



ФГБОУ ВО
Уральская
государственная
консерватория имени
М.П. МУСОРГСКОГО

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

*НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК
УРАЛЬСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ*

Выпуск 43

Екатеринбург
2025

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

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

ВЫПУСК 43

Екатеринбург 2025

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 музыкознания (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 КОРОБОВА**, 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); **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.

Регистрационный номер и дата принятия решения о регистрации:
серия ПИ №ФС77-78783 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 43

Yekaterinburg 2025

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); **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

Registration certificate: PI №FS 77-78783 of 30th July 2020

ISSN 2658-7858

Subscription index of the journal: VNO18387, 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@uralconserv.org

Website of the journal: nvuc.ru

СОДЕРЖАНИЕ



ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

- 7 Ситдигов А. С. Реквием
Э. Н. Артемьева как пример
претворения канонического жанра
в современной музыке

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

- 15 Поршнев И. Д. «Нелегко родился этот
спектакль...»: «Красный мак» –
«поэма-либретто» М. П. Гальперина
и балет Р. М. Глиэра
- 38 Кожевникова В. А. Между иронией
и искренностью: «Старинная музыка
российских провинциальных цирков»
и «Российские фотографии» Родиона
Щедрина

ПРОБЛЕМЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

- 49 Крылов К. А. Особые формы
соотношения стиха и напева
в свадебных песнях оренбургских
казаков
- 72 Арынова А. Д. Народная терминология
казахских обрядовых плачей
как способ жанровой атрибуции

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

- 79 Туринцева А. Б. Эстетические
баталии: Камилло Эверарди
и русско-итальянский оперный
конфликт

CONTENTS



ISSUES OF MUSIC THEORY

- 7 Albert Sitdikov. E. N. Artemyev's
Requiem as an Example of the
Implementation of the Canonical Genre
in Modern Music

FROM THE HISTORY OF MUSICAL CULTURE

- 15 Ivan Porshnev. "This Performance wasn't
Born Easily...": "Red Poppy" –
the "Poem-Libretto" by Michail Galperin
and the Ballet by Reingold Gliere
- 38 Victoria Kozhevnikova. Between Irony
and Sincerity: Rodion Shchedrin's
"Old Russian Circus Music" and "Russian
Photographs"

ISSUES OF ETHNOMUSICOLOGY

- 49 Kirill Krylov. Special Forms
of the Relationship Between Verse
and Melody in the Wedding Songs
of the Orenburg Cossacks
- 72 Assel Arynova. Kazakh Folk Terminology
of Ritual Laments as a Means of Genre
Attribution

MUSICAL SCIENCE AND PERFORMANCE

- 79 Alexandra Turintseva. Aesthetic Battles:
Camillo Everardi and the Russian-Italian
Operatic Conflict



УДК 783.29

DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-7-14

Альберт Салаватович Ситдигов

Аспирант кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского (науч. руководитель – д-ра искусствоведения, проф. А. Г. Коробова)
(Екатеринбург, Россия). E-mail: albert.sitdikov.01@mail.ru

РЕКВИЕМ Э. Н. АРТЕМЬЕВА КАК ПРИМЕР ПРЕТВОРЕНИЯ КАНОНИЧЕСКОГО ЖАНРА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Статья посвящена сочинению Э. Н. Артемьева «Девять шагов к Преображению» (2018). Это произведение, которое по жанру является реквиемом, рассматривается в историческом и теоретическом контексте. Основной раздел предваряется кратким эскизом творческого портрета Э. Артемьева, где отмечены главные стилевые направления в наследии композитора: электронная, массовая и академическая музыка. Существенное внимание в статье уделено продолжительной истории создания Реквиема, с которой и по сей день связаны некоторые открытые вопросы, касающиеся возникновения замысла, музыкального материала, хронологических рамок и т. д. В основном разделе статьи «Преображение» Артемьева рассматривается в сравнении с жанровым канонем реквиема. Определение жанра «Преображения» самим композитором: «несколько вольная интерпретация канонической мессы». Для того, чтобы определить, что именно указывает на эту «вольность интерпретации», рассмотрена жанровая модель реквиема в соотношении её стабильных и мобильных признаков, относящихся к таким параметрам, как функция, условия и средства исполнения, жанровое содержание и жанровая форма. В заключении даются выводы относительно места Реквиема как в творчестве Артемьева, так и в истории жанра заупокойной мессы в музыкальной культуре Новейшего времени.

Ключевые слова: Э. Артемьев; «Девять шагов к Преображению»; ререквием; жанр; «Ода доброму вестнику»

Для цитирования: Ситдигов А. С. Реквием Э. Н. Артемьева как пример претворения канонического жанра в современной музыке. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-7-14 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 7–14.

Имя Эдуарда Николаевича Артемьева тесно связано в современной музыкальной культуре и с электронной музыкой, и с серьёзной академической, и, конечно, с музыкой кинематографа. Все обозначенные направления – составляющие ярчайшего творческого портрета композитора.

Артемьев ушёл из жизни в 2022 году. Он оставил после себя большое и богатое музыкальное наследие, жанровое и стилистическое разнообразие которого говорит о его многогранной, глубокой и беспокойной личности, выделяющейся в контексте отечественного музыкального искусства

своей оригинальностью и независимостью. Обращают на себя внимание эксперименты Артемьева, одни из первых в СССР, в области электронной музыки, начиная с синтезатора АНС: «В космосе», «Звёздный ноктюрн», «Двенадцать взглядов на мир звука: вариации на один тембр» для АНС, «Картины-настроения», «Движение» для синтезатора Synth-100, «Мираж» для рок-группы и синтезаторов и другие. Поиски в области стилистики массовой музыки отразились в рок-опере «Преступление и наказание» (по Ф. Достоевскому). Незабываемыми стали саундтреки Артемьева к выдающимся кинофильмам, таким как «Сталкер», «Солярис», «Свой среди чужих», «Неоконченная пьеса для механического пианино» и многие другие, а также к мультфильмам («Девочка и дельфин», «Великие холода», «То ли птица, то ли зверь» и пр.). Что касается музыки академического направления, то в этой области его творчество затронуло многие жанры: это произведения симфонической и камерной музыки, опера и камерно-вокальные сочинения.

Значительное место занимает хоровое творчество, охватывающее путь композитора, начиная со студенческих лет. Последней крупной хоровой работой Артемьева стал реквием, получивший у автора название «Девять шагов к Преображению». Это сочинение является одной из концептуальных вершин в творчестве композитора. В «Преображении» синтезирован, по сути, весь опыт, накопленный Артемьевым. Отталкиваясь от канонического жанра, органично объединяя язык академической музыки разных эпох с музыкой «третьего пласта», возможности классического большого оркестра, смешанных хоров с рок-инструментами и синтезатором, «Преображение» предстаёт монументальной картиной о Человеке, его жизни и смерти, о Преображении (в евангельском смысле этого слова). Вместе с тем, это сочинение – интереснейший пример претворения реквиема в Новейшее время. Рассмотрению опуса

Артемьева в историческом и теоретическом контексте канонического жанра и посвящена статья.

Удивительно, но при всей значимости данного произведения как в творчестве композитора, так и в контексте истории жанра реквиема, исследовательские труды, специально посвящённые «Преображению» Артемьева, на данный момент практически отсутствуют. Вместе с тем, это сочинение представляет большой научный интерес: с одной стороны, оно опирается на весь многолетний композиторский опыт Артемьева, а с другой, – оно уже вписано в историю жанра реквиема.

Несмотря на активное освещение премьер опуса в СМИ, даже история создания Реквиема не вполне ясна. Остаются некоторые тайны, касающиеся возникновения замысла, музыкального материала, хронологических рамок и т. д. Имеющиеся в информационном поле сведения в определённой степени запутаны и противоречивы. Сказанное свидетельствует о том, что начать необходимо с того, чтобы собрать воедино информацию об этом произведении.

Приоритет в работе мы будем отдавать словам самого Э. Н. Артемьева, высказанным в интервью, затрагивающих так или иначе «Девять шагов к Преображению». Также воспользуемся статьями о премьере сочинения, анонсами и откликами на концерты.

В целом, как удалось выяснить, история создания «Преображения» восходит ещё к концу 1960-х годов. Тогда у композитора появилась сама мысль о будущей заупокойной мессе.

Длительный путь к созданию Реквиема был подготовлен многими факторами, которые предопределили особую полистилевую природу сочинения. Так, важнейшую роль в возникновении замысла сыграло знакомство с «Симфонией псалмов» И. Стравинского ещё в годы обучения в Московской консерватории¹. В интервью перед премьерой «Преображения» в Санкт-Пе-

тербурге Артемьев отмечал: «У Стравинского есть это масштабное ощущение какой-то вселенской мощи и скорби». К этому при­мешивалось, по словам композитора, его впечатление от самой фонетики латинского языка: для него она рождала «ощущение некой глубины, философичности»². Композитор подчёркивал также значение месс Моцарта, Верди, Бриттена и других композиторов. Впечатления от опусов на канонический текст в результате привели к самой идее написать сочинение на латинском языке.

Вместе с тем, на замысел «Преображения» в стилистическом отношении также заметно повлияли сферы электроники и рок-музыки. Так, композитор с большим трепетом рассказывал об арт-роке конца 1960-х годов – о таких группах, как Genesis, Yes, Chicago, Pink Floyd. При этом Артемьев выделял, главным образом, влияние Ллойда Уэббера: «...гениальный композитор. Он перевернул сознание в музыке. Я считаю, что в какой-то степени XX век прошёл под его светом»³. Об опере Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда» Артемьев отзывался восторженно: «...это было совершенно потрясающее событие в моей жизни, которое просто перевернуло моё понимание музыки» [цит. по: 3].

Несомненно, большую роль в написании Реквиема сыграл и накопившийся опыт Артемьева в кинематографе, в области которого к 1970–1980 годам он уже считался мастером⁴.

Таким образом, на стыке различных линий творческих интересов Артемьева в 1980-е годы было «с ходу», по словам самого композитора, написано четыре фрагмента, которые были, однако, отложены в связи с основной на тот момент работой – сочинением музыки к кино⁵.

Возобновление работы над Реквиемом связано с заказом дирекции Московского академического камерного хора на произведение к 90-летию главного дирижёра Владимира Минина⁶ – старшего товарища

Артемьева ещё по учёбе в Московском хоровом училище. Вспомнив об имеющихся у него частях заупокойной мессы, Артемьев предложил написать реквием, что сначала вызвало неоднозначную реакцию директора хора. Однако сам Минин, ознакомившись с замыслом и фрагментами партитуры, поддержал эту идею. В результате был заключён контракт, согласно которому сочинение должно быть закончено к октябрю 2018 года. Композитор вспоминал: «На тот момент были готовы четыре части, а задумано было двенадцать частей, включая три интермедии»⁷.

Так Артемьев вернулся к начатой когда-то работе. Композитор рассказывал: «Бросил всё. Работал непрерывно 9 месяцев. Небывалый срок! Если б не наброски, сделанные в конце восьмидесятых, не успел бы. Я очень трудно работаю. Критик во мне намного сильнее, чем композитор. Переписал четыре номера. Создал новые. Очень волновался, как оценит мою работу Владимир Николаевич. Принял!»⁸. В результате к октябрю 2018 года был создан девятичастный Реквием для хора, солистов, оркестра и органа под программным заголовком «Девять шагов к Преображению» с припиской: «Посвящается Владимиру Минину».

Такие обстоятельства появления произведения в жанре заупокойной мессы сами по себе заслуживают внимание. Как и многие из подобных опусов других композиторов, сочинение Артемьева имеет посвящение конкретной личности. Однако в случае «Преображения» – оно адресовано ныне здравствующему человеку.

Премьера «Преображения» состоялась 13 октября 2018 года в Москве в Концертном зале имени П. И. Чайковского, она открыла 46-й концертный сезон Московского академического камерного хора. Вместе с этим хором Реквием на премьере исполняли Российский государственный симфонический оркестр кинематографии, Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова, Детский хор «Весна»

имени А. С. Пономарёва, солировали Вероника Погребная-Ляликова (солистка хора Минина), Вероника Джигоева (сопрано, солистка Большого театра), Андрей Лефлер (рок-тенор, артист театра Александра Градского), композитор Игорь Назарук (рояль и синтезатор), Марианна Высоцкая (орган), Максим Леонов (электрогитара), Ирина Попова и Елена Ильина (рояль, челеста, синтезаторы). Дирижировал Сергей Скрипка. За звукоорежиссёрским пультом на премьере работал Сергей Царский.

В день первого исполнения сочинение имело феноменальный успех. Как сказал растроганный композитор после премьеры, «реакция публики превзошла все мои ожидания»⁹. Сергей Скрипка тоже отметил масштаб события: «Я исполнял практически все сочинения Артемьева, но могу с полной ответственностью заявить, что, возможно, „Девять шагов к Преображению“ – самое грандиозное произведение из всех, что Эдуард Николаевич когда-либо создавал. Гениальные слова Пушкина „Я памятник себе воздвиг нерукотворный“ подходят к „Преображению“ как нельзя лучше. Уверен, к мессе „не зарастёт народная тропа“¹⁰. Адресат, Владимир Минин, присутствовавший на премьере, после первого исполнения подчёркивал: «Музыка Артемьева – своего рода осмысление современного мятущегося мира. Несущийся на всех парах навстречу прогрессу в области науки и техники, он порой не осознаёт своего глубокого морального и нравственного падения. Это не может не беспокоить каждого мыслящего человека. В „Преображении“ Артемьев передал боль, слёзы, отчаяние, иллюзии, но самое главное – дал людям надежду. Что касается сугубо технической стороны, то показать столкновение двух, на первый взгляд, несопоставимых сфер, – классики и рока – удалось просто блестяще»¹¹.

После Москвы состоялась премьера «Преображения» в Санкт-Петербурге, а затем сочинение прозвучало в Новосибирске,

Белгороде, Самаре и других городах России. В мае 2019 года в Первой музыкальной студии «Мосфильма» состоялась запись оркестровой партии Реквиема, а в сентябре того же года были записаны и хоровые партии (было задействовано более 200 человек из трёх хоровых коллективов).

Таким образом, Реквием, который стал последним крупным хоровым произведением Артемьева, создавался более 30 лет. А возможно и дольше. Остаётся открытым вопрос: с каких именно «четырёх частей», упомянутых композитором, начиналась история этого Реквиема? Восстановить информацию о них непросто. В высказываниях автора фигурирует лишь *Sanctus*, который стал финалом цикла. Артемьев комментировал: «Я позволил себе немного переставить части и завершить Реквием *Sanctus*: очень светлой частью на текст древнего литургического гимна „Свят, свят, свят“. Эта часть была набросана первой, очень давно, лет в 30»¹². Учитывая год рождения композитора – 1937, речь должна идти о конце 1960-х годов.

Вместе с тем, – что удивительно – ни сам композитор, ни авторы статей и интервью не упоминают одно из более ранних хоровых сочинений Артемьева, которое, вероятно, сыграло одну из определяющих ролей в создании «Преображения». Речь идёт о кантате «Ода доброму вестнику», написанной по заказу к московской Олимпиаде 1980 года.

Интересно, что случай со стремительным созданием Реквиема (9 месяцев!), о котором упоминалось выше, схож с историей этой Кантаты. Как указывает Татьяна Егорова, автор единственной монографии, посвящённой жизни и творчеству Артемьева, «Оду» он написал всего за два месяца [2]. В Кантате просматривается параллель с Реквиемом также в плане разностилевого инструментального состава¹³, хотя между произведениями – временной промежуток практически в 40 лет. Текстовой основой Кантаты стали отдельные главы поэмы

«Оды спорту» Пьера де Кубертена в переводе Натальи Кончаловской.

Очевидная связь между этими двумя циклами проясняется при анализе музыкального материала: в «Преображении» был частично использован и переосмыслен материал четырёх частей «Оды». Так что два произведения оказываются тесно связаны на уровне «внетекстовых функций» тематизма (по терминологии Е. А. Ручьевской [4, 11]).

Остановимся подробнее на сравнении финалов названных произведений. В Реквиеме это «Sanctus», в Кантате – «Спорт, ты – мир». Структурно оба финала можно поделить на три раздела. В Sanctus'e (Es-dur) это 1) инструментальное вступление с солирующими партиями валторны, органа, трубы; 2) средний раздел («Sanctus, Dominus Deus Sabaoth!»), здесь на фоне хоров звучат – впервые дуэтом за всю кантату – партии эстрадного тенора и академического сопрано; 3) хоровое завершение («Benedictus qui venit»). Разделы финала Кантаты (f-moll – Es-dur), соответственно: 1) инструментальное вступление с преобладанием электронных тембров; 2) хоровой средний раздел («О, спорт, несёшь ты миру мир!»); 3) хоровое завершение («О, спорт, несёшь ты миру мир!»).

Обращает на себя внимание сходство структуры: в обоих случаях это инструментальное вступление и гимническое завершение. Заключительные разделы финалов, кроме того, в Реквиеме и Кантате становятся итоговым воплощением идеи тембрового и стиливого синтезирования. В целом, в обоих финалах наблюдается сплав звучания симфонического оркестра, рок-группы, смешанного хора и электроники, и каждый из тембровых пластов является равноправным по отношению к другим. Обе завершающие части финалов идут в одной и той же тональности (Es-dur), содержат в себе один и тот же музыкальный материал, который накладывается, однако, в каждой на свой текст и на разных языках.

Подобным образом, в той или иной степени отталкиваясь от материала Кантаты, Артемьев переосмысляет и некоторые другие части Кантаты: № 4 «Добрый вестник», № 5 «Спорт, ты – справедливость» (№ 5 «Offertorium»), № 6 «Красота земли» (№ 8 «Lux aeterna»). Характер обращения к ранней «Оде» в позднем Реквиеме можно рассматривать не как автоцитирование (коллажирование), но как полноценную «актуализацию» фрагментов собственной музыки с её дальнейшей переработкой. Таким образом, генезис «Преображения» представляет интерес с точки зрения повторного использования и переосмысления собственного музыкального материала, что придаёт Реквиему ретроспективный и обобщающий характер в контексте всего творческого наследия композитора.

Возвращаясь к истории создания «Преображения», приходится констатировать, что затруднительно сделать окончательный вывод о том, какие четыре части были «набросаны» ещё в молодости композитора (в 1970-е или 1980-е годы, как говорил композитор в интервью, а, возможно, и в 1960-е). В ходе исследования музыкального материала Реквиема в контексте творчества Артемьева нами была выявлена его связь с Олимпийской кантатой, материал отдельных частей которой был взят за основу и переработан в Реквиеме. Однако, что было написано раньше: части «Оды», которые спустя практически 40 лет были использованы в Реквиеме, или части будущей заупокойной мессы, которые оказались уместными при быстром создании Кантаты? В истории творчества Артемьева этот вопрос остаётся открытым.

Отдельного рассмотрения требует вопрос о жанровой природе «Преображения». Примечательно, что сам Артемьев применяет по отношению к своему сочинению понятия «реквием» и «месса». Но, конечно, речь всегда идёт именно о реквиеме. Таким образом, творчество Артемьева представило – уже в начале XXI века – но-

вый образец старинного жанра. По словам самого композитора, «Преображение» – «несколько вольная интерпретация канонической мессы». Рассмотрим, что именно может объективно указывать на эту «вольность».

В первую очередь, обращает на себя внимание необычный исполнительский состав, который подчёркивает широкий стилевой диапазон сочинения. Артемьев комментировал его следующим образом: «Был необходим саунд, придуманный рок-музыкантами: сияющий, мощный, могучий. Мощь, экспрессия, которой порой недостаёт в академическом оркестре. Мир звука, который нас окружает, поистине бесконечен, а значит, запирает себя в рамках одного стиля – непростительно»¹⁴. Видимо, в этом саунде в наибольшей мере сказалось влияние стилистики Ллойда Уэббера, которого с энтузиазмом упоминал Артемьев. Второе – превалирование концертной функции над прикладной, обиходной. Однако, данная «вольность» уже несколько веков являлась фактором дестабилизации жанрового канона реквиема. Именно из художественных соображений композитор по-своему трактовал общую структуру цикла, последовательность частей в ней, где самой главной «вольностью» стало завершение на *Sanctus*'е. Сам композитор по этому поводу говорил, имея в виду, по сути, идею, замысел произведения в целом: «Мы идём от одной жизни к другой. Величие смерти в том, что она ведёт к преображению. В мессе я поставил в финал *Sanctus*. Евангелие описывает, как народ приветствовал Христа во время Входа Господня в Иерусалим возгласами „Осанна!“ и „Благословен Грядущий во имя Господне!“ . Слава Господу! Я так ощущаю»¹⁵. В связи с подобным развитием и углублением жанрового содержания реквиема в «Преображении», становится вполне понятно, по какой причине Минин дал со-

гласие на написание заупокойной мессы к своему юбилею.

Таким образом, «Преображение» Артемьева относится к жанру реквиема и по своему «жанровому содержанию», и по «жанровому стилю» (терминология А. Н. Сохора [5, 296–297]). Жанровый стиль здесь сохраняется в существенной мере: это достаточно точное отношение к каноническому латинскому тексту, но при авторской интерпретации последовательности частей. Та же двойственность – в трактовке жанрового содержания. Не будучи предназначенным для исполнения во время церковной службы, «Преображение» Артемьева ориентировано в своей основе на темы онтологического, экзистенциального характера – жизни и смерти. Однако экзистенциализм Артемьева здесь не приобретает возвышенно-скорбный характер «*Agnus Dei*», которым должен оканчиваться канонический цикл. И возникает светлоторжественный «*Sanctus*». Это и есть Преображение, по версии Артемьева.

В Реквиеме, думается, преломились мысли композитора о мистерии. Об этом свидетельствует М. И. Катунян, автор статьи об Артемьеве в Большой Российской энциклопедии. Музыковед говорит в одном из интервью: «Артемьев мечтал о мистерии – это была скрябинская идея, но в его понимании. Он никого не хотел „дематериализовывать“, но собраться всем вместе и в духовном единении что-то создать. И эта мистерия состоялась» [1, 9]. Мистерия состоялась, по сути, ещё в восьмидесятые годы – в «Оде доброму вестнику», в музыке, которая звучала на большом стадионе в Лужниках, когда зажигался олимпийский огонь. И, можно думать, «Преображение», не случайно вобравшее в себя значительную часть «Оды», развивает мистерийную мечту Артемьева в более глубоком её понимании. А это изнутри преобразует сам жанр реквиема.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Артемьев в интервью к премьере Реквиема в Санкт-Петербурге отметил, что познакомился с «Симфонией псалмов» Стравинского на прослушивании сочинения в Союзе композиторов в 1958 году (см.: Кожевникова Н. Все готово для мистерии. Композитор Эдуард Артемьев – о Реквиеме и развитии музыки : (интервью с Э. Н. Артемьевым), 31.10.2019 // Санкт-Петербургские ведомости. № 205 (6558), 2019. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/vse-gotovo-dlyamisterii-kompozitor-eduard-artemeyev-o-rekvieme-i-razvitiu-muzyki/> (дата обращения: 30.09.2024)).

² Бочаров Д. Девять шагов между классикой и роком. Интервью с Э. Н. Артемьевым, 18.10.2018 // Газета Культура. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/music/219604-okonchennaya-messa-dlya-khora-s-orkestrom/> (дата обращения: 25.09.2024).

³ Цит. по: Кожевникова Н. Указ. соч.

⁴ К 1980-м годам Артемьевым была написана музыка к более чем 50 кинофильмам, среди которых «Солярис» (реж. А. Тарковский), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (реж. Н. Михалков), «Раба любви» (реж. Н. Михалков) и др.

⁵ См.: Бочаров Д. Указ. соч.

⁶ В некоторых источниках сообщается, что предложение исходило от самого Минина – написать сочинение к открытию концертного сезона.

⁷ В Первой студии прошла запись музыкального произведения Эдуарда Артемьева «Девять шагов к Преображению» : (интервью с Э. Н. Артемьевым), 30.05.2019. URL: https://music.mosfilm.ru/news/novost-detailn/?ELEMENT_ID=26177# (дата обращения: 10.10.2024).

⁸ Корионов О. Эдуард Артемьев: «Музыка для меня – это колебания» : (интервью с Э. Артемьевым), 26.10.2018. URL: <https://www.belcanto.ru/18102502.html?ysclid=mjidou1p71547888336> (дата обращения: 20.09.2024).

⁹ Бочаров Д. Указ. соч.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Кожевникова Н. Указ. соч.

¹³ Главное отличие в составе Кантаты – отсутствие солирующего академического сопрано.

¹⁴ Бочаров Д. Указ. соч.

¹⁵ Корионов О. Указ. соч.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова Д. «Эдуард Артемьев – человек космического слышания...» : интервью с М. Катунян // Газета МГК им. П. И. Чайковского «Российский музыкант». 2023. № 3 (1395). С. 8–9.

2. Егорова Т. К. Вселенная Эдуарда Артемьева. Москва : Вагриус, 2006. 255 с.

3. Медкова М. Презентация оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» : Интервью с композитором // Электронная музыка. 2008. № 1. URL: <https://www.electroshock.ru/edward/opera/medkova/index.html> (дата обращения: 29.09.2024).

4. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.

5. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 292–310.

Albert S. Sitdikov

Ural Mussorgsky State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: albert.sitdikov.01@mail.ru

E. N. ARTEMYEV'S REQUIEM AS AN EXAMPLE OF THE IMPLEMENTATION OF THE CANONICAL GENRE IN MODERN MUSIC

Abstract. This article is devoted to E. N. Artemyev's "Nine steps to Transfiguration" (2018). This work, which is a requiem by genre, is examined in historical and theoretical context. The main section is preceded by a brief sketch of Artemyev's creative portrait, which highlights the main stylistic directions in the

composer's legacy: electronic, popular, and classical music. The article pays significant attention to the long Requiem's history of the creation, which still has some open questions about the origin of the idea, musical material, chronological framework, etc. In the main section of the article, Artemyev's "Transfiguration" is examined in comparison with the canon of the requiem genre. "Transfiguration's" definition of the genre by the composer himself is "a somewhat free interpretation of the canonical mass". In order to determine what exactly indicates this "freedom of interpretation", we examined the genre model of the requiem and differentiated the stable and mobile features of the requiem mass, relating to such parameters as function, conditions and means of performance, genre content and genre form. Finally, conclusions are drawn regarding the place of the Requiem both in Artemyev's legacy and in the history of the requiem mass genre in modern musical culture.

Keywords: E. Artemyev; "Nine steps to Transfiguration"; requiem; genre; "Ode to the bearer of good news"

For citation: Sitdikov A. S. *Rekviyem E. N. Artem'yeva kak primer pretvoreniya kanonicheskogo zhanra v sovremennoy muzyke* [E. N. Artemyev's Requiem as an Example of the Implementation of the Canonical Genre in Modern Music], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 7–14. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-7-14 (in Russ.).

REFERENCES

1. Borisova D. «Eduard Artem'yev – chelovek kosmicheskogo slyshaniya...»: interv'y u s M. Katunyan ["Eduard Artemyev is a Man of Cosmic Hearing...": Interview with M. Katunyan], *Gazeta MGK im. P. I. Chaykovskogo «Rossiyskiy muzykant»*, 2023, no. 3 (1395), pp. 8–9. (in Russ.).
2. Egorova T. K. *Vselennaya Ehduarda Artem'eva* [The universe of Eduard Artemyev], Moscow, Vagrius, 2006, 255 p. (in Russ.).
3. Medkova M. *Prezentatsiya opery Eduarda Artem'yeva «Prestupleniye i nakazaniye»*: Interv'y u s kompozitorom [Presentation of Eduard Artemyev's Opera "Crime and Punishment": Interview with the Composer], *Elektronnaya muzyka*, 2008, no. 1, available at: <https://www.electroshock.ru/edward/opera/medkova/index.html> (accessed September 29, 2024). (in Russ.).
4. Ruchyevskaya Ye. A. *Funktsii muzykal'noy temy* [Music Theme Functions], Leningrad, Muzyka, 1977, 160 p. (in Russ.).
5. Sokhor A. N. *Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy* [Theory of Musical Genres: Tasks and Prospects], L. G. Rappoport (comp.), *Teoreticheskiye problemy muzykal'nykh form i zhanrov: sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 292–310. (in Russ.).

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



УДК 78.089.1:782.1:78.071.1(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-15-37

Иван Денисович Поршнеv

Аспирант кафедры истории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского (науч. руководитель – канд. искусствоведения, доц. А. В. Булычёва) (Екатеринбург, Россия). E-mail: porshnev-music98@mail.ru

«НЕЛЕГКО РОДИЛСЯ ЭТОТ СПЕКТАКЛЬ...»: «КРАСНЫЙ МАК» – «ПОЭМА-ЛИБРЕТТО» М. П. ГАЛЬПЕРИНА И БАЛЕТ Р. М. ГЛИЭРА

Статья посвящена истории создания сценария балета «Красный мак» с музыкой Р. М. Глиэра. Главной целью исследования является сравнение принадлежащих М. П. Гальперину и М. И. Курилко вариантов сценария балета (тексты сценариев публикуются в полном объёме в статье). Делается вывод, что созданный Гальпериным сценарий «поэмы-либретто» (авторское жанровое определение) стал одним из основных источников идей для всей постановочной группы, в котором содержались практически все важнейшие и зафиксированные впоследствии в сценарии Курилко и в партитуре Глиэра драматургические и музыкальные решения.

Ключевые слова: «Красный мак»; балет; Государственный академический Большой театр СССР (ГАБТ СССР); М. П. Гальперин; М. И. Курилко; Р. М. Глиэр

Для цитирования: Поршнеv И. Д. «Нелегко родился этот спектакль...»: «Красный мак» – «поэма-либретто» М. П. Гальперина и балет Р. М. Глиэра. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-15-37 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 15–37.

Нелегко родился этот спектакль.

Едва удалось сколотить творческий коллектив...

Кадровые работники решительно
сторонились этой работы...¹

14 июня 1927 г. в Государственном академическом Большом театре СССР (ГАБТ СССР) состоялась премьера балета Р. М. Глиэра «Красный мак». На долгие годы это произведение стало одним из самых популярных балетов на современную тематику и не только благодаря «созвучности» сюжета времени его создания, но и в силу высочайших профессиональных качеств

музыкальной партитуры спектакля. Первая исполнительница роли Тай-Хоа, народная артистка Республики Е. В. Гельцер вспоминала: «В ноябре 1934 года... через семь лет после премьеры балета, я уже выступала в “юбилейном” трёхсотом спектакле» [2, 112–113]. И, действительно, трёхсотое представление «Красного мака» состоялось 28 октября 1934 г. Сотое представление

балета состоялось 23 декабря 1928 г., двухсотое – 9 марта 1930 г. Всего же за десять сезонов (с момента премьеры 14 июня 1927 г. до последнего спектакля 12 мая 1936 г.) балет прошёл на сцене ГАБТ СССР 320 раз! Однако история появления этого сочинения остаётся малоизвестной и в наше время, несмотря на наличие специальных исследований, посвящённых жанру балета в творчестве Глиэра².

Автором сценария «Красного мака» считается М. И. Курилко, в 1924–1928 гг. занимавший должность главного художника ГАБТ СССР³. Но в музыковедческих трудах оказался проигнорированным тот факт, что создателем первоначального варианта сценария балета был Михаил Петрович Гальперин (1882–1944). Ещё в 1970-е гг. на это впервые обратила внимание Е. Я. Суриц. В своей монографии «Хореографическое искусство 1920-х годов: Тенденции развития»⁴ исследователь указала, что 24 мая 1926 г.

М. П. Гальперин «представил... свой вариант сценария под названием „Красный мак“ („Тайна китайской таверны“» [11, 240]. По мнению Т. А. Казариновой, этот вариант сценария оказал несомненное «влияние на разработку сюжета, форму построения известного спектакля» [4, 39]

Имя М. П. Гальперина знают сегодня лишь искусствоведы, изучающие историю отечественной литературы так называемого Серебряного века. О деятельности Гальперина в период до 1917 г. известно благодаря двум энциклопедическим статьям – опубликованной в биобиблиографическом словаре русских писателей XX века «Писатели современной эпохи» под редакцией Б. П. Козьмина заметки без указания авторства (1928 г.) [1] и помещённой в первом томе биографического словаря «Русские писатели. 1800–1917» статье К. М. Поливанова (1989 г.) [8]. О внимании поэта к искусству музыки в них упоминается очень кратко⁵.

Государственный Академический

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СОЮЗА ССР

28 октября 1934 г.
300^Е ПРЕДСТАВЛЕНИЕ
с участием Народной артистки Республики

Е. В. ГЕЛЬЦЕР

КРАСНЫЙ МАК

Балет в 3 действиях, 8 картинах с алофеозом. Музыка Р. М. Глиэра. Либретто М. И. Курилко.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Начальник порта	Засл. арт. Респ.	Сидоров И. Е.
Напитан русского корабля	Засл. арт. Респ.	Булганов А. Д.
Тан-Хуа, актриса	Народ. арт. Респ.	Гельцер Е. В.
Авантюрист, неиних Тан-Хуа		Голубин Б. Д.
Хозяин ресторана и курильни		Нацквич Л. И.
Фонусин	Засл. Дят. Иск.	Рябцев В. А.
Главный надсмотрщик		Щипанов М. М.
Англичанин		Кузнецов Н. И.
Заговорщики-китайцы		Блохин И. Ф., Гербер Н. А.
Глашатай при театре		Токарев Г. И.

Интернациональные матросы—Ларонов Н. М., Маторин В. И., Моисев И. А., Жуков А. В., Черепонин К. Г. Навонолотцы—Блохин Ф. И., Денисов Ф. В., Кошечкин Л. Г., Ларонов А. И., Лентовский И. Д., Муллер Н. А., Поспехин Л. А., Серлов А. Н., Смольцов Вас. В., Чудинов С. В., Шоноров В. Д., Шульгин А. Г. Монголы—Заслуж. арт. Респ. Лаврилин Л. А. Финны—Голубин Б. Д., Ларонов А. И., Руденко А. М., Царная А. А. (вож.). Китайские танцовщицы и танцы с лентой—Засл. арт. Респ. Мексерев А. М. Танец на блюде—Ильющенко Е. М. Танец о шарфах—Буткина В. П., Васильева В. П., Васильева Т. В., Шелькина М. С. Малайя—Бенцевич Н. Ф., Диаллова А. Г., Капустина Н. А., Ленина А. М., Нацкая Э. П., Оленка И. И., Салова Л. В., Ткаченко Т. С. Нитайцы и китайцы, европейцы, кули, торговцы, полицейские, надсмотрщики, салонные гости, фонусини, бабочки, кузнечики, мамы, лотосы и пр.

2-го действия сцены и танцы сочинены и поставлены—Засл. Дят. Иск. балетм. В. Д. Тихомировым. 1 и 3-го действия сцены и танцы сочинены и поставлены—Засл. арт. Респ. Л. А. Лещилиным

Дирижер—Засл. Дят. Иск. **Ю. Ф. Файер** Художник **М. И. Нурилко**

издательство С. 1022-11, тираж 1000, цена 422

Вс театров Российской Федерации, Сертификат № 3-10

Рис. 1. Афиша 300-хсотого представления балета Р. М. Глиэра «Красный мак» в ГАБТ СССР (1934 г.). Музей Государственного академического Большого театра России (Большой театр России©). Инв. № КП-3203/9. Л. 1⁶

Уже в 1910-е гг. в различных издательствах Москвы и Санкт-Петербурга (Петрограда) стали публиковаться романсы на тексты Гальперина. Самым известным среди них был салонный романс А. С. Волошина «Ветка сирени». Среди других – романсы «Шепни мне» («цыганский романс»*) Б. Б. Барона, «Одиночество» Л. Мендес (посвящён Л. В. Собинову), «Из “Старых песен”» («вальс-романс»*), «На рассвете» («романс-баркарола»*), «Отошедшее», «Ты песен ждёшь» и «Я буду любить» В. С. Муромцевского, «Не знаю, как это возможно» («цыганский романс»*) и «Пьеро с мандолиной» («песенка кабаре»*) С. Я. Покрасс.



Рис. 2. Романс Р. М. Глиэра
«Старый вальс». Обложка (1926 г.)

В послереволюционные годы из печати вышли романсы «Ловля», «Гяур» и «Танец» С. Н. Василенко, «Старый вальс» Р. М. Глиэра (посвящён Собинову), «Одно мы знали» А. Гурвича, «Старая сказка» Б. А. Прозоровского и «Горный ветер» Н. С. Речменского.

Количество перечисленных миниатюр не даёт полного представления о масштабе деятельности поэта в области камерной вокальной музыки. На сегодняшний момент вряд ли возможно установить точное число принадлежащих Гальперину текстов романсов и песен. Однако, по воспоминаниям самого поэта, их количество исчислялось несколькими сотнями – «около пятиста»⁸, – что подтверждается списком композиторов, использовавших его стихи в качестве поэтической основы своих вокальных миниатюр в период с 1900-х по 1940-е гг. На тексты Гальперина писали А. А. Архангельский, М. М. Багриновский, В. Р. Бакалейников, Н. Д. Бер, М. И. Блантер, С. Л. Германов, Н. С. Голованов, С. А. Заранек, В. С. Иванников, Ф. Ф. Кенеман, В. Я. Кручинин, К. Я. Листов, В. В. Небольсин, Д. Я. Покрасс, Н. М. Стрельников, Б. И. Фомин, Ю. А. Хайт, А. А. Эйхенвальд, Е. Д. Эспозито и многие другие.

В 1919 г. состоялось знакомство Гальперина с Вл. И. Немировичем-Данченко. Один из основателей Московского художественного театра (МХТ), увлечённый в конце 1910-х гг. созданием Музыкальной студии Художественного театра, пригласил весьма известного к тому времени в столичных кругах поэта и переводчика в новый театр. Гальперин был поклонником МХТ, ещё в дореволюционные годы он называл себя ««студийным» менестрелем»⁹, и до конца жизни сочувственно относился к исканиям Немировича-Данченко в области «синтетического театра» и коллективного сотворчества. Для Музыкальной студии Художественного театра¹⁰ поэтом были созданы новые тексты «комической оперы»¹¹ Ш. Лекока «Дочь Анго» (1920)¹², оперетты Ж. Оффенбаха «Перикóла» (1922)¹³, водевиля Э. Лабиша «Соломенная шляпка» (1927, на музыку И. О. Дунаевского)¹⁴, оперы Э. Кшенека «Джонни» (совместно с Е. Г. Геркеном, 1929)¹⁵, скомпилирован сюжет оперетты «Корневильские колокола» (на музыку Р. Планкета в редакции А. В. Мосолова, вариант названия – «Замок



Рис. 3. М. П. Гальперин. Фотография из личного дела (1927 г.).
Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ).
Ф. 648. Оп. 1. Ед. хр. 639. Л. 6



Рис. 4. Постановщики оперы С. Н. Василенко «Сын солнца» (1928 г.).
Среди присутствующих:
стоят – М. П. Гальперин (второй слева), Т. Е. Шарашидзе (третий справа);
сидят – У. И. Авранек (второй слева), С. Н. Василенко (четвёртый слева),
А. П. Чугунов (третий справа), С. И. Зимин (второй справа).
РГАЛИ. Ф. 764. Оп. 1. Ед. хр. 191. Л. 97а

Корневиля», совместно с В. Г. Зак и В. М. Инбер, 1932), а также написан сценарий балета Василенко «Треуголка» (на музыку М. де Фалля, вариант названия – «Хозяйка мельницы», 1935).

Приведённый список работ, выполненных Гальпериным для Музыкальной студии Художественного театра, свидетельствует о том, что бо́льшая часть послереволюционной деятельности поэта была связана с осуществлением переводов и созданием обновлённых редакций текстов музыкально-театральных произведений. Его творческий путь не был исключительным. После 1917 г. многие из оставшихся в Советской России авторов дореволюционной поры предпочли оригинальному творчеству, вряд ли имеющему возможность претендовать на актуальность в современных реалиях, труд драматургов-переводчиков, либреттистов и сценаристов оперного, балетного и опе-

реточного жанров. Среди них наиболее известны имена Е. Г. Геркена, С. М. Городецкого, М. А. Кузмина и К. А. Липскеров.

В 1920-е – 1930-е гг. Гальперин написал либретто опер «Шахсенем» Глиэра (1925), «Корсиканка» Г. Н. Дудкевича (1926) и «Сын солнца» Василенко (1929)¹⁶, новый вариант сценария балета «Эсмеральда» (на музыку Ц. Пуни в редакции Глиэра, совместно с В. Д. Тихомировым, 1926), подготовил «приближенные к современности»¹⁷ варианты либретто опер Л. Делиба «Лакме» (вариант названия – «Англичане в Индии», 1928)¹⁸ и А. Н. Серова «Юдифь» (1928)¹⁹ для ГАБТ СССР, «Бала-маскарада» и «Травиаты» Дж. Верди (обе – 1935)²⁰ для Театра оперы и балета имени С. М. Кирова (Ленинград) и Театра оперы и балета имени А. В. Луначарского (Свердловск).

О совместной с Глиэром работе Гальперин вспоминал:

«В 1924 г. я и профессор Глиэр создавали оперу „Шахсенем“. Я писал слова, он – музыку, причём мы работали так: наметив вместе тему, мы каждый на языке своего искусства рисовали: ночь в Азербайджане, на крыше дома, среди сада, звёзды сверкают, – Шахсенем ждёт возвращения Ашик-Кериба, и, тоскуя, поёт песенку... Так начиналась наша общая полумимовизация и тогда же возникала некая форма музыкальной композиции, связанная с одновременно рождающимся словом. Композитор берёт аккорд, напоминающий картину, которая поставлена задачей, я в это время полумимовизируя начинаю сочинять нечто вроде стихотворной формы и вместе мы потом находим ритм и стих и даже хорошую созвучную рифму, находим то музыкальное творчество, которое является нашей задачей»²¹.

Трагически сложилась судьба «революционной оперы»²² (по определению Гальперина) А. А. Зикса «Овод»²³. Либретто этого произведения было создано поэтом в 1928–1929 гг. на основе одноимённого романа Э. Л. Войнич. Принятая к поста-

новке в ГАБТ СССР опера была вычеркнута из репертуарного плана после прохождения рецензирования в Главреперт-коме (ГРК). Датированный 13 июня 1928 г. отзыв политредактора Н. А. Рославца гласил:

«Чрезвычайно неудачное со всех точек зрения приспособление известного романа Э. Л. Войнич для советской оперной сцены. Через всю пьесу у автора либретто сквозит желание развернуть действие на фоне революционной борьбы итальянского народа под лозунгом: „Во имя Бога и народа“ (III акт), однако на деле оказывается, что революция притянута автором за волосы. В действительности автором дана личная драма епископа Монтанелли, совершившего во дни молодости „грех“ (нарушение „обета безбрачия“, давшее жизнь „Оводу“), и несущего поэтому „возмездие“ в виде великих страдания отца пред лицом неимоверных физических и моральных мук и гибели любимого сына, обречённого

„свыше“ на жертву во искупление „смертного греха“ священнослужителя-отца. Автор ещё более осложняет и усиливает этот ярко-религиозный догмат „искупления“ сопоставлением страдающего епископа с „богом-отцом“, настолько возлюбившим мир свой, „что отдал сына своего единокровного, чтоб всякий, веря, не погиб, а приобрёл бессмертие“. Таким образом, кроме личного „спасения“, в „празднике крови чистой жертвы“ (казнь „Овода“) заключается также идея „искупления“ народного²⁴, во имя которого отец отдаёт сына своего на казнь („философию“ эту см. в... IVм акте). Что вся эта религиозно-мистическая подоплёка пьесы разработана автором либретто всерьёз, видно также из слов самой „жертвы“ – Овода, который проводит аналогию между собой и „Христом“ подтверждает факт своей „обречённости“ словами: „жизнь велела, чтобы дважды пал я вашей жертвой: тогда, в ту ночь позора и печали, и ныне, там на площади соборной“ (см. IV акт).

Вот этот, явленный нам автором либретто, Овод-Христос и его „бог-отец“ епископ Монтанелли работают в пьесе на пользу поповского агитпропа во всеоружии всех средств искусства. Остальное в пьесе лишь антураж, лишь обстановка для выявления двух центральных фигур и основной идеи пьесы. Повторяю, революционный мотив насильственно притянут к пьесе, при чём он после расшифровки сводится в конце концов к откровенному навету на революцию, к дискредитированию самой идеи её. Так оказывается, что вся революционность Овода зиждется на его личной мести к епископу Монтанелли. Во имя этой шкурнической цели Овод подымает рабочих на восстание, явно принося их в жертву, ибо знает, что заговор раскрыт, враги подготовились и разгром восставших неизбежен. Провокация эта со стороны Овода не единичная. На „исповеди“ он выдаёт своих друзей, членов подпольной организации в руки врагов, во время восстания самолично спасает епископа от смерти и тому подобное. Одним словом, шкурничество руководит нашим „революционером... Христом“ во всех его поступках. В связи со всем этим фигура епископа выступает в ореоле какого-то мистического величия и благородства, возвышающем его над ничтожной толпой грешных людишек, копошащихся у его ног. Религиозно-мистическая окраска пьесы усиливается автором ещё ярким внешним её подчёркиванием. Таково начало III акта „Ночь в храме“, где пламенность молитвы епископа „колелопреклоненного у алтаря“ прямо рассчитана автором на соответствующий эмоциональный захват своей аудитории. Ещё более поповствует автор во 2й картине IV действия... так и названной: „месса“. Тут прямо, ничтоже сумняшеся, даётся на сцене католическое богослужение со всеми впечатляющими атрибутами („пышные“ облачения духовенства, „золотой алтарь с престолом кардинала“, „все со свечами в руках“, „ковчег со святыми дарами“, пение молитв и тому подобное).

Вывод: опера „Овод“ – образец социального заказа чуждого и враждебного пролетариату класса, откровенно наступающего на фронте искусства. Пьеса поэтому крайне вредна политически и идеологически и ни в коем случае не может быть разрешена к постановке.

Примечание. В частной беседе с заведующим литературной частью Большого театра тов. С. А. Лопашовым, последним лично мне заявлено, что он был против принятия её на сцену Большого театра и за это чуть-ли не подвергся серьёзным гонениям и упрекам в „головановщине“»²⁵.

В конце 1930-х гг. Гальперин (совместно с А. Д. Фурмановой и В. К. Трофимовым) работал над «ораторией-оперой» «Чапаев»²⁶, создание которой было приурочено к XX годовщине Октябрьского револю- ции. В качестве кандидатур на написание

музыки на это либретто рассматривались Д. Д. Шостакович и Б. А. Мокроусов. Среди других крупных музыкальных сочинений тех лет, текст которых принадлежит Гальперину, назовём ораторию Листова «Два мира» и кантату Мосолова «Молотов. По-

весть о смелой жизни». Премьера последней партитуры, написанной к 50-летию В. М. Молотова, состоялась 9 марта 1940 г. в Большом зале Московской консерватории и была осуществлена силами симфонического оркестра и хора Всесоюзного комитета по радиофикации и радиовещанию при СНК СССР (ВРК при СНК СССР) под управлением С. П. Цвейфеля²⁷.

Однако наибольшей популярностью и неизменным успехом у публики пользовались созданные Гальпериным новые тексты оперетт, поставленных на сценах Музыкальной студии Художественного театра, Театра музыкальной комедии под руководством В. М. Бебутова и Театра оперетты. Помимо упомянутых выше «Дочери Анго», «Перикóлы», «Соломенной шляпки» и «Корневильских колоколов» назовём оперетты «Три Труа» (музыка А. А. Эйхенвальда, 1929), «Бедный Джо» (совместно с В. Г. Шершеневичем, музыка К. Миллëкера, 1933), «Продавец птиц» (музыка К. Целлера, 1933), «Мадемуазель Нитуш» (музыка Эрве, 1935), «Смертельная любовь» (в составе Творческой бригады под руководством Гальперина²⁸, 1935), «Камарго» (совместно с А. М. Арго, музыка Лекока, 1936), «Прекрасная Елена» (музыка Оффенбаха, 1936), «Герцогиня Герольштейнская» (музыка Оффенбаха, 1937), «Шестьдесят шесть» (музыка Оффенбаха, 1940), «Голубой гусар» (завершено Е. М. Гальпериной²⁹, музыка Н. Н. Рахманова, 1945), «Девичий переполох» (завершено В. Я. Типотом, музыка Ю. С. Милютин, 1945), «Лев Гурыч Синич-

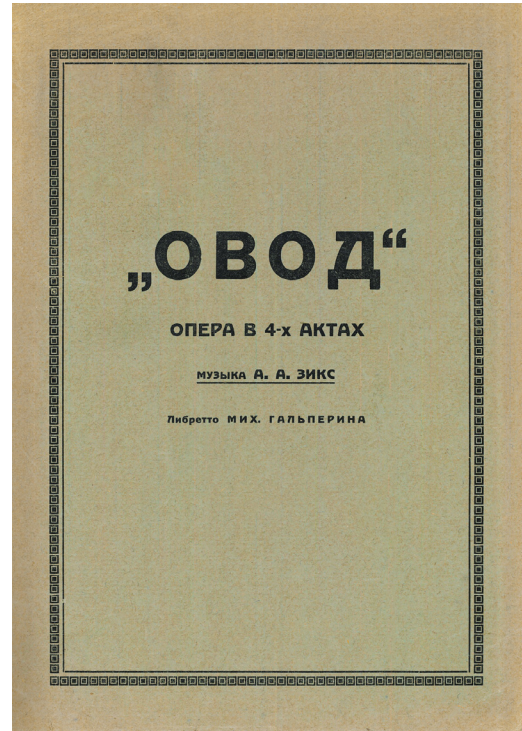


Рис. 5. Клавир оперы А. А. Зикса «Овод». Обложка (1930 г.)

кин» (завершено Е. М. Гальпериной, музыка В. Н. Крюкова, 1945) и многие другие.

Впервые к жанру оперетты Гальперин обратился в начале 1900-х гг. Совместно с С. И. Мамонтовым им было создано либретто «нарочито измышлённой чрезвычайно кровавой были» (авторское жанровое определение) Е. Д. Эспозито «Чёрный тюрбан»³⁰ 19 мая 1927 г. в письме к Станиславскому поэт сетовал:

«Моя опереточная работа... сослужила мне плохую службу. В поле Вашего зрения контуры моего „я“ вырисовались, как некий острословный и лёгкий гротеск. Это, конечно, не так и не то...»³¹.

Однако именно жанр оперетты стал основным в творческой деятельности Гальперина. Новые тексты музыкальных комедий, вышедшие из-под его пера, имели весьма продолжительную сценическую жизнь и на столичных, и на провинциальных сценах. Так, например, 18 ноября 1944 г. (спустя полтора месяца

после внезапной кончины поэта) на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко состоялось тысячное представление «комической оперы» Лекока «Дочь Анго» – одного из самых популярных музыкально-комедийного жанра 1920-х – 1940-х гг.



Рис. 6. Р. М. Глиэр. Фотопортрет (1924 г.).
РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 2166. Л. 2

С 1925 по 1928 гг. Гальперин занимал должность заведующего литературной частью и литературного консультанта ГАБТ СССР. В 1925 г. им был создан сценарий балета «Дочь порта»³², в качестве автора музыки для которого выступил Глиэр [см.: 11, 238]. Курилко вспоминал: «Сценарий Гальперина, повествующий о крестьянском мятеже в феодальной Испании»³³, не понравился Художественному совету. Против него горячо

выступил и я» [6, 105–106]. По сведениям Суриц, 26 февраля 1926 г. Дирекция ГАБТ СССР «было представлено разработанное Курилко совместно с В. Д. Тихомировым и Е. В. Гельцер либретто балета „Красный мак“» [11, 239]. В тот же день Глиэр согласился «музыкальное оформление балета „Дочь порта“ перевести на музыкальное оформление балета „Красный мак“» [цит. по: 11, 239]. Этот принадлежащий Курилко первоначальный вариант сценария «в архиве Большого театра не сохранился» [11, 239]. А был ли этот вариант зафиксирован на бумаге, если Дирекция ГАБТ СССР предложила Гальперину «доработать сценарий Курилко, с тем чтобы Глиэр продолжал работать над ним» [11, 240]? Скорее всего, 26 февраля 1926 г. Курилко, Тихомиров и Гельцер представили не «разработанное... либретто» [11, 239], а лишь подали идею для создания сценария. Именно этим обстоятельством объясняется и последующая просьба к Гальперину от Дирекции ГАБТ СССР о доработке сценария Курилко [см.: 11, 240].

Приводим полный текст «поэмы-либретто» (авторское жанровое определение) Гальперина «Красный мак»³⁴ («Тайна китайской таверны»):

«КРАСНЫЙ МАК»

«Тайна китайской таверны»

Драматический балет в 5-и картинах с эпилогом.

Поэма-либретто Михаила Гальперина.

КАРТИНА ПЕРВАЯ. Заговор «белых дьяволов»

Огромный зал европейского «Дипломатического клуба» в Тянь-Цзине. Английские, французские, немецкие концессионеры, офицеры, чиновники и их дамы. Среди блестящего общества европейцев встречаются знатные китайцы, индусы, сиамцы и другие. Старшина дипломатического корпуса, Лорд Вудлей даёт сегодняшний раут в целях сближения с китайским правительством, имея в виду получение ряда концессий на Квантунском полуострове.

Все представители европейской дипломатии резко делятся на группы, – будучи внешне преувеличенно-угодливы и до приторности любезны, – они в то же время зорко следят друг за дружкой, шпионят, подслушивают и общаются между своими единомышленниками путём ряда условных знаков.

Во всей первой картине чувствуется некоторое напряжение: все очевидно чего-то или кого-то ждут, – меняя поминутно места, гости время от времени перешёптываются, делают украдкой заметки в блокнотах, передают какие-то бумаги, – всё делается чрезвычайно

таинственно и быстро. По знаку Лорда Вудлей начинаются танцы. Сначала для гостей танцуют приглашённые артисты разных национальностей, потом к ним присоединяются и гости, увлечённые общим порывом искусственного веселья.

Во время одного из тихих экзотических танцев-соло в зал, со стороны главного входа против зрителей, показывается вереница китайских чиновников, приближённых и слуг, составляющих свиту Мандарина Нинь-Хао; выстроившись в две шеренги, они униженно кланяются сначала в сторону Лорда Вудлей, потом все, как по команде, поворачиваются лицом к дверям, из глубины которых показывается сам Нинь-Хао, при виде которого свита становится на колени, подняв над головами большие пальцы обеих рук. Среди этого поклонения Нинь Хао проходит к центру зала. В это время танец окончился и Лорд Вудлей, заметив Нинь-Хао, быстро идёт к нему навстречу, усердно его приветствуя и благодаря за оказанную высокую честь. Остальные дипломаты, группируясь кругом, внимательно следят за игрой Лорда Вудлей, переглядываясь друг с другом...

Усадив на возвышении Мандарина, Лорд Вудлей знаком подзывает к себе Секретаря и велит ему привести кого-то в залу. Пока Нинь-Хао, ласково кивая головою, ведёт беседу с ближайшими европейцами, окружившими его кресло, в зал весело вбегает танцовщица Жанна Вернье, очевидно, впервые показываемая маститому Мандарину... Танец пылкой француженки вызывает восхищение Мандарина и он, после её соло, через переводчика выражает ей свои восторги. В это время Лорд Вудлей передаёт своему Секретарю некий документ, поручая ему добиться через Жанну Вернье подписания документа Мандарином. Тот принимает поручение и тщетно старается обратить на себя внимание Жанны, которая увлеклась кокетничаньем с богатым китайцем. Наконец, в минуту перерыва, Секретарь Лорда Вудлей, позвав к себе Жанну, передаёт ей документ для подписания его Мандарином: – Жанна принимает поручение, возвращается к Нинь-Хао, который предлагает ей сесть с ним рядом. Лорд Вудлей, получив рапорт Секретаря, с довольным видом потирает руки. Танцы продолжаются. В залу входят двое китайцев, очень скромно, но прилично одетых. По их внешнему виду и выражению лиц чувствуется, что они не принадлежат к пёстрой и позолоченной толпе наёмников капитала. Это – члены Гоминьдана, один – врач, другой – рабочий шелковщик, оба – выборные, пользующиеся большим авторитетом в массах китайского пролетариата. Первый из них, врач Ли-Цзи, обращает внимание на поведение Жанны Вернье и указывает своему товарищу Чен-Туй на то, что очевидно Вудлей затевает новое дельце, выгодное для английской концессии и ведущее к новому обнищанию и угнетению китайских рабочих, отданных в полное владение иностранцам. Оба товарища – Ли-Цзи и Чен-Туй решают принять меры к тому, чтобы помешать замыслам Лорда Вудлей.

Секретарь Вудлея и его единомышленники, среди которых немало дам, усиленно ухаживают за Нинь-Хао, подливают ему вина в бокал, больше всех старается Жанна Вернье, постепенно подчиняющая его своей власти. Танцы продолжаются, веселье становится всё беззастенчивее и разгульнее, фокстрот принимает гомерические размеры, оба члена Гоминьдана с выражением брезгливого презрения следят за вакханалией.

КАРТИНА ВТОРАЯ. От стада кули к Народной армии

Открытый порт Тянь-Цзина. Слева от зрителя видна часть набережной, со множеством мелких судов, стоящих в порту. Большие склады товаров, множество портовых контор, комиссионерств, агентств с вывесками на иностранных языках. Всюду снуют люди самых разнообразных типов. Прямо против зрителя – мол, перед которым грузчики разгружают большой коммерческий пароход. Тут-же расставлены надсмотрщики, которые делают у себя в книжках отметки, время от времени подгоняя усталых рабочих, порою останавливающихся, чтобы стереть пот с совершенно изнеможённых лиц. Движения грузчиков медленны и ритмичны,

музыка, сопровождающая их размеренную работу, несколько мрачна и тяжела, напоминая какой-то похоронный марш. Раздаётся громкий звук гонга и рабочие, оставив свои места, сходятся на крайней оконечности мола справа от зрителя. Едят, курят, тихо говорят. В это время слева, со стороны города, к рабочим подходят мелкие торговцы, продавая им лепёшки, курево и прочее. Один из торговцев принёс, очевидно, чрезвычайно интересную весть: все приближаются и напряжённо слушают. Он сильно жестикулирует, объясняя им, и, наконец, вынимает из-за пазухи тщательно сложенную газету или прокламацию. Все сгрудились в одну группу и слушают с огромным интересом. Кое-кто сочувственно кивает, а иные грозят кулаком в сторону вывесок иностранцев. В это время рикша привозит толстого Англичанина, который, обратив внимание на собрание рабочих, грозно их разгоняет. Некоторые отказываются разойтись. Кули, рабочие и бедняки нехотя расходятся, многие ещё задерживаются на мгновение, чтобы перекинуться двумя-тремя словами. Англичанин входит по сходням на палубу парохода, где его почтительно встречает Капитан, делая ему краткий доклад. Грузчики продолжают работу. Толстый Англичанин вдруг обращает внимание на одного из команды парохода, в котором по костюму легко узнать русского. (Это матрос Краснов, бывший потёмкинец). Англичанин очень недоволен и спрашивает у Капитана, как он допустил к себе на борт большевика. Капитан несколько смущён. Тогда Англичанин обращается к Краснову сам, – тот его не понимает, но в тоне его ответов чувствуется независимость и вызов. Полукомическая сценка размовки между русским и Англичанином кончается тем, что русский, не чувствуя никакого «трепета» перед хозяином-англичанином, подносит к его носу свой жилистый крепкий кулак... Это окончательно выводит Англичанина из себя, и он уходит с парохода с угрозами по адресу русского, который, смеясь, снова берётся за свой завтрак. Пример русского производит превосходное впечатление на товарищей-китайцев, которые одобрительно перекликаются между собой, восторгаясь поведением Краснова. В это время на мол приходит группа уличных фокусников и танцоров. Ряд танцев. Краснов не выдерживает медленного и меланхолического темпа китайских танцев и, шваркнув картуз о землю, пускается в пляс с топаньем и присядкой. Танец привлекает всеобщее внимание и восторги. Один китаец пытается повторить «па» русской пляски, спотыкается, но к концу сценки кое-как подражает. Краснов хлопает его по плечу и уводит его с собою. Новый рикша привозит танцовщицу Жанну Вернье, которая выходит около здания слева из колясочки рикши и кого-то нервно дожидается. Из дверей здания выходит Секретарь Лорда Вудлей, который, заметив Жанну, быстро к ней подходит. Они о чём-то таинственно переговариваются. Жанна показывает ему бумагу, – Секретарь хочет взять её, Жанна ему не даёт, говоря, что она может её вручить только лично Лорду Вудлей. Она говорит, что будет ждать Лорда Вудлей в ту же ночь в таверне «Красный мак». Она показывает на груди приколотый цветок красного мака, который должен служить условным знаком для пропуска в курильню опиума. Секретарь соглашается передать поручение и уходит. Жанна возвращается к рикше, ожидавшему её и садится в колясочку. Рикша увозит Жанну. В это время приходит Чен-Туй, член XXX Гоминьдана, который, пользуясь отсутствием Капитана, быстро созывает нескольких рабочих и передаёт им пачку бумажек. Двум-трём из них он объясняет место собрания. Рабочие, быстро и энергично побеседовав, рассеиваются, как ни в чём не бывало, с новым рвением взявшись за работу. Китаец, пытавшийся давеча подражать русскому в его пляске, в сторонке вспоминает «па» танца. У него это, несколько меланхолично, но всё же выходит. Он очень доволен. Улыбается, приплясывая..

КАРТИНА ТРЕТЬЯ. У Мандарина

Тайная квартира Нинь-Хао. Сказочная роскошь порочного и чувственного Востока. Стены покрыты сладострастно-вычурными изображениями. Масса ярких тканей. Вдоль стен

низкие тахты, кресла, столики с принадлежностями для курения опиума, веера, опахала, вазы с благовониями.

В момент поднятия занавеса Нинь-Хао полулежит на тахте, обмахиваясь большим веером. Перед ним, распростёршись ниц, лежит слуга, которому Нинь-Хао отдаёт приказания. Слуга уходит. В комнату вбегают полуобнажённые девушки, которые, после ряд церемонных приветствий повелителю, начинают медлительный грациозный танец, изображающий тайные муки и радости любви. Нинь-Хао с равнодушным видом следит за движениями девушек, думая о ком-то другом... В оркестре проносится эхо мотива Жанны Вернье. Она вспоминается Мандарину. Вскоре танцующих девушек сменяет танец двух сиамцев со змеями в руках. После ряда танцев, которые не выводят Нинь-Хао из состояния полного равнодушия, входит слуга, который о чём-то докладывает своему повелителю. Нинь-Хао быстро вскакивает, велит слуге ввести явившегося, и знаком руки отпускает танцоров.

В комнату быстро входит Жанна Вернье, неся охапку больших цветов красного мака. Нинь-Хао с улыбкой радости приветствует Жанну. Он усаживает её и сам угощает из своих рук. Жанна кокетничает с ним, обольщая его своими ленивыми и грациозными движениями. Нинь-Хао распаляется всё большей страстью. Тогда Жанна предлагает ему танцевать для него. Нинь-Хао с восторгом соглашается, зовёт слугу, которому велит зажечь опиум в трубочке. Тот исполняет. Нинь-Хао в блаженной позе готовится смотреть танцы «алого цветка Запада». Танец Жанны. В её движениях соединение знойной экзотичности Юга и тонкой чувственности Парижа. Вдвойне опьяневший Нинь-Хао манит к себе Жанну, которая после долгой и тонкой игры склоняется к Мандарину, почти лаская его, но в то же время отдаляясь от него. Когда совершенно обезумевший Нинь-Хао хочет заключить её в объятия, она быстро вытаскивает из-за корсажа бумагу и велит Мандарину скрепить её своей подписью. Мандарин почти бессознательно исполняет волю Жанны, которая, торжествуя, прячет бумагу на груди. В оркестре звучит европейский победный марш. Жанна заставляет Мандарина пить шампанское, которое его окончательно лишает сознания. Осматриваясь по всем углам, Жанна тихо ударяет в гонг, зовя слугу, который входит и помогает Жанне уложить Мандарина, к которому слуга прикасается чрезвычайно почтительно. Опьяневший Нинь-Хао во сне делает разные движения руками и ногами, очевидно, воображая себе что-то необычайно приятное. Оставив слугу около Нинь-Хао, Жанна быстро уходит.

КАРТИНА ЧЕТВЁРТАЯ. В таверне «Красный мак»

Сцена разделена на две половины сводчатыми арками, которых, очевидно, целая анфилада. Род больших отдельных кабинетов, в которых, по желанию, едят, курят опиум, обдывают разные дела и так далее. Задняя часть сцены имеет широкие окна с частыми переплётами. В окнах виден порт Тянь-Цзина, синее небо, огоньки на кораблях и набережной, лучи прожекторов. В музыке нарастание какой-то тревоги, загадочной и смутной. Два стиля, китайский и европейский, сменяют друг друга. Порою, по ходу пьесы, в музыку стихийно врывается характерная русская тема. (Может быть, эхо «Интернационала»).

В левой части таверны за столиками сидят европейцы, опять-таки, как и в первой картине, внешне мирно разговаривающие о своих личных делах, пьющие коктейль и соду-виски, но зорко шпионящие друг за другом. За одним из столиков сидит группа англичан, среди которых Секретарь Лорда Вудлей. Поодаль сгруппировалось несколько французов. Есть и немцы, и другие национальности, – шепчутся, шушукуются, сообщают друг-другу что-то, некоторые показывают газеты, обсуждают какие-то события и так далее.

Правая половина таверны. Большой стол в центре, у окна против зрителя – прилавок с разными напитками и закусками. За столом несколько человек, просто одетых, все – китайцы и корейцы. В течение всей картины приходят новые. У дверей сидит Ли-Цзи (член

Гоминьдана), которому входящие показывают, входя, маленькие красные цветочки, быстро вынимая их из карманов и снова пряча. В середине картины приходит русский, которого очень приветливо встречают. Со многими русский коротко знаком, другие доверчиво его встречают, хотя и видят его в первый раз. Когда за столом собралось достаточное количество членов заседания, Ли-Цзи, сдавши контрольный лист у дверей Чен-Туй, сообщает о замыслах английской дипломатии и о планах Вудлей. Общее негодование. В это время Чен-Туй тревожно стучит в гонг находящийся на столике у дверей. Все быстро меняют выражения лиц, позы и так далее. Через правую комнату входит Жанна Вернье, которая, осторожно оглядываясь, проходит в левую половину, где быстро присоединяется к Секретарю Вудлей и его компании. Справа снова возобновляется заседание, но при прохождении Жанны, Ли-Цзи указывает своим товарищам на неё как на участницу заговора Вудлей с его концессионными планами. Вскоре сигнал тревоги повторяется: на этот раз пришёл сам Лорд Вудлей. Его также пропускают, зорко следя за каждым его шагом. Пока на правой половине идёт заседание членов Гоминьдана, в левой части Лорд Вудлей оживлённо говорит с Жанной, сообщая ему о том, что она удачно выполнила его поручение. Лорд Вудлей с трудом скрывает своё ликование. В это время Краснов, которому Ли-Цзи и Чен-Туй показали Жанну и Вудлей, – объяснив их планы, – осторожно проходит в левую половину, зорко следя за Жанной и Вудлеем. Его обычно добродушное, даже бесшабашное лицо сохраняет выражение охотника, стерегущего дичь... В то же время, хитря, он отворачивается к стене, рассматривая один из ярких иностранных плакатов. В правой половине за столом затихли, напряжённо ожидая... В момент, когда Лорд Вудлей, положив в руку Жанны вынутый им из бумажника чек, другою рукой принимает от неё документ, решающий судьбу всей английской дипломатической политики на Востоке, матрос Краснов, одним прыжком, кидается на него, вырывает документ и, прежде, чем кто-либо опомнится, выпрыгивает в окно. Лорд Вудлей делает вслед ему два выстрела из револьвера. В правой половине, убедившись в том, что документ в руках у Краснова, собрание быстро расходится. На сцене смятение, беготня, усиленная жестикуляция иностранцев. Часть публики иронически смотрит на потрясённого Лорда Вудлей и на растерянных англичан.

КАРТИНА ПЯТАЯ. По стопам Сун-Ятцена

Багровый закат освещает порт Тянь-Цзина. Тишина. В порту ни малейшего движения. Портовые рабочие бастуют. Слева, возле зданий иностранцев видна охрана, стоящая на часах. Всё время проходят иностранцы, робкою, крадущеюся походкой. Группирующиеся рабочие, кули, грузчики, матросы и другие наоборот, держатся свободнее, независимее и стали как бы выше ростом.

Тихая, но широкая музыка в оркестре как-бы разрастается в гимн свободы, бодря и призывая угнетённый Восток к последнему, решительному бою... Постепенно сцена наполняется рабочими, матросами, – идут процессии с плакатами на китайском языке, всё сосредотачивается в левой части набережной порта и на всей авансцене. Со стороны города приходят отряды Народной армии, восторженно встречаемые всем народом. Ли-Цзи и Чен-Туй в глубине сцены слева говорят речи толпе народа. Проходящие иностранцы быстро прошмыгивают мимо. Их оглядывают с презрением и ненавистью. Стройный отряд китайской молодёжи проделывает ритмическую гимнастику, полную бодрой революционной силы и красоты. В углу справа сидят двое китайских цирюльников. Возле них длинная очередь желающих освободиться от кос. Косы быстро остригаются и кидаются в море, – китайцы, довольные освобождением от ненужного бремени тёмного прошлого, встряхивают головами и улыбаются.

Вечереет. Вдали слышатся хоровые песни. На фоне русского напева появляется Краснов. Его восторженно встречают, поднимают на руки и несут к центру. К нему подходит Ли-Цзи

и Чен-Туй. Все трое собою являют как-бы символическую группу единения России с Китаем в едином звене Революции.

Со стороны европейского квартала тихо подходит Жанна Вернье, которая с восхищением смотрит на Краснова что-то говорящего народу... Тот, наконец, обращает на неё внимание и, узнав, подходит к ней. Он снова тот же, широко улыбающийся, добродушный и насмешливый. Он шутит с Жанной, которая, поняв всё происходящее, вспоминает свою Францию, некогда великую и революционную. Она в ярко-мимической сцене объясняет просветление духа, происшедшее в ней, она восторженно просит принять и её в ряды празднующих свободу, – она показывает в сторону европейского квартала, что она порывает с прошлым и навсегда уходит от грязной жизни европейских империалистов... Краснов, улыбаясь, хлопает её ласково по плечу и мимически объясняется с нею, переспрашивая её об искренности её решения. Жанна, вся преображённая, подходит к одному из толпы, держащему маленький красный флаг, и просит дать ей на минутку этот символ революции. Получив флаг и сбросив с себя накидку, Жанна танцует бурный танец свободы, на сей раз выражая иную силу, иной порыв, иные страсти.

Совсем стемнело. Из-за водной дали начинает светиться какой-то луч, который становится всё ярче. Чем ярче луч становится, тем большее внимание он вызывает в толпе. Наконец, на горизонте, ещё очень далеко, вырисовывается светящийся силуэт корабля. Постепенно очертания становятся всё более чёткими. Члены Гоминьдана, Краснов, отряды Народной армии, матросы, рабочие, молодёжь, – все находящиеся на сцене в едином порыве восторга подаются вперёд, к морю...

После некоторого исчезновения в туманной дымке, корабль начинает показываться во всей своей грандиозной величине. Все части корабля ярко иллюминированы. Когда корабль поворачивается бортовой частью к зрителю, виднеется название «Руки прочь от Китая!». По мере приближения корабля к зрителю все находящиеся на сцене группируются в стройную картину апофеоза. Оркестр, к этому мгновению достигший наибольшей звучности, как бы дополняет ослепительный свет, льющийся с корабля, создавая общий аккорд из звуков и лучей, полный мощной, растущей, несокрушимой силы.

По сведениям Суриц, «Глиэр отверг прокт» [11, 240] «поэмы-либретто» Гальперина. Полностью согласиться с этим утверждением вряд ли возможно. Новым сценаристом стал Курилко³⁵. Договор на написание нового сценария между директором ГАБТ СССР Г. А. Колосковым и Курилко был подписан 23 мая 1926 г. – за день до представления Гальпериным своего сценария в Дирекцию Большого театра [см.: 7, 184–185]. Одним из условий договора было «право внесения поправок в либретто, какие... [Дирекция ГАБТ СССР] найдёт необходимым» [цит. по: 6, 185]. Впервые вариант сценария Курилко был опубликован лишь в 1982 г. в сборнике «Русский советский театр: 1926–1932»³⁶ [3, 95–98]. В брошюрах к постановке «Красного мака» на сценах ГАБТ СССР, Государ-

ственного академического театра оперы и балета³⁷ (ГАТОБ) и других театров по всей стране публиковались лишь неавторские варианты изложения сюжета. Основной причиной этого обстоятельства является наличие весьма существенного количества заимствований, очевидность которых неоспорима. Сценарий Гальперина содержит практически все важнейшие и зафиксированные впоследствии в сценарии Курилко и в партитуре Глиэра драматургические и музыкальные решения. Так, например, местом действия и в сценарии Гальперина, и в сценарии Курилко является китайский портовый город, главной героиней – танцовщица, главным злодеем – представитель Британской империи, а развитие

сюжета заканчивается антиколониальным восстанием китайского народа. Более того, уже в сценарии Гальперина и драматургически, и музыкально подчёркивается особая роль матроса-большевика Краснова, покоряющего своими «„па“ русской пляски» угнетённых рабочих-кули, ставшего прототипом Капитана советского корабля в сценарии Курилко. Существенными также являются отмеченное Гальпериным противопоставление в музыке балета «двух стилей – китайского и европейского», а также

определяющая роль «эхо „Интернационала“... в оркестре, разрастающегося в гимн свободы, бодря и призывая угнетённый Восток к последнему решительному бою». Этот список можно продолжить и далее.

Окончательный вариант сценария балета «Красный мак» Курилко до настоящего момента не опубликован. Между тем, его рукопись³⁸ стала одной из составных частей подготовленной к публикации книги Ю. И. Слонимского «Драматургия балета: Статьи и материалы»³⁹ (1941):

«КРАСНЫЙ МАК»

Балет в 3-х действиях

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Китайский порт. Даль и море – глубину сцены – закрывает своим огромным бортом корабль под красным флагом. Узкие китайские улочки сходятся к набережной, заваленной ящиками. Справа – китайский ресторан; в нём сидят европейцы и китайцы, моряки, военные, нарядные дамы и пр. Жаркий солнечный день. Воздух пронизан золотой пылью.

Порт кипит народом. С корабля спущен трап. Идёт разгрузка. Кули вереницей несут грузы, изнывая от тяжести и жары. Надсмотрщики понукают их окриками и ударами. Заунывная, гнетущая музыка, полная тоски.

В ресторане суетится Хозяин, бегают бои. В кресле развалился грузный, пресыщенный, равнодушный к окружающему европеец сэр Хипс – представитель европейской власти в порту. Хозяин ресторана ежеминутно приседает перед ним, присутствующие европейцы также оказывают ему внимание.

Чтобы развеселить гостей, Хозяин зовёт малаек. Танец малаек. Пьяные гости бросают им деньги. Малайки, нищие, мальчишки яростно кидаются собирать брошенную мелочь.

Приближается оркестр китайских музыкантов. Мальчишки бегут ему навстречу. В богатом паланкине несут любимицу толпы – актрису Хон-Тая-Хоа [по-китайски – «Цветок красного мака»]. Раздвигая занавески паланкина, она раскланивается и кокетничает с приветствующими её. Хозяин ресторана выходит к ней навстречу и приглашает зайти развеселить его гостей.

Тая-Хоа уступает его усиленным просьбам и танцует. Её танец с веером полон жеманства и вычурной грации. Тая-Хоа впитала в себя тысячелетнюю китайскую культуру, но, вместе с тем, она – дитя улицы – отравлена европейской продажной «цивилизацией» и знает все чёрные стороны жизни.

Европейцы, очарованные танцем Тая-Хоа, окружают её; кокетничая с ними, она входит в ресторан. Её приглашают танцевать, она отказывается и просит показать ей европейские танцы. Две дамы танцуют фокстрот.

Весёлая, как бабочка, Тая-Хоа переходит от гостя к гостю, раздавая им цветы. Тая-Хоа протягивает руку с цветком – рука падает: её глаза встретились с глазами Ли-Шан-Фу. Жизнь улицы с детства связала их; уже давно он жених Тая-Хоа, и большая часть её заработка уходит в его карман. Бесправие китайской женщины не даёт ей возможности освободиться от него. Ли-Шан-Фу – злой гений Тая-Хоа. Ли-Шан-Фу – почти европеец, все властвующие в городе знают его и считают своим.

29

Веселье в ресторане продолжается. Бои закрывают ширмы ресторана.

Кули продолжают разгружать советский корабль. Под тяжестью тюка падает старик-китаец. Надсмотрщики подбегают к нему и ударами бамбуковых палок заставляют его встать. Общее возмущение кули бесчеловечностью надсмотрщиков. Работа прекращается. Вмешиваются полицейские. Кули избивают.

На палубе корабля появляется Капитан. Кули бросаются к нему, просят у него защиты. Капитан спускается по трапу и резким движением прекращает избивание кули. «Нам не нужно такой работы!». Надсмотрщики возмущаются. Свисток Капитана. На палубе корабля появляются матросы. Команда. Матросы лавиной рассыпаются по трапу, и тюки товаров, как по конвейеру, замелькали у них по рукам. Кули поражены; они растеряно смотрят на работу советских матросов. Но потом кули бросаются в интервалы между матросами и вместе с ними продолжают разгрузку. Темп работы (и музыка) учащается и переходит в бешеный поток перелетающих тюков. Свисток. Работа окончена. Трап убирают. На набережной остаются Капитан советского корабля и сэр Хипс – они разговаривают о произошедшем инциденте.

Тая-Хоа наблюдала всю эту сцену из-за ширм ресторана. Она поражена; она никогда не видела таких людей. Рабский страх и подневольный труд были для неё законом жизни. И вдруг всё это мгновенно нарушено советским Капитаном. В её глазах он стал героем легендарной страны, о которой она так много слыхала. В восторге она подбегает к Капитану и осыпает его цветами; большой красный мак она подаёт ему в руки: Тая-Хоа полюбила его. Капитану непонятна её горячность, и он снисходительно смотрит на неё.

Тем временем в группе европейцев зарождается заговор против Капитана советского корабля. «Как он смеет насаждать свои законы!». Зовут Ли-Шан-Фу и приказывают ему следить за Капитаном. «Что за демонстрацию устраивает Тая-Хоа?». Натравленный европейцами и разъярённый ревностью Ли-Шан-Фу грубо отталкивает Тая-Хоа от Капитана. – «Довольно, иди в ресторан!». – Адажио Тая-Хоа и Ли-Шан-Фу. Капитан порывается вступить за Тая-Хоа, но сэр Хипс отвлекает его в сторону, разговаривая о бунте кули. Капитан прикалывается красный мак к своему кителю. Это видит Тая-Хоа, страдающая во время адажио от грубостей Ли-Шан-Фу. Она вырывается от Ли-Шан-Фу и падает к ногам Капитана. Он поднимает её, загораживает от Ли-Шан-Фу, гладит её по голове, успокаивает и просит протанцевать для него. Ли-Шан-Фу также приказывает ей танцевать.

Тая-Хоа танцует; все мысли её устремлены к Капитану. Танец с золотыми ноготками. Европейцы изысканно благодарят Тая-Хоа, Капитан неловким рукопожатием прощается с ней. Тая-Хоа уносят в паланике. Европейская публика расходится.

Темнеет. Вбегают китайки и начинают танцевать. К ним присоединяются отдохнувшие кули. Танец китайок и кули.

На авансцену выскакивают пять матросов каботажного судна; они разных национальностей пяти частей света. Разнохарактерный матросский танец. Бурные овации.

С палубы корабля советские матросы приветствуют своих товарищей. Толпа просит их сойти на набережную. Советские матросы спускаются по канатам через борт. В ответ на брошенный вызов, советские матросы в бешеном темпе пляшут свой танец «Яблочко».

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина I

Ночь. На сцене загородный домик – курильня опиума. Часть паркета набережной. На противоположной стороне залива (на заднике) виднеются огни города. В правом углу сцены – дерево. Через раздвинутую стену домика виды фигуры спящих курильщиков. Дремлют бои.

Вбегают китайки. Рассматривают написанную на шёлке картину, танцуют с птичьими клетками.

Старик-владелец курильни ждёт Тая-Хоа. Выходит Тая-Хоа. Её радостно встречают. Она раздаёт цветы, снимает халат. Приходят музыканты и Тая-Хоа танцует. После танца она одевается и уходит в домик.

Выходит старик-китаец – фокусник; он ждёт кого-то. Бои готовят стол.

Приходит сэр Хипс. Вскоре приходят Ли-Шан-Фу и четыре китайца-заговорщика. Они сговариваются. Сэр Хипс говорит, что поведение советских моряков нарушает обычаи и может разрушить старые традиции страны.

Вдали на набережной проходит группа советских матросов. Возбуждённые заговорщики хотят броситься на них, но Ли-Шан-Фу, преграждая дорогу, останавливает китайцев. Старик-фокусник предлагает заманить сюда Капитана советского корабля и, спровоцировав драку, убить его. Заговорщики вызывают из домика Тая-Хоа и предлагают ей пригласить советского Капитана. Она подслушала последние слова заговорщиков и поэтому нерешительно смотрит на них. Но под взглядом Ли-Шан-Фу она покорно идёт приглашать Капитана.

Входит Капитан. Его усаживают за стол, просят фокусника развлечь его. Ли-Шан-Фу приказывает Тая-Хоа ухаживать за Капитаном. За соседним столиком заговорщики продолжают совещаться. Тая-Хоа подкрадывается к ним и подслушивает. Ли-Шан-Фу увидел это, он ловит Тая-Хоа за руку, ломает ей руки. Тая-Хоа вскрикивает. Капитан вступает за неё. Заговорщики бросаются на Капитана с ножами. Тая-Хоа встаёт между ними закрывая собой Капитана. Капитан свистит. Появляются матросы советского корабля. Заговорщики улыбаются, скрывая ножи за веерами.

Входит сэр Хипс и приглашает Капитана к себе на бал. Они оба уходят.

Ли-Шан-Фу набрасывается на Тая-Хоа, бросает её, она падает на колени. Заговорщики решают пригласить Капитана на бал и там отравить его. Расходятся.

Тая-Хоа в отдалении плачет. Фокусник утешает её и предлагает трубку опиума. Она курит и засыпает.

Картина II. Сон Тая-Хоа

Сцена постепенно темнеет, всё погружается в темноту, кроме фигуры Тая-Хоа. Луч света суживается на ней и превращается в светящуюся точку, которая постепенно расплывается во весь спущенный спереди тюлевый экран. По нему разбегаются фантастические круги и линии; из них выплывают сказочные фигуры рыб и птиц. Всё смешивается. Свет гаснет. Пролетает фигура Тая-Хоа.

Снова луч света, освещающий в глубине сцены громадную фигуру золотого Будды. Свет, расширяясь, освещает храм, по стенам которого стоят чудовищные стражи божества. Оживают фигуры в старинных китайских одеяниях. Танец четырёх богинь. пышные процессии движутся к Будде. На высоких носилках несут Тая-Хоа и кладут её у подножья статуи Будды. Тая-Хоа в плену тысячелетней китайской религии. Танец чудовищ. Танец с мечами. Сцена темнеет, храм во мраке, видна только Тая-Хоа у подножья Будды. Светлые фигуры носятся в воздухе (светящиеся костюмы). Храм исчезает.

Освобождённая от уз религии Тая-Хоа танцует с фениксами – символами вечного возрождения. Вместе с фениксами Тая-Хоа прилетает в светлый мир грёз и мечтаний. (Адажио Тая-Хоа и фениксов).

Здесь танцуют ожившие цветы, бабочки, птицы. Танцуют среди них, Тая-Хоа порхает, как бабочка; в мире грёз она ищет истину. Появляются танцующие красные маки – первые вестники истины. Врываются фениксы, они стараются вернуть Тая-Хоа (вариации фениксов), но она уходит от них (вариация Тая-Хоа, ксилофон). Появляется фантастический дух, старающийся вернуть Тая-Хоа старому Китаю. (Танец для А. М. Мессерера). Красные маки побеждают – кода. Появление красного корабля.

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Европейский квартал. Зал с выходом на веранду, за которой видны море и маяк. Ночь, Раут в честь Капитана советского корабля, уходящего в море.

При поднятии занавеса гости-европейцы танцуют чарльстон. Дамы в чёрном, кавалеры в белой морской форме. Гости-китайцы из-за колонн и ваз с недоумением и страхом смотрят на европейские развлечения.

В глубине сцены налево сидит сэр Хипс, два мандарина, европейцы, китайцы-заговорщики и другие. Среди них – Капитан и несколько матросов советского корабля.

Сэр Хипс предлагает развлечься. Десять лакеев-китайцев в красных фраках вносят блюдо с европейской танцовщицей. Танцуя, она постепенно раздевается (танго на блюде).

Китайский актёр-фокусник, в пышном старинном наряде, объявляет о начале китайского представления. Танец с четырьмя покрывалами. Танец китайского чёрта, появляющегося из ящика. Танец Тая-Хоа с зонтиком. Танец с лентой.

Гости снова танцуют (вальс-бостон), постепенно удаляясь в глубь сцены.

На третьем плане опускается кружевной занавес. Сквозь него видно, как слуги приносят стол, готовят зал для угощения гостей. Пробегают китайки с чашками чая и ставят их на стол. Появляются заговорщики. Они останавливают китайку, несущую большую красную чашку для советского Капитана. Сквозь занавес видны силуэты: заговорщики высыпают яд в красную чашку. Тая-Хоа видит это. Она бросается к заговорщикам: – «Эта чашка – для советского Капитана. Что Вы делаете?!». – «Ты должна исполнить то, что обещала». Ли-Шан-Фу бросает её на землю и уходит с остальными заговорщиками. Тая-Хоа в отчаянье. Нужно предупредить Капитана.

Проходит Капитан. Тая-Хоа подзывает его. – «Иди сюда, герой из страны счастья, мне нужно сказать тебе многое и важное. Ты один такой прекрасный в целом свете лжи и зла. Маленькая Тая-Хоа хочет защитить тебя. Тая-Хоа любит тебя, ты для неё единственный в мире, возьми с собой Тая-Хоа. Если ты оставишь Тая-Хоа, она погибнет злой смертью из-за тебя. Сейчас же беги на корабль и возьми с собой Тая-Хоа. Тая-Хоа любит тебя».

Капитану жаль маленькую Тая-Хоа, но его не пугают её страхи. Он объясняет ей, что выше личного счастья, что вся его жизнь – это море и Родина, где в борьбе строится новая жизнь. Капитан показывает ей красную звезду на своём рукаве. Тая-Хоа падает перед ним на колени, забыв о грозящей опасности, думая только о своей любви. Капитан не знает, как объяснить ей идею, которой он служит. Он подходит к вазе с цветами, выбирает из неё красный мак и, передавая его ей, высоко поднимает её руки. «Учись бороться за это красное знамя. В нём счастье Китая и всего человечества. Вот мой завет тебе».

Кружевной занавес поднимается. Зал готов для угощения. Входят гости. Капитана приглашают занять почётное место. Тая-Хоа, оставшаяся одна на авансцене, продолжая стоять на коленях, бережно прячет в своё платье подаренный ей красный мак. Прибегают бои, торопят её к церемонии подачи чая.

К столу, уставленному чашками, садятся китайки. К ним присоединяется Тая-Хоа. По знаку китайки церемонно подают гостям чашки. В руках Тая-Хоа красная чашка, но она медлит, не решается подать её Капитану. Танец Тая-Хоа с чашкой. Под взглядами заговорщиков Тая-Хоа передаёт Капитану чашку, но в тот момент, когда он хочет её выпить, Тая-Хоа выбивает чашку из его рук. Общее замешательство.

Заговорщики, видя, что всё потеряно, с оружием бросаются на Капитана. На сцене темнота. Выстрелы. Гости разбегаются в разные стороны, опрокидывая всё на своём пути. Преследуемые заговорщиками Капитан и матросы советского корабля отступают в правую кулису. Сцена пуста, на ней полный разгром. Передняя часть сцены в темноте.

В глубине сцены видны море и небо, по которому бегают лучи маяка. На фоне неба вырисовывается фигура Тая-Хоа. Луч маяка падает на уходящий корабль под красным флагом. Тая-Хоа с тоской смотрит на него, держа в руках красный мак.

По первому плану сцены в темноте слева направо проходят вооружённые кули.

Возвращаются возмущённые неудачей заговорщики. Они видят Тая-Хоа, бросаются к ней. Как из-под земли вырастает толпа кули, они окружают Тая-Хоа. Ли-Шан-Фу целится в Тая-Хоа. Тая-Хоа падает. Общий бой в темноте.

Бой переносится в порт, распространяется по всему городу. (Символическая картина Китайской революции).

Несколько женщин выносят смертельно раненую Тая-Хоа и кладут её на авансцену. Опускается кружевной занавес, через который видно зарево, и бой восстания. Тая-Хоа окружают постепенно прибывающие дети. Тая-Хоа приходит в себя, в бреду она вспоминает свою жизнь и любовь к Капитану. Тая-Хоа вспоминает о красном маке, находит его, подзывает к себе детей и, глядя их головы, объясняет им значение красного мака. Умирая, Тая-Хоа передаёт детям красный мак. Женщины покрывают её красным покрывалом.

Поднимается кружевной занавес. Дождь красных маков. Вверху, в расходящихся лучах света, горит красное знамя в виде красного мака. К нему поднимается помост. Сотни детских и взрослых рук тянутся к знамени. Свет только на руках и на покрывале Тая-Хоа. Начавшееся в финальной сцене пение детей сливается с хором мужских и женских голосов, поющих «Интернационал». Орган и весь оркестр.

О процессе создания балета «Красный мак» Глиэр вспоминал: «Участие стольких соавторов делало работу по сочинению особенно сложной, так как каждый вносил свои идеи... часто совершенно не согласуя их с планом своих коллег по разработке сюжета»⁴⁰ [цит. по: 10, 241]. Помимо «официального» автора Курилко в разработке сценария участвовали В. Д. Тихомиров, Е. В. Гельцер, Л. А. Лащилин и А. Д. Дикий. По утверждению Суриц, «Красный мак» «рождался в атмосфере ожесточённых споров и недоверия» [11, 243] как между соавторами сценария и спектакля, так и со стороны театральной общественности. «В театре мало кто верил в успех переделки на новый лад музыки и сценария „Дочери народа“, тем более в возможность создания революционного спектакля усилиями таких завязых „академистов“, как Тихомиров и Гельцер»⁴¹ [11, 243]. Однако именно из этой «переделки» в конце концов был создан балет, ставший на долгие годы одним из символов советского искусства. В этом, как видится, были заслуги и тех участников процесса (М. П. Гальперина и А. Д. Дикого),



Рис. 8. Клавир балета Р. М. Глиэра «Красный мак». Обложка (1933 г.)

чи имена не были указаны на афишах премьерных спектаклей. Что ни в коем случае не умаляет значимости их вклада в процесс создания «Красного мака».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: [11, 244].

² См., напр., статью М. Э. Риттих «Балетное творчество Р. М. Глиэра» [9] и кандидатскую диссертацию Н. В. Киселёвой «Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте» [5].

³ Среди его работ – художественное оформление опер «Король забавляется» («Риголетто») Дж. Верди (1925) и «Саломея» Р. Штрауса (1925), балетов «Эсмеральда» Ц. Пуни (1926) и «Красный мак» Р. М. Глиэра (1927).

⁴ См. также кандидатскую диссертацию Е. Я. Суриц «Балетмейстеры Московского Большого театра (1917–1927): К истории становления советского балетного театра» [10, 248–290].

⁵ В обеих энциклопедических статьях приводятся сведения о том, что в 1902 г. М. П. Гальперин окончил Московскую консерваторию по классу теории композиции. Этот факт не находит документального подтверждения ни в одном из исследованных источников.

⁶ Благодарю главного хранителя Музея Государственного академического Большого театра России Е. А. Конюхова за возможность использовать афиши премьерного и 300-хсотого спектаклей балета Р. М. Глиэра «Красный мак» в ГАБТ СССР в качестве иллюстративного материала к статье.

⁷ Здесь и далее звёздочкой (*) отмечены жанровые определения вокальных миниатюр, принадлежащие композиторам.

⁸ Гальперин М. П. Краткий отчёт о работе // Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. Инв. № КП-54835/1427. Л. 1.

⁹ Гальперин М. П. Студии Московского Художественного театра : [Стихотворение] // РГАЛИ. Ф. 1990. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 2.

¹⁰ Впоследствии – Музыкального театра под руководством Вл. И. Немировича-Данченко, Государственного музыкального театра имени Вл. И. Немировича-Данченко.

¹¹ Жанровое определение Немировича-Данченко.

¹² Гальперин М. П. Дочь Анго : Комическая опера III. Лекока в 3 актах. Москва : Теакинопечатъ, 1929. 176 с.; Он же. Дочь Анго : Комическая опера III. Лекока в 3 актах. 2-е изд. Москва : Теакинопечатъ, 1929. 176 с.

¹³ Гальперин М. П. Перикола : Оперетта в 4 актах : [Муз. Ж. Оффенбаха]. Москва : Теакинопечатъ, 1929. 176 с.

¹⁴ Гальперин М. П. Соломенная шляпка : Водевиль в 5-и картинах. (4 акта). Москва : Теакинопечатъ, 1929. 112 с.

¹⁵ Гальперин М. П., Геркен Е. Г. Джонни : Опера в 4 актах : [Музыка Э. Кшенека]. Москва : Теакинопечатъ, 1930. 104 с.

¹⁶ Гальперин М. П. Сын Солнца : Опера в 4 актах : [Муз. С. Н. Василенко]. Москва : Теакинопечатъ, 1929. 96 с.; Он же. Сын Солнца : Опера в 4 актах : [Муз. С. Н. Василенко]. 2-е изд. Москва : Теакинопечатъ, 1930. 95 с.

¹⁷ Гальперин М. П. Очерк нового текста оперы Л. Делиба «Лакме» («Англичане в Индии») // РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 1023. Л. 1в.

¹⁸ Гальперин М. П. Лакмэ : Муз. Л. Делиба : Опера в 3 актах : Москва : Теакинопечатъ, 1929. 120 с.; Он же. Лакмэ : Муз. Л. Делиба : Опера в 3 актах. 2-е изд. Москва : Теакинопечатъ, 1930. 120 с.

¹⁹ Гальперин М. П. Юдифь : Опера в 5 актах : [Муз. А. Н. Серова]. Москва : Теакинопечатъ, 1930. 80 с.

²⁰ Дж. Верди. Травиата : Опера в 4 д. : [К постановке] : Сезон 1935–1936 г / авт. текста М. П. Гальперин; Гос. театр оперы и балета им. А. В. Луначарского. [Свердловск] : Урал. рабочий, [1936]. 31 с.

²¹ Стенограмма Совещания работников театров оперетты и музыкальных комедий в Управлении театрально-зрелищными предприятиями Наркомпроса РСФСР от 19–23 января 1935 года // РГАЛИ. Ф. 2715. Оп. 1. Ед. хр. 360. Л. 720б.

²² Докладная записка М. П. Гальперина Дирекции Государственного академического Большого театра СССР : [Об опере А. А. Зикса «Овод»] // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 541. Л. 114.

²³ Гальперин М. П. Овод : Опера в 4 актах : [Муз. А. А. Зикса]. Москва : Теакинопечатъ, 1929. 112 с.

²⁴ Здесь и далее подчёркивания, курсив и полужирное начертание в цитируемых фрагментах принадлежит авторам высказываний.

²⁵ Отзыв политического редактора Н. А. Рославца : Опера А. А. Зикса «Овод» : Либретто М. П. Гальперина // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 709. Л. 4–40б.

²⁶ Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля. Инв. № КП-54835/1427. Л. 1.

²⁷ См. Личный листок М. П. Гальперина // РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 16. Ед. хр. 147. Л. 100б.

²⁸ В состав Творческой бригады под руководством Гальперина входили поэты В. Н. Киселёв и Е. В. Раймонд, композиторы К. Я. Листов, Б. А. Постников и А. Э. Спадавекия.

²⁹ Гальперина Елена Михайловна (1918–1996) – писатель, поэт, драматург, либреттист и переводчик. Дочь М. П. Гальперина и А. Б. Гальпериной. В 1939 г. окончила Московский институт философии, литературы и истории имени Н. Г. Чернышевского. Самым известным произведением Е. М. Гальпериной стала написанная совместно с Ю. Л. Анненковым пьеса «Севастопольский вальс», на основе которой в 1961 г. Листов создал одноимённую оперетту, поставленную на сценах множества театров музыкальной комедии СССР.

³⁰ *Эспозито Е. Д.* Чёрный тюрбан : Нарочито измышлённая чрезвычайно кровавая быль : Комическая опера в 3 действиях. Москва : Типолит. и нотопечатня В. Гросс, б. г. 123 с. В 1928 г. на музыку названной оперетты Е. Д. Эспозито Гальперин создал новое либретто, озаглавленное «Фатима» (варианты названия – «Сто тридцать первая жена», «Красная чалма»). Неполный вариант этого текста сохранился в фонде Главреперткома (ГРК) в РГАЛИ, см.: РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 704. Л. 1–10.

³¹ Письмо М. П. Гальперина – К. С. Станиславскому от 19 мая 1927 года // Музей МХАТ. Ф. Станиславский К. С. Инв. № 7688. Л. 3.

³² «Дочь порта» : Балет в 3-х актах : Либретто М. П. Гальперина // Российский национальный музей музыки (РНММ). Ф. 2. Инв. № 7988. Л. 1–9. Предисловие Гальперина к сценарию гласит: «Сюжет балета „Дочь порта“ автором нигде не заимствован. События политического характера, как, например, заговор матросов и грузчиков, восстание портовых рабочих, соединённое с восстанием крупного фабричного города, где множество рабочих жестоко эксплуатировались владельцами многочисленных... заводов и множества рыбных промыслов, изобилующими донныне в Марселе, – все эти эпизоды согласованы в хронологическом отношении с Великой французской революцией. До середины XVII века Марсель был вольным городом, но Людовик XIV лишил город этого права. Дух мятежа... кажется вполне логичным и естественным в историческом отношении».

³³ Очевидно, что М. И. Курилко ошибается, так как в балете «Дочь порта» действие происходит в Марселе во время Великой французской революции. См.: также статью М. М. Курилко «Михаил Иванович Курилко – автор либретто балета „Красный мак“ : (К истории создания)» [7, 183–184].

³⁴ «Красный мак» : «Тайна китайской таверны» : Драматический балет в 5-и картинах с эпилогом : Поэма-либретто М. П. Гальперина // РГАЛИ. Ф. 648. Оп. 2. Ед. хр. 470. Л. 26–33. Ещё один экземпляр «поэмы-либретто» сохранился в фонде М. М. Ипполитова-Иванова в РНММ, см.: РНММ. Ф. 2. Инв. № 7990. Л. 1–18.

³⁵ Согласно Суриц, после создания «Красного мака» Курилко «попытался... сочинить... ещё один балетный сценарий, тоже на тему из современной жизни» [11, 263], но эта попытка не имела успеха. По воспоминаниям Курилко, его «„пробой“ сил в области сочинения сценария» [6, 105] была совместная работа с Глиэром, В. Д. Тихомировым и Е. В. Гельцер над «Эсмеральдой» Ц. Пуни, где художнику принадлежала идея «введения хора девушек, выходящих из собора, и некоторые другие небольшие сценарные детали» [6, 105]. Несмотря на то, что авторами нового сценария «Эсмеральды» значились Тихомиров и Гальперин, Курилко не упоминает последнего.

³⁶ Также в 1971 г. в сборнике «Василий Дмитриевич Тихомиров: Артист, балетмейстер, педагог» был опубликован «Балетмейстерский сценарий второго действия балета „Красный мак“» [12, 173–176], принадлежащий Тихомирову.

³⁷ Бывший Мариинский театр.

³⁸ В примечаниях к книге Ю. И. Слонимского «Драматургия балета: Статьи и материалы» Л. Д. Блок указала, что «сценарий [балета „Красный мак“] печатается по рукописи автора [М. И. Курилко]», см.: Санкт-Петербургская театральная библиотека (СПбТБ). Отдел рукописей и редкой книги (ОРИРК). Ф. 22. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 333.

³⁹ Книга Ю. И. Слонимского «Драматургия балета: Статьи и материалы» под общей редакцией П. А. Гусева была подготовлена к печати ленинградским отделением издательства «Искусство» в 1941 г. и не была опубликована из-за начавшейся Великой Отечественной войны. Принадлежащий Курилко текст сценария балета «Красный мак» приводится по гранкам книги, сохранившимся в фонде Слонимского в ОРИРК СПбТБ, см.: СПбТБ. ОРИРК. Ф. 22. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 332–343.

Благодарю заведующую сектором архивных материалов Отдела редкой книги, рукописных, архивных и изобразительных материалов Санкт-Петербургской театральной библиотеки Т. А. Синельникову за предоставленные сведения.

⁴⁰ Об «участи» Глиэра при написании музыки к балету «Красный мак» Суриц пишет следующее: «Глиэр не поспевал за балетмейстерами. Буквально на ходу, в то время как постановочная группа уточняла детали сценария, он сочинял музыку, нередко используя при этом свои старые произведения, перенося в „Красный мак“ не только музыку из „Дочери порта“, но и кое-что из своего раннего балета „Хризис“» [11, 243].

⁴¹ Ещё одним подтверждением слов Суриц являются следующие воспоминания М. И. Курилко: «Сам спектакль создавался в чрезвычайно трудных условиях. В Театре балет встретили в штаны. Все ведущие артисты отказались участвовать в постановке» [цит.: по 6, 184–185].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гальперин Михаил Петрович // Писатели современной эпохи : Биобиблиографический словарь русских писателей XX века / ред. Б. П. Козьмин. Москва : Гос. акад. худож. наук, 1928. С. 83.
2. Гельцер Е. В. Немеркнущий образ // Рейнгольд Морицевич Глиэр : Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. / под ред. В. М. Богданова-Березовского, материалы подгот. к печати Д. М. Персоном. Ленинград : Музыка, 1965. Т. 1. С. 109–120.
3. Государственный академический Большой театр Союза СССР / введение А. А. Соколова, сост. и примеч. И. И. Аброскиной и Е. П. Бахметьевой // Русский советский театр : в 4 т. / отв. ред. А. Я. Трабский. Ленинград : Искусство, 1982. Т. 4, ч. 1: 1926–1932. С. 88–136.
4. Казаринова Т. А. Хореографическое воплощение народно-героической темы в балете 1920–1930-х годов. Пермь : Пермский гос. ин-т искусства и культуры, 2008. 153 с.
5. Киселёва Н. В. Балеты Р. М. Глиэра в историко-культурном контексте : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09. Санкт-Петербург, 2016. 220 с.
6. Курилко М. И. Рождение балета // Рейнгольд Морицевич Глиэр : Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. / под ред. В. М. Богданова-Березовского, материалы подгот. к печати Д. М. Персоном. Ленинград : Музыка, 1965. Т. 1. С. 105–109.
7. Курилко М. М. Михаил Михайлович Курилко – автор либретто балета «Красный мак» : (К истории создания) // Музыка и хореография современного балета : сб. статей / общ. ред. П. А. Гусева. Ленинград : Музыка, 1979. Вып. 3. С. 181–188.
8. Поливанов К. М. Гальперин Михаил Петрович // Русские писатели : 1800–1917 : Биограф. словарь : в 7 т. / гл. ред. П. А. Николаев. Москва : Совет. энцикл., 1989. Т. 1: А–Г. С. 518–519.
9. Риттих М. Э. Балетное творчество Р. М. Глиэра // Рейнгольд Морицевич Глиэр : Статьи. Воспоминания. Материалы : в 2 т. / под ред. В. М. Богданова-Березовского, материалы подгот. к печати Д. М. Персоном. Ленинград : Музыка, 1967. Т. 2. С. 125–184.
10. Суриц Е. Я. Балетмейстеры Московского Большого театра (1917–1927) : К истории становления советского балетного театра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.00. Москва, 1970. 468 с.
11. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство 1920-х годов : Тенденции развития. Москва : Искусство, 1979. 360 с.
12. Тихомиров В. Д. Балетмейстерский сценарий второго действия балета «Красный мак» // Василий Дмитриевич Тихомиров : Артист, балетмейстер, педагог : сб. ст. / под общ. ред. П. Ф. Аболимова; сост. Л. В. Абрикосова-Тихомирова, Н. П. Рославлева. Москва : Искусство, 1971. С. 173–176.

Ivan D. Porshnev

Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, Russia. E-mail: porshnev-music98@mail.ru

“THIS PERFORMANCE WASN’T BORN EASILY...”: “RED POPPY” – THE “POEM-LIBRETTO” BY MICHAÏL GALPERIN AND THE BALLET BY REINGOLD GLIERE

Abstract. The article is devoted to the history of the creation of the ballet scenario “Red Poppy” with the music by Reingold Gliere. The aim of this research is the comparison between Michail Galperin’s scenario “Red Poppy” and Michail Kurilko’s scenario “Red Poppy” (the texts of both scenarios are published in the

article). The Author concludes that the scenario by Michail Galperin (the genre definition by the author – “poem-libretto”) is one of the main sources of ideas to the “Red Poppy’s” production group. It contains the most significant dramaturgical and musical inventions that are used in the final edition of scenario by Michail Kurilko and in the score by Reingold Gliere.

Keywords: “Red Poppy”; ballet; the Bolshoi Theatre; M. Galperin; M. Kurilko; R. Gliere

For citation: Porshnev I.D. «Nelegko rodilsya etot spektakl'...»: «Krasnyy mak» – «poema-libretto» M. P. Gal'perina i balet R. M. Gliera [“This Performance wasn't Born Easily...”: “Red Poppy” – the “Poem-Libretto” by Michail Galperin and the Ballet by Reingold Gliere], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 15–37. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-15-37 (in Russ.).

REFERENCES

1. Galperin Mikhail Petrovich [Galperin Mikhail Petrovich], B. P. Kozmin (ed.), *Pisateli sovremennoy epokhi: Bibliograficheskiy slovar' russkikh pisateley XX veka*, Moscow, Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk, 1928, p. 83. (in Russ.).
2. Geltser E. V. *Nemerknushchiy obraz* [The Unfading Image], V. M. Bogdanov-Berezovsky (ed.), *Reyngol'd Moritsevich Glier: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: v 2 t.*, Leningrad, Muzyka, 1965, vol. 1, pp. 109–120. (in Russ.).
3. Sokolov A. A., Abroskina I. I., Bakhmetyeva (eds.) *Gosudarstvennyy akademicheskii Bol'shoy teatr Soyuz SSSR* [The State Academic Bolshoi Theater of the USSR], A. Ya. Trabsky (resp. ed.), *Russkiy sovetskiy teatr: v 4 t.*, Leningrad, Iskusstvo, 1982, vol. 4, pt. 1, pp. 88–136. (in Russ.).
4. Kazarinova T. A. *Horeograficheskoe voploshhenie narodno-geroicheskoy temy' v baletе 1920–1930-x godov* [Choreographic embodiment of national-heroical topic in the ballet of the 1920s – 1930s], Perm, Perm State Institute of Art and Culture, 2008, 153 p. (in Russ.).
5. Kiseleva N. V. *Balety R. M. Gliera v istoriko-kul'turnom kontekste: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09* [Ballets by R. M. Glier in the historical and cultural context: dissertation], St. Petersburg, 2016, 220 p. (in Russ.).
6. Kurilko M. I. *Rozhdenie baleta* [The Birth of Ballet] V. M. Bogdanov-Berezovsky (ed.), *Reyngol'd Moritsevich Glier: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: v 2 t.*, Leningrad, Muzyka, 1965, vol. 1, pp. 105–109. (in Russ.).
7. Kurilko M. M. *Mikhail Mikhaylovich Kurilko – avtor libretto baleta «Krasnyy mak»: (K istorii sozdaniya)* [Mikhail Mikhailovich Kurilko is the Author of the Libretto of the Ballet “Red Poppy”: (To the History of Creation)], P. A. Gusev (ed.), *Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. statey*, Leningrad, Muzyka, 1979, iss. 3, pp. 181–188 (in Russ.).
8. Polivanov K. M. *Gal'perin Mikhail Petrovich* [Galperin Mikhail Petrovich], P. A. Nikolaev (gen. ed.), *Russkie pisateli: 1800–1917: Biogr. slovar': v 7 t.*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1989, vol. 1, pp. 518–519. (in Russ.).
9. Rittikh M. E. *Baletnoe tvorchestvo R. M. Gliera* [Ballet art by R. M. Glier], V. M. Bogdanov-Berezovsky (ed.), *Reyngol'd Moritsevich Glier: Stat'i. Vospominaniya. Materialy: v 2 t.*, Leningrad, Muzyka, 1967, vol. 2, pp. 125–184. (in Russ.).
10. Surits E. Ya. *Baletmeystery Moskovskogo Bol'shogo teatra (1917–1927): K istorii stanovleniya sovetskogo baletnogo teatra: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.00* [The Choreographers of the Moscow Bolshoi Theatre (1917–1927): Towards the History of the Formation of the Soviet Ballet Theatre: dissertation], Moscow, 1970, 468 p. (in Russ.).
11. Surits E. Ya. *Khoreograficheskoe iskusstvo 1920-kh godov: Tendentsii razvitiya* [Choreographic art of the 1920s: Development Trends], Moscow, Iskusstvo, 1979, 360 p. (in Russ.).
12. Tikhomirov V. D. *Baletmeysterskiy stseneriy vtorogo deystviya baleta «Krasnyy mak»* [The Choreographer's Scenario of the Second Act of the Ballet “Red Poppy”], P. F. Abolimov (ed.), L. V. Abrikosova-Tikhomirova, N. P. Roslavleva (comp.), *Vasiliy Dmitrievich Tikhomirov: Artist, baletmeyster, pedagog: sb. st.*, Moscow, Iskusstvo, 1971, pp. 173–176. (in Russ.).

Виктория Александровна Кожевникова

Ассистент кафедры философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия). E-mail: dvuu135@gmail.com

**МЕЖДУ ИРОНИЕЙ И ИСКРЕННОСТЬЮ:
«СТАРИННАЯ МУЗЫКА РОССИЙСКИХ ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ЦИРКОВ»
И «РОССИЙСКИЕ ФОТОГРАФИИ» РОДИОНА ЩЕДРИНА**

Воплощение различных граней комического в сочетании с прямотой высказывания, искренностью в выражении чувств стало одной из примет стиля и творческого кредо Родиона Щедрина. Статья посвящена выявлению амбивалентной природы музыки композитора, чьи сочинения демонстрируют сочетание противоположных модусов чувствования – иронии и искренности, осцилляцию (колебание, мерцание) между ними. На примере Концерта для оркестра № 3 («Старинная музыка российских провинциальных цирков») и сюиты для струнного оркестра «Российские фотографии» рассматривается, как эти эмоциональные модусы реализуются в сочинениях с минимальным участием слова. Основное внимание уделяется приёму цитирования и переосмыслению известных музыкальных тем, которые, помещаясь в новый контекст, приобретают новые смысловые оттенки. Анализ упомянутых сочинений указывает на органическую способность композитора создавать эффект смысловой амбивалентности, балансируя между иронией и искренностью, что позволило ему создать психологически многогранные звуковые портреты российской действительности прошлого столетия.

Ключевые слова: Щедрин; «Старинная музыка российских провинциальных цирков»; «Российские фотографии»; ирония; искренность

Для цитирования: Кожевникова В. А. Между иронией и искренностью: «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Российские фотографии» Родиона Щедрина. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-38-48 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 38–48.

Сфера комического широко представлена в творчестве композитора Родиона Щедрина¹. Подобный интерес обусловлен в первую очередь спецификой авторского мироощущения. Оптимизм, склонность к игре и эксперименту, остроумие и тонкое чувство юмора – всё это было присуще складу личности композитора. По его словам, «взгляд на мир с лукавинкой» ему ближе, чем «гениальный психоанализ, метания и страсти» [5, 62]. Более того, Щедрин считал, что «русский человек по природе своего естества не может прожить без юмора и иронического отношения к жизни: это наша реакция на происходящие события» [5, 62].

Шутку и иронию, сатиру и гротеск он интегрирует в сочинения разных жанров.

Весьма отчётливо его стремление воплотить в звуках «смешное» проявляется в музыке со словом. Многообразие видов и приёмов комического обнаруживается в операх «Не только любовь», «Мёртвые души», «Левша», кантате «Бюрократиада». При этом комическое начало зачастую соседствует в этих сочинениях с началом лирическим, а ряд сочинений демонстрирует эволюцию смеха в музыке Щедрина – от «комикования» к «трагикомедии»².

Разные оттенки смеха в сочетании с прямотой высказывания, искренностью в выражении чувств, ставшие одной из примет стиля и творческого кредо Щедрина, позволяют сравнивать его с Н. Гоголем. Исследователи не раз отмечали, как с помощью

разных видов комического и преимущественно иронии, писатель в имплицитной форме выражает собственную оценку происходящего. По мнению Е. Булатой, «гоголевская ирония отличается особой экспрессией, переплетается с сатирой и юмором и зачастую носит скрытый характер, то есть является способом выражения неявной авторской оценки в произведении» [2, 24].

Рассуждая о связи композитора и писателя, символичным представляется то, что в качестве текстовой основы для «Мессы поминовения» (2018) композитор избрал эпиграф, выбитый на могиле Гоголя: «Горьким словом моим посмеюсь» (цитата из Книги пророка Иеремии), а философ В. Розанов в своём очерке к столетию Гоголя писал: «„Моим горьким смехом посмеются“ – это не одна эпитафия на его надгробном памятнике в Москве, это и эпиграф ко всей его биографии» [3, 337].

Амбивалентность щедринского смеха не достигает, пожалуй, таких крайностей, как в литературе упомянутого писателя («горький смех»). Тем не менее некоторые сочинения композитора демонстрируют противоположные модусы чувствования и колебание между комическим и субъективно-лирическим началом. В этой статье мы остановимся на инструментальных сочинениях Щедрина («Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Русские фотографии»), чтобы определить, как в музыке с минимальным участием слова реализуются упомянутые модусы и где проходит грань между комическим и лирическим, между авторской иронией и искренностью.

Образной основой Концерта для оркестра № 3 (1989) послужила цирковая культура российской жизни XIX века с присущей ей эстетикой контрастов. В предисловии к партитуре Щедрин пишет: «Цирк в российской жизни прошлого века играл великую роль, был одним из символов её. Вся русская литература, живопись того времени пестрят поэтичными, драмати-

ческими, сентиментальными коллизиями, „приездами“ и „отъездами“ бродячих цирков в маленьких российских городах. Переодеваниями, разбитыми сердцами девиц, влюбчивыми атлетами, жуликоватыми клоунами, ревнивыми мужьями – со слезами, смехом, выстрелами, аплодисментами, фейерверками и прочая и прочая... Так и я – намёком, конечно – попытался тронуть музыкальной кистью эту сторону давно ушедшей и теперь уже почти забытой русской провинциальной жизни. В сочинении – весьма правда кратко, почти намёком – мною используется известная старинная народная песня... – „ОЧИ ЧЁРНЫЕ“. Как свидетельствовали российские мемуаристы, без её исполнения не обходилось ни одно цирковое представление тех далёких лет»³.

Примечательно, что уже сам упомянутый первоисточник заключал в себе предпосылки для воплощения разных смысловых оттенков. Вероятно, именно это качество песни «Очи чёрные» могло привлечь Щедрина при выборе материала для сочинения: для его композиторского метода в целом характерно сочетание комического и лирического, основанное на игровом начале.

Намеренное использование в музыке «Цирков» сверхпопулярного материала⁴, образца низовой культуры способствует созданию иронического эффекта (и в этом смысле напоминает «Петрушку» и «Мавру» Стравинского с их стилизованной мещанской лирикой). Эффект этот сочетается с особым способом подачи цитаты: мелодия исполняется голосами альтистов *sotto voce* на фоне тремоло альтов: «...Звучит она вовсе не броско, – отмечает В. Холопова, – не напоказ, а как один из слоёв рассеянной оркестровой ткани, прикрываясь темой-рефреном в медитативном замедлении и перекличками флажолетов скрипок. Общий её эффект – отзвук ушедших времен, доносящийся словно бы из-под земли» [6, 176] (Пример № 1).

57

Fl. I

Cl. I

Cr. I

Tr. I

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

Cb. div.

pp

flag. sempre

unis.

p cantab.

unis. flag. sempre

p cantab.

sotto voce

ord. trem.

p

solo

Пенне (singing *)
div. in 2

О - чи
О - чи

чер - ны - е,
cher - ny - e,

о - чи жгу -
о - чи zhgu -

Песня «Очи чёрные», которую можно рассматривать в описанном контексте как иронический компонент, демонстрирует, таким образом, целую смесь ощущений. При этом сам музыкальный материал и текст этой песни (в версии Шаляпина⁵) несут в себе лирическое содержание:

Очи чёрные, очи глугие,
Очи страстные и прекрасные!
Как люблю я вас! Как боюсь я вас!
Знать, увидел вас я не в добрый час!
Очи чёрные, жгуче пламенны!
И манят они в страны дальние,
Где царит любовь, где царит покой,
Где страдания нет, где вражде запрет!
Не встречал бы вас, не страдал бы так,

Я прожил бы жизнь улыбаючись.
Вы сгубили меня, очи чёрные,
Унесли навек моё счастье.

Пламенное выражение любви, страдания, запечатлённые в этом тексте, сопровождаются повторяющимися надрывными интонациями. Звуковысотное положение каждого нового мотива меняется вместе с тем, как повышается эмоциональный накал монолога-признания (Пример № 2).

Амбивалентную выразительность этого эпизода можно объяснить ещё одним фрагментом авторской аннотации: «В этом произведении я намеренно стремлюсь

к красочности, к музыкальной живописи, юмору, к эффектному, внешнему, развлекательному... „Цирк“ писался в годы перестройки, в годы надежд и веры в раскре-

пощение и переустройство российского общества. Может быть, чувство надежды на добрые перемены и заряжало меня энергией и оптимизмом?» [6, 174].

Пример № 2

«Очи чёрные». Слова А. Гребёнки.
Мелодия с напева Ф. Шаляпина в концертной обработке В. Волкова



Совсем иначе отражена русская тема в другом произведении Щедрина – сюите для струнного оркестра «Российские фотографии» (1994). В то же время сочинение демонстрирует качества, во многом объединяющие его с рассмотренной ранее «Старинной музыкой российских провинциальных цирков». Примечательно, что музыкальным символом *русского* в «Российских фотографиях» вновь становится тема популярной песни «Очи чёрные», преподнесённая, однако, в более драматичном ключе. Она же выступает здесь в качестве квинт-эссенции иронико-лирического начала, концентрируя в себе иронию над советским прошлым и одновременно ностальгию по ушедшему времени, сопричастность ему.

Рассуждения о ностальгии, которой проникнуты «Российские фотографии», становятся тем более уместными, что сочинение это было написано после распада Союза, а также эмиграции композитора. На ретроспективный характер высказывания указывает и полюбившийся Щедрину приём-эффект *from afar* – «издалека» (используемый также в музыке «Цирков»). По замечанию О. Синельниковой, «этот

образ и приём исполнения откристаллизовался в 90-е годы, связанные с ретроспективными тенденциями в его творчестве этих лет, с произведениями, обращёнными к воспоминаниям и музыке ушедших эпох» [4, 148].

Оба сочинения – «Старинную музыку российских провинциальных цирков» и «Российские фотографии» – связывает также наличие подробного авторского предисловия, что не характерно для более ранних сочинений композитора. Комментарии Щедрина раскрывают не только содержательную составляющую обоихopusов, но и некоторые чисто музыкальные решения: жанровую сторону частей (в «Российских фотографиях»), семантику используемых цитат и тембровых решений. К слову, один из наиболее эффектных приёмов – пение оркестрантов – также используется композитором в обоих упомянутых сочинениях. Разница заключается лишь в контексте: в «Цирках» оркестранты пропевают мелодию песни «Очи чёрные», а в финале «Российских фотографий» – хорал «Вечная память».

Обратимся к анализу «Российских фотографий» с целью продемонстрировать, как

в инструментальном сочинении реализуются и сочетаются иронический и лирический компоненты.

«Российские фотографии» – сюита для струнного оркестра, четыре части которой, по словам композитора, «рисуют образы российской жизни». Крайние из них – «Старинный город Алексин» и «Вечерний звон» – представляют лирико-субъективные авторские рефлексии по далёкому прошлому. Вторая часть – «Тараканы по Москве» – своего рода юмористическая звуковая иллюстрация одного из главных «бедствий Москвы» конца XX века. Третья – «Сталин-коктейль» – ироничный и в то же время весьма драматичный портрет эпохи, во время которой власть сосредоточилась в руках «преступного вождя народов». По мнению Синельниковой, «на четырёх музыкальных фотографиях... запечатлены картинки советской истории: скорбные, печальные, даже траурные и шуточные, ироничные» [5, 166].

Так в сюите формируются две драматургические и образные сферы: лирико-субъективная – в крайних частях и условно комическая (с драматическим подтекстом в «Сталин-коктейле») – в центральных. Упомянутым сферам соответствуют разные жанрово-стилевые и языковые принципы. Отдельного внимания в этом смысле заслуживает цитируемый автором материал, скрепленный при помощи монтажа. Этот метод как нельзя лучше соответствует композиторскому замыслу – кадровость, монтажность музыкальных эпизодов и отдельных цитат служат отражению разных, подчас пёстрых «картин» советской жизни.

«Сталин-коктейль» – драматическая кульминация сюиты. Расположенная в точке «золотого сечения», она концентрирует в себе, с одной стороны, лирико-субъективный взгляд автора (что ранее прослеживалось в I части), а с другой, – комический потенциал, намеченный во II части. Однако, если «Тараканы по Москве» – это, скорее, музыкальная шутка, то в «Сталин-коктей-

ле» комическое приобретает более острый характер: шутка здесь обращается в иронию, тесно сплетаясь с трагическим контекстом целого.

О смысловой амбивалентности части свидетельствует уже её название. Оно же косвенно указывает на композиционный метод, избранный автором. В небольшой по масштабу пьесе, словно в коктейле, смешиваются музыкальные символы сталинской эпохи: эта «гремучая смесь» состоит из тем «Кантаты о Сталине» А. Александрова («От края до края»), «Марша энтузиастов» И. Дунаевского и популярной песни «Очи чёрные». Для большей реалистичности Щедрин использует также звукоизобразительные приёмы, имитирующие выстрелы, барабанную дробь, крики страждущих.

В предисловии к сочинению композитор комментирует программу III части следующим образом: «В драматургии пьесы играют роль отголоски маршевых мотивов, прославлявших в бывшем СССР преступного „вождя народов“. А также звуковые краски – как трели далёких барабанов, стоны жертв, эхо расстрелов, трескотня парадов (всё это так схоже с годами власти Гитлера в Германии...). Мелькает мелодия старинного романса „Очи чёрные“ – говорят, что Сталин любил напевать этот мотив»⁶. Итак, обращаясь к семантически далёким моделям, композитор воплощает драматический конфликт той эпохи, приближаясь и одновременно иронически отстраняясь от неё. При этом каждая избранная модель, отражённая в виде музыкальной цитаты, оказывается внутренне амбивалентной, что значительно усиливает смысловую многоплановость части.

Уже первый компонент «Сталин-коктейля» – тема «Кантаты о Сталине», послужившая основой бассо-остинатных вариаций, – демонстрирует «ложную» гимничность. Текст оригинала (слова М. Инюшкина) направлен на восхваление качеств и заслуг «великого вождя»:

От края до края, по горным вершинам,
Где горный орёл совершает полёт,
О Сталине мудром, родном и любимом
Прекрасную песню слагает народ.

Однако в музыке Александрова гимническое начало представлено менее рельефно. Характерный для славильных песен квартетный зачин вскоре сменяется протяжными секстовыми интонациями и опева- ниями, присущими, скорее, лирическим песням. Омрачает характер этой «величальной» и общий тональный колорит (g-moll) – торжественная «песнь» приобретает характер русской протяжной. Как итог – назва-

ние и текст, сулящие возвышенный и в то же время суровый характер музыкального воплощения, обретают облик заунывного гимна (Пример № 3).

У Щедрина эта специфическая «заунывность» подчёркивается за счёт отсутствия вербального текста, сдержанного звучания низких струнных *from afar* (издалека). Эффект «ложной гимничности» выходит здесь на новый уровень благодаря использованию приёма *glissando*. Тема кантаты звучит здесь как бы фальшиво – эпическое преподносится в искривленном виде, словно нечто размытое в памяти. Это уже не воспоминания, а лишь «осколки» воспоминаний (Пример № 4).

Пример № 3

А. В. Александров, слова М. Инюшкина. «Кантата о Сталине»

Тенор один *mf*

1. От кра - я до кра - я, по

гор - ным вер - ши - нам, где воль - - ный о -

cresc.

В качестве второго компонента «Сталин-коктейля» Щедрин избирает тему «Марша энтузиастов» И. Дунаевского (слова А. Д'Актиля), известного по кинофильму «Светлый ручей». Бодрый и жизнерадостный характер, упругая ритмика и широта интонационного размаха песни-марша отражают в её оригинальном варианте задор и непоколебимый патриотизм советских

рабочих – преданных граждан «страны героев, страны мечтателей, страны учёных» (Пример № 5).

В «Российских фотографиях» Щедрина тема этого марша, данная в уменьшении, вторгается в общий размеренный ход развития и наслаивается на основную тему вариаций («От края до края»). Внезапно нарушая спокойное движение «печального»

гимна, она меняет свои образные качества и приобретает наступательный характер. Музыкальный символ рабочих-энтузиастов

становится таким образом своеобразной «темой нашествия» (Пример № 6).

Пример № 4

Р. К. Щедрин. «Российские фотографии». III часть «Сталин-коктейль»

Violoncello div. in 3

Contrabaß

pp senza vibr. *(pp)*

Пример № 5

И. О. Дунаевский, слова А. Д'Актиля. «Марш энтузиастов»

Хор *f*

1. В буд - нях ве - ли - ких стро - ек в ве - се - лом

гро - хо - те, в ог - нях и зво - нах, здравст - вуй, стра - на ге -

Композитор переосмысливает гимническую и маршевую природу избранного им материала, подвергает его образной трансформации и, погружая обе темы в чуждый им звуковой контекст, подчёркивает сокрытую в них смысловую амбивалентность. Подобные метаморфозы претерпевает и тема

популярной (особенно в среде российских эмигрантов) песни «Очи чёрные», появляющаяся на «закате» третьей части сюиты.

Как символ русского песня «Очи чёрные» уже становилась музыкальным материалом сочинения Щедрина. Имеется ввиду его Концерт для оркестра № 3, рас-

смотренный нами ранее. В «Российских фотографиях» известный мотив служит не только музыкальным знаком ностальгии по ушедшему, но и выступает своего

рода звуковой ассоциацией с главным «героем» третьей части – «вождём народов» («говорят, что Сталин любил напевать этот мотив»).

Пример № 6

Р. К. Щедрин. «Российские фотографии». III часть «Сталин-коктейль»

The musical score is for a string quartet (VI. II, Va., Vc. div. in 3, Kb.) and includes a piano part. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'ff con metallo'. The score features various musical notations including 'unite.', 'ff', 'gliss.', and '3' (triplets).

Сама модель – сверхпопулярная душещипательная песня, шлягер своего времени – настраивает на иронический ракурс восприятия, однако авторское упоминание (в названии и программе) Сталина как одного из «любителей» старинного цыганского романса доводит предполагаемый комический эффект до крайности, превращая его в трагически окрашенную иронию. Тихое, почти интимное звучание солирующей скрипки на фоне мрачно стрекочущего оркестра придаёт «заезженной» мелодии оттенок щемящей тоски (Пример № 7).

Возникающий таким образом контрапункт смыслов достигает апогея в заключительных тактах части: угасающие звуки песни «Очи чёрные» в низком регистре скрипки-соло сменяются после паузы криком всех музыкантов оркестра. На то, что крик этот отнюдь не является радостным возгласом советских граждан-«энтузиастов», вновь указывает приём *glissando* (уже в вокальном облики).

Вопль беспомощного отчаяния и его быстрое угасание – таков заключительный компонент «Сталин-коктейля» – части, в основу которой положены музыкальные модели советской культуры, осмысленные и поданные композитором в иронико-лирическом ключе.

Для остальных частей сюиты смысловая амбивалентность, колебание между иронией и искренностью характерны, пожалуй, в меньшей степени. Так, крайние части явно демонстрируют лирико-ностальгический модус восприятия действительности, обращая слушателей к категориям времени и памяти. Об этом свидетельствует и авторское предисловие к партитуре. Содержание первой части – «Старинный город Алексин» – Щедрин комментирует следующим образом: «Это музыкальная память о моём детстве. Здесь в Алексине мой дед был

до самой смерти своей священником. И ныне тропинка, ведущая к старой покрившейся православной церкви, зовётся теперишними обитателями Алексина „Щедринкой“. Неслучайно интонационный материал части приближается к хоровому

псалмодированию как «характерной стилизованной черте русского церковного пения» [5, 163]. Сдержанный молитвенный тон вызывает её с заключительной частью сюиты («Вечерний звон»).

Пример № 7

Р. К. Щедрин. «Российские фотографии». III часть «Сталин-коктейль»

The musical score is for a chamber ensemble. It includes staves for solo VI. I, gli altri VI. I, VI. II, Va., Vc. div. in 3, and Kb. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from ppp to mf. Performance instructions include 'div. in 3', 'div. in 2', 'gliss.', 'arco', and 'legato'.

Как видим, сложное сплетение иронии и искренности реализуется на уровне отдельных номеров («Сталин-коктейль»), а также на уровне всей сюиты. Композитор объединяет в цельную композицию иронические и лирические высказывания, сближаясь с изображаемым объектом или намеренно дистанцируясь от него.

Итак, сосуществование противоположных модусов чувствования в музыке Щедрина создаёт эффект смысловой амбивалентности. Это качество является одним из ключевых для авторского стиля и мироощущения. Основными приёмами для достижения описанной двойственности становятся цитирование и переосмысление известных музыкальных тем (в частности,

песни «Очи чёрные», советских гимнов и маршей). Помещая их в новый, зачастую чуждый оригиналу контекст, Щедрин кардинально меняет их смысл: лирическая мелодия становится объектом иронии, а торжественный гимн обретает злобный или скорбный характер. «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Российские фотографии» по-разному претворяют этот принцип. При этом в обоих случаях способность композитора удерживать в единстве противоположные эмоциональные модусы, балансировать между иронией и искренностью позволила ему создать психологически многогранные звуковые портреты российской действительности прошлого столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Этой проблеме посвящены, в частности, диссертация С. Буланова [1], книга О. Синельниковой [5].
- ² Положение диссертации С. Буланова.
- ³ Щедрин Р. К. Старинная музыка российских провинциальных цирков : партитура. С. 5. URL: https://classic-online.ru/uploads/ooo_notes/126400/126348.pdf (дата обращения: 02.12.2025).
- ⁴ Существует версия, что песня «Очи чёрные» была привнесена в российский быт цыганскими музыкантами. Доподлинно же известно следующее: стихотворение «Очи чёрные» написал поэт украинского происхождения Е. Гребёнка, его текст был впервые опубликован в «Литературной газете» в 1843 году. Оформленным музыкальным произведением «Очи чёрные» стали после того, как их начали исполнять под музыку вальса «Ноттаге» Ф. Германа. Стихотворение Гребёнки и музыку Германа объединил С. Гердаль – капельмейстер легендарного московского ресторана «Ярь», который занимался аранжировками песен для цыганского хора. В его обработке «цыганский романс» (как указано в нотах) был опубликован в 1884 году.
- ⁵ «Очи чёрные» исполнялись и редактировались многими известными музыкантами. В частности, в музыке «Цирков» используется шалыпинская версия романса.
- ⁶ Здесь и далее аннотация Р. К. Щедрина цитируется по рукописи, предоставленной с согласия автора С. Булановым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буланов С. А. Комическое в музыкальном театре Родиона Щедрина : дис. ... канд. искусствоведения : 5.10.03. Москва, 2023. 177 с.
2. Булатая Е. В. Ирония в произведениях Н. В. Гоголя как способ отражения русской языковой культуры (на материале повести «Старосветские помещики») // Филологический аспект : междунар. науч.-практ. журн. 2016. № 10. С. 23–26.
3. Розанов В. В. Загадки Гоголя // Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. Москва : Республика, 1995. С. 333–345.
4. Синельникова О. В. Родион Щедрин: к вопросу о музыкальном языке // Проблемы музыкальной науки. 2011. Т. 8, вып. 1. С. 148. URL: <https://music scholar.ru/index.php/PMN/article/view/480> (дата обращения: 27.11.2025).
5. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово : Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. 312 с.
6. Холопова В. Н. Путь по центру: композитор Родион Щедрин. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Композитор, 2022. 310 с.

Victoria A. Kozhevnikova

Nizhny Novgorod State Glinka Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia. E-mail: dvuu135@gmail.com

BETWEEN IRONY AND SINCERITY: RODION SHCHEDRIN'S "OLD RUSSIAN CIRCUS MUSIC" AND "RUSSIAN PHOTOGRAPHS"

Abstract. The embodiment of various facets of the comic, combined with directness of expression and sincerity in expressing feelings, became one of the hallmarks of Rodion Shchedrin's style and creative credo. This article explores the ambivalent nature of the composer's music, whose works demonstrate a combination of opposing modes of feeling – irony and sincerity – and an oscillation (fluctuation, shimmer) between them. Using Concerto No. 3 for Orchestra ("Old Russian Circus Music") and the suite for string orchestra "Russian Photographs" as examples, this article examines how these emotional modes are realized in works with minimal use of words. The focus is on the technique of quotation and reinterpretation of well-known musical themes, which, when placed in a new context, acquire new semantic nuances. An analysis of the aforementioned works reveals the composer's organic ability to create an effect

of semantic ambivalence, balancing between irony and sincerity, which allowed him to create psychologically multifaceted sound portraits of Russian reality of the last century.

Keywords: Shchedrin; Old Russian Circus Music; Russian Photographs; irony; sincerity

For citation: Kozhevnikova V. A. *Mezhdú ironiyey i iskrennost'yu: «Starinnaya muzyka rossiyskikh provintsial'nykh tsirkov» i «Rossiyskiye fotografii» Rodiona Shchedrina* [Between Irony and Sincerity: Rodion Shchedrin's "Old Russian Circus Music" and "Russian Photographs"], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 38–48. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-38-48 (in Russ.).

REFERENCES

1. Bulanov S. A. *Komicheskoye v muzykal'nom teatre Rodiona Shchedrina: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Comic at the Rodion Shchedrin Musical Theater: dissertation], Moscow, 2023, 177 p. (in Russ.).
2. Bulataya E. V. Gogol's Works as the Way to Reflect the Russian Language Culture, *Filologicheskiiy aspekt*, 2016, no. 10, pp. 23–26. (in Russ.).
3. Rozanov V. V. *Zagadki Gogolya* [The Riddles of Gogol], Rozanov V. V. *Sobraniye sochineniy. O pisatel'stve i pisatelyakh*, Moscow, Respublika, 1995, pp. 333–345. (in Russ.).
4. Sinelnikova O. V. *Rodion Shchedrin: k voprosu o muzykal'nom yazyke* [Rodion Shchedrin: on the Question of Musical Language], *Music Scholarship*, 2011, no. 1, pp. 145–150. (in Russ.).
5. Sinelnikova O. V. *Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya* [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphoses of Style], Kemerovo, Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, 2012, 312 p. (in Russ.).
6. Kholopova V. N. *Put' po tsentru: kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Through the Center: Composer Rodion Shchedrin], 2nd ed., corr. and augm., Moscow, Kompozitor, 2022, 310 p. (in Russ.).



УДК 78:392

DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-49-71

Кирилл Анатольевич Крылов

Старший преподаватель кафедры этномузыкологии, ведущий специалист по фольклору
Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской
государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).
E-mail: kirill_krylov@internet.ru. ORCID: 0009-0009-1527-8471

ОСОБЫЕ ФОРМЫ СООТНОШЕНИЯ СТИХА И НАПЕВА В СВАДЕБНЫХ ПЕСНЯХ ОРЕНБУРГСКИХ КАЗАКОВ

Свадебные песни оренбургских казаков относятся к одной из важных составляющих музыкального репертуара русской свадьбы. В настоящей статье решается задача выявления и описания особых композиционных форм, связанных с несовпадением границ членения стиха и напева. Используются как опубликованные, так и неопубликованные материалы, записанные в Оренбургской и Челябинской областях. Композиционные особенности свадебных песен систематизированы с учётом типов их стихосложения – силлабического, тонического, дольного. Нестандартные структурные типы стали результатом выработки механизмов функционирования свадебного музыкального фольклора в традиции позднего формирования, сложившейся на основе разнородных по своему составу материнских истоков (южнорусских и севернорусских). Наибольшее сходство принципов формообразования было выявлено в свадебном фольклоре оренбургских казаков и Русского Севера.

Ключевые слова: русский фольклор; свадебные песни; Оренбургское казачье войско; оренбургские казаки; ареальное изучение фольклора

Для цитирования: Крылов К. А. Особые формы соотношения стиха и напева в свадебных песнях оренбургских казаков. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-49-71 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 49–71.

Введение в проблематику. Оренбургское казачество относится к традициям позднего формирования, наиболее активный период которого приходится на XVIII–XIX века. Переселенческие потоки, послужившие основой контингента жителей нового региона, шли из нескольких направлений: в XVIII – и в начале XIX века – с Закамской оборонительной линии, Среднего Поволжья и Зауралья, а также в середине и в конце XIX века – из южных губерний. В резуль-

тате этого сложного и длительного процесса выработалась своеобразная традиция, объединяющая черты севернорусской и южнорусской свадьбы. К сожалению, особенности свадебной игры и закономерности песенного стиля оренбургских казаков к настоящему времени мало изучены и требуют последовательной разработки. С учётом того, что в музыкально-фольклорном комплексе казачьих традиций практически отсутствуют календарные песни, именно

сфера свадебной обрядности и связанные с ней музыкальные жанры выступают в качестве основных источников представлений о наиболее раннем пласте народной культуры этой группы.

К настоящему времени накоплен обширный фактологический материал, записанный в фольклорно-этнографических экспедициях. В статье используются образцы песен из Оренбургской и Челябинской областей, хранящиеся в архиве Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Центра традиционной народной культуры Среднего Урала (г. Екатеринбург), личном архиве автора статьи и песни, опубликованные в работах А. В. Глинкина и А. И. Лазарева¹, Н. М. Савельевой [7; 9], Т. А. Засыпкиной [6], К. А. Крылова [4]. В качестве сопоставительного материала привлекаются образцы из трудов Б. Б. Ефименковой [1] и В. М. Щурова [10].

Предметом нашего внимания стала одна из особенностей свадебных песен оренбургских казаков, которая заключается в несовпадении границ окончания музыкального периода и поэтической строфы по горизонтали. В ходе изучения природы этого явления необходимо рассматривать песенную форму во всём многообразии компонентов, составляющих её, и учитывая песенный стих, ладомелодическую и слогоритмическую структуру, музыкально-временные параметры. Важно обратить внимание на распределение функций исполнителей в процессе пения – охарактеризовать соотношение сольного и ансамблевого разделов песенной строфы и определить роль запевалы. Наконец, внимания заслуживает наличие цезур и их функция в напеве. Таким образом, при анализе свадебных песен будут учтены способы согласования между собой каждого из структурных компонентов внутри границ песенной строфы.

Подобные вопросы при анализе свадебных песен уже были затронуты исследова-

телями. В работе «Ритм в произведениях русского вокального фольклора» Б. Б. Ефименкова, говоря о композиционном аспекте, указывает на образование вторичных мелодических и ритмических композиций в лирических песнях [2, 228]. Возникновение таких структур становится возможным за счёт разрастания мелодического компонента. Видоизменению подвергается и поэтический текст в песенной строфе. Этот аспект на материале свадебных песен развивает М. А. Енговатова, которая в докладе «Закамские свадебные прощальные песни как северное явление» приводит примеры, демонстрирующие вторичные мелодико-ритмические композиции. Исследователь делает акцент на мелодическом аспекте формы, способном повлиять на композицию и изменить её².

В. М. Щуров в своём труде «Стилевые основы русской народной музыки» говорит о явлении композиционной полиструктурности [11, 147]. Это понятие он соотносит с явлением биструктурности – процессом, в котором музыкальные компоненты формы не согласуются со слогоритмическими [11, 148].

Проявлениям полиструктурности посвящён специальный раздел диссертационной работы Н. М. Савельевой «Проблема формы в русской народной песне». Исследователь указывает на возможность возникновения такого явления в различных регионах, во многих жанрах и на разных уровнях. По мнению Н. М. Савельевой, разные структуры могут звучать не только одновременно (биструктуры), но и в чередовании [9, 188]. Полиструктурность способна проявляться также и «внутри строфы в полиметрии, полиритмии и в других чертах музыкальной стилистики» [9, 188]. Проявления полиструктурности исследователь предлагает рассматривать в связи с двумя историческими слоями музыкального фольклора:

– «в раннетрадиционных жанрах присутствует „полиструктурность по вертикали“, в которой несовпадение граней

формы не выходит за рамки музыкально-поэтической строфы»;

– «в более поздних пластах возникает „полиструктурность по горизонтали“, в которой мелострофа заканчивается либо раньше, либо позже стиховой» [9, 189].

С учётом обозначенных исследователями позиций рассмотрим типы композиционного строения свадебных песен оренбургских казаков. Выделение производится по нескольким критериям: наличие/отсутствие словообрыва; способ формирования словообрыва; форма реализации словообрыва. Последний критерий позволяет представить учитывает следующие разновидности:

- словообрыв без допевания текста поэтической строки;
- словообрыв с последующим допеванием окончания текста поэтической строки;
- словообрыв поэтической строки с компенсацией окончания поэтической строки возгласом «Э, ой»;
- словообрыв отсутствует.

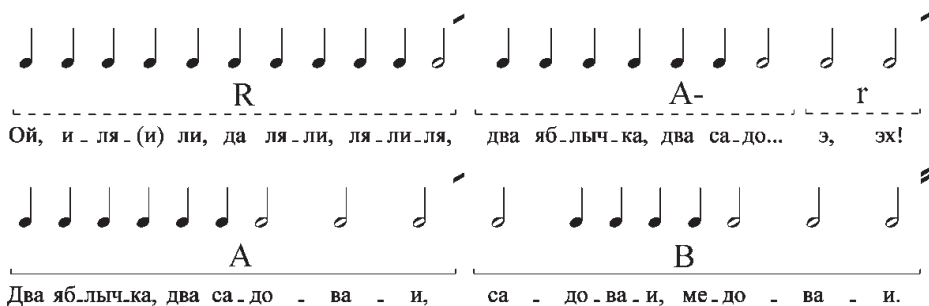
Обозначенные типы композиции могут быть воплощены в песенных формах с тоническим, силлабическим и дольным стихосложением.

Композиционные особенности песен с дольной организацией стиха. Рассмотрим песни с дольной³ организацией стиха и типом ритмики «Камаринского». Для них характерен стабильный временной показатель периода – 12 долей счётного времени. Бытуют как варианты стандартного композиционного строения песен, так и все четыре типа несогласования стиха и напева.

Напевы с таким ритмом исполняются совместно с корпусом текстов «У колодца у нового», «Верея моя, верёвочка», «У черёмушки, черёмушки», «Как во садику, садику» и «У нас по сенюшкам, сенюшкам». Они имеют четырёхстрочное строение песенной строфы (с рефреном и повтором второй строки), но её наполнение будет различным.

В песне «У нас по садику, садику» из п. Нижняя и Верхняя Павловка Оренбургской области [7, 129–132] (см. Пример 1) строфа начинается не со смысловых слов, а с рефрена. Кроме того, сольный запев длится всю рефренную и смысловую строку со словообрывом и его компенсацией возгласом «Э, эх» – $R^1A-r^1A^1B^1//$. В ансамблевой форме представлены две последующих строки (Схема 1)⁴.

Схема 1



Схожим образом организована строфа в свадебных песнях из с. Катенино Челябинской области, где напев бытует с двумя текстами – «Как во садику, садику»⁵ и «Алеются, голубеются»⁶ (см. Пример 2). Композиционное строение песенной строфы также

четырёхчленное. Вторая и последующие строфы начинаются с рефренных слов «О-ля-ле, о-ля-ле, о-ля-ле», после которых следует смысловая строка, в которой не допеваются два последних слога, а их отсутствие компенсируется возгласом «Э-о!» (Схема 2).

В с. Бородиновка Челябинской области напев песни «У колодца у нового»⁷ (см. Пример 3) реализуется в двух композиционных вариантах. В первом случае присутствует словообрыв без допевания последних двух слогов (схема 3, вариант I), в другом случае текст завершается после словообрыва (A/B/R/B^{-//}, B/C/R/C^{-//} и т. д.), так как при повторе строка В обрывается на третьем от конца слоге, а начало новой песенной строфы начинается с завершения предыдущей поэтической строки (схема 3, вариант II).

Интересно, что во время пения оба варианта композиции используются как равноправные. В данном случае ярко проявляется роль запевалы, управляющего процессом организации песенной строфы.

Ещё одним ярким примером нестандартной композиции является свадебная песня из с. Романовка Оренбургской области «Вы калодеси халодная вада» [8, 218] (см. Пример 4). Её строфа состоит из четырёх строк, но строка рефрена разделена на две неравновеликие части, большая из которых является началом новой песенной строфы, а меньшая её завершает. Запевала пропевает рефрен и усечённую смысловую часть текста. Ансамблевый подхват начинается с возгласа «Э, ой» (Схема 4).

Композиционные особенности песен с тонической организацией стиха.

В песенных образцах с тоническим типом стихосложения несовпадение границ членения мелодической и поэтической строф происходит за счёт словообрыва поэтической строки, который возникает в зоне стиховых акцентов и в межакцентном пространстве, с дальнейшим допеванием слов.

У оренбургских казаков данное явление прослеживается в образцах из Челябинской области. Однако близкие по структуре примеры бытовали и в других переселенческих традициях: у терских казаков в Чеченской Республике, у русского населения Курганской, Ульяновской об-

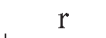
ластей и Восточно-Казахстанской области Казахстана.

В песнях «Уж вы бояры, бояры»⁸ (см. Пример 5), «Уж ты дружка ли, друженька»⁹, «Что не стук стучит во тереме»¹⁰ (см. Пример 6) из п. Арсинского и в песнях «Ты рассыпья, жемчуг, жемчуг»¹¹, «Уж вы бояры, бояры»¹², «Уж ты мать моя, мамонька»¹³ из п. Березинского музыкальная форма состоит из двух поэтических строк и строится по принципу цепного повтора – A/B/V^{-//}, -B/C/C^{-//}, -C/D/D^{-//} и т. д. Каждая строка представлена в версии без цезуры и с цезурой и допеванием текста. При этом цельная строка размещается в пределах одной песенной строфы, а та, что со словообрывом распределяется между двумя строфами (одна часть – в одной, а окончание – в следующей). Окончание песни приходится на пропевание строки поэтического текста со словообрывом (Схема 5). Заметим, что словообрыв приходится на зону первого стихового акцента тонического стиха.

Свадебная песня «Что не стук стучит во тереме» в отличие от других песен начинается не с полной строки поэтического текста, а сразу со строки со словообрывом (Схема 6).

При поиске примеров, близких по принципам строения формы, мы обнаружили широко известный в различных регионах России сюжет свадебной песни «Соколы, да соколы вы наши залётные» [10, 49] (см. Пример 7), записанный в с. Черемшанка Восточно-Казахстанской области Казахстана. Однако в этом селе её композиция отличается. В. М. Щуров, комментируя строение песни, подчёркивает роль ладо-мелодического начала: «...музыкальная мысль завершается в начале новой строфы, останавливаясь на устойчивом звуке, отделённом от продолжения песни паузой, обрывающей обычно слово посередине. В результате возникает оригинальная полиструктура, когда границы музыкальной мысли не совпадают с границами стиховой строки» [10, 15] (Схема 7).

Схема 2

1.  **A**  **B-**  **r**
 1. А_ле_ит_ца, га_лу_бе_ит_ца ва_че_рѣ_му_хи ва_да. Э_о!

 **B**  **C**
 Ва_чи_рѣ_му_хи ва_да ха_ла_дна, ха_ла_дна_я свет_ка_ло_дез_на_я.

2.  **R**  **C-**  **r**
 2. О_ля_ле, о_ля_ле, о_ля_ле. Ха_ла_дна_я свет_ка_ло... Э_о!

 **C**  **D**
 Ха_ла_дна_я свет_ка_ло_дез_на_я. И_ва_ну_шка всё_ка_ня па_ил.

Схема 3

I 2.  **A**  **B**
 2. У_тво_ри_ла у_ду_бо_во_го, та_ма Ма_ша во_ду_чер_па_ла,
 **R**  **B-**
 ой, ле_ле_ле, ле_ле, та_ма Ма_ша во_ду_че...

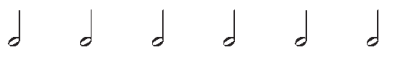
II 3.  **-B**  **C**
 3. ...(е)_рпа_ла, па_че_рпну_ла да па_ста_ви_ла,
 **R**  **C-**
 ой, ле_ле_ле, ле_ле, па_че_рпну_да да па_ста...

Схема 4

Эй, ле, ой, лё-ле, что ль Марь-юш-ка во-ду че... э, ой.

Что ль Марь-юш-ка во-ду чер - па - ла, И-ван сударь во-ро-на ко-ня по-ил.

Ох, и лё-ли.

Схема 5

1. Уж вы бо-я-ры, бо - я - ры, вы боль-ши - е И - ва - но - вы. Вы боль-ши...

2. ...е И - ва - но - вы, уж вы где, бо-я-ры, сто - я - ли? Уж вы где

Схема 6

1. Что не стук...ук стучит во те-ре - ме, что не гром гре-мит во вы-со-ким. Что не гром

2. ...ом гре-мит во вы-со-ким, бла-сло-вля-ца красна де-ви-ца ду-ша. Бла-сла-вля...

Схема 7

1. Со - ко-лы, со - ко-лы на-ши за-лёт - ны - е. Ой, со - ко - лы

2. на - ши за-лёт - ны - е, вы да-лё - ко жа вы лё - та-ли? Ой, вы да-лё...

Свадебная песня «Соколы, да соколы вы наши залётные» имеет схожую композиционную организацию с песнями «Уж вы бóяры, бóяры», «Уж ты дружка ли, друженька» и «Что не стук стучит во тереме» из п.Арсинского. Ещё одним признаком, сближающим данные музыкальные образцы с вариантом с. Черемшанка, является наличие сходной кадансовой попевки императивного характера. Внешние границы формы урегулированы запевалой, однако они устанавливаются и на ладо-мелодическом уровне, осознаются слухом за счёт использования сходной кадансовой попевки (Таблица 1). Данная мелодическая формула встречается в пес-

нях различных жанров из разных регионов России, где она выполняет функцию возгласа-обращения. В восходящей квартовой интонации проявляется возгласная, императивная направленность. Нередко ход дополняется проходящим звуком, в результате чего формируется трихордовая попевка. В ряде случаев волевой характер интонации подчёркивается и на уровне ритма (пунктир). Учитывая повторяемость мелодической формулы и её структурную закреплённость за определённым местом в музыкальной форме, можно предположить, что она является интонационным сигналом – знаком окончания музыкального периода.

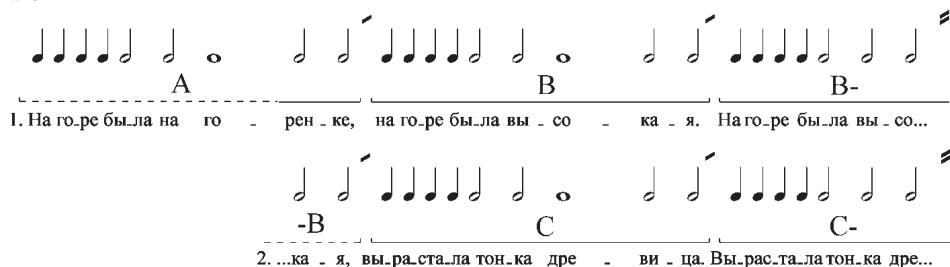
Таблица 1

с. Катенино Челябинская обл. "Вот поплыла селезенюшка"	
п. Арсинский Челябинская обл. "Уж вы бояры, бояры" "Уж ты дружка ли, друженька"	
с. Катенино Челябинская обл. "Ой, хмелюшка"	
п. Черемшанка Восточно-Казахстанская обл. "Соколы, да соколы наши залётные"	
п. Арсинский Челябинская обл. "Из-за ветра во поле"	

Интересное явление представляют собой песни, в которых словообрыв приходится на зону второго акцента в тоническом стихе. Песенная строфа музыкального образца «На горе было, на горенке» из с. Кулевчи

[4, 105–108] (см. Пример 8) состоит из двух полных строк поэтического текста и одной недопетой строки, в которой словообрыв приходится на третий от конца слог 9-сложного тонического стиха (Схема 8).

Схема 8



Во всех представленных музыкальных примерах несогласование границ музыкальной и поэтической строф происходит благодаря словообрыву, который находится на месте двух главных ударений тонического стиха.

Н. М. Савельева, выявляя закономерности возникновения полиструктуры в песенных формах с тоническим типом стихосложения, поясняет, что полиструктурность изначально заложена в природе этого стиха, и все средства музыкальной выразительности направлены на выделение главных ударений-акцентов и, особенно, второго – на третьем от конца слоге [9, 191]. «В полиструктурах, основанных на тоническом стихе, грани мелострофы соответствуют главным конструктивным ударениям, что и определяет местонахождение цезуры между строфами» [9, 192].

В ходе сравнительного изучения оренбургских и севернорусских традиций нами было обнаружено структурное сходство образования словообрывов в свадебных песнях и причитаниях. В плачевых напевах Вологодской области реализуются различные композиционные структуры, в которых возможны варианты словообрыва как без допевания поэтической строки, так и с допеванием, но уже в следующей песенной строфе (см. Схемы 9 [1, 124], 10 [1, 172], 11 [1, 251]). Словообрыв поэтической строки приходится на третий от конца слог тонического стиха. По словам Ю. И. Марченко, в цезурированности и словообрывах тонического стиха «получает художественное воплощение свойственная плачам традиция прерывистого дыхания» [5, 47].

Схема 9



Схема 10



Схема 11



При анализе музыкальных образцов, записанных у оренбургских казаков, был обнаружен пример с тоническим стихом¹⁴, в котором граница музыкальной формы может приходиться и на межакцентное пространство: на четвёртый слог тонического стиха. В песне «Уж как по двору, по дворницы» [4, 101–105] (см. Пример 9) из с. Кулевчи Челябинской области (Схема 12) музыкальная форма состоит из двух полных строк и одной недопетой, прерванной на четвёртом слоге от конца. Вторая песенная

строфа начинается с допевания предыдущей строки. В данном случае отличием от предыдущих примеров является наличие словообрыва, где главной движущей силой становится не акцент тонического стиха и ориентация на него, как на организующее начало песенной формы, а границы музыкальной фразы, которая имеет приоритетные позиции. Такой пример демонстрируют ещё большее главенство музыкального начала в песенной форме.

Схема 12

1. Уж как по двору, по дворницы, поширокому раздольницы. Пошироко...

2. ...му раздольницы, тутходил, гулялудалыймолодец. Тутходилгу...

Композиционные особенности песен с syllабической организацией стиха. В свадебных песнях с syllабической системой стихосложения действует иной способ корреляции стиха и напева, нежели в песнях с дольным и тоническим стихом. Песни с syllабическим стихом относятся к цезурированным формам с чётко выделенными слоговыми группами. Кроме этого, важным становится стабильный слогочислительный показатель песенных строк. В связи с этим координация мелодического и поэтического уровней заключается в ориентации на начало и окончание слоговых групп, а не на зоны акцентов (иктов) стиха, как это было в песнях с тоническим стихосложением.

В свадебных песнях оренбургских казаков с syllабическим стихом выявлены несколько особых форм его согласования с напевом. В первом случае, в песне «Из-за ветра во поле»¹⁵ из п. Арсинского (см. Пример 10) музыкальная форма строфическая, где строфа включает одну целую строку

и вторую незавершённую. Окончание мелодической линии приходится на третий слог 6-сложной слоговой группы. В результате чего в некоторых случаях возникает словообрыв. Следующая музыкально-поэтическая строфа начинается с допевания разорванной слоговой группы (Схема 13).

Во втором случае, когда образуется особая форма в песнях с syllабическим стихом, отсутствует словообрыв, но несогласование границ стиха и напева заключается в том, что напев завершается в начале новой строки поэтического текста (Схема 14). Так, в песне «Не разбушуй, не разбушуй, холодён ветер»¹⁶ из п. Березинского (см. Пример 11) строка поэтического текста состоит из двух слоговых групп – 4+5 слогов. На этот напев в п. Березинском исполняются также и другие сюжеты – «По городу, по городу свечи горят»¹⁷, «Хорош, дружка, хорош»¹⁸, «Горенка, горенка всё новёшенька»¹⁹. Начальная поэтическая строфа образуется за счёт повтора первой слоговой

группы – $a'ab'/c''$. Во второй и последующих строфах композиция композиция меняется на трехчленную – cd'/e'' . Стоит отметить, что в данном примере проявляются и черты тонического стиха, что выражено в выделении третьего от конца слога в строке [8, 120–121].

Примеры несогласования музыкальной и поэтической строф появляются также в песнях с силлабическим стихом, в которых присутствует рефрен. В необычном композиционном варианте предстаёт песня с сюжетом «Хмелинушка, хмелинуш-

ка, хмель яровой» [8, 206] (см. Пример 12) из с. Богородское Оренбургской области. Стиховая строка песни состоит из трёх слоговых групп: 4+4+3 слога, с вариантом расширения последней слоговой группы до четырёх слогов. Музыкальная форма свадебной песни в первой строфе – четырёхчленная ($abc'r''$), а в последующих строфах – пятичленная ($cdef'r''$). Такая структура песни становится возможной в результате переноса последней слоговой группы с конца предыдущей строфы в начало последующей (Схема 15).

Схема 13

1. Из-за вет-ра во по-ле, из-за зе-ле-ной дуб-ра - вы. Из-за зе-ле-ной

2. дуб-ра - вы, там ты-сяц-кий ез-дил. Там ты-ся...

Схема 14

1. Не раз-бу-шуй, не раз-бу-шуй, хо-ло-ден ве-тер, не рас-ка-чай,

не рас-ка-чай звон-ки ко-ло-ко-лы, не раз-бу-ди

Схема 15

1. Хме-ли-нуш-ка, хме-ли-нуш-ка, хмель я-ро-вой, эх, лё-ли, я-ли, лё-ли,

2. хмель я-ро-вой. И-ва-нуш-ка А-лек-се-е-вич князь мо-ло-дой, эх, лё-ли, я-ли, лё-ли

Стоит отметить, что в с. Катенино песня «Ой, хмелюшка, да хмелинушка, хмель яровой»²⁰ (см. Пример 13) бытует со стандартной композицией – $abc^{\prime}r^{\prime\prime}$, где исполнители пропевают полную стиховую строку, затем рефрен, и в конце повторяют последнюю слоговую группу (с) (Схема 16). Однако в другой свадебной песне из это-

го села «Проплыла селезенюшка вдоль по речке» [6, 24] (см. Пример 14) происходит изменение типовой структуры по принципу, подобному в песне «Хмелинушка» из с. Богородское Оренбургской области: первая строфа реализуется в виде четырёхчленной ($abc^{\prime}r^{\prime\prime}$), а со второй строфы приобретает пятичленный вид ($cdef^{\prime}r^{\prime\prime}$) (Схема 17).

Схема 16

1. Ой, хме-люш-ка, хме-ли-нуш-ка, хмель я-ро-вой, ой, ля-ли, ой, ля-ли да ля-ли, хмель я-ро-вой.

Схема 17

1. Вот по-плы-ла се-ле-зе-ню-шка вдоль по реч-ке, ой, ля, о-ля-ли.

2. вдоль по реч-ке. Вот по-плы-ла ко-ся-чис-та вдоль по быст-рой, ой, ля, о-ля-ли.

Итоги исследования. Результаты изучения композиции свадебных песен позволяют говорить о сложном и многоуровневом устройстве фольклорной формы. Установление взаимосвязей между музыкальной и поэтической сторонами песни открывает её глубинные смыслы, а также помогает проследить процессы трансформации различных по генезису типов свадебной песенности и приспособления их к новым условиям бытования. Механизмы традиции, действующие в народной культуре, дают возможность человеку адаптироваться в условиях изменений окружающей его действительности и устанавливают правила для творческого общения членов крестьянской общины.

Яркой отличительной особенностью структуры свадебных песен у оренбургских казаков выступает несогласование границ

поэтической и музыкальной строф. Объединяющим фактором для различных по стиху песенных форм выступает наличие словообрыва. Тем не менее, в каждой из групп присутствуют свои тенденции, обусловленные принципиально разной природой поэтических текстов тонического, силлабического и дольного типов.

Обращение к композиционному строению свадебных песен показало, что явление несогласования стиха и напева данных образцов в своей природе восходит к закономерностям организации тонического двухакцентного стиха, ключевым местом формы которого является зона второго ударения. Такая композиция связана с прерывистостью дыхания, обусловленного особым эмоциональным состоянием, и характеризует многие жанры плачевой культуры. Рассмотрение свадебных песен

в сравнении с причитаниями позволило обнаружить их структурное сходство, что отражает жанровую взаимосвязь этих двух явлений фольклора.

В ходе работы выяснилось, что процессы несогласования границ членения стиха и напева находят наиболее яркое отражение в таких регионах, в которых произошло смешение культурных традиций, вследствие потоков переселенческих волн XVIII–XIX веков. Нестандартные типы композиции стали результатом формиро-

вания свадебной песенности на основе разнородных по своему составу материнских истоков (южнорусских и севернорусских), их «переплавки». В этом смысле представляется перспективным дальнейшее изучение данной проблемы с учётом фольклора не только казачьих регионов, но и других традиций Поволжья, Урала и Сибири. Явление несогласования границ стиха и напева намного шире и прослеживается на разных уровнях и в различных жанрах – например, в хороводных и лирических песнях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Песни оренбургских казаков : Старые и новые записи : Для пения (соло, ансамбль, хор) без сопровождения / сост. А. В. Глинкин, А. И. Лазарев ; вступ. ст. А. И. Лазарева. Челябинск : Копейская тип. Урал. информ. центра, 1996.

² Енговатова М. А. Закамские свадебные песни как северное явление: Видеодокумент на Всероссийском науч. конф. «Фольклорные традиции Севера и Северо-Запада России: ареальные исследования в контексте этнокультурных связей». Санкт-Петербург, 2014.

³ Термин *дольник* предложен и сформулирован А. П. Квятковским в авторском «Поэтическом словаре» [3, 107].

⁴ В этой и последующих схемах пунктирная линия отражает часть строфы, соответствующую сольному исполнению (запеву), сплошная – ансамблевое пение.

⁵ с. Катенино Варненского р-на Челябинской обл. Личный архив собирателя. № 006-А001-031. Исполняют: Новикова Анна Ивановна, 1935 г. р., Сафонова Александра Ивановна, 1936 г. р., Репникова Нина Андреевна, 1951 г. р., Шатских Тамара Е., 1939 г. р. Запись: Крылов К. А., 23.10.2010.

⁶ с. Катенино Варненского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-439-16. Исполнители неизвестны. Запись: Пестерев Е. В., 06.07.1997.

⁷ с. Бородинка Варненского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-0420-12. Исполняют: Труфанова Валентина Алексеевна, 1930 г. р., имена других исполнителей неизвестны. Запись: Черепанова М., 11.07.1996.

⁸ п. Арсинский Нагайбакского р-на Челябинской обл. ФЭЦ СПБГК. ОЦФ. №313-А007-80. Исполняют: Галкина Евдокия Петровна, 1941 г. р., Коваль Валентина Егоровна, 1927 г. р., Юдинцова Раиса Константиновна, 1934 г. р., Чарыкова Лидия Ивановна, 1943 г. р. Запись: Изотов Д. В., Крылов К. А., Изотова О. И., Печняк В. А., 19.08.2014.

⁹ п. Арсинский Нагайбакского р-на Челябинской обл. ФЭЦ СПБГК. ОЦФ. №313-А007-51. Исполняют: Галкина Евдокия Петровна, 1941 г. р., Коваль Валентина Егоровна, 1927 г. р., Юдинцова Раиса Константиновна, 1934 г. р., Чарыкова Лидия Ивановна, 1943 г. р. Запись: Изотов Д. В., Крылов К. А., Изотова О. И., Печняк В. А., 19.08.2014.

¹⁰ п. Арсинский Нагайбакского р-на Челябинской обл. ФЭЦ СПБГК. ОЦФ. №313-А007-64. Исполняют: Галкина Евдокия Петровна, 1941 г. р., Коваль Валентина Егоровна, 1927 г. р., Юдинцова Раиса Константиновна, 1934 г. р., Чарыкова Лидия Ивановна, 1943 г. р. Запись: Изотов Д. В., Крылов К. А., Изотова О. И., Печняк В. А., 19.08.2014.

¹¹ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-24. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹² п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-19. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹³ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-17. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹⁴ Поэтический текст этого образца оказывается близок к так называемому стиху «Камаринского».

¹⁵ п. Арсинский Нагайбакского р-на Челябинской обл. ФЭЦ СПБГК. ОЦФ. №313-А007-72. Исполняют: Галкина Евдокия Петровна, 1941 г. р., Коваль Валентина Егоровна, 1927 г.р., Юдинцова Раиса Константиновна, 1934 г. р., Чарыкова Лидия Ивановна, 1943 г. р. Запись: Изотов Д. В., Крылов К. А., Изотова О. И., Печняк В. А., 19.08.2014.

¹⁶ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-21. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹⁷ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-27. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹⁸ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-20. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

¹⁹ п. Березинский Чесменского р-на Челябинской обл. ЦТНК СУ. № ЭФ-406-22. Исполняют: Скулова Раиса Александровна, 1918 г. р., Шеметова Анна Ивановна. Запись: Черепанова М., 14.07.1996.

²⁰ Песни оренбургских казаков : Старые и новые записи : Для пения (соло, анс., хор) без сопровожд. / сост. А. В. Глинкин, А. И. Лазарев ; вступ. ст. А.И. Лазарева. Челябинск : Копейская тип. Урал. информ. центра, 1996. С. 246–247.

СВЕДЕНИЯ К ПРИМЕРАМ

1. Зап. в 1996 году от коллектива сел Нижняя и Верхняя Павловка Оренбургского района Оренбургской области. Архив НЦНМ МГК. № И3265-2. Расш.: Е. Черноусова, Н. М. Савельева [7, 249].

2. См. Примечание 6.

3. См. Примечание 7.

4. Зап. Н. М. Савельева и студенты МГК в 1991 году в с. Романовка Шарлыкского района Оренбургской области. Исполнители: Татьяна Надежда Ивановна, 1929 г. р., Стебнева Анна Васильевна, 1937 г. р., Соболева Мария Леонтьевна, 1923 г. р., Чучилина Агафья Васильевна, 1925 г. р., Сизова Анна Васильевна, 1918 г. р., Дырдина Татьяна Фёдоровна, 1939 г. р. Архив НЦНМ МГК. № И3271-15. Расш.: Н. М. Савельева [8, 247].

5. См. Примечание 8.

6. См. Примечание 10.

7. Зап. в июле 1979 года В. М. Щуров и студенты в с. Черемшанка Глубоковского района Восточно-Казахстанской области Казахстана. Исполнители: Колесникова В. С., 1935 г. р., Курочкина А. И., 1896 г. р., Курочкина И. А., 1916 г. р. Архив НЦНМ МГК. № И1876-23. Расш.: В. М. Щуров [10].

8. Зап. 07.07.1997. Е. А. Лягинскова, И. В. Подвысоцкий, В. Н. Швецов в с. Кулевчи Варненского района Челябинской области. Исполнители: Велина Н. Т., 1914 г. р., Бабина В. А., 1918 г. р., Карачева Н. К., 1928 г. р. Архив ЦТНК СУ. № ЭФ-455-25; № ЭФ-456-25; № ЭФ-457-25 [4, 108].

9. Зап. 06.07.1997. Е. А. Лягинскова, И. В. Подвысоцкий, В. Н. Швецов в с. Кулевчи Варненского района Челябинской области. Исполнители: Велина Н. Т., 1914 г. р., Бабина В. А., 1918 г. р., Карачева Н. К., 1928 г. р. Архив ЦТНК СУ. № ЭФ-455-13; № ЭФ-456-13; № ЭФ-457-13 [4, 104].

10. См. Примечание 15.

11. См. Примечание 16.

12. Зап. Н. М. Савельева и студенты МГК в 1991 году в с. Богородское Шарлыкского района Оренбургской области. Исп.: Крылова Прасковья Васильевна, 1906 г. р., Гугнина Любовь Игнатьевна, 1938 г. р., Скрынникова Любовь Михайловна, 1935 г. р., Курдюкова Анастасия Владимировна, 1928 г. р., Проказова Мария Федотьевна, 1935 г. р., Попова Вера Игнатьевна, 1937 г. р., Барбашина Мария Степановна, 1937 г. р., Клыченкова Евдокия Семёновна, 1933 г. р., Ревякина Любовь Сергеевна, 1941 г. р. Архив НЦНМ МГК. № И32736. Расш.: Н. М. Савельева [8, 246].

13. Зап. в с. Катенино Варненского района Челябинской области.

14. Зап. в с. Катенино Варненского района Челябинской области.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологод. обл.). Москва : Совет. композитор, 1980. 392 с.

2. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклор. Москва : Композитор, 2001. 256 с.

3. Квятковский А. П. Поэтический словарь. Москва : Совет. энцикл., 1966. 375 с.
4. Крылов К. А. Песенная традиция казачьего села Кулевчи Челябинской области. 2-е изд., испр. Екатеринбург, 2023. 272 с.: нот. + аудиоприлож. (CD).
5. Марченко Ю. И. Напевы групповых причитаний в междуречье Северной Двины и Ваги // Русская народная песня. Стиль, жанр, традиция. Сборник научных статей / ред.-сост. А. М. Мехнецов. Ленинград : Изд. ЛОЛГК, 1985. С.44–61.
6. Песни Варненского района Челябинской области: по следам фольклорной экспедиции 1995 г. : [для пения] / авт.-сост. [с предисл.] Т. А. Засыпкина. Челябинск, 1998. 52с. : нот.
7. Савельева Н. М. За Уралом, братцы, за рекой: Народные песни и наигрыши оренбургских казаков. Оренбург : Димур, 2009. 264 с. : нот.
8. Савельева Н. М. Народная песня: язык и структура : учеб. пособие. Москва : Моск. консерватория, 2019. 247 с. : нот.
9. Савельева Н. М. Проблема формы в русской народной песне : дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 2010. 370 с.
10. Шуров В. М. Русские песни Алтая. Вып. 1. Песни Убинско-Ульбинской долины. Москва : Композитор, 2004. 197 с. : нот.
11. Шуров В. М. Стилиевые основы русской народной музыки. Москва : Современная музыка, 2013. 466 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1.

$\text{♩} = 128$
Одна:

2. Ой, и ля - (и) - ли, да ля - ли, ля - ли - ля,
два яб - лыч - ка, два са - до... Э, Эх,
Хор:
два яб - лыч - ка, два са - до - ва - и,
са - до - ва - и, ме - до - ва - и.

Пример 2.

$\text{♩} = 132$

1. А - ле - ит-ца, га-лу - бе - ит - ца, ва че - рё-мушки ва - да. Э - о!

Ва чи - рё-мушки ва - да ха - ладна, ха-ла - дна - я свет ка - ло - дез-на - я.

2. О - ля-ле, о - ля-ле, о - ля-ле, ха-ла - дна - я свет ка - ло... Э - о!

Ха - ла - дна - я свет ка - ло - де - зна - я. И - ва - нушка всё ка - ня па-ил.

Пример 3.

$\text{♩} = 150$

1. У ка - ло - дца у но - вы - ва, у тва - ри-ла у ду - бо - ва - ва,

ой, ле - ле - ле, ле - ле, у тва - ри-ла у ду - бо...

2. У тва - ри-ла у ду-бо - вы - ва, та-ма Ма-ша во-ду че - рпа - ла,

ой, ле - ле - ле, ле - ле, та-ма Ма-ша во-ду че...



3. ... (е) - рпа - ла, па - че - рпну - ла да па - ста - ви - ла,
ой, ле - ле - ле, ле - ле, па - че - рпну - ла да па - ста...

Пример 4.



2. Эй, ле, о - й лё - ли, да, что л(и) Ма - р(и) - юш - ка во - ду че... э, ой,
что л(и) Ма - р(и) - юш - ка во - ду чер - пы - ла, И - ван су - да - р(и) во - ро - на ко - ня по - ил,
ох и лё - ли.

Пример 5.



1. Уж вы бо - я - ры, бо - я - ры, да вы баль - ши - е И - ва - на - вы.
Вы баль - ши...
2. ...е И - ва - на - вы, да уж вы где, бо я - ры, сто - я - ли?
Уж вы где

Пример 6.

$\text{♩} = 150$

1. Что не стук ... (у)к стучит ва те - ре - ми, да
что не гром гре - мит ва вы - со - ким. Что не гром

2. ... (о)м гре - мит ва вы - со - ким, да
бла - сла - вля - ца кра - сна де - ви - ца ду - ша. Бла - сла - вля...

Пример 7.

$\text{♩} = 68$

1. Со - (ё) - ко - лы, да
со - (я) - ко - лы - то на - ши - (и) за - лё - (ё) - тны - е. Ой, со - ко - лы

2. То на - ши за - лё - (ё) - тны - е, да
вы - (и) да - лё - (ё) ко жа (а) вы лё - (ё) - та - ли? Ой, вы да - лё

Пример 8.

$\text{♩} = 63$

На га - ре` бы - ла`, на го`... ре - нки,
...ре - нке,

на га - ре` бы - ла` - (я) вы - со - (ё) - ка - я ды,
на га - ре` бы - ла` вы - со - (ё) - ка - я,
...ла - (я) вы - со - (ё) - ка - я,

на га - ре` бы - ла` вы - со...
на га - ре` бы - ла` вы - со... ...ка - я,
на га - ре` бы - ла` вы - со...

вы - ра - ста - ла то... (о) - нка дре - (е) - ви - ца да,
вы - ра - ста - ла то... то - нка дре` - (е)... ви - ца,
...(о) - нка дре` - (е) - ви - цо,

вы - ра - ста - ла ды то... нка дре... ... (и) - ца,
 вы - ра - ста - ла то - нка дре... ... ви - ца,
 вы - ра - ста - ла то'... нка дре...

Пример 9.

Уж как по' два... ру, па дво' - р(е) - ни - цы да,
 ши - ро' - (э - ё) - ка - му ра - з(ы) - до' - л(и)ни - цы,
 па ши... ро' - ка - му ра - здо' - льни - цы,
 ...ро - ка - му ра - здо' - л(и)ни - цы,
 па - (э - я) ши - ро' - ка... ...цы да,
 па - (я) ши - ро' - ка... ...му ра - здо' - л(е) - ни - цы да,
 па ши - ро' - ка...

ту - т(ы) ха - (я) - ди' - (е).л(ы), гу - лял у - да' - лый му' - ла - де - ц(ы),
тут ха - ди' - л(ы), гу - лял у - да' - лай му' - ла - де - ц(ы),
тут ха - ди' - (е).л(ы), гу - лял у - да' - лай му' - ла - де - ц(ы),

ту - (э - ю).т(ы) ха - ди'л', гу... ..ц(ы),
ту - (ю)т ха - ди'л, гу... ..лял у - да' - лай му' - ла - де - ц(ы),
тот ха - ди'л, гу...

Пример 10.

♩ = 78

1. Из_за ве_т(ы).ра ва по - ли, да из_за зе_ле_най_та ду_бра - вы.

Из_за зе_ле_най

2. ду - бра - вы, та_м(а) ты - ся - цкий е - здил.

Та_м(а) ты - ся...

Пример 11.

$\text{♩} = 120$

1. Не ра - збу - шуй,
не ра - збу - шуй, ха - ла - дё - н(ы) ве - тер. Ни ра - ска - чай,
2. А ни ра - ска - чай зво - нки ко - ло - ко - лы. Не раз - бу - ди

Пример 12.

$\text{♩} = 76$

1. Хме - ли - нуш - ка, хме - ли - нуш - ка, хме - л(и) я - ро - вой,
эх, лё - ли, я - ли, лё - ли.
2. Хме - л(и) я - ро - вой,
И - ва - ну - шка А - лек - се - е - ви - ч(и), кня - з(и) мо - ло - дой,
э - х(ы), лё - ли, я - ли, лё - ли.

Пример 13.

$\text{♩} = 72$



1. Ой, хме - лю - шка, да хме-ли - ну... (у)ш-ка, хмель-(и) я - ро-вой - (и).



Ой - (и), ля ли, ой ля ли да ля... (а)-ли, хмель-(и) я - ро-вой.

Пример 14.

$\text{♩} = 56$



1. Про - плы - ла се - ле - зе - ню - шка вдоль по реч - ке,



ой, ля, да ой ля - ли.



2. Вдоль по реч - ке.



Вот по - плы - ла ко - ся - щи - ца вдоль по быст - рой,



ой, ля, да ой ля - ли.

Kirill A. Krylov

St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia.

E-mail: kirill_krylov@internet.ru. ORCID: 0009-0009-1527-8471

**SPECIAL FORMS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN VERSE
AND MELODY IN THE WEDDING SONGS OF THE ORENBURG COSSACKS**

Abstract. Wedding songs of the Orenburg Cossacks are one of the important components of the musical repertoire of the Russian wedding. This article solves the problem of identifying and describing special compositional forms associated with the discrepancy between the boundaries of the division of verse and melody. Both published and unpublished materials recorded in the Orenburg and Chelyabinsk regions are used. Compositional features of wedding songs are systematized taking into account the types of their versification - syllabic, tonic, fractional. Non-standard structural types were the result of the development of mechanisms for the functioning of wedding musical folklore in the tradition of late formation, which developed on the basis of heterogeneous maternal sources (Southern Russian and Northern Russian). The greatest similarity of the principles of form formation was revealed in the wedding folklore of Orenburg and the Russian North.

Keywords: Russian folklore; wedding songs; Orenburg Cossack army; Orenburg Cossacks; areal study of folklore

For citation: Krylov K. A. *Osobyie formy sootnosheniya stikha i napeva v svadebnykh pesnyakh orenburgskikh kazakov* [Special Forms of the Relationship Between Verse and Melody in the Wedding Songs of the Orenburg Cossacks], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 49–71. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-49-71 (in Russ.).

REFERENCES

1. Efimenkova B. B. *Severnorusskaya prichet': Mezhdurech'ye Sukhony i Yuga i verkhov'ya Kokshengi (Vologodskaya oblast')* [Severnorrussian Parish: The Interfluvium of the Sukhona and the South and the Upper Reaches of the Koksheng (Vologda region)], Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1980, 392 p. (in Russ.).
2. Efimenkova B. B. *Ritm v proizvedeniyakh russkogo vokal'nogo fol'klor* [Rhythm in the Works of Russian Vocal Folklore], Moscow, Kompozitor, 2001, 256 p. (in Russ.).
3. Kvyatkovskiy A. P. *Poeticheskiy slovar'* [The Poetic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1966, 375 p. (in Russ.).
4. Krylov K. A. *Pesennaya traditsiya kazach'yego sela Kulevchi Chelyabinskoy oblasti* [The Song Tradition of the Cossack Village of Kulevchi, Chelyabinsk Region], 2nd ed., corr., Ekaterinburg, 2023, 272 p. (in Russ.).
5. Marchenko Yu. I. *Napevy gruppykh prichitaniy v mezhdurech'ye Severnoy Dviny i Vagi* [Chants of group lamentations in the interfluvium of the Northern Dvina and Vaga], A. M. Mekhnetsov (ed. - comp.), *Russkaya narodnaya pesnya. Stil', zhanr, traditsiya. Sbornik nauchnykh statey*, Leningrad, Izdaniye LOLGK, 1985, pp. 44–61. (in Russ.).
6. Zasyapkina T. A. (comp.) *Pesni Varnenskogo rayona Chelyabinskoy oblasti : po sledam fol'klornoy ekspeditsii 1995 g. : dlya peniya* [Songs of the Varna district of the Chelyabinsk region : In the footsteps of the folklore expedition of 1995 : for singing], Chelyabinsk, 1998, 52 p. (in Russ.).
7. Savelyeva N. M. *Za Uralom, brat'sy, za rekoy : Narodnyye pesni i naigryshi orenburgskikh Kazakov* [Beyond the Urals, Brothers, Beyond the River : Folk Songs and Tricks of the Orenburg Cossacks], Orenburg, Dimur, 2009, 264 p. (in Russ.).
8. Savelyeva N. M. *Narodnaya pesnya: yazyk i struktura : uchebnoye posobiye* [Folk Song: Language and structure : a textbook], Moscow, Moskovskaya konservatoriya, 2019, 247 p. (in Russ.).
9. Savelyeva N. M. *Problema formy v russkoy narodnoy pesne : dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Problem of Form in a Russian Folk Song: dissertation], Moscow, 2010, 370 p. (in Russ.).
10. Shchurov V. M. *Russkiye pesni Altaya. Vyp. 1. Pesni Ubinsko-Ul'binskoy doliny* [Russian Songs of Altai. Issue 1. Songs of the Ubinsko-Ulba Valley], Moscow, Kompozitor, 2004, 197 p. (in Russ.).
11. Shchurov V. M. *Stilevyie osnovy russkoy narodnoy muzyki* [Stylistic Foundations of Russian Folk Music], Moscow, Sovremennaya muzyka, 2013, 466 p. (in Russ.).

Асель Даутовна Арынова

Аспирантка кафедры этномузыкологии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия).

E-mail: arynovassel@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8231-6129; SPIN-код: 3816-5689

**НАРОДНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ КАЗАХСКИХ ОБРЯДОВЫХ ПЛАЧЕЙ
КАК СПОСОБ ЖАНРОВОЙ АТРИБУЦИИ**

Статья посвящена исследованию казахской народной терминологии, связанной с обрядовыми формами плача, и её роли в жанровой атрибуции этих явлений в фольклоре. Рассматриваются музыкально-поэтические формы, сопровождающие свадьбу и похоронно-поминальные обряды, которые в казахской традиции воспринимаются как выражение предельных эмоциональных состояний и связаны с переходными моментами жизненного цикла. Анализируется вариативность и функциональная обусловленность таких терминов, как *сыңсу*, *жоқтау*, *жыр*, *дауыс*, *зар* и других, применяемых к различным актам оплакивания. Выявляется, что эти наименования не только фиксируют эмоциональные и структурные характеристики плача, но и отражают внутреннюю систему классификации, укоренённую в самой традиции. В статье обосновывается целесообразность введения термина *дауыс* как обобщающего обозначения причетного типа исполнения обрядовых плачей. Сопоставление с русской традицией (понятие *голос* в плачах и *голошениях*) позволяет говорить о возможности межкультурного подхода к типологии жанров вокального фольклора.

Ключевые слова: казахский фольклор; обрядовые плачи; терминология; жанр; ритуал; причитание

Для цитирования: Арынова А. Д. Народная терминология казахских обрядовых плачей как способ жанровой атрибуции. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-72-78 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 72–78.

В казахской фольклорной традиции существует устойчивая группа музыкально-поэтических форм, связанных с обрядами жизненного цикла – свадебным и похоронным. Эти формы выполняют функцию оплакивания и выражают эмоциональные переживания участников ритуала, сопровождая их переходные моменты. Однако в работах казахских исследователей¹ данные фольклорные явления, как правило, рассматриваются лишь в составе соответствующих обрядовых комплексов и не выделяются в самостоятельный жанр. В публикациях они включаются в категорию семейно-обрядовых песен без чёткой жанровой дифференциации на песенные и причетные формы, что затрудняет процесс их описания и научной систематизации. Даже

в тех исследованиях, где предпринимаются попытки дифференцировать свадебные и похоронные формы оплакивания, это разделение, как правило, не основывается на анализе музыкально-поэтической структуры². Таким образом, отсутствие чёткого жанрового разграничения между песней и плачем остаётся одним из ключевых методологических проблем при описании данной группы фольклорных форм.

В свете сказанного актуальными становятся следующие вопросы: можно ли рассматривать свадебные и похоронные обрядовые плачи как родственные явления, принадлежащие к единой жанровой области? Обладают ли они общими структурными и функциональными признаками? Для ответа на эти вопросы требуется ком-

плексный анализ музыкально-поэтической организации обрядовых плачей и изучение способа их функционирования. Ключевое значение в этом контексте приобретает народная терминология, отражающая не только этнографическую специфику, но и те принципы классификации фольклорных текстов, которые приняты в самой народной традиции.

Необходимо отметить, что большинство исследований, посвящённых казахскому музыкальному фольклору, осуществлялось преимущественно на русском языке, с использованием терминов, устоявшихся в российской этномузыкологии. Однако обращение к национальной терминологии приобретает особую значимость, поскольку она отражает не только представления носителей традиционной культуры, но и повседневную практику участников ритуалов, включая людей, непосредственно переживающих утрату и выражающих своё горе через вербальные и музыкальные формы оплакивания.

Цель исследования – выделить народные термины, применяемые в казахской традиции к обрядовым плачам, и сопоставить их с научной интерпретацией, а также предложить авторский подход к их жанровому определению. Материалами исследования служат публикации казахского музыкального фольклора³, а также полевые записи автора, собранные в северо-восточной части Казахстана в 2021–2022 годах.

Казахские обозначения форм оплакивания обладают широкой семантической и ситуативной вариативностью, что, с одной стороны, свидетельствует о богатстве традиции, а с другой – затрудняет процесс классификации материала. Тем не менее, обращение к внутрифольклорной лексике становится важным инструментом для уточнения жанровой природы и функционального назначения обрядовых плачей казахов.

В связи с этим мы предприняли попытку систематизировать народные наиме-

нования, которыми в казахской традиции обозначаются разные формы исполнения плача – в зависимости от его содержания, того, кому он адресован, и ритуального контекста, в котором он звучит.

Среди народных обозначений плачей наиболее распространены понятия *сыңсу* и *жоқтау*, отсылающие, соответственно, к свадебной и похоронной обрядности. Термин *сыңсу* обозначает форму причитания-прощания, исполняемого в рамках свадебного обряда, тогда как термин *жоқтау* применяется исключительно в контексте похоронной обрядности.

Кроме того, в обоих ритуальных контекстах применяется ряд синонимичных терминов, раскрывающих смысловую сторону акта прощания. Приведем примеры с переводом:

- *жылау* – плач, выражение скорби;
- *көрісу, қоштасу* – прощание, расставание;
- *дауыс* – голос, подавать голоса.

Терминология, применяемая в казахской традиции к обозначению обрядовых форм оплакивания, может быть классифицирована по следующим группам номинаций:

- отражающие поэтическую форму;
- передающие эмоциональное состояние исполнителя;
- связанные с этапами обряда;
- фиксирующие ритуальную роль участников.

Одним из важных терминов, характеризующих поэтическую структуру оплакивания, является понятие *жыр*, широко распространённое в казахской традиции и имеющее многозначную семантику. В этнической культуре *жыр* преимущественно ассоциируется с эпическими произведениями, в которых отражаются историко-героические события, однако в некоторых ситуациях данный термин применяется и к обрядовому фольклору. Объяснение этого факта заключается в том, что эпические и обрядовые жанры в казахской традиции

демонстрируют структурное родство в области поэтического метра, где преобладают семи- и восьмисложные построения.

Примечательный пример приводит А. В. Затаевич: один из его исполнителей назвал похоронный плач словом *жыр*, сопроводив рассказ пояснением, что речь идёт об оплакивании усопшего. Тем не менее, сам собиратель, полагая, что термин употреблён некорректно, в авторской классификации изменил название, мотивируя это следующим образом: «Между тем *жыр* значит былина, легенда, сказание, но не похоронная песнь, к типу которых эта песня подходит по своему характеру. Поэтому я позволил себе назвать её *Жылау*» [5, 381].

Приведённый комментарий демонстрирует не только многофункциональность термина *жыр*, но и подчёркивает значимость обращения к народной терминологии как к источнику представлений о классификации фольклора, укоренённой в самой традиции. В казахском восприятии *жыр* обозначает, прежде всего, поэтическую форму, которая реализуется в различных музыкальных жанрах, включая эпос и обрядовый фольклор. Некоторые исполнители используют этот термин в качестве обобщающего обозначения, требующего дополнительной конкретизации обрядового контекста. Так, в свадебной обрядности встречаются выражения *қыздың жыры* (плач девушки), а в похоронной – *жоқтау жыры* или *өліктің жыры* (плач по умершему). Таким образом, применение термина *жыр* к обрядовым плачам возможно и оправдано при необходимости акцентировать внимание на их стихотворном строении.

Одним из универсальных обозначений плача, характеризующих эмоциональную сторону высказывания, является слово *зар*. Оно означает выражение скорби и применяется в контексте и похоронного, и свадебного обрядов. В похоронной обрядности *зар* имеет семантику горя, трагедии. На свадьбе этот термин интерпретируется как форма протеста против вынужденного

замужества, особенно в случаях неравных браков, и отражает личную драму девушки, её печаль и безысходность.

Следует отметить, что употребление термина *зар* сравнительно редкое. В похоронном обряде он может обозначать необрядовое исполнение плача, не привязанное к конкретному моменту утраты. Так, исполнительница К. Хамзина⁴ указывает, что матери, потерявшие детей, могут исполнять *зар* спустя продолжительное время, вновь переживая своё горе. Исполнительница Б. Елеуменова⁵ подчёркивает, что *зар* бытовал в прошлом как трагическая форма вокального выражения, характерная для женщин знатного происхождения – жён правителей и военачальников, потерявших значимых представителей рода или общества.

Термин *зар* в ряде свидетельств выступает не только как обозначение состояния глубокой скорби, но описание особой манеры исполнения плача. По словам М. Уалиевой⁶, *зар* не является синонимом других терминов, применяемых к похоронным плачам, и обозначает, скорее, их экспрессивный характер. Такая форма отличается повышенной эмоциональной интенсивностью, включающей не только звуковое выражение горя, но и телесные действия – распускание волос, царапание лица до крови, характерные для архаических форм оплакивания. В этом смысле *зар* маркирует не жанровую принадлежность, а сам способ переживания утраты.

В ходе записи и анализа похоронных плачей были зафиксированы термины, отражающие этапы обряда, а также выявилась чёткая взаимосвязь между его структурой и соответствующими поэтическими мотивами. Согласно народным представлениям, похоронный ритуал включает три этапа⁷, каждому из которых соответствует определённый тип интонирования и свой термин:

– плач, исполняемый **до выноса тела из дома**, обозначается термином *жоқтау*; так-

же используются названия *көрісу* и *жылау*, подчёркивающие момент встречи и выражения горя;

– **во время выноса тела** используется плач *қоштасу* или *дауыс*, акцентирующий момент окончательного расставания;

– **по возвращении с кладбища** снова исполняется *дауыс* и символизирует последний отклик, память об умершем.

Такая терминологическая последовательность позволяет проследить не только акциональную, но и семантическую логику обряда, в котором каждое название несёт функциональную нагрузку.

Далее рассмотрим термины, отражающие роли участников обряда. В свадебной обрядности плач, исполняемый невестой в процессе обхода домов при прощании с родственниками, соседями и подругами, называется *сыңсу*. Плачи, исполняемые другими участницами церемонии – матерью, сёстрами, тётушками, подругами, – обозначаются термином *көрісу*, который дословно переводится как *встреча* или *объятие*. В похоронной обрядности этот же термин *көрісу* применяется для названия плача, исполняемого женщинами, пришедшими выразить соболезнования семье умершего. Таким образом, *көрісу* обозначает форму ответного плача: в свадебном контексте – прощание с невестой, в похоронном – выражение участия и сочувствия.

Все вышеупомянутые термины, за исключением *жыр*, не относятся к жанрам песенного фольклора (например, к свадебным или лирическим песням). Они отражают ритуальную функцию и эмоциональное содержание плача, а не его музыкальную форму. Термин *жыр*, как уже было показано, используется широко и может охватывать эпические произведения и различные музыкально-поэтические формы обрядового значения.

В рамках задач, поставленных в данной статье, особое внимание заслуживает казахский термин *дауыс* (*голос*), отражающий причетный тип исполнения и выступаю-

щий ключевым критерием при характеристике как свадебных, так и похоронных обрядовых плачей. Дифференциация осуществляется на уровне текста и дополняющих слов: *қыздың дауысы* (*голос девушки*) – в свадебном контексте, *өлімнің дауысы* (*голос смерти*) – в похоронном. Таким образом, термин *дауыс* является тем самым понятием, которое объединяет различные формы оплакивания.

По данным экспедиционных материалов, напевы обрядовых плачей идентичны: одни и те же женщины исполняют свадебные и похоронные плачи на одном мелодическом материале и не различают их по структуре. Изучение функциональных, смысловых, структурных и исполнительских особенностей казахских свадебных и похоронных плачей позволяет рассматривать их как родственные жанровые явления, восходящие к единой основе – ритуалу оплакивания перехода человека в новый статус. Преодоление этого рубежа сопровождается особой музыкально-поэтической формой, отражающей сакральную значимость обрядов.

Анализ народной терминологии, фиксирующей различные аспекты исполнения плача, позволяет предложить введение в научный оборот термина *дауыс* как собирательного обозначения казахских свадебных и похоронных обрядовых плачей. В этом контексте *дауыс* может трактоваться как «причетный голос» – интонационная модель выражения утраты, противопоставляемая песне и характеризующаяся предельной эмоциональной выразительностью. Этот голос, исполняемый женщиной, оповещает слушающих о потере – будь то прощание с умершим или расставание с девичеством.

Аналогичные терминологические явления зафиксированы и в русской традиции. Как отмечает О. А. Пашина, в русском музыкальном фольклоре термин *голос* обозначает не только певческий регистр, но и саму мелодию, особенно в жанрах причитаний

[10, 331]. Такая многозначность особенно актуальна в контексте обрядовых плачей, где процесс интонирования имеет выраженную эмоциональную окраску.

В свете нашего исследования представляет интерес и русский термин *голошение*, производный от слова «голос». Он подробно охарактеризован в работе Г. В. Лобковой [8, 127] на примере псковских плачей, которые представлены исследователем как самостоятельная музыкально-речевая система с устойчивыми интонационно-ритмическими признаками, типологией и семантикой. Голошение совмещает вокальные и речевые характеристики, превращаясь в самостоятельное средство смысловой и эмоциональной артикуляции.

Сравнение казахского *дауыс* и русского *голоса* позволяет говорить о причетном типе вокализации как обобщённой категории, отражающей интонационную форму опла-

кивания в разных этнических традициях. Думается, что привлечение к сопоставлению материалов из других национальных культур может дополнить представление о народной терминологии, характеризующей особый тип звукового поведения в обрядах оплакивания.

Как подчёркивал Е. В. Гиппиус [2, 37], именно народная терминология позволяет точнее всего зафиксировать функциональные параметры жанров. Анализ лексики, применяемой для обозначения обрядовых плачей, даёт возможность выделить их в качестве самостоятельного жанрового явления национальной традиции. Результаты настоящего исследования вносят коррективы в уже сложившиеся научные представления о структуре казахского фольклора и открывают перспективы дальнейшего системного изучения жанра плачей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одним из первых исследователей, последовательно использовавших народную терминологию при фиксации и анализе казахского музыкального фольклора, был А. В. Затаевич [5], разграничивавший свадебные и похоронные формы плача на основе классификации, принятой в традиции. Впоследствии Б. Г. Ерзакович [4] включил оплакивания в группу семейно-обрядовых песен, подчёркивая их связь с жизненным циклом. С. А. Елеманова [3], опираясь на концепцию А. Н. Сохора [11], рассматривала плачи как жанры, формируемые обрядовой ситуацией и непосредственным участием исполнителя. А. И. Мухамбетова [9] предложила культурологический подход, соотнося жанры с возрастно-ритуальными и социокультурными уровнями, при этом формально разделяя свадебные и похоронные плачи. Однако такое разграничение не всегда отражает их структурное и функциональное родство.

² Б. Д. Кокумбаева [6] на основе анализа начальных попевок объединила оба типа в категорию «песен утраты» как разновидности единого жанра. Терминологические обозначения в трудах А. Е. Байгаскиной [1] и Г. Ж. Кузбаковой [7] также отражают разграничение прощальных песен в свадебном и похоронном обрядах, при этом подчёркивая их функциональную специфику.

³ См.: Бекхожина Т. 200 казахских песен: (муз.-этногр. сборник): для голоса без сопровожд. Алма-Ата: Наука, 1972. 231 с.; Казахский музыкальный фольклор: избр. записи каз. нар. творчества дореволюционной эпохи: песни и кюи: с издат. аннот. / редкол. и авт. предисл. Б. Ерзакович, Б. Каракулов, З. Коспаков. Алма-Ата: Наука, 1982. 263 с.

⁴ Личный архив автора: исполнительница – Хамзина Карашаш, 1946 г. р. Сеанс от 03.08.2021. Место записи – Казахстан, Павлодарская область, г. Павлодар.

⁵ Личный архив автора: исполнительница – Елеукенова Бакытжамал, 1946 г. р. Сеанс от 03.08.2021. Место записи – Казахстан, Павлодарская область, г. Павлодар.

⁶ Личный архив автора: исполнительница – Уалиева Майра, 1942 г. р. Сеанс от 15.08.2021. Место записи – Казахстан, Павлодарская область, Актогайский район, с. Муткенов.

⁷ Личный архив автора: исполнительница – Сайырханкызы Калима, 1955 г. р. Сеанс от 25.08.2022. Место записи – Казахстан, Павлодарская область, г. Аксу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байгаскина А. Е. Ритмика казахской традиционной песни : учеб. пособие. Алма-Ата : Алма-Ат. гос. консерватория им. Курмангазы, 1990. 202 с.
2. Дорохова Е. А., Пашина О. А. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. Москва : Композитор, 2003. С. 17–58.
3. Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика. Алматы : Дайк-Пресс, 2000. 187 с.
4. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа : муз.-ист. исследование. Алма-Ата : Наука, 1966. 401 с.
5. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа. Алматы : Дайк-Пресс, 2004. 494 с.
6. Кокумбаева Б. Д. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты : (Некоторые аспекты взаимодействия) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ташкент, 1989. 22 с.
7. Кузбакова Г. Ж. Казахская обрядовая песня : Ритмическая структура и семантика. Астана : МастерПо, 2012. 183 с.
8. Лобкова Г. В. Древности Псковской земли : Жатвенная обрядность : Образы, ритуалы, художеств. система. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин (ДБ), 2000. 224 с.
9. Мухамбетова А. И. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы : Дайк-Пресс, 2002. С. 67–92.
10. Пашина О. А. Народные названия песенной мелодии и ее характеристики // Художественная культура. 2022. № 4. С. 326–341. DOI 10.51678/2226-0072-2022-4-326-341
11. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Теория и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм : сб. статей / сост. и авт. предисл. Л. Г. Раппопорт. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.

Assel D. Arynova

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

E-mail: arynovassel@mail.ru. ORCID: 0000-0001-8231-6129; SPIN-код: 3816-5689

KAZAKH FOLK TERMINOLOGY OF RITUAL LAMENTS AS A MEANS OF GENRE ATTRIBUTION

Abstract. The article explores the Kazakh folk terminology associated with ritual forms of lamentation and its role in the genre attribution of these phenomena in folklore. It examines the musical and poetic forms accompanying wedding and funerary-commemorative rites, which in Kazakh tradition are perceived as expressions of extreme emotional states and are linked to transitional moments in the human life cycle. The study analyzes the variability and functional use of terms such as *synsu*, *joqtau*, *zhyr*, *dauys*, *zar*, and others applied to various acts of mourning. It reveals that these designations not only reflect the emotional and structural characteristics of lamentation, but also indicate an internal classification system rooted in the tradition itself. The article substantiates the rationale for introducing the term *dauys* as a general designation for the recitative type of ritual lament performance. A comparison with the Russian tradition (the concept of *golos* in laments and *goloshenie*) suggests the potential for an intercultural approach to typologizing vocal folklore genres.

Keywords: kazakh folklore; ritual laments; terminology; genre; rite; lamentation

For citation: Arynova A. D. *Narodnaya terminologiya kazakhskikh obryadovykh plachey kak sposob zhanrovoy atributsii* [Kazakh folk terminology of ritual laments as a means of genre attribution], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 72–78. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-72-78 (in Russ.).

REFERENCES

1. Baygaskina A. Ye. *Ritmika kazakhskoy traditsionnoy pesni : uchebnoye posobiye* [Rhythmics of the Kazakh Traditional Song : a textbook], Alma-Ata, Alma-Atinskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Kurmangazy, 1990, 202 p. (in Russ.).
2. Dorokhova Ye. A., Pashina O. A. *Nauchnaya problematika issledovaniy Ye. V. Gippiusa* [Scientific Problems of E. V. Gippius' Research], Ye. A. Dorokhova, O. A. Pashina (ed.-comp.), *Materialy i stat'i k 100-letiyu so dnya rozhdeniya Ye. V. Gippiusa*, Moscow, Kompozitor, 2003, pp. 17–58. (in Russ.).
3. Yelemanova S. A. *Kazakhskoye traditsionnoye pesennoye iskusstvo: genezis i semantika* [Kazakh Traditional Song Art: Genesis and Semantics], Almaty, Dayk-Press, 2000, 187 p. (in Russ.).
4. Yerzakovich B. G. *Pesennaya kul'tura kazakhskogo naroda : muzykal'no-istoricheskoye issledovaniye* [The Song Culture of the Kazakh People : a musical and historical study], Alma-Ata, Nauka, 1966, 401 p. (in Russ.).
5. Zatayevich A. V. *1000 pesen kazakhskogo naroda* [1000 Songs of the Kazakh People], Almaty, Dayk-Press, 2004, 494 p. (in Russ.).
6. Kokumbayeva B. D. *Semeyno-obryadovyye plachi kazakhov i liricheskiye pesni temy utraty : (Nekotoryye aspekty vzaimodeystviya) : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02* [Kazakh Family and Ritual Lamentations and Lyrical Songs on Themes of Loss : (Some Aspects of Interaction): Abstr. of diss.], Tashkent, 1989, 22 p. (in Russ.).
7. Kuzbakova G. Zh. *Kazakhskaya obryadovaya pesnya : Ritmicheskaya struktura i semantika* [Kazakh Ritual Song : Rhythmic Structure and Semantics], Astana, MasterPo, 2012, 183 p. (in Russ.).
8. Lobkova G. V. *Drevnosti Pskovskoy zemli : Zhatvennaya obryadnost' : Obrazy, ritualy, khudozhestv. Sistema* [The Antiquities of the Pskov Land : Harvest Rituals : Images, Rituals, Arts. system], St. Petersburg, Dmitriy Bulanin (DB), 2000, 224 p. (in Russ.).
9. Mukhambetova A. I. *Kalendar' i zhanrovaya sistema traditsionnoy muzyki kazakhov* [Calendar and Genre System of Traditional Kazakh Music], Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek*, Almaty, Dayk-Press, 2002, pp. 67–92. (in Russ.).
10. Pashina O. A. Folk Names of the Song Melody and Its Characteristics, *Art & Culture Studies*, 2022, no. 4, pp. 326–341, DOI 10.51678/2226-0072-2022-4-326-341 (in Russ.).
11. Sokhor A. N. *Teoriya muzykal'nykh zhanrov. Teoriya i perspektivy* [Theory of musical genres. Theory and prospects], L. G. Rappoport (comp.), *Teoreticheskiye problemy muzykal'nykh zhanrov i form : sb. statey*, Moscow, Muzyka, 1971, pp. 292–309. (in Russ.).



УДК 78.089.1:782.1:78.071.1(470)

DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-79-93

Александра Бориславовна Туринцева

Преподаватель кафедры музыкального театра Екатеринбургского государственного театрального института, аспирант кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных (науч. руководитель – канд. искусствоведения, доц. Д. А. Нагина) (Екатеринбург, Россия).
E-mail: music-al@mail.ru

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ БАТАЛИИ: КАМИЛЛО ЭВЕРАРДИ И РУССКО-ИТАЛЬЯНСКИЙ ОПЕРНЫЙ КОНФЛИКТ

Статья посвящена исследованию влияния русско-итальянского оперного конфликта на педагогическую деятельность выдающегося певца и профессора пения Камилло Эверарди в Санкт-Петербургской консерватории. За 18 лет работы в учебном заведении он воспитал плеяду талантливых оперных артистов и вокальных педагогов, среди которых Д. А. Усатов, И. Ф. Стравинский, И. В. Тартаков, С. И. Габель, В. М. Самусь, В. М. Зарудная и другие. Более десяти лет Эверарди возглавлял оперный класс консерватории, поставив ряд полноценных спектаклей и множество сцен из произведений русских и западноевропейских композиторов. Несмотря на общественное признание и высокий интерес учащихся к его классу, в 1880-х годах педагогическая деятельность Эверарди подверглась критике, что в 1888 году привело к его уходу из консерватории. В статье анализируется, в какой степени на это решение повлияли антиитальянские настроения представителей передовой музыкальной общественности, а также личность и эстетические принципы А. Г. Рубинштейна, повторно занявшего пост директора консерватории в 1887 году.

Ключевые слова: Камилло Эверарди; Италиянская опера; Санкт-Петербургская консерватория; bel canto; А. Г. Рубинштейн

Для цитирования: Туринцева А. Б. Эстетические баталии: Камилло Эверарди и русско-итальянский оперный конфликт. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-79-93 // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2025. – Вып. 43. – С. 79–93.

Введение: опера в России между итальянской и отечественной традицией. Одним из ключевых качеств, характеризующих оперную жизнь в России XIX века, был, как известно, напряженный диалог между двумя традициями – итальянской и отечественной. Такая ситуация не была уникальной: по справедливому замечанию Ю. Н. Галатен-

ко, в своё время её пережили практически все европейские страны, в которых национальные оперные инициативы и итальянские влияния «то мирно сосуществовали, то входили в конфронтацию, напоминая дуэты „согласия“ и „разногласия“» [11, 54]. В нашей стране разногласия были особенно острыми. С одной стороны, увлечение

русского общества итальянской оперой имело массовый характер, с другой же, внутри него постепенно вызревала и крепла оппозиция, порой доходившая до полного отрицания достижений итальянских композиторов и певцов, что нашло отражение в известном термине «итальянщина» [11, 54–55].

Кратко напомним основные моменты русско-итальянского оперного противостояния.

В 1843 году в Петербурге была организована постоянная итальянская труппа: по просьбе императора Николая I её собрал выдающийся певец Дж. Б. Рубини. Появление труппы привело к вытеснению русской оперы на периферию художественной жизни. Однако более сильный удар по отечественному театру нанёс указ Николая I 1849 года, запрещавший итальянцам исполнять русские оперы [29, 200]. Этот запрет лишил русских композиторов доступа к главной сцене страны – Большому (Каменному) театру, и лучшим исполнителям тех лет [28, 174].

Сильное раздражение отечественных музыкантов вызвала дорогостоящая премьера оперы Дж. Верди «Сила судьбы» (1862), высветившая политику двойных стандартов Дирекции императорских театров в отношении национального искусства¹. Резкая критика в прессе посеяла у петербургской публики сомнение в безусловном превосходстве итальянской труппы, появились разговоры о её закрытии [20, 87]. Однако приглашение знаменитостей вроде А. Патти в конце 1860-х позволило ей сохранить своё положение [29, 209].

С открытием в 1860 году Мариинского театра русская оперная труппа начала профессионально расти². Однако долгое время успех у публики ей обеспечивали не отечественные, а западные сочинения: «Вильгельм Телль»³, «Травиата» [29, 212; 11, 57–58], «Лоэнгрин»⁴, «Фауст»⁵. Вплоть до начала 1880-х Дирекция делала ставку на проверенный европейский репертуар,

что вызывало негодование в музыкальных кругах [9, 107–108]. Так, Ц. Кюи писал о необходимости поддерживать отечественные произведения, способные стать «краеугольными камнями» национальной сцены [21, 185].

Лишь в 1880-е годы, при Александре III национальная опера получила государственную поддержку [29, 213; 8, 17]: в 1882 году русская труппа была переведена в Большой (Каменный) театр, а итальянская – в Мариинский, что, несомненно, означало «повышение статуса» первой [8, 19; 7, 288]. Репертуар отечественной труппы начал активно пополняться как русскими («Майская ночь», «Снегурочка», «Евгений Онегин»⁶), так и западными («Севильский цирюльник»⁷, «Кармен»⁸, вердиевский «Отелло») сочинениями. Публика всё больше симпатизировала отечественным исполнителям [8, 17], и в сезоне 1884–1885 годов итальянская опера утратила статус государственного театра [6, 238], окончательно покинув Петербург в 1886 году [15, 218].

После закрытия казённой итальянской труппы «италомания» не исчезла: частные антрепризы продолжали пользоваться популярностью вплоть до Первой мировой войны⁹, а русско-итальянский оперный конфликт во второй половине 1880-х продолжился в стенах главного музыкального учебного заведения страны – Санкт-Петербургской консерватории. Возможно, наиболее остро его последствия ощутил на себе Камилло Эверарди (1825–1899). Как солист Итальянской оперы он олицетворял западноевропейскую вокальную школу, как профессор пения в Санкт-Петербургской консерватории – внёс значительный вклад в развитие русского исполнительского искусства, став учителем многих талантливых русских артистов и педагогов, в частности, Ф. И. Стравинского, Д. А. Усатова, В. А. Лосского, И. В. Тартакова, Н. В. Салиной, В. М. Зарудной и многих других. Сочетание двух этих аспектов в деятельности Эверарди делает его фигуру важной для по-

нимания русско-итальянского противостояния, а его творческую карьеру – отражением эволюции музыкально-эстетических взглядов в России XIX века.

Камилло Эверарди: «итальянский» мастер в России. Бельгиец по происхождению, Камилло Эверарди (настоящее имя – Камилль Франсуа Эвар) [12, 479] был выпускником Парижской консерватории по классу Л. Поншара [5, 6; 12, 479], учеником М. Гарсиа (сына) и Ф. Ламперти [5, 6; 12, 479]¹⁰. Его голос, по воспоминаниям ученика профессора, певца и режиссёра В. А. Лосского, был «звонкий, стальной, могучий бас-кантанта» [10, 111]. Обширный диапазон, охватывавший, по разным источникам, от двух с половиной до трёх октав [12, 479; 10, 111; 14, 85], позволял Эверарди исполнять как басовые, так и высокие баритоновые партии. Исключительное мастерство в колоратурной технике принесло ему славу выдающегося исполнителя белькантового репертуара, а яркий актерский талант позволял воплощать самые разные сценические образы.

Любовь публики и лестные отзывы критиков сопровождали выступления Эверарди на ведущих сценах Европы. Так, в 1855 году музыкальный обозреватель П. Скюдो писал о его выступлении в парижском *Théâtre-Italien* в партии Фараона («Моисей в Египте» Дж. Россини): «Обладая элегантной внешностью, он с большим вкусом управляет довольно широким по диапазону баритоном, которому, как сказали бы итальянцы, недостаёт лишь большей „pastosa“¹¹. <...> Он исполняет свою партию с настоящим мастерством, используя характерную итальянскую манеру „parlare“, „spiegare“¹². Он варьирует свои вокальные украшения, или, как их называют, „ricami“¹³, сохраняя при этом внутренний ритм, что встречается достаточно редко и заслуживает внимания»¹⁴. Скюдот отметил и впечатляющее выступление певца в «Золушке» Дж. Россини: «Эверарди с большим блеском исполнил сложную партию Дандини»¹⁵.

В 1857 году Эверарди был ангажирован в итальянскую оперу в Петербурге [12, 479; 15, 58]. Изначально он исполнял второстепенные партии, но уже в них показал себя как прекрасный певец и актёр¹⁶. До 1868 года он приезжал в российскую столицу ежегодно, а в 1870 году получил приглашение сразу на четыре сезона [12, 479; 14, 58].

За годы службы на Императорской сцене маэстро исполнил множество ведущих и второстепенных ролей в операх Дж. Россини, Дж. Верди, В. А. Моцарта и других композиторов. Особенно успешен он был в своих любимых партиях Фигаро из «Севильского цирюльника» и Мефистофеля из «Фауста». По воспоминаниям Л. И. Вайнштейна, маэстро утверждал, что сам Россини высоко оценил Фигаро в его исполнении [5, 40; 12, 480]. Партия Мефистофеля, опять же, по словам Эверарди, была написана Гуно специально для него [5, 36; 12, 480]. Однако, из-за конфликта с дирекцией *Opéra Comique* певец уехал в Италию и не участвовал в премьерной постановке «Фауста» во Франции [5, 36]. В 1863 году он стал первым исполнителем партии Мефистофеля в России¹⁷, и долгие годы равных в этой роли ему не было [26, 44]. Не случайно в 1900 году Ц. Кюи в статье «Из моих оперных воспоминаний» писал: «Эверарди – лучший из виденных мною Фигаро и Мефистофелей» [19, 516].

В 1874 году маэстро оставил артистическую карьеру ради преподавания [3, 5; 15, 58]. Ещё в 1870-м, по приглашению директора консерватории Н. И. Зарембы¹⁸, он начал вести класс пения и очень скоро стал одним из ведущих профессоров [3, 3; 15, 59–60].

За годы службы в консерватории Эверарди выпустил множество высококлассных певцов, быстро завоевавших признание на императорской сцене, и снискал уважение коллег. С 1873 года Эверарди совмещал преподавание пения с постановкой оперных упражнений [26, 45–46]. Представ-

ления экзерсисов учеников проходили на лучших сценах Петербурга и неизменно вызвали восторженные отзывы публики и критиков. Так, музыкальный обозреватель газеты «Голос» в 1879 году писал: «Оперный класс нашей консерватории идет не только хорошо, но блистательно»¹⁹. В этот период в оперной студии были полностью поставлены «Хижина» А. Адана (1873)²⁰, «Дон Паскуале» Г. Доницетти (1876)²¹, «Севильский цирюльник» (1877)²², и «Граф Ори» (1878)²³ Дж. Россини, а также отрывки из опер русских и иностранных композиторов²⁴.

Однако служба, имеющая блистательное начало, закончилась преждевременным уходом Эверарди из консерватории²⁵. Незадолго до увольнения, произошедшего 1 июня 1888 года, Эверарди написал письмо директору А. Г. Рубинштейну, в котором сообщал, что не может оставаться в учебном заведении «в новых условиях»²⁶.

Ранее нами была опровергнута распространённая в мемуаристике версия о причине ухода Эверарди [27, 113]. Её суть заключалась в споре с Рубинштейном по поводу медали одной из выпускниц класса Эверарди. Директор, якобы, был против награды, профессор пения же, указав на некомпетентность своего оппонента, добился её присуждения [5, 42–43]. Судя по всему, этого конфликта не было: в инспекторской книге консерватории за 1887–1888 год отмечено, что Эверарди выпускал двух студенток, ни одна из которых не получила медали²⁷ [27, 113].

На наш взгляд, истинные причины ухода Эверарди были сложнее, более того, к этому решению профессор, вероятно, шёл не несколько дней после выпускного экзамена 1888 года, а несколько лет.

Переломным периодом в работе Эверарди стало последнее десятилетие в консерватории (1778–1888), совпавшее с ослаблением италомании в обществе и началом нового этапа в истории русской оперы, отныне получавшей регулярную императорскую

поддержку. В конце 1878–1879 учебного года деятельность оперного класса консерватории была приостановлена, а в музыкальных кругах всё чаще стали появляться критические отзывы о педагогической деятельности Эверарди и его репертуарной политике. Так, подробная рецензия на экзамен класса профессора появилась в 1879 году в журнале «Всемирная иллюстрация». Автор отзыва, признавая мастерство Эверарди в обучении произведениям Верди, Гуно, Обера и других современных зарубежных композиторов, ставил ему в вину, во-первых, отсутствие у студентов вокальной базы в виде сочинений Дж. П. Палестрины, И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и К. В. Глюка, а, во-вторых, слабое исполнение русского репертуара²⁸.

Статьи Ц. А. Кюи, опубликованные в выпусках журнала «Музыкальное обозрение» в 1886 году под псевдонимом «***», отражают общее мнение профессионального сообщества в отношении вокального обучения в консерватории: «Разве Глинка должен уступить перед Моцартом, Даргомыжский – перед Доницетти, Рубинштейн, Корсаков, Мусоргский, Чайковский – перед Массне?»²⁹. Профессоров пения критик упрекал в «предпочтении иностранным оперным композиторам»³⁰ и «изгнании романса из консерватории»³¹. Следствием такого подхода стало «угловатое, ритмически жесткое, не закруглённое» исполнение, когда ученики «кричат и поют без всякого выражения»³². По мнению Кюи, ситуацию можно исправить лишь при равноправии романсной и русской оперной музыки с западноевропейской³³. Однако «в ответ, – сетовал он, – слышится постоянно та же самая фраза: русские оперы не пригодны для педагогических целей»³⁴. «Вокальная сторона продолжает быть слабой стороной нашей консерватории», – резюмировал критик³⁵, причину такого положения он видел «в самомнении чрезмерном, в презрительном отчуждении от остального музыкального мира, в несменяемости консерваторского персонала»³⁶: «Проще и легче

нашим профессорам учить тому, чему они учились сами», а не адаптироваться к требованиям отечественной оперной сцены³⁷.

Кюи не называет имён профессоров, однако его выпад можно расценить как направленный прежде всего на Эверарди – одного из ведущих вокальных педагогов, заведовавшего оперным классом. Обе статьи появились как отклики на выступления студентов консерватории на публичных музыкальных вечерах и в «оперных упражнениях»: в обоих случаях художественным руководителем был Эверарди, и его ученики активно задействовались в качестве исполнителей. Кроме того, критика Кюи в значительной степени распространялась и на коллег Эверарди. Как известно, профессор был далеко не единственным представителем итальянской традиции в Санкт-Петербургской консерватории. До Эверарди, бок о бок с ним и уже после его ухода здесь преподавали вокалисты Л. Пиччиоли (1862–1863) [3, 3; 4, 63–64], Ф. Каталано (1862–1864) [4, 64], П. Репетто (1863–1870) [4, 64], Дж. Корси (1873–1876) [4, 65], А. Котоньи (1894–1898) [4, 66–67], К. Л. Ферни-Джиральдони (1895–1921) [4, 6–69]. Э.-С. С. Барутчева упоминает и других иностранных педагогов, которые «были проводниками итальянской школы пения в Петербурге» [4, 69]. Среди них, прежде всего, выделяется Г. Ниссен-Саломан, преподававшая в 1862–1872 и 1878–1879 годах³⁸ – как и Эверарди, она училась у М. Гарсия-сына [23, 24]. По мнению Барутчевой, именно она познакомила «только что созданное музыкальное учебное заведение с традициями европейской культуры» [4, 69], а Л. Г. Барсова причисляет её «к кругу основателей профессионального вокального образования в России» [3, 3]. В 1868–1870 годы в консерватории также преподавала певица, пианистка и композитор Л. Эрит-Виардо [3, 3] – уроженка Франции, дочь П. Виардо и представительница династии Гарсия. Таким образом, петербургская вокальная школа формировалась на основе

итальянского *bel canto*, традиции которого позднее развивало следующее поколение преподавателей Санкт-Петербургской консерватории – русские профессора: ученики Г. Ниссен-Саломан Н. А. Ирецкая (позднее совершенствовавшаяся у П. Виардо [3, 108]), Е. Ф. Цванцигер, А. А. Полякова-Хвостова, П. С. Гирс-Левицкая, В. И. Рааб, а также ученики К. Эверарди С. И. Габель и В. М. Самусь.

Насколько справедливы упреки критиков в приверженности Эверарди и остальных консерваторцев к западноевропейскому оперному репертуару? На наш взгляд, этот вопрос требует сегодня более внимательного отношения и хотя бы частичного пересмотра. Как нам удалось выяснить ранее [27, 113], в классе Эверарди в течение всех лет его службы исполнялись произведения разных композиторов. Русских и немецких, действительно, было меньше всего (18 % и 14 % соответственно), большую долю занимали любимые профессором сочинения итальянских (35 %) и французских (31 %) авторов – Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Дж. Мейербера, Ш. Гуно и др. [27, 126]. Основу репертуара составляли оперные арии (80 %), гораздо реже ученики Эверарди пели песни и романсы и тем более номера из кантат и ораторий. Среди русских композиторов профессор отдавал предпочтение М. И. Глинке, А. С. Даргомыжскому, М. А. Балакиреву и А. Н. Серову [27, 126]. Преобладание западноевропейской музыки (но не полное замещение ею русской!) объясняется, в первую очередь, личными пристрастиями профессора, воспитанного в традициях *bel canto*, но, кроме того, его сценическим опытом и пониманием современной театральной практики: заметно, что Эверарди явно предпочитал давать студентам проверенные временем и востребованные на сцене произведения [27, 126–127]³⁹.

Если же сопоставить репертуар класса Эверарди с сочинениями, которые пели студенты его коллег, картина окажется

схожей. Ниже в таблице отражено содержание вокальных концертных программ консерватории 1880-х годов с разделени-

ем на репертуар класса Эверарди (и его ученика С. И. Габеля) и других преподавателей:

Таблица⁴⁰

Дата концерта	Произведения класса К. Эверарди и С. И. Габеля	Произведения классов Н. А. Ирецкой, А. А. Поляковой-Хвостовой, Е. Ф. Цванцигер
18 декабря 1880 (симфоническое упражнение)	Ф. Мендельсон. Баллада «Первая вальпургиева ночь» (класс К. Эверарди, класс С. И. Габеля) Ф. Мендельсон. Ария из оратории «Илия»	Г. Доницетти. Ария из III действия оперы «Лючия ди Ламмермур» (класс Н. А. Ирецкой)
23 мая 1881 (публичный акт Михайловском дворце)	Дж. Верди. Ария из оперы «Бал-маскарад» А. С. Даргомыжский. Ария из оперы «Русалка»	Н. А. Римский-Корсаков. Романс «На холмах Грузии» (класс А. А. Поляковой-Хвостовой) Р. Шуман. Романс «Mondnacht» (класс А. А. Поляковой-Хвостовой) Дж. Мейербер. Ария из оперы «Роберт-Дьявол» (класс Н. А. Ирецкой)
23 ноября 1882 (публичный вечер)	Л. Делиб «Испанская песня» Дж. Верди. Ария из оперы «Травиата» М. И. Глинка. Ария из оперы «Руслан и Людмила» Д. Обер. Ария из оперы «Фра-Дьяволо»	В. Беллини. Ария из «Пуритане» (класс Е. Ф. Цванцигер)
18 ноября 1886 (концерт ко дню рождения А. Г. Рубинштейна)	А. Г. Рубинштейн. Три романса из цикла «Персидские песни» (класс С. И. Габеля) А. Г. Рубинштейн. Ария из оперы «Ферамос»	А. Г. Рубинштейн. Дуэт из оперы «Нерон» (класс Н. А. Ирецкой) А. Г. Рубинштейн. Ария из оперы «Купец Калашников» (класс Н. А. Ирецкой)
24 марта 1887 (публичный вечер)	В. А. Моцарт. Сцены из оперы «Свадьба Фигаро» (Классы К. Эверарди, В. И. Рааб, В. М. Самуся, С. И. Габеля) М. И. Глинка. Сцены из оперы «Жизнь за царя»	Дж. Мейербер. Ария из оперы «Гугеноты» (класс Н. А. Ирецкой) Г. Бемберг. Ариозо (Класс Е. Ф. Цванцигер)
19 декабря 1887 (Концерт в зале Дворянского собрания)	С. Монюшко. Ария из оперы «Галька» (класс С. И. Габеля) К. М. Вебер. Ария из оперы «Вольный стрелок»	В. Беллини. Ария из оперы «Пуритане» (класс Н. А. Ирецкой)

Приведенные в таблице сведения указывают на очевидно общие для профессоров пения тенденции: превалирование западноевропейского репертуара, но вме-

сте с тем регулярное исполнение сочинений русских композиторов – М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова, А. Г. Рубинштейна, причём, как

фрагментов из опер, так и романсов этих композиторов.

Таким образом, можно предположить, что критические стрелы в адрес репертуарной политики Эверарди и других педагогов были вызваны не столько желанием добиться, по выражению Кюи, «равноправия» русских и европейских сочинений⁴¹, сколько поменять систему обучения в корне, устранить её главное зло – «несменяемость консерваторского персонала»⁴². Всё это было частью борьбы с «итальянщиной».

Однако в этом масштабном противостоянии была ещё одна важная и, пожалуй, самая сложная фигура – А. Г. Рубинштейн. Его возвращение в 1887 году на пост директора консерватории рассматривается исследователями как главный толчок к последовавшему вскоре уходу Эверарди. Какова же была его роль?

*Антон Рубинштейн: «русский европеец»*⁴³. Деятельность Антона Григорьевича Рубинштейна (1829–1894) вызывала у современников полярные оценки: одни видели в нём блестящего музыканта и реформатора [18, 75], другие же – проводника «немецкого влияния» [1, 236; 18, 78]. Чтобы понять причины такого разногласия, важно проследить, как менялись его художественные взгляды.

Как музыкант Рубинштейн по большей части сформировался в Европе. Он брал уроки фортепиано у немецкого пианиста и композитора Теодора Куллака [18, 76], теории музыки – у немецкого же музыковеда, одного и соучредителей Баховского общества Зигфрида Дена [1, 70–71; 18, 76]. Тесные творческие контакты связывали Рубинштейна с Феликсом Мендельсоном [1, 69–70; 18, 76], Джакомо Мейербером и другими выдающимися западными музыкантами [18, 76]. Проникшись идеей универсальности музыкального искусства, Рубинштейн в статье «Русские композиторы» (1855) сформулировал тезис об отрицании идеи национальной оперы. По его убеждению,

музыка выражает общечеловеческие чувства, а не национальные особенности. Эти слова вызвали резкое неприятие Глинки и других отечественных музыкантов, для которых проблема национальной идентичности была основой художественных взглядов [1, 180–184; 18, 78; 22, 4].

Рубинштейн выступал за европеизацию русского музыкального искусства [22, 4]. «Как общественный деятель Рубинштейн перенёс на русскую землю немецкую систему подготовки музыкантов-профессионалов, как композитор – классические музыкальные тенденции, гармонический язык романтиков», – отмечают А. И. Смирнова и Л. А. Купец [18, 77].

Однако по мере вовлечения в российскую музыкальную жизнь взгляды Рубинштейна менялись. Ещё в конце 1860-х он сближается кучкистами, ранее не принимавших его европеизм [1, 349–350]. Организуя деятельность Русского музыкального общества (РМО) и консерватории, он стал всё активнее поддерживать русских композиторов. В 1860-е и 1880-е годы он включает их сочинения в концертные программы РМО [1, 252–254; 1, 260–261], в начале 1870-х знакомит с их творчеством западную публику [2, 124–127], а в 1885–1886 осуществляет большое турне по городам Европы с циклом Исторических концертов, последний из которых был посвящён русской музыке [2, 265–266].

В зрелые годы эстетические воззрения Рубинштейна стали гибче. В книге «Музыка и её представители» (1891) он высоко оценивает оперное творчество Глинки [24, 9, 78], кроме того, он отмечает художественный потенциал национальной музыкальной драмы и подчёркивает «выдающуюся даровитость» некоторых представителей «новой русской школы» [24, 110–111]. При этом он выступает против «преднамеренного национального» творчества, отстаивая идею внутреннего, органичного единства стиля, возникающего из своеобразия мелодики и ритма народной музыки [24, 110].

Особое место в художественных воззрениях Рубинштейна занимало его довольно сложное отношение к итальянскому оперному искусству. Подробно этот вопрос освещает Л. А. Баренбойм в фундаментальной монографии, посвящённой музыканту [1; 2]. С одной стороны, Рубинштейн не любил *bel canto*, которое считал воплощением «самодовлеющей красоты» и «безобразности» [1, 59]. Одной из учениц П. Виардо он советовал «петь так, как поют в русской деревне», где ценят искренность, а не эффект [1, 153]. При этом Рубинштейн высоко ценил пение ряда выдающихся представителей белькантовой традиции. Ещё в юности сильное впечатление на него произвело пение Дж. Б. Рубини, которого он впервые услышал в Париже и впоследствии именовал своим учителем [1, 58]. По мнению Баренбойма, исполнение Рубини могло привлечь Рубинштейна своей драматичностью, характерностью и страстностью – этими качествами оно выделялось на фоне общего кризиса *bel canto*, вызванного распространившимся в 1840-х годах в Европе салонно-виртуозным стилем [1, 58–59]. Схожие черты Рубинштейн находил и в Полине Виардо, которую он называл «гениальной женщиной» [1, 231]. В её исполнении слово приобретало решающую роль [1, 213–232]. Этот художественный принцип был созвучен и самому Рубинштейну, стремившемуся в пианизме к речевой выразительности мелодии. Недаром современники говорили, что он «поёт своими пальцами» [цит. по: 1, 151].

Немаловажно, что Рубинштейн вполне сочувственно высказывался и об операх итальянских композиторов. Так, «Севильского цирюльника» Россини он характеризовал как «перл свежести, музыкальной характеристики, мелодичности и юмора, настоящий шедевр» [24, 52], а когда бывал в хорошем настроении, с увлечением играл интродукцию и финал «Нормы», кантиленные номера из «Сомнамбулы», которые слышал в юности в исполнении Рубини [1, 58].

Баренбойм подчёркивает, что в своих взглядах на вокальное искусство Рубинштейн был ближе всего к Глинке, в музыке которого традиции итальянского *bel canto* достигли художественных высот благодаря правдивой и выразительной передаче характера интонируемой музыки [1, 153–153]. Однако, как нам представляется, созвучна этим представлениям была и вокальная методика Эверарди. Профессор считал, что «просто “звучка”, ничего не выражающего звука, ноты ради ноты» мало [10, 117]. Он всегда добивался от своих учеников осмысленного исполнения [10, 117; 5, 38–39], которое так ценили современники в его собственном артистическом даровании. Однако этой глубинной общности эстетических позиций между Рубинштейном и Эверарди всё же оказалось недостаточно.

Причины противостояния между Рубинштейном и Эверарди, вероятно, остались невысказанными музыкантами напрямую. Однако их можно установить по косвенным свидетельствам. Ученица Эверарди, впоследствии солистка Большого театра Н. В. Салина, отметила в своих мемуарах, что Рубинштейн «терпеть не мог Эверарди, по его мнению, портившего и ломавшего голоса» [25, 52]. Певицей описан и другой случай: во время учёбы в консерватории она ходила на прослушивания к Рубинштейну, на одном из которых, после исполнения арии из «Беатриче ди Тенда» В. Беллини, тот посоветовал ей покинуть класс Эверарди, сказав, что она «кричит» [25, 48]. Если слова о «порче» и «ломании» голоса можно воспринимать как эмоциональное преувеличение, учитывая колоссальный опыт Эверарди, успешную артистическую и педагогическую карьеру его учеников, то «крик» во время пения мог быть близок к истине. Напомним, что ту же характеристику дал студентам консерватории Кюи («...Очень они кричат и поют без выражения»⁴⁴), указав, что «у нашего премьера между профессорами пения есть кажется особенная, несколько исключительная склонность

к эффектам ff»⁴⁵. Излишнее форсирование звука, очевидно, вызывало у Рубинштейна личное неприятие.

Второй причиной могло быть пристрастие Эверарди к европейским языкам. Его ученики пели произведения западноевропейских композиторов на языке оригинала. И если в наши дни это можно считать эстетической нормой как на сцене, так и в учебной практике, то Рубинштейну в 1880-е годы представлялось, по всей видимости, педагогически неверным. Стремясь адаптировать традиции итальянского *bel canto* к требованиям русского оперного театра, Рубинштейн начал реформу вокального образования. Прежде всего он настоял на том, чтобы произведения и отечественных, и зарубежных композиторов исполнялись на русском языке [3, 23]. Как подчёркивает Н. Б. Селиверстова, «для Эверарди, который говорил на ломаном русском и более всего любил итальянскую оперу (до Верди включительно), такая „русификация“ зарубежного репертуара была неприемлема» [26, 47].

Наконец, третье. Рубинштейн инициировал создание комиссии для разработки единой программы обучения. Л. Г. Барсова приводит её основные положения. Программа была рассчитана на пятилетний срок и, помимо сольного пения, включала занятия в оперном классе, декламацию, мимику, историю драматического искусства и ансамбль. В первый год (иногда два) учащиеся должны были заниматься постановкой голоса и разучивать старинные итальянские арии в русском переводе. На второй, а при необходимости и третий год, внимание уделялось развитию вокальной техники; репертуар пополнялся ариями и речитативами из опер и ораторий на русском языке. Последние год-два отводились изучению более сложных оперных и камерных произведений на языке оригинала [3, 23–24]. Добавим к этому и факт, отмеченный Баренбоймом: впоследствии Рубинштейн стал контролировать репертуар оперного класса, в котором начали

активнее ставить русские оперы, причём те, что «не шли на петербургской сцене либо давались крайне редко» – «Опричник» П. И. Чайковского, «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова, «Кавказский пленник» Ц. Кюи [2, 333]. Это делалось, по всей видимости, для развития художественной самостоятельности и собственного вкуса у молодых исполнителей [2, 333]. Таким образом, Рубинштейн действовал прямо противоположно методам Эверарди, ориентировавшего своих учеников прежде всего на репертуарные сочинения со сложившимися традициями исполнения.

Жёсткое регламентирование педагогической деятельности, утратившей прежнюю гибкость и возможность выстраивания индивидуальной траектории развития студента, противоположные подходы к исполнительскому репертуару учеников, требование петь европейскую музыку на русском языке – всё это, на наш взгляд, резко диссонировало с художественными и педагогическими установками Эверарди. В итоге музыканты, наделённые общей любовью к европейской музыкальной традиции, разошлись в ряде частных, но оказавшихся для них принципиальными художественных вопросах. То, что представления Рубинштейна о вокальном искусстве к моменту возвращения на директорский пост оказались созвучными лозунгам борцов с «итальянщиной», лишь придало общей картине завершённости. Фраза Эверарди из письма Рубинштейну о невозможности оставаться в консерватории «в новых условиях» обретает ясность.

Заключение. Уход Эверарди из консерватории не в последнюю очередь мог быть обусловлен его неготовностью адаптировать собственные педагогические методы к изменившимся требованиям. Его коллеги, очевидно, проявили большую гибкость и сумели перестроиться в соответствии с новыми административными установками. Эверарди же, несмотря на несомненный профессионализм, – в силу возраста

или личных убеждений, – либо не смог, либо не пожелал сделать аналогичный шаг.

За прямыми и скрытыми упреками в адрес профессора скрывалось не просто противостояние итальянской и русской оперных традиций. В более широком смысле речь шла о конфликте между идеями славянофилов и западников, одним из центральных вопросов которого была проблема национальной культурной идентичности. Эти претензии отражали прежде всего то, что русский оперный театр рубежа

XIX–XX веков требовал новых подходов – как художественных, так и педагогических. Рубинштейн, неизменно находившийся в эпицентре музыкально-театральной жизни, понимал это как никто другой и стремился идти в ногу со временем. Эверарди же, бережно хранивший вокальные традиции, унаследованные им от великих мастеров *bel canto* первой половины XIX века, не уловил необходимости этих изменений, в результате чего был вынужден покинуть консерваторию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ За новую оперу Дирекция выплатила Верди астрономическую по тем временам сумму – 60 000 франков, не считая 5 000 рублей на дорожные расходы и выплат в размере 806 рублей 45 копеек за каждое представление. В то же время гонорары русских композиторов и артистов не индексировались с 1827 года, когда был издан указ, согласно которому все театральные произведения были разделены на пять категорий с оплатой от 500 до 4 000 руб. или процентом от сборов. Эти правила распространялись только на отечественных музыкантов, иностранцы получали выплаты на особых условиях. Подробнее см.: [29, 194, 197, 207–208]. О разноречивых взглядах на постановку «Силы судьбы» см. также: [11; 16; 17].

² *Правдин*. Русская и итальянская опера в Петербурге // Журнал «Русская сцена». Санкт-Петербург: Тип. С. С. Хотинского. 1865. № 1. С. 106–107.

³ Там же. С. 107.

⁴ *Вольф А. И.* Хроника петербургских театров. В 3 ч. Ч. 3. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета: с конца 1855 года до начала 1881 года. Санкт-Петербург: Тип. Р. Голике, 1884. С. 125.

⁵ Первое представление оперы «Фауст» // Голос. 1864. № 1. С. 3; «Фауст», опера Гуно на нагей итальянской сцене // Голос. 1864. № 10. С. 1.

⁶ В 2024 году вышла монография А. С. Виноградовой «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: премьерное пятилетие (1879–1884) в зеркале прессы», в которой на основе не публиковавшихся ранее рецензий, газетных статей и документов в деталях восстановлена вся история восхождения этой оперы на императорскую сцену и «блестящая премьера» [7, 282] на сцене Большого (Каменного) театра в Петербурге в 19 октября 1884 года. Подробнее см.: [7].

⁷ Подробнее о постановке «Севильского цирюльника» силами отечественной оперной труппы в 1882 году на сцене Большого (Каменного) театра см.: [8, 17–28].

⁸ Подробнее о постановке «Кармен» силами русской труппы в 1885 году на сцене Мариинского театра см.: [6, 237–246].

⁹ Подробнее об итальянских труппах в России конца XIX – начала XX веков см.: [13].

¹⁰ К. Эверарди // Всемирная иллюстрация. 1895. Т. 54, № 21, С. 406.

¹¹ *Pastosa* – термин, используемый в итальянской вокальной традиции для описания мягкого, пластичного звучания голоса, но в данном случае речь идет скорее о тембровой насыщенности.

¹² *Parlare, spiegare* – итальянская манера пения, подразумевающая ясность и выразительность, близкую к речи.

¹³ *Ricami* (букв. «вышивки») – вокальные украшения, мелодические орнаменты в пении.

¹⁴ *Scudo P. Revue Musicale // Revue des Deux Mondes, Seconde Série de la Nouvelle Période. Vol. 12, № 2 (15 Octobre 1855). P. 456.*

¹⁵ *Op. cit. P. 457.*

¹⁶ *Серов А. Н.* «Иоанна ди Гусман» Верди в Большом театре // Серов А. Н. Критические статьи. Санкт-Петербург: Типогр. Департамента Уделов, 1892. Т. 2 (1857–1859). С. 855.

¹⁷ *Вольф А. И.* Указ. соч. С. 119–120.

¹⁸ Дело о заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. [Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга]. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. 43 л. (Письмо Н. И. Зарембы К. Эверарди от 29 мая/10 июня 1870 года; Ответ К. Эверарди Н. И. Зарембе от 17 июня 1870 г.; Контакт К. Эверарди с Санкт-Петербургской консерваторией, Динан, 17 июня 1870 года). Шифр дела 361–9–194.

¹⁹ Вчерашнее оперное упражнение учеников консерватории... // Голос. 1879. № 70. С. 3.

²⁰ Книга инспектора консерватории 1872–1873 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 4. Л. 134.

²¹ Книга инспектора консерватории 1875–1876 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 7. Л. 158.

²² Книга инспектора консерватории 1876–1877 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 8. Л. 180.

²³ Книга инспектора консерватории 1877–1878 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 9. Л. 197.

²⁴ Педагогический репертуар Эверарди, в том числе произведения для «оперных упражнений», подробно рассмотрены в статье автора: [27].

²⁵ Дело о заключении контракта с бельгийским профессором пения Эверарди // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 9. Д. 194. Л. 36. Шифр дела 361–9–194.

²⁶ Там же. Л. 34 (Письмо К. Эверарди А. Г. Рубинштейну от 23 мая 1888 года). Шифр дела 361–9–194.

²⁷ Отсутствие медалей у выпускниц, точнее, получение ими только диплома и аттестата, зафиксировано в Книге инспектора консерватории за 1887–1888 год (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. 169 л.).

²⁸ Летопись искусства, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1879. Т. 21. № 22 (542). С. 434.

²⁹ *** [Кюи Ц. А.] С.-Петербургская консерватория // Музыкальное обозрение. 1886. № 7. С. 52.

³⁰ Там же.

³¹ *** [Кюи Ц. А.] Два оперных упражнения учеников СПб. Консерватории // Музыкальное обозрение. 1886. № 26. С. 203.

³² Там же.

³³ *** [Кюи Ц. А.] С.-Петербургская консерватория. С. 52.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ *** [Кюи Ц. А.] Два оперных упражнения учеников СПб. Консерватории. С. 203.

³⁷ *** [Кюи Ц. А.] С.-Петербургская консерватория. С. 51–52.

³⁸ Периоды её преподавания указывает Л. Г. Барсова: [3, 110].

³⁹ Ученики класса Эверарди исполняли фрагменты таких популярных и прочно укоренившихся на петербургской сцене опер, как «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Севильский цирюльник», «Вильгельм Телль» и «Граф Ори» Дж. Россини, «Любовный напиток», «Фаворитка» и «Дон Паскуале» Г. Доницетти, «Роберт-Дьявол» и «Гугеноты» Дж. Мейербера, «Трубадур», «Риголетто» и «Аида» Дж. Верди и др. Кроме того, профессор готовил отрывки из хорошо известных русских опер – «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки, «Русалки» А. С. Даргомыжского, «Рогнеды» А. Н. Серова. Исключением стала опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Спектакль, состоявшийся в 1883 году на сцене музыкального драматического кружка любителей в зале Кононова, стал одним из первых полных сценических воплощений оперы в Петербурге. Обращение профессора к этой оперной новинке могло быть обусловлено слухами о её успешных постановках силами студентов Московской консерватории [27]. О реконструкции истории премьерных показов «Евгения Онегина» см.: [7]. Сведения о репертуаре класса Эверарди содержатся в инспекторских книгах консерватории за 1870–188 годы (ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 2–19).

⁴⁰ Таблица составлена на основе сведений из афиш, включённых в инспекторские книги консерватории: 18 декабря 1880 г. (Книга инспектора консерватории 1880–1881 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 12. Л. 189 об.); 23 мая 1881 г. (Книга инспектора консерватории 1880–1881 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 12. Л. 196 об.); 23 ноября 1882 г. (Книга инспектора консерватории 1882–1883 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 14. Л. 178 об.); 18 ноября 1886 г. (Книга инспектора консерватории 1886–1887 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 18. Л. 159 об.); 24 марта 1887 г. (Книга инспектора консерватории 1886–1887 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 18. Л. 170); 19 декабря 1887 г. (Книга инспектора консерватории 1877–1878 год // ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 12. Д. 19. Л. 140 А об.).

⁴¹ *** [Кюи Ц. А.] С.-Петербургская консерватория. С. 52.

⁴² *** [Кюи Ц. А.] Два оперных упражнения учеников СПб. Консерватории. С. 203.

⁴³ Данное определение, наиболее точно, на наш взгляд, характеризующее личность А. Г. Рубинштейна, заимствован из статьи Л. А. Купец, А. И. Смирновой «Русский европеизм: версия Антона Рубинштейна»: [18].

⁴⁴ *** [Кюи Ц. А.] Два оперных упражнения учеников СПб. Консерватории. С. 203.

⁴⁵ Там же.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1. 1829–1867. Ленинград : Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1957. 455 с.
2. Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2. 1867–1894. Ленинград : Музгиз, Ленингр. отд-ние, 1962. 492 с.
3. Барсова Л. Г. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая. Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2017. 156 с.
4. Барутчева Э.-С. С. Итальянские музыканты в Петербургской консерватории // Русско-итальянские музыкальные связи : сб. статей / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2004. С. 56–72.
5. Вайнштейн Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Киев, 1924. 47 с.
6. Виноградова А. С. «Кармен» Жоржа Бизе на русской сцене // Европейские оперные бестселлеры в России : колл. моногр. / отв. ред. С. К. Лашенко. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2023. С. 210–263.
7. Виноградова А. С. «Евгений Онегин» П. И. Чайковского: премьерное пятилетие (1879–1884) в зеркале прессы. Москва : Гос. ин-т искусствознания, 2024. 408 с.
8. Виноградова А. С. Севильский цирюльник по-русски // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 8–39. DOI 10.24412/2307-5015-2022-27-8-39
9. Виноградова А. С. Ф. И. Стравинский и русский музыкальный театр последней трети XIX века: репертуар, исполнительское искусство : дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2019. 259 с.
10. Владимир Аполлонович Лосский : Мемуары. Статьи и речи. Воспоминания о Лосском. Москва : Музгиз, 1959. 367 с.
11. Галатенко Ю. Н. «Сила судьбы» Дж. Верди: итальянская опера для русской сцены. «Италомания» versus «итальянщина» // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2017. № 1(20). С. 54–66.
12. Григорьева А. П. Эверарди Камилло // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Совет. энцикл., 1982. Т. 6. Стб. 479–480.
13. Золотницкая Л. М. Звезды bel canto в итальянских оперных труппах в России на рубеже XIX–XX веков // Русско-итальянские музыкальные связи : сб. статей / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2004. С. 121–147.
14. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. Москва : Музгиз, 1934. 159 с.
15. Итальянская опера в Санкт-Петербурге / авт.-сост. М. М. Годлевская, Е. М. Федосова. Санкт-Петербург : Б. и., 2013. 232 с.
16. Кенигсберг А. К. Верди в Петербурге: премьера «Силы судьбы» в Большом театре 29 октября / 10 ноября 1862 // Русско-итальянские музыкальные связи : сб. статей / ред.-сост. А. К. Кенигсберг. Санкт-Петербург : Изд-во Политех. ун-та, 2004. С. 104–120.
17. Кириллина Л. В. История любви и ревности – Джузеппе Верди и Россия // Италия – Россия: 4 века музыки : сб. статей / ред.-сост. Л. В. Кириллина. Москва : ABCdesign, 2017. С. 233–264.
18. Купец Л. А., Смирнова А. И. Русский европеизм: версия Антона Рубинштейна // Проблемы межрегиональных связей. 2021. № 16. С. 75–80. DOI 10.54792/24145734_2021_16_75_80
19. Кюи Ц. А. Из моих оперных воспоминаний // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Ленинград : Музгиз, 1952. С. 510–525.
20. Кюи Ц. А. Экзамен второго выпуска учеников консерватории. Несколько слов о наших двух консерваториях и о консерваториях вообще. Кончина итальянской оперы. Пять строчек из №42 «Недели» // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Ленинград : Музгиз, 1952. С. 83–88.
21. Кюи Ц. А. Русская опера. Консерватория. Некролог. Концерты. Библиография // Кюи Ц. А. Избранные статьи. Ленинград : Музгиз, 1952. С. 183–189.
22. Никольцев И. Д. Русское и европейское в творческой деятельности Антона Рубинштейна // Norwegian Journal of Development of the International Science. 2021. № 69-2. С. 3–4. DOI 10.24412/3453-9875-2021-69-2-3-4

23. Пономаренко Е. Ю. Исполнительская деятельность и педагогические принципы Генриетты Ниссен-Саломан : дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. 165 с.
24. Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. Санкт-Петербург : Союз художников, 2005. 160 с.
25. Салина Н. В. Жизнь и сцена. Ленинград ; Москва : Всерос. театр. о-во, 1941. 183 с.
26. Селиверстова Н. Б. Камилло Эверарди (1825–1899) – первый постановщик учебных «оперных упражнений» в Петербургской консерватории : (К проблеме формирования вокально-сценического класса в Санкт-Петербургской консерватории) // Университетский научный журнал. 2023. № 73. С. 41–48. DOI 10.25807/22225064_2023_73_41
27. Туринцева А. Б. Педагогический репертуар Камилло Эверарди в Санкт-Петербургской консерватории (1870–1888) // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 1. С. 105–129. DOI 10.56620/2587-9731-2025-1-105-129
28. Frainier M. A Tale of Three Rusalkas: Krasnopol'sky, Pushkin, and Dargomyzhsky // 19th-Century Music. 2021. Vol. 45, № 2. P. 167–182. DOI 10.1525/ncm.2021.45.2.167
29. Taruskin R. Defining Russian Music: Historical and Hermeneutical Essays. Princeton : Princeton Univ. Press, 2000. 561 p.

Alexandra B. Turintseva

Ekaterinburg State Theater Institute, Gnesin Russian Academy of Music, Ekaterinburg, Russia.

E-mail: music-al@mail.ru

AESTHETIC BATTLES: CAMILLO EVERARDI AND THE RUSSIAN-ITALIAN OPERATIC CONFLICT

Abstract. This article investigates the influence of the Russo–Italian operatic conflict on the pedagogical practice of the eminent singer and professor of vocal art Camillo Everardi at the St. Petersburg Conservatory. During his eighteen-year tenure at the institution, Everardi educated a cohort of prominent opera singers and vocal pedagogues, including D. A. Usatov, I. F. Stravinsky, I. V. Tartakov, S. I. Gabel, V. M. Samus, and V. M. Zarudnaya. For over a decade, he served as head of the Conservatory's opera class, overseeing the production of several complete operatic performances as well as numerous staged scenes from works by Russian and Western European composers. Despite broad public recognition and sustained student interest in his class, Everardi's pedagogical approach became the subject of critical debate in the 1880s, culminating in his resignation from the Conservatory in 1888. The article examines the extent to which this outcome was shaped by anti-Italian sentiment within progressive musical circles, as well as by the personality and aesthetic principles of Anton Rubinstein, who reassumed the directorship of the Conservatory in 1887.

Keywords: Camillo Everardi; Italian Opera; Saint Petersburg Conservatory; bel canto; A. G. Rubinstein

For citation: Turintseva A. B. *Esteticheskiye batalii: Kamillo Everardi i russko-ital'yanskiy opernyy konflikt* [Aesthetic Battles: Camillo Everardi and the Russian-Italian Operatic Conflict], *Music in the system of culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 2025, iss. 43, pp. 79–93. DOI 10.24412/2658-7858-2025-43-79-93 (in Russ.).

REFERENCES

1. Barenboym L. A. *Anton Grigor'yevich Rubinshteyn: zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'*. T. 1. 1829–1867 [Anton Grigorievich Rubinstein: life, artistic path, creativity, musical and social activity. Vol. 1. 1829–1867]. Leningrad, Muzgiz, Leningradskoye otdeleniye, 1957, 455 p. (in Russ.).
2. Barenboym L. A. *Anton Grigor'yevich Rubinshteyn: zhizn', artisticheskiy put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'*. T. 2. 1867–1894 [Anton Grigorievich Rubinstein: life, artistic path, creativity, musical and social activity. Vol. 2. 1867–1894]. Leningrad, Muzgiz, Leningradskoye otdeleniye, 1962, 492 p. (in Russ.).

3. Barsova L. G. *Iz istorii peterburgskoy vokal'noy shkoly*. Everardi, Gabel', Tomars, Iretskaya [From the history of the St. Petersburg vocal school. Everardi, Gabel, Tomars, Iretskaya], St. Petersburg, Lan', Planeta muzyki, 2017, 156 p. (in Russ.).
4. Barutcheva E.-S. S. *Ital'yanskiye muzykanty v Peterburgskoy konservatorii* [Italian Musicians at the St. Petersburg Conservatory], A. K. Kenigsberg (ed.-comp.), *Russko-ital'yanskiye muzykal'nyye svyazi*, St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, 2004, pp. 56–72. (in Russ.).
5. Weinstein L. I. *Kamillo Everardi i yego vzglyady na vokal'noye iskusstvo* [Camillo Everardi and His Views on Vocal Art], Kiev, 1924, 47 p. (in Russ.).
6. Vinogradova A. S. «Karmen» Zhorzha Bize na russkoy stsene [Bizet's Carmen on the Russian Stage], S. K. Lashchenko (resp. ed.), *Yevropeyskiye opernyye bestsellery v Rossii*, Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2023, pp. 210–263. (in Russ.).
7. Vinogradova A. S. «Evgeniy Onegin» P. I. Chaykovskogo: prem'yernoye pyatiletiye (1879–1884) v zerkale presse [Tchaikovsky's Eugene Onegin: The First Five Years of the Premiere (1879–1884) in the Press], Moscow, Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya, 2024, 408 p. (in Russ.).
8. Vinogradova A. S. *Sevil'skiy tsiryul'nik po-russki* [The Barber of Seville in Russian], *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, 2022, no. 27, pp. 8–39. DOI 10.24412/2307-5015-2022-27-8-39 (in Russ.).
9. Vinogradova A. S. F. I. Stravinskiy i russkiy muzykal'nyy teatr posledney treti XIX veka: repertuar, ispolnitel'skoye iskusstvo : dis. ... kand. Iskusstvovedeniya [F. I. Stravinsky and Russian Musical Theatre of the Last Third of the 19th Century: Repertoire and Performance Practice: dissertation], Moscow, 2019, 259 p. (in Russ.).
10. Vladimir Apollonovich Losskiy : *Memuary. Stat'i i rechi. Vospominaniya o Losskom* [Vladimir Apollonovich Lossky : Memoirs. Articles and speeches. Memories of Lossky], Moscow, Muzgiz, 1959, 367 p. (in Russ.).
11. Galatenko Yu. N. «Sila sud'by» Dzh. Verdi: ital'yanskaya opera dlya russkoy stseny. «Italomaniya» versus «ital'yanshchina» [“Force of Destiny” by G. Verdi: Italian Opera for the Russian Stage. “Italomania” Versus “Italophobia”], *Uchenyye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki im. Gnesinykh*, 2017, no. 1(20), pp. 54–66. (in Russ.).
12. Grigoryeva A. P. *Everardi Kamillo* [Everardi Camille], Yu. Keldysh (gen. ed.), *Muzykal'naya entsiklopediya*, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1982, vol. 6, coll. 479–480. (in Russ.).
13. Zolotnitskaya L. M. *Zvezdy bel canto v ital'yanskikh opernykh truppakh v Rossii na rubezhe XIX–XX vekov* [Bel Canto Stars in Italian Opera Troupes in Russia at the Turn of the 19th–20th Centuries], A. K. Kenigsberg (ed.-comp.), *Russko-ital'yanskiye muzykal'nyye svyazi : sb. statey*, St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, 2004, pp. 121–147. (in Russ.).
14. Ippolitov-Ivanov M. M. *50 let russkoy muzyki v moikh vospominaniyakh* [Fifty Years of Russian Music in My Memoirs], Moscow, Muzgiz, 1934, 159 p. (in Russ.).
15. Godlevskaya M. M., Fedosova Ye. M. (comp.) *Ital'yanskaya opera v Sankt-Peterburge* [Italian Opera in St. Petersburg], St. Petersburg, 2013, 232 p. (in Russ.).
16. Kenigsberg A. K. *Verdi v Peterburge: prem'era «Sily sud'by» v Bol'shom teatre 29 oktyabrya/10 noyabrya 1862* [Verdi in St. Petersburg: The Premiere of La forza del destino at the Bolshoi Theatre on 29 October/10 November 1862], A. K. Kenigsberg (ed.-comp.), *Russko-ital'yanskiye muzykal'nyye svyazi : sb. statey*, St. Petersburg, Izdatel'stvo Politekhnicheskogo universiteta, 2004, pp. 104–120. (in Russ.).
17. Kirillina L. V. *Istoriya lyubvi i revnosti – Dzhuzeppe Verdi i Rossiya* [A Story of Love and Jealousy – Giuseppe Verdi and Russia], L. V. Kirillina (ed.-comp.), *Italiya – Rossiya: 4 veka muzyki : sb. statey*, Moscow, ABCdesign, 2017, pp. 233–264. (in Russ.).
18. Kupets L. A., Smirnova A. I. *Russkiy yevropeizm: versiya Antona Rubinshteyna* [Russian Europeism: Anton Rubinstein Version], *Problemy mezhregional'nykh svyazey*, 2021, no. 16, pp. 75–80. DOI 10.54792/24145734_2021_16_75_80 (in Russ.).
19. Cui C. A. *Iz moikh opernykh vospominaniy* [From My Opera Memories], Kyui Ts. A. *Izbrannyye stat'i*, Leningrad, Muzgiz, 1952, pp. 510–525. (in Russ.).
20. Cui C. A. *Ekzamen vtorogo vypuska uchenikov konservatorii. Neskol'ko slov o nashikh dvukh konservatoriyakh i o konservatoriyakh voobshche. Konchina ital'yanskoy opery. Pyat' strochek iz №42 «Nedeli»* [The Examination of the Second Graduating Class of Conservatory Students. A Few Words on Our Two Conservatories and Conservatories in General. The End of Italian Opera. Five Lines from No. 42 of “Nedelia”], Kyui Ts. A. *Izbrannyye stat'i*, Leningrad, Muzgiz, 1952, pp. 83–88. (in Russ.).
21. Cui C. A. *Russkaya opera. Konservatoriya. Nekrolog. Kontserty. Bibliografiya* [Russian Opera. Conservatory. Obituary. Concerts. Bibliography], Kyui Ts. A. *Izbrannyye stat'i*, Leningrad, Muzgiz, 1952, pp. 183–189. (in Russ.).

22. Nikoltsev I. D. *Russkoye i yevropeyskoye v tvorcheskoy deyatel'nosti Antona Rubinshteyna* [Russian and European in Anton Rubinstein's Work], *Norwegian Journal of Development of the International Science*, 2021, no. 69-2, pp. 3–4. DOI 10.24412/3453-9875-2021-69-2-3-4 (in Russ.).
23. Ponomarenko Ye. Yu. *Ispolnitel'skaya deyatel'nost' i pedagogicheskiye printsipy Genriyetty Nissen-Saloman : dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performance Activity and Pedagogical Principles of Henriette Nissen-Saloman: dissertation], St. Petersburg, 2013, 165 p. (in Russ.).
24. Rubinshtein A. G. *Muzyka i yeye predstaviteli* [Music and Its Representatives], St. Petersburg, Soyuz khudozhnikov, 2005, 160 p. (in Russ.).
25. Salina N. V. *Zhizn' i stsena* [Life and the Stage], Leningrad, Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo, 1941, 183 p. (in Russ.).
26. Seliverstova N. B. *Kamillo Everardi (1825–1899) – pervyy postanovshchik uchebnykh «opernykh uprazhneniy» v Peterburgskoy konservatorii : (K probleme formirovaniya vokal'no-stenicheskogo klassa v Sankt-Peterburgskoy konservatorii)* [Camillo Everardi (1825–1899) – The First Director of Educational “Opera Exercises” at the Saint Petersburg Conservatory (The Formation of the Vocal and Stage Class at the Saint Petersburg Conservatory)], *Universitetskiy nauchnyy zhurnal*, 2023, no. 73, pp. 41–48. DOI 10.25807/22225064_2023_73_41 (in Russ.).
27. Turintseva A. B. Camillo Everardi's Pedagogical Repertoire at the Saint Petersburg Conservatory (1870–1888), *Contemporary Musicology*, 2025, vol. 9, no. 1, pp. 105–129. DOI 10.56620/2587-9731-2025-1-105-129 (in Russ.).
28. Frainier M. A Tale of Three Rusalkas: Krasnopol'sky, Pushkin, and Dargomyzhsky, *19th-Century Music*, 2021, vol. 45, no. 2, pp. 167–182. DOI 10.1525/ncm.2021.45.2.167
29. Taruskin R. *Defining Russian Music: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton Univ. Press, 2000, 561 p.

Научное издание

МУЗЫКА В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

Научный вестник Уральской консерватории

ВЫПУСК 43

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

ISSN 2658-7858



9 772658 785004 >

Цена свободная

Редактор-корректор *Е. М. Олову*
Компьютерная верстка *А. Ю. Тюменцевой*
Дизайн обложки *А. Г. Коробовой*

Подписано в печать 30.12.2025 г. Дата выхода в свет 20.01.2026 г. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Гарнитура Alegreya, Alegreya Sans. Печать офсетная. Усл. печ. л. 7,74. Уч.-изд. л. 7,20
Тираж 100 экз. Заказ № 20505

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

НАУЧНЫЙ

ВЕСТИНИК

УРАЛЬСКОЙ

КОНСЕРВАТОРИИ

*МУЗЫКА
В СИСТЕМЕ
КУЛЬТУРЫ*

Выпуск 43
2025