение. «Апокалипсис» стал выражением его мировосприятия и своего рода трагическим ответом на идею Мистерии – «возродительной катастрофы мира». Как и у Скрябина, последние произведения которого были как бы «эскизами» к Мистерии, у «Апокалипсиса» тоже были сочинения-«спутники». Об этом в 1956 году писал сам Леонид Леонидович в редакцию нью-йоркской газеты «Новое русское слово»: «Начиная с 1927 г. я работаю главным образом над большой кантатой на текст Апокалипсиса св. Иоанна для оркестра, органа, голосов и двух хоров... длительность исполнения около 10 часов. Кто, когда и где будет это моё чудовище играть – и сам не знаю, да и думать об этом не хочу. В сущности, я сам считаю своими произведениями главным образом это своё чудовище, как и 2-е своё трио и Пассакалию, т. к. они являются в известной мере приготовлениями к Апокалипсису».

Кстати, жена Сабанеева Т. Кузнецова была косвенным связующим звеном между Сабанеевым и Прокофьевым. Выпускница Петербургской консерватории, прекрасная пианистка, закончившая консерваторию с оценкой 5+, она, как и Прокофьев, училась в классе А. Есиповой и сохранила рукописную программу публичного экзамена от 4 мая 1911 года, на котором исполняла Венгерскую рапсодию, а Прокофьев – Сонату Листа. Годы учёбы в консерватории оставались самыми светлыми и дорогими воспоминаниями на протяжении её долгой жизни в эмиграции, и Прокофьев был, без сомнения, неотъемлемой частью этих воспоминаний.

Возвращаясь к идее сквозных линий в критических и исследовательских работах Сабанеева, обратим внимание на полярность и при этом странную сопряжён-

ность феноменов Скрябина и Прокофьева. В некоторых публикациях Сабанеев пишет о Прокофьеве как антиподе Скрябина. Например, в книге «Музыка после Октября»: «В Прокофьеве резко отразился протест против скрябинизма, против его мистики и утончений... в пользу грубости, иронии, насмешки» [10, 230].

В последней, самой объективной, даже восторженной статье, напечатанной 17 марта 1953 года в нью-йоркской газете «Новое русское слово», когда Сабанеев узнал о смерти Прокофьева, он вновь соединяет имена Прокофьева и Скрябина: «Прокофьев ворвался в русскую музыку и принёс с собой молодой задор, смелость, свежесть вдохновения, неистощимую фантазию и жизнерадостность... Ни следов академизма, ни „кучкизма“, ни переживаний Чайковского, ни скрябинских мистицизмов и изощрённости» [7, 90]. И ещё одна важная мысль: «Прокофьев появился на музыкальном горизонте в последние годы жизни Скрябина, который тогда был „властителем дум“ передовой части русского музыкального мира. Освободившееся за смертью Скрябина место „властителя дум“ Прокофьев занял без всякого труда и, в сущности, сохранил его до конца дней...» [7, 91].

В недавней публикации «“Современничество”: ярлык или опыт самоидентификации?» Т. Н. Левая напомнила о программной статье Сабанеева – одного из создателей Ассоциации современной музыки – в ежемесячнике «Музыкальная культура» (№ 1, 1924) и его рассуждениях о «критериях современности» в попытках «противостоять идеологическому давлению со стороны адептов так называемой пролетарской музыки» [3, 89]. А далее – о воспоминаниях М. С. Друскина, посвящённых 1920-м годам, где он пишет об интересе «современников» к западным композиторским течениям, которые «расширили художественные горизонты советской музыки и, в частности, способствовали преодолению изживающих себя эпи-

гонства петербургского „академизма“ и московского „скрябинизма“ (курсив мой. – Т. М.).». Подчёркивая роль в этом процессе Стравинского и Прокофьева, Друскин замечает, что «композиторов привлекали тогда не романтическое томление... а жизненно-полнокровная сила, динамичный напор, энергия, душевное здоровье» [3, 89]. Привожу эту развернутую цитату по причине её особой важности для нашей темы. Трудно представить, какая революционная перестройка происходила в сознании и художественных критериях Сабанеева – активного члена АСМ и одного из авторов её манифеста, и в то же время человека, чьё мировоззрение сформировалось под влиянием Тане-

ева, Вагнера и Скрябина – композиторов, «отвергнутых» современничеством! Какая тяжёлая внутренняя борьба между привычным жизненным и духовным укладом и новой реальностью! Поэтому написанные в 1925 году «Воспоминания о Скрябине» стали не только монографией, но чем-то гораздо большим – прощанием с ушедшей эпохой, с «русским музыкальным миром», символом которого для Сабанеева был Скрябин. А символом нового времени стал Прокофьев.

«Историческая эпоха – силовое поле противоречий и пространство человеческого выбора», – писал С. С. Аверинцев [1]. Жизнь Л. Л. Сабанеева – одно из наиболее ярких тому подтверждений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О своих «главных кремлёвских корреспондентах» в 1920-х годах – Красине, Пешковой, Стасовой и других Сабанеев упоминает в воспоминаниях о Тухачевском [см.: 7, 190].

² См. комментарий к статье «Сергей Прокофьев» в кн. «Воспоминания о России» [7].

³ Как проступок со «Скифской сюитой» не забыт по сей день, так и надолго прилип к репутации Сабанеева нейгаузовский «приговор»: «мистик и мракобес». Конечно, ни мистиком, ни тем более мракобесом Сабанеев не был, но проблема возникла, как видим, не на пустом месте. Даже работая над книгой о Танееве, Сабанеев пишет о мистицизме его кантат: «Эти две кантаты интерполируют всю жизнь Танеева, и странным образом – в них просвечивает тот мистицизм, которого, казалось, было лишено всё творчество и всё мировоззрение Танеева между этими двумя полюсами» [9, 37].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Наш собеседник – древний автор // Литературная газета. 1974. № 37.
2. Берберова Н. «Курсив мой». Автобиография. Москва : АСТ, 2015. 687 с.
3. Левая Т. Н. «Современничество»: ярлык или опыт самоидентификации? // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 87–96.
4. Максименко А. О. Леонид Сабанеев: Terra incognita : диплом. работа. Владивосток, 2012. 171 с.
5. Прокофьев С. С. Дневник. В 3 ч. Ч. 2. 1918–1933. Париж : sprkfv, 2002. 892 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве : Статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. Москва : Совет. композитор, 1991. 285 с.
7. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России / сост., предисл. Т. Ю. Масловской ; коммент. С. В. Грохотова. Москва : Классика-XXI, 2004. 268 с.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине / послесл. и коммент. С. В. Грохотова. Москва : Классика-XXI, 2003. 392 с.
9. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Танееве / послесл., коммент. С. В. Грохотова. Москва : Классика-XXI, 2003. 191 с.
10. Сабанеев Л. Л. История русской музыки. Музыка после Октября. Москва : Канон-Плюс, 2021. 296 с.

Tatiana Yu. Maslovskaya

Moscow, Russia. E-mail: tmaslovskaya@list.ru. SPIN-код: 3784-1236

NEGATION OF NEGATION: L. SABANEYEV ABOUT S. PROKOFIEV

Abstract. Among the huge number written by L. L. Sabaneev's articles, several through lines can be distinguished, dedicated to personalities, to which he returned throughout his life – S. I. Taneev, A. N. Scriabin, S. V. Rachmaninov, S. S. Prokofiev. Each of them somehow influenced the life position and worldview of Sabaneev. But a particularly interesting way of changing perceptions and assessments can be observed in relation to Scriabin and Prokofiev. For Sabaneev, they have always been phenomena of opposite poles and different eras. This article attempts to trace the complex history of relations with Prokofiev, from rejection and misunderstanding in the articles of 1911–1915. The time of closest proximity to Scriabin, through a gradual “thaw” in the works of the 1920s to the full recognition of Prokofiev's work in an article in 1953, written after the death of the composer was announced. On this path, two events were of particular importance: the well-known scandal with the review of the failed performance of the Scythian Suite, which irreparably complicated the already difficult relationship between Prokofiev and Sabaneev, and the premiere of the second act of the opera *The Fiery Angel* in 1928 in Paris, which shocked Sabaneev and which turned his idea of Prokofiev's music upside down, which he admitted publicly, as well as in his early erroneous assessments of the composer's works. Impressions from the “*Fiery Angel*” coincided with the most difficult period in Sabaneev's life: a restructuring in consciousness and artistic criteria, farewell to a bygone era, the symbol of which was Scriabin for Sabaneev, and the need to accept the realities of the new time, the symbol of which was Prokofiev.

Keywords: S. S. Prokofiev; A. N. Scriabin; L. L. Sabaneev; “Scythian suite”; “*Fiery angel*”; mysticism; “Apocalypse”

For citation: Maslovskaya T.Yu. *Otritsanie otritsaniya: L. Sabaneev o S. Prokofeeve* [Negation of negation: L. Sabaneyev about S. Prokofiev], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 55–61. (in Russ.).

REFERENCES

1. Averintsev S. *Nash sobesednik – drevniy avtor* [Our interlocutor is an ancient author], *Literaturnaya gazeta*, 1974, no. 37. (in Russ.).
2. Berberova N. «*Kursiv moy*». *Avtobiografiya* [“*Italics mine*”. Autobiography], Moscow, AST, 2015, 687 p. (in Russ.).
3. Levaya T. N. “Contemporariety”: a Label or an Experience of Self-Identification? *Music Scholarship*, 2022, no. 1, pp. 87–96. (in Russ.).
4. Maksimenko A. O. *Leonid Sabaneev: Terra incognita : diplom. rabota* [Leonid Sabaneev: Terra incognita], Vladivostok, 2012, 171 p. (in Russ.).
5. Prokofiev S. S. *Dnevnik. V 3 ch. Ch. 2. 1918–1933* [Diary in 3 pts. Pt. 2. 1918–1933], Paris, sprkfv, 2002, 892 p. (in Russ.).
6. Varunts V. P. (ed., comp.) *Prokofev o Prokofeeve : Stat'i i interv'yu* [Prokofiev on Prokofiev. Articles and interview], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1991, 285 p. (in Russ.).
7. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Rossii* [Memories of Russia], Moscow, Klassika-XXI, 2004, 268 p. (in Russ.).
8. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Skryabine* [Memories of Scriabin], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 392 p. (in Russ.).
9. Sabaneev L. L. *Vospominaniya o Taneeve* [Memories of Taneyev], Moscow, Klassika-XXI, 2003, 191 p. (in Russ.).
10. Sabaneev L. L. *Istoriya russkoy muzyki. Muzyka posle Oktyabrya* [History of Russian music. Music after October], Moscow, Kanon-Plyus, 2021, 296 p. (in Russ.).

Марина Викторовна Городилова

Кандидат искусствоведения, доцент, профессор Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, заведующая кафедрой теории музыки УГК, учёный секретарь Учёного совета вуза (Екатеринбург, Россия).

E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru, ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

НОТАЦИЯ В РАСШИРЕННОЙ ТОНАЛЬНОСТИ С. ПРОКОФЬЕВА

Использование расширенной тональности мажорно-минорного генезиса приводит к усложнению нотации. Композиторы решают эту проблему по-разному, нередко игнорируя энгармонические замены или прибегая к нетерцовой записи терцовых по звучанию аккордов, что затрудняет прочтение нотного текста. С. Прокофьев предпочитает такую нотацию вертикали, при которой слышимый фони́зм и видимое в нотах совпадают. Однако, в нотографии гармонии более крупного уровня композитор предельно точен, фиксируя в записи ситуативно складывающуюся функциональную принадлежность отдельных аккордов и тональностей. В прокофьевской нотации, обладающей особой – фортепианной – графичностью, отражается важнейшее качество его гармонии, охарактеризованное Ю. Н. Холоповым как «стремление к чёткости и динамической силе аккордов».

Ключевые слова: расширенная тональность, нотация, гармония С. Прокофьева, фортепианная графика

Для цитирования: Городилова М. В. Нотация в расширенной тональности С. Прокофьева // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 62–68.

Представление о расширении тональности, переключаясь из «Учения о гармонии» А. Шёнберга в его же «Структурные функции гармонии» и оформившись в понятие («расширенная тональность»), довольно прочно закрепилось в теории гармонии XX века. При этом использующие понятие исследователи вкладывают в него подчас различный смысл: от констатации увеличения звукового состава и количества возможных аккордов в рамках мажорно-минорной

тональности (процесса, которым отмечена эволюция тональности на протяжении XIX столетия) до размышлений об изменении характера функциональных связей, ослаблении тонического центра, размывании наклонения и т.п. Одной из проблем в изучении феномена расширяющейся или расширенной тональности становится сложившаяся система нотных обозначений.

В «Учении о гармонии» А. Шёнберг приводит следующую схему:

c	d	e	f	g	a	h
ces cis	des dis	es eis	fes fis	ges gis	as ais	b his
c	d	e	f	g	a	h
(ces)	cis (des)	dis (es)	(eis) (fes)	fis (ges)	gis (as)	(ais) b (his)

Эту систему из 21 наименования нот он называет «проистекающей из нашего несовершенного нотного письма» и противопоставляет ей совершенную

двенадцатитоновую (очевидно, двенадцатизвуковую) шкалу [7, 464]. В преддверии освобождаемой от тональных тяготений так называемой свободной атональности,

а далее – серийной додекафонии, было важно продемонстрировать самостоятельность каждого из двенадцати тонов и в нотографии: «...более совершенной станет та (система обозначений), которая знает только 12 имён нот и будет иметь для каждого звука самостоятельный знак»¹ [7, 464; перевод мой. – М. Г.].

Но именно эта, названная Шёнбергом несовершенной, система обозначений отразила всю специфику функциональных связей расширенной тональности. Если свободная атональность есть попытка (не всегда успешная) преодолеть тональную гравитацию, то в расширенной тональности подобная гравитационность составляет само её существо.

Собственно со сложностями нотации в условиях расширяющейся тональности композиторы сталкиваются уже в XIX столетии: это, с одной стороны, имеет отношение к крупному плану гармонии (тональные соотношения, гармонические подсистемы, аккордовые обороты), а, с другой – затрагивает сами вертикали (запись их внутреннего устройства, нередко противоречащего фонизму). И в том, и в другом случае возникает потребность в энгармонизме: нотном (пассивном), применяемом для облегчения чтения нот, и функциональном (активном), отражающем структурные изменения аккордики.

Примеров энгармонических замен – великое множество и в романтической (и позднеромантической) гармонии, тем удивительнее случаи осознанного избегания композиторами энгармонизма, что приводит к появлению чрезвычайно сложных для прочтения аккордов и тональностей. В Интермеццо ор. 117, № 2 И. Брамса модуляция в первом разделе трёхчастной формы происходит в тональность «шубертова» аккорда – VI минорной ступени. Для основной тональности b-moll это ges-moll, в котором и нотируется заключительная каденция. Переход в тональность среднего раздела Des-dur осуществляется через при-

равнивание VI ступени ges-moll (трезвучие Eses-dur) II низкой ступени, что соответствует «истине», но достаточно трудно читается. Аналогичным образом относится к нотации и Э. Григ, нередко предпочитающий функциональную «достоверность» упрощению нотации, а потому применяющий сложные для прочтения обозначения (см., например, песню «Розочка», где используется модуляционное движение в тональность VI низкой ступени: для основной тональности As-dur это Fes-dur).

Особые требования к нотографии выдвигает и появление большого количества «ложных» аккордов, фонизм которых не совпадает с их «поведением». У целого ряда композиторов сложность интонационных проявлений обуславливает нотную запись, менее удобную для прочтения, но более точную в обозначении новых функций.

Так, примеры нетерцовой нотации трезвучий и их обращений обнаруживаем у П. Чайковского («Евгений Онегин», сцена письма Татьяны, где сектаккорд VI низкой ступени в Des-dur записывается с е-бекаром: des – e – heses), Р. Вагнера (вступление к IV действию оперы «Валькирия» начинается в a-moll с оборота: сектаккорд VI минорной ступени – тоника, однако звучащий минорный сектаккорд выглядит как неполный вводный септаккорд с квартой) и т. п.

Сергей Прокофьев (и это, очевидно, связано с его пианистическими приоритетами) в большинстве случаев предпочитает удобную во всех отношениях нотографию, где слышимый фонизм и видимое в нотах совпадает. Поэтому у него вряд ли можно встретить «неудобно» обозначенную вертикаль, или какие-либо «сложно» нотированные тональности и аккорды.

Ю. Н. Холопов в статье «Как петь новую музыку XX века» демонстрирует это на примере ариозо Клары из оперы «Дуэнья» (см. пример 1).

Исследователь отмечает, в частности, среди особенностей гармонизации и её

Фер-ди - нанд о - дин на све - те всех до - ро - же, Фер-ди - нанд о - дин тос - ку рас - се - ять мо - жет Но не -

ждан - но серд - це он встре - во - жил в пред - рас - свет - ный час вче - ра.

Пример 1

нотации использование после тоники Es-dur аккорда VI низкой минорной ступени, записанного Прокофьевым не как ces-moll¹ное, а как h-moll¹ное трезвучие (точнее, квартсекстаккорд): «При переходе во второй такт h должен вступать как ces, в результате субсистемного вводнотонного шага b→ces. <...> Так как h-moll фактически есть ces-moll, то – вопреки записи! – ход b¹ – h¹ должен исполняться как диатонический полутон (малая секунда b – ces); ход же fis¹ – g¹ (= ges¹ – g¹), наоборот, как альтерационный (увеличенная прима)» [6, 62–63].

Позволю себе поправить Холопова: здесь, как это часто бывает при расширении тональности, фонически равная минорному трезвучию вертикаль интонационно проявляет себя как нетерцовое созвучие (h – d – fis = ces – d – fis), и потому в вокальной партии альтерационным становится не ход fis – g, а предшествующее ему мелодическое движение от ces к fis. Но зависимость нотографии мелодической линии от записи вертикали подмечена совершенно верно². Такого рода запись выражает одно из важнейших качеств гармонии Прокофьева – фонизм для него за-

частую оказывается важнее последующего движения аккордов.

При этом композитор чрезвычайно внимателен к нотографии аккордов на более крупном уровне – собственно аккордовых и тональных соотношений. И здесь он в большинстве случаев точен в выборе нотных обозначений (возможно, имеет значение и семантика используемых тоналностей, и их колористичность).

Так, в расширенной тональности Прокофьева появляется множество «бродячих» (по Шёнбергу) аккордов³, которые проявляют себя функционально неоднозначно и находятся в зависимости от ритмоинтонационных условий. Композитор ощущает и точно фиксирует в записи их функциональную принадлежность.

В сцене из «Ромео и Джульетты» («Джульетта танцует с Парисом» – средний раздел номера сюиты «Монтекки и Капуллетти»), которая во многом представляет собой стилизацию старинного танца, передающую к тому же некоторую холодность и отстранённость героини, – обороты натурального e-moll соседствуют с хроматизацией, направленной на расширение той или иной функциональной зоны: сначала



Пример 2

субдоминантовой (появление после трезвучия *a-moll* трезвучия *as-moll* в качестве пониженной субдоминанты), а затем доминантовой (трезвучие *B-dur* – однотерцовое к натуральной доминанте). Функция пониженной субдоминанты выявляется именно в последовании трезвучия *as-moll* (как субдоминанты) в трезвучие *B-dur* (как доминанты, становящейся при переходе в натуральную доминанту основной тональности вводнотоновым аккордом). И в этом смысле Прокофьев точнее, чем В. Берков, который приводит данный оборот в качестве примера использования III высокой ступени (в *e-moll* трезвучие *gis-moll*), произведя за композитора отсутствующую у него энгармоническую замену [2, 90–91] (см. пример 2).

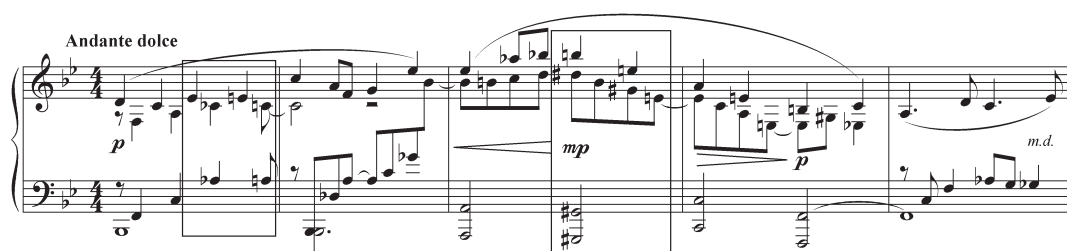
Ещё один образец отражения в нотации гармонической логики – также достаточно хрестоматийный. Это Гавот из I действия балета «Золушка». В данном экспозиционном периоде одно и то же трезвучие (нижний полутон к тонике *d-moll*) встречается дважды и записывается по-разному: в конце первого предложения как трезвучие *cis-moll* (в значении вводнотоновой доминанты), а в каденции второго как квартсектаккорд *des-moll* (своего рода кадансовый на пониженной тонике).

Фоническая ясность, пианистически выверенная рельефность нотной записи гармонической вертикали естественно прояв-

ляются, прежде всего, в графике фортепианных сочинений композитора⁴. Это заметно, например, в нотации полигармонических (и политональных) структур. В № 3 из фортепианного цикла «Сарказмы» две используемые в одновременном звучании тональности (*b-moll* – *fis-moll*) разделены по партиям рук и явлены в ключевых знаках, хотя в силу регистровой близости в экспозиционном изложении битональный эффект не столько прослушивается, сколько просматривается⁵.

Особой рельефностью характеризуется нотная графика Прокофьева в его фортепианных сонатах. Органичность тональных смещений Восьмой сонаты, подчёркиваемая исполнителями, находит выражение в соответствующей нотации. «Безупречная, неистощимая, лишённая напряжённости фантазия» (из асафьевской характеристики Второй фортепианной сонаты)⁶ здесь заключена в рамки достаточно типизированного, даже классицистского тонального движения. Тональная симметрия присутствует на уровне цикла: *B – Des(D) – B*; эта же схема повторяется на уровне финала, основная тема которого также симметрична, в том числе – в тональном отношении. Например, тональное и тематическое решение экспозиции, написанной в простой трёхчастной форме (первые 30 тактов), хотя и является незамкнутым, устремляясь в следующий раздел, но явно генетически обусловлено:

ТЕМЫ	A	B	A ₁
Тональности / аккорды	<i>B-Es – Es-B</i>	<i>e-gis-e-gis-e→B</i>	<i>F-B – B-e→</i>
Такты	4 + 4	2+2 +2+2+2+3	4 + 4



Пример 3

Наиболее разнообразны аккордовые и тональные связи в первой части сонаты. В гибкой хроматизированной фигурации «поющих» линий⁷ то и дело образуются некие *точки* – мажорные и минорные трезвучия («бродячие» аккорды). Записаны они могут быть по-разному, но эта запись всегда обусловлена, с одной стороны, удобством прочтения, с другой – логикой функционирования в том или ином тональном и ритмо-интонационном контексте.

Так, в первых же тактах темы главной партии (основной темы части, да и всей сонаты, поскольку её отзвуки слышны в финале) периодически возникающее в фигурациях сопровождения минорное трезвучие нотировано сначала как *as-moll* (т. 1), а затем *gis-moll* (т. 3). В первом случае в последующем восходящем движении *as-moll* в трезвучие *a-moll* (на тоническом басу) нотация свидетельствует об усилении альтерационного эффекта при движении в вводнотоновую доминанту. Во втором – появление диэзов отражает логику субсистемного хроматизма при переходе через *gis-moll* в так называемую «тритонанту» основной тональности, записанную как *E-dur* (см. пример 3).

Наконец, на всём протяжении этой сложной во многих отношениях сонаты используются достаточно просто (наглядно) нотированные полигармонические структуры. Составной характер вертикали находит особенно яркое проявление в заключительных каденциях первой части и финала – «самой мускулистой» (по Б. Асафьеву) сфере интонаций.

Ю. Н. Холопов так характеризует «линию прокофьевского новаторства» в гармонии: «обогащение гармонии новыми возможностями», но не «вытеснение ими старых возможностей», «совмещение, а не замещение» [4, 443]. «Прокофьевский принцип аккордообразования – это тенденция к многообразию аккордики на основе простых аккордов, особенно трезвучий, стремление к чёткости и динамической силе аккордов» [4, 444].

Отмеченное Холоповым стремление к чёткости и динамической силе аккордов в полной мере отражает и прокофьевская нотация. И это сочетание несочетаемого (своего рода гармонический оксюморон): не совпадение простых (и просто нотированных) звучаний с последующим их сложным поведением порождает ту особую «угловатую» красоту, которая отличает прокофьевский тематизм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Не случайны в связи с этим и предпринятая в своё время Н. Обуховым разработка нотного письма, где каждый из тонов хроматической шкалы имел бы своё место на нотном стане, и его же предложение ввести пять новых слоговых наименований в дополнение к существующим семи.

² Ю. Н. Холопов даже предлагает транспонировать эту тему в *E-dur*, где «нет необходимости в упрощении нотной записи при низких („бемольных“) ступенях», и подчёркивает, что «род энгармонизма зависит от гармонической функциональности, а не от того, как записаны ноты» [6, 64].

³ Собственно, расширенная (или хроматическая) тональность и определяется как тональность, на каждой из 12 ступеней которой можно построить самостоятельное созвучие.

⁴ По-существу, когда Б. Асафьев в филармонической программе оценивает трактовку тоники в Третьем фортепианном концерте Прокофьева и отмечает «тяготение всех созвучающих элементов к центральной линии и в ней к основной концентрирующей точке» или говорит о «продольных и поперечных гармонических комплексах», он опирается на визуализацию в нотной графике произведения особенностей прокофьевского гармонического движения и фактуры [цит. по 5, 202]. То есть Асафьев пишет о гармоническом решении Концерта так, как будто видит эту гармонию.

Акцентируя визуальный аспект гармонии Прокофьева и его связь с пианизмом композитора, позволю напомнить также о своей статье «Фортепианная графика Р. Щедрина и гармония» [3], в которой проводится мысль о фокусировании пианистических ощущений, самой инструментальной культуры автора в область фортепианной фактуры, во все аспекты организации тематизма, включая гармонию и её фиксацию в нотной записи.

⁵ В третьем «Сарказме» постепенное достижение политонального (битонального) эффекта от экспозиции к репризе основывается и на изменении фактуры (значительное регистровое «раздвижение» партий рук), и на гармоническом развитии среднего раздела, использующего разнообразные вертикальные составные структуры, рельефно и удобно выписанные в нотном тексте.

⁶ Б. Асафьев в письме к Н. Мяковскому пишет: «Живой водой вспрыснул Прокофьев, сыграв свою 2-ю сонату и ряд пьес (Легенда, Гавот, Ригодон и т. д.). Вот могучий дух! А какая безупречная и неистощимая, лишённая напряжённости фантазия. Роскошь!» [1, 116].

⁷ Такое пропевание голосов фона, несомненно, поддерживает (и усиливает) монологичность рельефа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В., Мяковский Н. Я. Переписка. 1906–1945 годы / публ., текстол. подгот. и науч. коммент. Е. С. Власовой. Москва : Композитор, 2020. 560 с.
2. Берков В. О. Пособие по гармоническому анализу. Москва : Музыка, 1966. 201 с.
3. Городилова М. В. Фортепианная графика Р. Щедрина и гармония // Традиции и перспективы искусства как феномена культуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Акад. им. Маймонида Рос. гос. ун-та им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 11–15 апр. 2017 г. Москва, 2017. С. 82–90.
4. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва : Музыка, 1967. 478 с.
5. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 286 с.
6. Холопов Ю. Н. Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха : метод. пособие / ред.-сост. А. П. Агажанов. Москва : Музыка, 1985. Вып. 2. С. 59–85.
7. Schoenberg A. Harmonielehre. Vienna : Universal Edition, 1966. 520 S.

Marina V. Gorodilova

NOTATION IN THE EXTENDED KEY OF S. PROKOFIEV

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: gorodilova_m_v@mail.ru, ORCID: 0000-0001-5920-9675. SPIN-код: 2729-2166

Abstract. The use of an extended tonality of major-minor genesis leads to a complication of notation. Composers solve this problem in different ways, often avoiding enharmonic substitutions or resorting to non-tertз recording of tertз-sounding chords, which makes it difficult to read the musical text. S. Prokofiev prefers such a notation, in which the audible phonism and the visible in the notes coincide. However, in the notography of harmony of a higher level, the composer is extremely accurate, fixing in the musical text the situationally developing functional affiliation of individual chords and tonality. Prokofiev's notation, which has a special – piano – graphic quality, reflects the most important quality of his harmony, described by Yu. N. Kholopov as “striving for clarity and dynamic power of chords”.

Keywords: extended tonality; notation; harmony by S. Prokofiev; piano graphics

For citation: Gorodilova M. V. *Notatsiya v rasshirennoy tonal'nosti C. Prokof'eva* [Notation in the extended key of S. Prokofiev], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. 62–68. (in Russ.).

REFERENCES

1. Asafiev B. V., Myaskovsky N. Ya. *Perepiska. 1906–1945 gody* [Correspondence. 1906–1945 years], Moscow, Kompozitor, 2020, 560 p. (in Russ.).
2. Berkov V. O. *Posobie po garmonicheskomu analizu* [Manual on harmonic analysis], Moscow, Muzyka, 1966, 201 p. (in Russ.).
3. Gorodilova M. V. *Fortepiannaya grafika R. Shchedrina i garmoniya* [Piano graphics by R. Shchedrin and harmony], *Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury: sb. st. po materialam Mezhdunar. nauch. konf. Akad. im. Maymonida Ros. gos. un-ta im. A. N. Kosygina (Tekhnologii. Dizayn. Iskustvo)*, 11–15 apr. 2017 g., Moscow, 2017, pp. 82–90. (in Russ.).
4. Kholopov Yu. N. *Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva* [Modern Features of Prokofiev's Harmony], Moscow, Muzyka, 1967, 478 p. (in Russ.).
5. Kholopov Yu. N. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Essays on Contemporary Harmony], Moscow, Muzyka, 1974, 286 p. (in Russ.).
6. Kholopov Yu. N. *Kak pet' novuyu muzyku XX veka* [How to sing new music of the twentieth century], A. P. Agazhanov (ed., comp.) *Vospitanie muzykal'nogo slukha : metod. posobie*, Moscow, Muzyka, 1985, iss. 2, pp. 59–85. (in Russ.).
7. Schoenberg A. *Harmonielehre* [Harmony]. Vienna, Universal Edition, 1966, 520 p. (in German).

Оксана Евгеньевна Шелудякова

Доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (Екатеринбург, Россия).

E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746-0175

**ПРАВОСЛАВНЫЕ ПЕСНОПЕНИЯ И ОБРЯДЫ
В МУЗЫКЕ С. ПРОКОФЬЕВА К КИНОФИЛЬМУ «ИВАН ГРОЗНЫЙ»**

В статье рассматривается претворение православных обрядов в музыке С. Прокофьева к фильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный». Последовательно проанализированы фрагменты четырёх обрядов, нашедших своё воплощение в киноленте: венчания на царство, крестного хода, чтения Псалтири над усопшим и «Пещное действо». Выявлены части религиозного ритуала и церковные напевы, использованные в звуковой партитуре фильма: «Kyrie eleison» А. Ф. Львова, «Софрониевская Херувимская песнь» и «Многолетие», созданное самим Прокофьевым, звучащие в сцене венчания на царство, тропарь Кресту «Спаси Господи люди Твоя» первого гласа в сцене крестного хода, напев ирмосов канона шестого гласа «Волною морскою» в сцене «Пещного действия». Авторское «Многолетие» С. Прокофьева также создано в русле православных музыкальных традиций и обычаев, песнопение встроено в контекст церковного ритуала и по стилю моделирует «Многолетия» XIX века. Подчёркнуто обращение к записям лучшего на тот момент Патриаршего хора под управлением В. Комарова, трактовка звучащих богослужебных песнопений как важнейшей духовной стороны кинокартины. Сделаны выводы о глубоком знании композитором и режиссёром православной традиции.

Ключевые слова: С. Прокофьев, С. Эйзенштейн, фильм «Иван Грозный», православные чины, православные песнопения

Для цитирования: Шелудякова О. Е. Православные песнопения и обряды в музыке С. Прокофьева к кинофильму «Иван Грозный» // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 29. – С. 69–78.

О музыке Прокофьева к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный» существует достаточно много упоминаний. При этом названо лишь авторство «Многолетия» Прокофьева, а остальные песнопения определены как традиционные церковные без уточнения автора, редакции, гармонизации и проч. Установлено также, что в фильме не использованы подлинные напевы эпохи Ивана Грозного. Думается, обращение к текстам и напевам Государя Иоанна Грозного было бы возможно только сейчас. В летописях сообщается, что во время освящения в 1564 г. собора в Переславль-Залесском мужском монастыре во имя великомученика Никиты «сам же

государь пел на заутрени и на литургии». Достаточно часто утверждается, что Иван Грозный не только пел и проводил церковные службы в качестве головщика, но и создавал тексты песнопений и молитв.

В настоящее время атрибутированы с точки зрения авторства Ивана IV тексты следующих песнопений: тропарь и кондак на перенесение мощей святых благоверного князя Михаила Всеволодовича Черниговского и боярина его мученика Феодора¹, канон шестого гласа Ангелу Грозному воеводе с молитвами ко Господу нашему Иисусу Христу и святому архангелу Михаилу, стихиры святителю Петру, митрополиту Московскому², и стихиры Сретению Влади-

мирской иконы Божией Матери³. При этом авторство напевов до сих пор уточняется и является предметом научных дискуссий.

В фильме воссозданы достаточно яркие фрагменты четырёх обрядов: **венчание на царство, крестный ход, чтение псалтири над усопшим и «Пещное действо»**.

Первым их них в киноленте стал обряд венчания на царство, кратко показанный в начале первой серии. «Великий государь, Божиею милостью царь и великий князь всея Руси, Владимирский, Московский, Новгородский, Псковский, Рязанский, Тверской, Югорский, Пермский, Вятцкий, Болгарский и иных» (впоследствии, с расширением границ Русского государства, к титулу добавилось «царь Казанский, царь Астраханский, царь Сибирский», «и всея Северныя страны повелитель») – так звучал титул, которым в тот день был увенчан царь Иван IV⁴.

В сцене много исторических подробностей. Однако обращает на себя внимание одна деталь – когда царь САМ (а не Митрополит как высшая духовная власть) возлагает на себя шапку Мономаха – важнейший атрибут царской власти. В дальнейшем, при коронации царей из династии Романовых, этот момент станет обязательным для всех.

Анализ музыкального ряда венчания на царство позволяет выявить важные аспекты ритуала:

1. Во время богослужения слышно пение Херувимской песни⁵, что свидетельствует о совершении коронации во время Божественной Литургии. Венчание на царство трактовано как часть церковного обряда и, одновременно, самый торжественный государственный акт, что в таком чинопоследовании и с возглашением таких титулов в русской истории произошло впервые. Это свидетельствует о глубоком знании авторами фильма исторического материала.

2. Исполняется «Kyrie eleison» А. Ф. Львова, традиционно звучащее на хиротониях архиереев, что также вызывает мысли о не-

коей симфонии государственной и духовной власти.

3. «Многолетие» возглашает солист Большого театра, народный артист СССР, а в прошлом знаменитый протодиакон соборного храма Христа Спасителя Максим Дормидонтович Михайлов. До революции 1917 года он многократно совершал самые торжественные богослужения в Патриаршем соборе, а в советские годы исполнял в театре ведущие оперные партии – такое совмещение в данном контексте также может быть расценено как зримое отражение соединения духовного и светского служения.

О «Многолетии», созданном Сергеем Прокофьевым, следует сказать особо. Это авторское сочинение явственно носит признаки стилизации, так как средства музыкальной выразительности – мелодика, фактура, избираемые гармонические обороты – полностью соответствуют нормам торжественных «Многолетий» второй половины XIX – начала XX века. Поразительно, что и тональность C-dur, и характернейшие автентические и полные обороты, и ритмический рисунок, и масштабнотематическая структура суммирования в синтаксисе песнопения перекликаются не только с известным напевом Новгородского Софийского собора, который стал основой для множества последующих подражаний, но и роднят с целым рядом безымянных напевов конца XIX века. В данном случае можно говорить о сознательном воплощении жанрового канона «Многолетия», характерного для обозначенного исторического периода.

В обряде крестного хода звучит лишь один напев – традиционный тропарь Кресту «Спаси Господи люди Твоя» первого гласа, известный всем православным верующим именно в задействованной в фильме обиходной гармонизации А. Ф. Львова.

В чине чтения Псалтири над усопшей супругой царя Анастасией обращает на себя внимание очень важный момент –

чтение 68-го псалма Митрополитом Пименом. Одновременно с чтением Псалтири Малюта Скуратов читает список сбежавших и пойманных бояр. Очевидно, что два персонажа являют собой олицетворение натуры Ивана Грозного; своего рода – дух света и дух тьмы. Примечательна реакция царя на чтение молитвы как произнесение слов, обращённых лично к нему и вызывающих сначала приятие и согласие, а затем бурную реакцию гнева.

В сцене задействованы два песнопения отпевания и панихиды – «Вечная память» и погребальное «Трисвятое» сокращённого знаменного распева в традиционной обиходной гармонизации Н. И. Бахметева. Молитвы звучат не только как фон психологической драмы, но и как скрытое духовное толкование происходящего.

Наиболее развёрнуто показан в фильме обряд «Пещного действия». Самые ранние письменные сведения о совершении данного чина на Руси относятся к Новгородской церковной культуре, указания сохранились в расходной книге за 1548 год. Однако существует и иная точка зрения: в древнерусском сказании «Хождение Игнатия Смольнянина» [12] в конце XIV столетия упоминается о византийском обряде «с тремя отроками в печи». Таким образом, хотя документально доказано существование Действа в XVI–XVII столетий, однако выдвигаются и предположения о более раннем возникновении ритуала в опоре на византийские и, возможно, западноевропейские традиции.

В конце XIX века данный чин был хорошо известен и специалистам в области литургики. Особенно значительный вклад в изучение вопроса внесли исследования А. А. Дмитриевского [2; 3], К. Т. Никольского [6], в которых подробно рассматривались Чиновники Новгородского и Софийского соборов, расходные книги, высказана гипотеза, что Пещное действо было известно ещё в конце XIV столетия.

Специалисты по истории литературы, истории театра, археологии (А. Н. Веселов-

ский [1], П. П. Пекарский [9], и др.) также достаточно подробно рассматривали данный обряд и делали вывод о чине «Пещного действия» как одном из прародителей русского театра.

Были известны и тексты, и драматургия обряда, и действующие лица, и элементы сценографии. В меньшей степени были известны напевы, они стали объектом научного анализа гораздо позднее, в диссертации Н. Терентьевой [11] и в статье С. Кравченко [5] уже на рубеже XX–XXI веков. Не случайно в 1907 г. была предпринята попытка создать музыкальную реконструкцию обряда. А. Д. Кастальский завершил «Пещное действо» для хора и солистов на основе одноименного средневекового литургического действия о трёх вавилонских отроках (издательство М. П. Юргенсона, 1909).

Премьера сочинения состоялась 18 марта 1907 года, а в апреле 1909 года в зале Синодального училища прошло театрализованное представление на основе произведения Кастальского⁶. Для певчих по эскизам В. М. Васнецова были сшиты новые парадные костюмы. На концерте присутствовала великая княгиня преподобномученица Елисавета Феодоровна Романова, покровительница и почитательница Синодального хора. Таким образом, ко времени создания фильма «Иван Грозный» уже существовала необходимая научная база по «Пещному действию» и она была использована в фильме достаточно полно.

В книге пророка описывается эпизод, когда Навуходоносор задумал совершить торжественное поклонение языческому божеству, повелев соорудить на поле Деир золотого тельца-истукана. В ритуале обязаны были участвовать все чиновники, в том числе пророк Даниил и три отрока⁷ – Анания, Азария и Мисаил, избранные для служения при дворе царя Навуходоносора из числа знатных иудеев. Под страхом сожжения в раскалённой печи каждый должен был поклониться золотому идолу (Дан. 3, 1–11)⁸.

Однако вавилонские отроки отказались служить местным богам и поклониться золотому истукану и велегласно исповедали свою веру в истинного Бога. По приказанию Навуходоносора они были связаны и брошены в раскалённую печь (Дан. 3, 12–23). Огонь не повредил им, и спасённые сошедшим в печь ангелом, несвязанные и неповреждённые отроки Анания, Азария и Мисаил воспевали песнь Господу среди огня (Дан. 3, 91–92). Увидев чудо, Навуходоносор благословил Бога Седраха, Мисаха и Авденаго, запретил поругание Божества и даровал отрокам начальственные должности (Дан. 3, 95–97).

Поскольку спасение отроков из печи рассматривалось как прообраз Воскресения Христова, песнь вавилонских отроков вошла в состав воскресной Утрени, одной из тем которой, как известно, является прославление светлого Христова Воскресения. Почти во всех литургических памятниках древности песнь вавилонских отроков украшает праздничные Утрени, обычно заменяя покаянный псалом № 50. В первоначальном последовании молитва Азарии и первая часть песни исполнялись с припевом «Аллилуия», а вторая часть – с припевом «Благословите».

С развитием гимнографии припевы к гимнам вавилонских отроков были заменены ирмосами и тропарями седьмой и восьмой песней канона⁹, обычно содержащими многочисленные толкования чуда, произошедшего с отроками в Вавилоне.

В древности обряд Пещного действия совершался только раз в году, незадолго перед праздником Рождества Христова, 17 декабря по старому стилю. Сохранились сведения о совершении чина в Новгороде, Москве, Вологде, Рязани, Ростове и, вполне вероятно, в других кафедральных городах во время Патриаршего или иного архиерейского богослужения.

К совершению обряда готовились несколько дней. Важнейшими атрибутами

представления были: печь (т. е. башенка, разделённая на два яруса), железные трубки и горн с угольями, свечи, пальмы, убрusy (полотенца), одеяние участников действия, объёмное изображение Ангела, которое в нужный момент поднималось и опускалось с помощью верёвки, шедшей из алтаря и перекинутой через блок. Для возжигания пламени использовалась легко загорающаяся трава плавун.

В действе непосредственно участвовали три отрока, два халдея (слуги царя), отроческий учитель и хор. Церковный клир помогал исполнителям, а исполнителей главных ролей присутствующий архиерей благословлял перед началом обряда и в переломные моменты действия. Роли отроков исполняли юные обладатели лучших голосов в хоре, во время торжества не раз звучали духовные песнопения – ирмосы и стихиры. Отроческий учитель (уставщик) помогал облачать мальчиков, возжигать их свечи, сопровождал к печи. Роли халдеев исполняли взрослые певчие или артисты.

В исследованиях и статьях, посвящённых фильму «Иван Грозный», порой высказывалось утверждение, что исторические соответствия древнему обряду «Пещного действия» были выражены слабо, что для обряда «Пещного действия» режиссёром и сценаристом, а далее и композитором, были созданы новые тексты и напевы.

На деле в фильме Эйзенштейна при всём кратком и неполном воплощении сохранены многие важнейшие элементы «Пещного действия»:

1. Обряд позиционировался как церковный, проводился в кафедральном храме и возглавлялся высшими церковными иерархами.

2. В обряде в качестве прихожан (в данном случае зрителей) принимали участие высшие светские власти – царь или князь с семейством, знатные бояре и военачальники.

3. Обряд включал, помимо чисто церковных, небольшие светские элементы:

в действиях халдеев присутствовали отдельные признаки скоморошьей культуры (например, реплики, носящие просторечный характер).

4. Большую роль играла драматургическая составляющая, использовались и несвойственные богослужениям действия (например, возжигание плавун-травы или литературные диалоги халдеев).

Сокращения в фильме коснулись прежде всего певческой стороны (по свидетельствам учёных пение только «росных

стихов» в Древней Руси занимало более полутора часов), в драматургии полностью пропущена самая важная, заключительная часть Действа – явление Ангела, ангельское пение и вразумление нечестивого царя Навуходоносора.

При этом многие элементы «Действа» значительно переосмыслены. Например, обратим внимание на диалог двух халдеев, сравним вариант, существующий в текстах XVII века, с кинематографическим воплощением:

Текст «Пещного действа»	Текст фильма «Иван Грозный»
Первый халдей. Товарищ! Второй халдей. Чево! <i>Первый халдей. Это дети царевы?</i> <i>Второй халдей. Царевы.</i> Первый. Нашего царя повеления не слушают? Второй. Не слушают. <i>Первый. А златому телу не поклоняются?</i> <i>Второй. Не поклоняются.</i> Первый. И вкинем их пещь? Второй. И начнем их жечь.	Первый халдей: «Халдей, а халдей!» Второй халдей: «Чего?» <i>Первый: «Это дело царевое?»</i> <i>Второй: «Царевое!».</i> Первый: «Царя не слушались?» Второй: «Не слушались». Первый: «А мы ввергли их в пещь». Второй: «И будем их жечь!»

Как видим, достаточно много буквальных текстовых совпадений (они выделены жирным шрифтом), изменения касаются лишь более современных языковых норм. Особо обращает на себя внимание замена словосочетания «**дети царевы**» (что в контексте книги пророка Даниила понятно,

так как речь идёт о юных воспитанниках при царском дворе), на важнейшее в концепции фильма выражение «**дело царевое**» (выделено курсивом).

Аналогичная картина наблюдается в пении отроков. Сравним тексты:

Книга пророка Даниила	Сценарий фильма «Иван Грозный». Текст песнопений
НЕТ	Ввергаемы мы есми безвинно царю языческому за непослушание в пещь огненную, пламенную, халдеями распаленную
И предал нас в руки ВРАГОВ беззаконных, ненавистнейших отступников, и царю неправосудному и злейшему на всей земле.	Преданы мы есми ныне В руки ВЛАДЫК беззаконных, Отступников ненавистнейших Царю неправосудному и злейшему на всей земле.
Умалены, Господи, паче всех народов, и унижены ныне на всей земле за грехи наши,	Умалены мы, Господи, Паче всех народов И унижены ныне На всей земле

<i>И нет у нас в настоящее время ни князя, ни пророка, ни вождя, ни всесождения, ни жертвы, ни приношения, ни фимиама, ни места, чтобы нам принести жертву Тебе и обрести милость Твою</i>	<i>Нет у нас ныне Ни царя, ни князя, Праведного, Господу угодного Дабы нас, безвинных, защитить, Божий суд свершить, царя прегордого укротить</i>
НЕТ	Почто, халдеи бесстыдные, Царю беззаконному служите? Почто, халдеи бесовские, Царю сатанинскому радуетесь?
<i>Доколе познаешь, царю, что Всевышний владычествует над царством человеческим</i>	<i>Ныне чудо узрите: будет унижен Владыко земной небесным Владыкою</i>

Очевидно, что и здесь достаточно много текстовых совпадений с небольшими корректировками по правилам современной орфографии. Они выделены жирным шрифтом в случае практически полного текстуального совпадения и курсивом при совпадении смыслового содержания. Добавленные фрагменты абсолютно соответствуют стилю фрагмента в целом и направлены на углубление и усиление основной мысли кинофильма – о необходимости для власти земной подчиниться силе и славе Творца и Господа.

При этом подчеркнём, что в «Пещном действе» XVI–XVII веков акценты были расставлены совершенно иначе – воспевалось преобразование нечестивого царя, его обращение к истинной вере. Очевидно, что в фильме С. Эйзенштейна необычайно сильно выражен обличительный пафос, отроки выступают как выразители гласа Небесного Судии¹⁰. В каноническом же тексте внимание было привлечено к покаянному молению, а далее – воспеванию славословия Царю Небесному, завершался чин призывом всем небесным силам и всему творению Божию присоединиться к общей велегласной хвале¹¹.

С точки зрения музыкального ряда обряд «Пещного действа» в фильме Эйзенштейна был построен на чередовании молитвенного пения отроков и собственно музыки Прокофьева, передающей напряжённые коллизии сцены. Для пения использовано трёхголосное пение строк из Песни отроков книги пророка Даниила в текстовой редакции С. Эйзенштейна

на напев ирмосов канона шестого гласа «Волною морскою». Из мелодии малого знаменного распева в обиходной гармонизации (звучит трёхголосие без баса) взяты первые две попевки, которые многократно повторяются с вариантными изменениями в зависимости от текста. Не задействована третья, наиболее яркая попевка ирмоса, благодаря этому песнопение становится максимально простым, доступным для исполнения детскими голосами, и одновременно предельно сдержанным и даже аскетичным, что только подчёркивает драматизм событий, происходящих на фоне действия.

Кроме того, в звуковой ряд фильма включены фонозаписи традиционных песнопений в исполнении церковного хора, без внесения их в партитуру. А. В. Самойлова справедливо отмечает: «...фундаментальным принципом работ Эйзенштейна было единство звукозрительного ряда. Режиссёр считал, что слушая музыку, зритель „видит“ перед собой некие пластические образы. Именно с этой точки зрения режиссёра поражал удивительный дар Прокофьева „слышать“ в звуках пластическое изображение, – способность, которая позволяла композитору создавать точнейшие музыкальные эквиваленты зрительной „картинки“» [10, 80].

По партитуре полного текста музыки Сергея Прокофьева к кинофильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», подготовленной Мариной Рахмановой и Ириной Медведевой и изданной совместно с немецким издательством «Hans Sikorsky»

(Гамбург) и Музеем музыкальной культуры имени Глинки (Москва), была выполнена запись компакт-диска. Эта партитура, вышедшая в свет в 1997 году, является первой публикацией авторского текста Прокофьева, и более того, первой публикацией всего музыкального материала «Ивана Грозного», в том числе эпизодов, не вошедших в окончательный вариант двухсерийного кинополотна (всего 55 номеров).

Несколько слов необходимо сказать и об исполнителях церковных песнопений – замечательном хоре под управлением Виктора Комарова. Виктор Степанович Комаров (1893–1974) был одной из самых заметных фигур в церковно-певческой культуре XX века. Наиболее яркой страницей его творческой биографии является руководство Патриаршим хором Московского кафедрального Богоявленского собора в Елохове в 1943–1974 годах.

Как указывают источники, с 3 сентября 1943 года, когда было восстановлено Патриаршество на Руси, хор под управлением В. С. Комарова принимал участие во всех самых заметных событиях в жизни Русской Православной Церкви: назовём первую после интронизации Патриарха Сергия Литургию (12.09.1943); интронизации патриарха Сергия в 1943 г., патриарха Алексия в 1945 г. и патриарха Пимена в 1971 г.; духовные концерты, посвящённые интронизации Патриарха Алексия I (1945), 500-летию Автокефалии Русской Православной Церкви (16.07.1948), 40-летию восстановления патриаршества (1957) и интронизации Патриарха Пимена (04.06.1971).

Репертуар хора под руководством В. С. Комарова преимущественно составляли произведения классиков русского духовно-музыкального творчества: Д. С. Бортнянского и его школы, А. Д. Кастаньского и других мастеров «Нового направления». При этом Патриарший хор тесно взаимодействовал со священноначалием и хоровыми коллективами Трои-

це-Сергиевой Лавры, принимал деятельное участие в важнейших событиях её церковно-певческой жизни, в том числе во многих совместных выступлениях. Звучание хорового коллектива всегда было строго церковным, молитвенным, одухотворённым и, вместе с тем, отличалось высоким профессионализмом.

Записи Патриаршего хора под управлением Виктора Комарова вошли в хронику и документальные фильмы о Русской Православной Церкви. Не удивительно, что именно этому прославленному коллективу доверено было озвучивание фильма «Иван Грозный».

Сказанное позволяет сделать следующие выводы:

1. В фильме использованы древние церковные обряды и лучшие церковные песнопения, известные как в середине XIX, так и в середине XX века. Более того, они до сих пор звучат в православных храмах всей России и за рубежом.

2. При этом авторы фильма продемонстрировали блестящее знание православных традиций и хорового православного репертуара. Авторское «Многолетие» Прокофьева также как и все остальные песнопения, встроено в контекст богослужебного ритуала и трактуется как часть церковной традиции.

3. Музыка богослужебных сочинений записана в эталонном исполнении лучшего на тот момент коллектива – Патриаршего хора под управлением Виктора Комарова. Коллектив сохранял и продолжал развивать дореволюционные традиции церковного пения.

4. Музыка православных песнопений выполняет в фильме С. Эйзенштейна и С. Прокофьева «Иван Грозный» важнейшую драматургическую функцию, священные тексты и напевы трактуются как яркое выражение одной из важнейших духовных граней концепции фильма.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Празднование 14 февраля.
- ² Празднование 21 декабря.
- ³ Празднование 23 июня.
- ⁴ В дальнейшем к титулу продолжали добавляться названия новых завоёванных территорий.
- ⁵ Нам удалось атрибутировать песнопение как «Софрониевскую Херувимскую» в обиходной гармонизации.
- ⁶ Более подробно об этом см.: [4, 86–100].
- ⁷ В книге каждый из вавилонских отроков имел парные имена: Анания (Седрах), Мисаил (Мисах) и Азария (Авденаго).
- ⁸ Здесь и далее указаны номера глав и строк в книге пророка Даниила, входящей в состав Библии.
- ⁹ Впоследствии возникла тесная смысловая связь песни трёх отроков и хвалебного гимна Богородицы «Величит душа моя Господа»: и песнь Богородицы, и 8 и 9 песни канона в современной практике по сей день неизменно присутствуют даже в усечённых канонах (двух-, трёх-, четверопеснцах) во всех последованиях богослужебного года.
- ¹⁰ У данной сцены существует ещё и дополнительная смысловая нагрузка: не случайно её сравнивают со знаменитой «мышеловкой» в «Гамлете» Шекспира. По мнению Грозного, именно Ефросиния Старицкая, спровоцировавшая конфликт с боярами и открытое обличение Митрополита Филиппа во время действия, своей реакцией на происходящее выдала себя как виновницу отравления супруги царя Анастасии.
- ¹¹ Как отмечалось в ряде статей в православных периодических изданиях, параллель с «Пещным действом» присутствует и в фильме «Александр Невский» (1938). Напомним, что въезжая в освобождённый Псков, Александр Невский берёт на руки трёх спасённых детей: здесь святой воин подобен ангелу, спасаемому отроков из огненной печи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе : Ист. очерки. Москва : Тип. П. Бахметева, 1870. 410 с.
2. Дмитриевский А. А. Книга «Требник» и ее значение в жизни православного христианина. Киев : Киев. религ.-просвет. о-во, 1902. 44 с.
3. Дмитриевский А. А. Чин Пещного действия : Ист.-археол. этюд. Санкт-Петербург : Тип. Имп. Акад. наук, 1895. 48 с.
4. Зверева С. Г. Александр Кастальский : Идеи, творчество, судьба. Москва : Вуз. кн., 1999. 240 с.
5. Кравченко С. П. «Пещное действо» : Новые открытия // *Musica Antiqua Europae Orientalis*. Bydgoszcz (Poland), 1987. Vol. 5, № 2. С. 1–12.
6. Никольский К. Т. О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах. Санкт-Петербург : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1885. 411 с.
7. Парфентьева Н. В. Воплощение русской национальной идентичности в образе Ивана Грозного в музыкальном искусстве // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. Т. 16, № 4. С. 99–102. DOI 10.14529/ssh160414
8. Парфентьева Н. В. Художественный образ Ивана Грозного как (пример отражения культурной национальной идентичности // Прокофьевские чтения : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. Челябинск, 2016. С. 91–103.
9. Пекарский П. П. Введение в историю просвещения в России XVIII столетия. Санкт-Петербург : Тип. т-ва «Обществ. польза», 1862. 578 с.
10. Самойлова А. В. Феномен конструирования русской национально-культурной идентичности в музыкальном искусстве (на примере музыки С. С. Прокофьева к фильму С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный») // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17, № 2. С. 79–84. DOI 10.14529/ssh170212
11. Терентьева П. (сост.) Пещное действо / сост., реконструкция гимнографии и ст. П. Терентьевой. Москва : Спорт и культура, 2015. 296 с.

12. Хожение Игнатия Смольнянина в Царьград // Книга хождений. Записки русских путешественников XI–XV вв. / сост., подгот текста, пер., вступ. ст., коммент. Н. И. Прокофьева. Москва : Совет. Россия, 1984. С. 99–107, 276–285, 403–406.

Oksana E. Sheludyakova

Urals Mussorgsky State Conservatoire, Yekaterinburg, Russia.

E-mail: ko46421@yandex.ru. ORCID: 0000-0001-5862-536X. SPIN-код: 1746-0175

ORTHODOX LITURGICAL HYMNS AND RITUALS IN THE MUSIC OF S. PROKOFIEV THE MOVIE “IVAN THE TERRIBLE”

Abstract. The article discusses the implementation of Orthodox rites in Prokofiev's music to the film by S. Eisenstein “Ivan the Terrible”. Fragments of four rites that have found their embodiment in the film are consistently analyzed: the royal wedding, the procession, the reading of the psalter over the deceased and “The Burning Fiery Furnace”. It is noted that the film uses both ancient church rites and the best church hymns known since the middle of the XIX century. The elements of religious ritual and church tunes used in the sound score of the film are revealed: “Kyrie eleison” by A. F. Lvov, “Sofroniev Cherubim Song” and “Wish for a Long Life” created by Sergei Prokofiev himself in the episode of the coronation, the anthem to the Cross “Salva nos Christ Redemptor” of the first voice during the procession, the chant of the Irmos canon of the sixth voice “The wave of the sea” in the episode of the Burning Fiery Furnace. The conscious embodiment in Prokofiev's music of the genre canon of long-termism, characteristic of the Russian Orthodox music of the XIX–XX centuries, is noted. An important role in the sound fabric of the film is played by the recording of hymns performed by the Patriarchal Choir under the direction of V. Komarov, which recreate the prayerful, deeply ecclesiastical atmosphere of many episodes. Conclusions are drawn about the composer's deep knowledge of the Orthodox tradition, about the interpretation of liturgical hymns as the most important spiritual line of the film. S. Prokofiev's author's Many Years is also created in line with Orthodox musical traditions and customs, the chant is embedded in the context of a church ritual and in style models the perennials of the XIX century.

Keywords: S. Prokofiev; S. Eisenstein; the movie “Ivan the Terrible”; Orthodox rites; liturgical hymns

For citation: Sheludyakova O. E. *Pravoslavnye pesnopeniya i obryady v muzyke S. Prokofieva k kinofil'mu «Ivan Groznyy»* [Orthodox liturgical hymns and rituals in the music of S. Prokofiev the movie “Ivan the Terrible”], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2022, iss. 29, pp. XX–XX. (in Russ.).

REFERENCES

1. Veselovskiy A. N. *Starinnyy teatr v Evrope : Ist. ocherki* [Ancient theater in Europe. Historical essays], Moscow, Tipografiya P. Bakhmeteva, 1870, 410 p. (in Russ.).
2. Dmitrievskiy A. A. *Kniga «Trebnik» i ee znachenie v zhizni pravoslavnogo khristianina* [The Book “Needs” and its significance in the life of an Orthodox Christian], Kiev, Kievskoe religiozno-prosvetitel'skoe obshchestvo, 1902, 44 p. (in Russ.).
3. Dmitrievskiy A. A. *Chin Peshchnogo deystva : Ist.-arkheol. etyud* [The rite of the “Burning Fiery Furnace”. Historical and archaeological etude], St.-Petersburg, Tipografiya Imperatorskoy Akademii nauk, 1895, 48 p. (in Russ.).
4. zvereva S. G. *Aleksandr Kastal'skiy : Idei, tvorchestvo, sud'ba* [Alexander Kastalsky : Ideas, creativity, fate], Moscow, Vuzovskaya kniga, 1999, 240 p. (in Russ.).
5. Kravchenko S. P. «Peshchnoe deystvo» : *Novye otkrytiya* [“The Burning Fiery Furnace” New discoveries], *Musica Antiqua Europae Orientalis. Bydgoszcz (Poland)*, 1987, vol. 5, no. 2, pp. 1–12. (in Russ.).

6. Nikolsky K. T. *O sluzhbakh russkoy tserkvi, byvshikh v prezhnikh pechatnykh bogosluzhebnykh knigakh* [About the services of the Russian Church, which were in the former printed liturgical books], St.-Petersburg, Tipografiya tovarishchestva «Obshchestvennaya pol'za», 1885, 411 p. (in Russ.).

7. Parfentieva N. V. Implementation of Russian national identity in image of Ivan the Terrible in musical art, *Bulletin of South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"*, 2016, vol. 16, no. 4, pp. 99–102. DOI 10.14529/ssh160414. (in Russ.).

8. Parfentieva N. V. *Khudozhestvennyy obraz Ivana Groznogo kak (primer otrazheniya kul'turnoy natsional'noy identichnosti* [The artistic image of Ivan the Terrible as an example of the reflection of cultural national identity], *Prokofievskie chteniya : sb. materialov Vseros. nauch.-prakt. konf.*, Chelyabinsk, 2016, pp. 91–103. (in Russ.).

9. Pekarskiy P. P. *Vvedenie v istoriyu prosveshcheniya v Rossii XVIII stoletiya* [Introduction to the history of enlightenment in Russia of the XVIII century], St.-Petersburg, Tipografiya tovarishchestva «Obshchestvennaya pol'za», 1862, 578 p. (in Russ.).

10. Samoylova A. V. The phenomenon of constructing of Russian national cultural identity in musical art (on the basis of Prokofiev's music to the film "Ivan the Terrible" by Eisenstein), *Bulletin of South Ural State University. Series "Social Sciences and the Humanities"*, 2017, vol. 17, № 2, pp. 79–84. DOI 10.14529/ssh170212. (in Russ.).

11. Terentieva P. (comp.) *Peshchnoe deystvo* [The Fiery Furnace], Moscow, Sport i kul'tura, 2015, 296 p. (in Russ.).

12. *Khozhdenie Ignatiya Smol'nyanina v Tsar'grad* [The walk of Ignatius Smolyanin to Tsargrad, N. I. Prokofiev (comp.) *Kniga khozheniy. Zapiski russkikh puteshestvennikov XI–XV vv.*, Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1984, pp. 99–107, 276–285, 403–406. (in Russ.).

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 29

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

Выпускающий редактор *Л. А. Серебрякова*
Редактор-корректор *Е. М. Олову*

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

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

Подписано в печать 29.06.2022 г. Дата выхода в свет 13.07.2022 г. Формат 70×100/16
Бумага «Гознак». Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,45. Уч.-изд. л. 7,07
Тираж 100 экз. Заказ № 15786

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
620014, Екатеринбург, просп. Ленина, 26

Отпечатано в Универсальной Типографии «Альфа Принт»
620049, Екатеринбург, пер. Автоматики, 2Ж
Тел.: +7 (343) 222-00-34. Эл. почта: mail@alfaprint24.ru