

MUSICUS

ВЕСТНИК
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 3 (79) • июль • август • сентябрь • 2024

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
в Федеральной службе по надзору
в сфере массовых коммуникаций, связи
и охраны культурного наследия
Свидетельство о регистрации средства
массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
Тел.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Подписано в печать 30.09.2024 г.
Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн.
Печать офсетная. Зак. №3210-24.

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
в Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, д. 88,
литер У. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
Мнение редакции не всегда совпадает
с мнением авторов материалов. За публикацию
предоставленных в редакцию материалов го-
норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
нале, не могут быть полностью или частично
воспроизведены, тиражированы и распростра-
нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

- Л. Миллер. О выставке к юбилеям Н. А. Римского-Корсакова
и М. П. Мусоргского 3
- В. Наговицин. История одной фотографии.
Подготовила М. В. Михеева 12
- Контрапункты памяти. Венок приношений Вячеславу Наговицину
(И. Г. Райский, Г. Г. Белов, В. Д. Биберган, С. А. Осолков,
Е. Ш. Давиденкова-Хмара, Е. В. Иванова-Блинова, Л. А. Миллер) 15
- А. Полубенцев. «В консерватории я ставил танцевальный номер
для Михаила Барышникова». Беседовал Д. Брагинский 32
- К. Соколов. «Мои консерваторские годы оказались бурными».
Беседовал Д. Брагинский 37

Studia

- А. Босов. Преобразование балетной пантомимы в современном
балетном спектакле 41
- Е. Чупахина, С. Бондарев. Атрибуция музыки Дубового кабинета
Большого Петергофского дворца 44

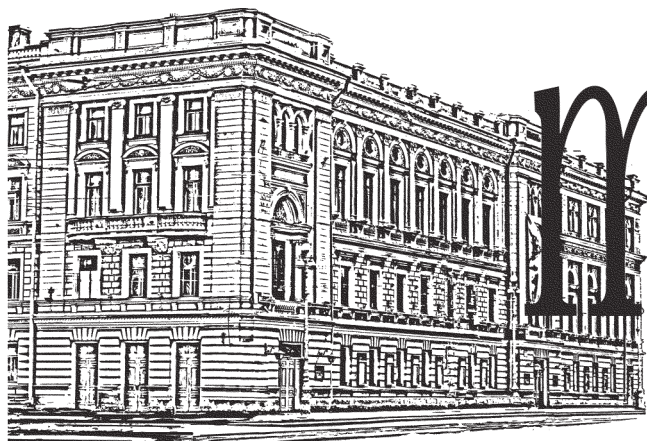
Научные конференции

- Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки
(В. И. Акулович, А. Ю. Джумашева, С. А. Дубовский, Е. В. Желинский,
Е. М. Колесникова, В. Н. Конов, С. А. Федосеенко).
Подготовила Н. Н. Шкрёбо 48

In memoriam

- И. Райский. Услышать вечное, увидеть незримое...
Памяти Александра Кнайфеля 55

- Наши авторы 64



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 3 (79) • july • august • september • 2024

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certificat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.09.2024

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Amirit Ltd., 88, litera U,
Chernyshevskogo ul., Saratov, 410004, Russia.

Circulation: 120 copies.

Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.

Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State
Conservatory

Contents

Alma mater

- L. Miller. On the exhibition for anniversaries of Nikolai A. Rimsky-Korsakov
and Modest P. Mussorgsky 3
- V. Nagovitsin. The history about one picture.
Prepared by M. Mikheeva 12
- Memory counterpoints. Offering wreath to Vyacheslav Nagovitsin
(I. Raikin, G. Belov, V. Bibergan, S. Oskolkov, E. Davidenkova-Khmara,
E. Ivanova-Blinova, L. Miller) 15
- A. Polubentsev. «At the conservatory I have made a dance number
for Mikhail Baryshnikov». *An interview by D. Braginsky* 32
- K. Sokolov. «My years at the conservatory turned out to be a turmoil».
An interview by D. Braginsky 37

Studia

- A. Bossov. Transformation of ballet pantomime in contemporary ballet
performances 41
- E. Chupakhina, S. Bondarev. Attribution of music from the Oak
Cabinet of the Great Peterhof Palace 44

Research conferences

- Saint Petersburg is the Motherland of the Andreev's balalaika (V. Akulovich,
A. Dzhumasheva, S. Dubovsky, Eu. Jelinsky, E. Kolesnikova, V. Konov,
S. Fedoseenko). *Prepared by N. Shkrebko* 48

In memoriam

- I. Raikin. Hear the eternal, see the invisible...
In memory of Alexander Knaifel 55

- Our authors 64

The cover design includes the photo of manuscripts by Modest P. Mussorgsky (symphonic picture
for orchestra "St. John's Eve on Bald Mountain") and Nikolai A. Rimsky-Korsakov (opera "The Legend of the
Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevronia"), stored in the Scientific and Research Department
of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg Conservatory

Larisa MILLER

On the exhibition for anniversaries of Nikolai A. Rimsky-Korsakov and Modest P. Mussorgsky

The article is devoted to the anniversary exhibition organized by the Scientific Music Library of the St. Petersburg Conservatory, which presented original documents by Nikolai A. Rimsky-Korsakov and Modest P. Mussorgsky, stored in the Scientific and Research Department of Manuscripts. The idea of the exhibition is revealed in documents that are in one way or another related to the relationship between the two musicians. The history of the receipt of materials from their personal archives at the conservatory is described, and the features of their handwritten heritage are characterized.
Keywords: St. Petersburg Conservatory, Scientific Music Library, anniversary exhibition, Modest P. Mussorgsky, Nikolai A. Rimsky-Korsakov, autographs of musical compositions and documents.

Лариса МИЛЛЕР

О выставке к юбилеям Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского

Статья посвящена юбилейной выставке, организованной Научной музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской консерватории, на которой были представлены подлинные документы Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, хранящиеся в Научно-исследовательском отделе рукописей. Идея выставки раскрывается в документах, так или иначе связанных с отношениями двух музыкантов. Рассказывается об истории поступлений материалов их личных архивов в консерваторию, характеризуются особенности их рукописного наследия.

Ключевые слова: Санкт-Петербургская консерватория, Научная музыкальная библиотека, юбилейная выставка, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, подлинные рукописи и документы.

В марте 2024 года прошли юбилеи двух выдающихся русских композиторов, составляющих славу и гордость отечественного искусства: 18 марта исполнилось 180 лет со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова, 21 марта — 185 лет со дня рождения М. П. Мусоргского. Санкт-Петербургская консерватория откликнулась на эти события рядом концертов¹ и Всероссийской на-

учной конференцией «Оркестр: взгляд из XXI века», посвященных, в основном, Римскому-Корсакову, чье имя консерватория носит уже 80 лет (с 1944 года). Научная музыкальная библиотека консерватории подготовила юбилейную выставку, представив, без преувеличения, уникальные материалы из фондов Научно-исследовательского отдела рукописей — это подлинные документы

¹ С 24 января по 11 февраля 2024 г. в Тихвине при поддержке Санкт-Петербургской консерватории проходил Открытый фестиваль фортепианных дуэтов «На родине Н. А. Римского-Корсакова», 9 февраля в консерватории состоялся концерт «Н. А. Римский-Корсаков и Петербургская композиторская школа». 18 марта был объявлен днем Римского-Корсакова в Санкт-Петербургской консерватории. См.: URL: <https://www.conservatory.ru/news/18-marta-2024-den-rimskogo-korsakova-v-sankt-peterburgskoy-konservatorii-k-180-letiyu-so-dnya> (дата обращения: 19.06.2024). 28–29 октября в рамках Международной недели консерваторий в связи с юбилеями выдающихся деятелей культуры состоится международная научная конференция «Петербургские традиции русского искусства: А. С. Пушкин, М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков».

личных архивов Мусоргского и Римского-Корсакова², которые рассредоточены ныне по библиотекам и музеям разных стран. И по объему, и по представленным сочинениям собрание материалов Мусоргского и Римского-Корсакова принадлежит к одним из самых значительных в фондах отдела рукописей.

Сопоставление имен М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова в рамках одной выставки не случайно и связано не только с совпадением юбилейных дат. Как известно, их объединяли общие устремления и взгляды на искусство, особенно в ранний период творчества композиторов, они оба играли важную роль в культурной жизни России второй половины XIX века и оказали значительное влияние на развитие отечественного и мирового музыкального искусства.

Не затрагивая глубинных вопросов стиля Мусоргского и Римского-Корсакова, напомним лишь некоторые известные факты их личных взаимоотношений — дружеских в конце 1860-х – начале 1870-х годов, ставших впоследствии более сдержанными. Они познакомились в начале 1860-х годов благодаря М. А. Балакиреву, были членами кружка «Могучая кучка». Их близкое общение выразилось и в совместных творческих проектах «кучкистов» (сочинение коллективной оперы-балета «Млада»), и в участии в сочинениях друг друга (Мусоргский, например, передал Римскому-Корсакову план симфонической пьесы на сюжет былины о Садко³, подсказал, вместе в Балакиревым, сюжет «Антара»; тему, предложенную Римским-Корсаковым, Мусоргский использовал в «Марше князей и жрецов» в «Мlade»⁴). Редким историческим примером является совместное проживание Мусоргского и Римского-Корсакова в одной меблированной комнате осенью 1871 — зимой 1872 годов⁵. Мусоргский в это время работал над второй редакцией «Бориса Годунова», Римский-Корсаков, не имевший, так же, как и Мусоргский, профессионального музыкального образования, с первого сентября того же года ставший сверхштатным преподавателем Петербургской консерватории — высшего и самого престижного в стране музыкального учебного заведения, сочинял оперу «Псковитянка». В «Летописи моей

музыкальной жизни» Римский-Корсаков так рассказывал об этом: «Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов. Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению. Сверх того, два раза в неделю с 9 часов утра я уходил в консерваторию, а Мусоргский зачастую обедал у Опочининых, и дело устроивалось как нельзя лучше. В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт „Бориса Годунова“ и народную картину „Под Кромами“. Я оркестровал и заканчивал „Псковитянку“» [9, с. 72]⁶. В письмах 1860–1870-х годов композиторы делились творческими планами, обсуждали сочинения друг друга, в них отражены неподдельные дружеские отношения (обращения в письмах: «Дорогой мой и милый Корсинька», «Дружок Корсинька», «Милейший друг Модест» и т. д.)⁷. В память об этом событии Мусоргский на своей фотографии, подаренной Римскому-Корсакову, написал: «Про наше совместное житье-бытье да будет добром помянуто, другу Мусоргский»⁸ [9, с. 254].

Как известно, Мусоргский, М. А. Балакирев и В. В. Стасов, подсказали Римскому-Корсакову сюжет «Псковитянки», помогали составить план и либретто, а Мусоргским были написаны тексты двух хоров⁹. Он же участвовал в первом исполнении оперы под фортепиано у Пургольдов в кругу друзей 23 октября 1871 года (пел партии Грозного, Токмакова и др.). «Псковитянка» считается самым «мусоргским» сочинением Римского-Корсакова, но влияние было взаимным, идеи рождались в совместных творческих обсуждениях, о чем свидетельствует также и их переписка. Об этом писал и А. П. Бородин в письме к жене, Е. С. Бородиной: «Модинька с Корсинькой, с тех пор как живут в одной комнате, сильно развились оба. <...> Влияние их друг на друга вышло крайне полезное. Модест усовершен-

² Часть документов на выставке была представлена в виде копий. Документы личных архивов Мусоргского и Римского-Корсакова и ранее демонстрировались на разных выставках, организованных Научной музыкальной библиотекой Санкт-Петербургской консерватории. В частности, они экспонировались в 2019 г. в консерватории на выставке «Золотым пером Н. А. Римского-Корсакова», посвященной 175-летию со дня рождения композитора и проведенной в рамках VIII Международного Санкт-Петербургского культурного форума.

³ Идея написания музыки на сюжет «Садко» принадлежала В. В. Стасову, Мусоргский получил план от М. А. Балакирева.

⁴ Собственная надпись Мусоргского содержится в клавише «Марша»: «Тема жрецов принадлежит Римскому-Корсакову». Автограф сочинения хранится в ОР РНБ. См. об этом: [6, с. 86].

⁵ Пантелеймоновская ул. (ныне — ул. Пестеля), д. 11 (дом Зарембы), кв. 9. В этом же доме в 1865 г. жил и П. И. Чайковский. В настоящее время на доме установлена памятная доска с именами композиторов.

⁶ И даже премьеры этих опер прошли почти рядом: первое исполнение «Псковитянки» состоялось 1 января 1873 г.; три сцены из «Бориса», поставленные в бенефис режиссера Г. П. Кондратьева, были исполнены 5 февраля того же года.

⁷ Сохранилось всего 11 писем Мусоргского к Римскому-Корсакову, и 7 — Римского-Корсакова к Мусоргскому.

⁸ Адресат надписи, Н. А. Римский-Корсаков, атрибутирован предположительно: на самой фотографии имя Римского-Корсакова не фигурирует. См.: КР РИИИ. Ф. 3. Оп. 3. № 594. Сведения проверены и уточнены зав. Кабинетом рукописей РИИИ Г. В. Копытовой. А. А. Орлова датирует эту надпись 1876 г. (см. [7, с. 465]).

⁹ Хоры девушек «Из-под холмика» и «Ах ты, дубрава-дубравушка», в последней редакции оперы это вторая картина второго действия и первая картина третьего действия. Текст хора «Из-под холмика» был Римским-Корсаковым немного изменен.

ствовал речитативную и декламационную сторону у Корсиньки; этот, в свою очередь, уничтожил стремление Модеста к корявому оригинальничанию, сгладил все шероховатости гармонизации, вычурность оркестровки, нелогичность построения музыкальных форм, — словом, сделал вещи Модеста несравненно музыкальнее. И во всех отношениях наших ни тени зависти, тщеславия, безучастия; всякий радуется искренно малейшему успеху другого» [7, с. 228].

Удивительно, что несмотря на дружеские отношения Мусоргского и Римского-Корсакова, примеры взаимных подношений своих произведений друг другу немногочисленны. Единственное сочинение, которое Мусоргский счел возможным адресовать Римскому-Корсакову, это «Гопак» («Кобзарь») из поэмы Т. Г. Шевченко «Гайдамаки» в переводе Л. А. Мея, один из автографов этой песни находится в Санкт-Петербургской консерватории¹⁰. Имя Римского-Корсакова подразумевается и в одном из вариантов коллективного посвящения Мусоргским оперы «Борис Годунов» (вторая редакция): «Вам всем, что добрым советом и сочувственным делом дали мне возможность осуществить задачу, лежащую в основе оперы „Борис Годунов“, посвящая мой труд» [6, с. 71]. Добавим, что уважение и доброе отношение к Н. Н. Римской-Корсаковой, отразилось в хоре «Иисус Навин», вторую редакцию которого Мусоргский преподнес ей с краткой надписью: «Надежде Николаевне Римской-Корсаковой» (1877)¹¹. Хор является переработкой «Боевой песни ливийцев» из оперы «Саламбо» — автографы партитуры и клавира этого незавершенного сочинения находятся в Санкт-Петербургской консерватории и были представлены на выставке.

В свою очередь, Римский-Корсаков посвятил другу романс «Щекою к щеке ты моей приложись» на слова М. Михайлова (ор. 2 № 1), а памяти М. П. Мусоргского и А. П. Бородина — концертную увертюру «Светлый праздник» (1888). Несомненно, к Мусоргскому относится и обобщенное выражение благодарности своим друзьям и единомышленникам на первой редакции оперы «Псковитянка»: «Посвящается дорогому мне музыкальному кружку» [13, с. 68].

Немногочисленная история композиторских «свободной музы приношений» (А. С. Пушкин) «компенсируется» другими фактами. Римский-Корсаков в течение всей жизни дирижировал сочинениями Мусоргского, а после его кончины счел своим долгом завершить и отредактировать многие его сочинения. Можно по-разному относиться к этим редакциям, но именно они сыграли определяющую роль в распространении

творчества автора «Бориса Годунова» и «Хованщины» во всем мире. Из всех редакций и обработок сочинений Мусоргского, выполненных Римским-Корсаковым, в консерватории имеется только одна рукопись — фрагмент оркестровой редакции «Гопака», подготовленной к изданию¹².

Собрание материалов личных архивов М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова, хранящихся в Отделе рукописей, позволило достаточно разнообразно представить их жизнь и творчество на выставке. Общее число подлинных документов Мусоргского не так велико — всего 29 единиц хранения, Римского-Корсакова — гораздо больше, около 400. Как же эти материалы оказались в консерватории? Подробности происхождения и бытования того или иного раритета всегда интересны, они связаны с конкретными событиями жизни композитора, в дальнейшем — с именами его владельцев и могут, в некоторых случаях, прояснить и уточнить датировки и обстоятельства сочинения того или иного опуса.

История поступления некоторых рукописей М. П. Мусоргского в консерваторию связана с созданием в 1859 году Русского музыкального общества, при котором была образована и библиотека (в ее состав вошли материалы Симфонического общества). В первые годы существования РМО Мусоргский состоял членом этой организации, и его имя фигурирует в списках, но с неверным написанием имени и фамилии: как Муссорский М. П., Мусерский М. П. или Мусорский Н. П. Ранние сочинения композитора исполнялись в концертах РМО в начале 1860-х годов по его подлинным рукописям, которые и остались в библиотеке общества. Вероятно, РМО стало первым учреждением, в которое на хранение поступили манускрипты Мусоргского, на них имеются соответствующие штампы и наклейки. Впоследствии фонды библиотеки РМО стали основой библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, и подлинные рукописи Мусоргского вошли в ее состав.

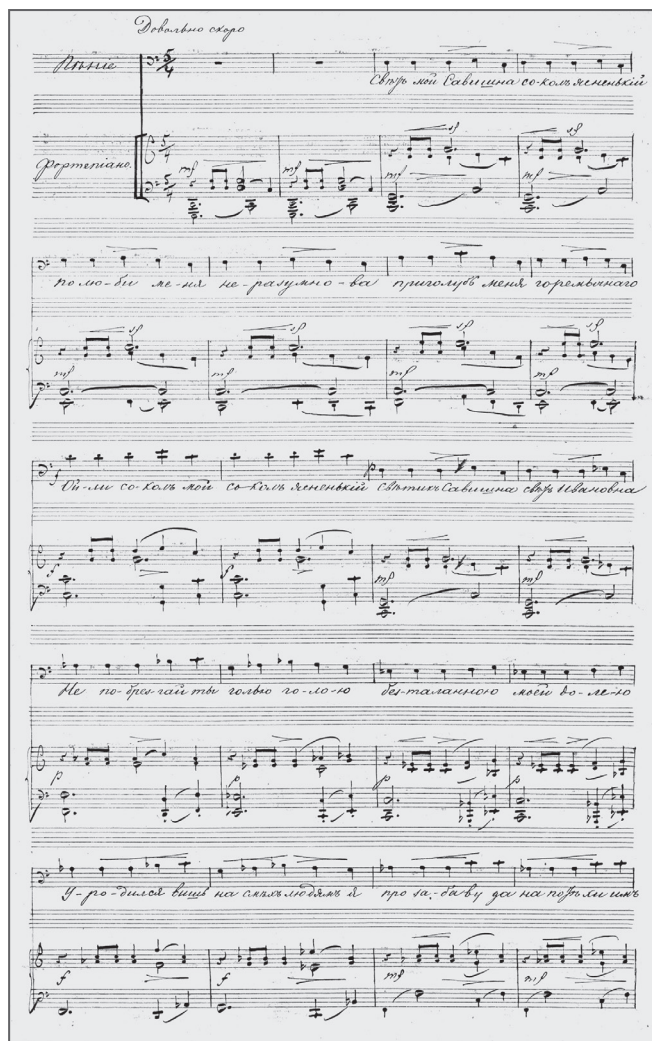
Первоначально в РМО хранились партитура Скерцо В-dur¹³, прозвучавшего в 1860 году под управлением А. Г. Рубинштейна, клavier и партитура хора «Сцены в храме» из музыки к трагедии «Эдип», предназначавшейся для одного из концертов РМО (но не исполненной из-за отказа композитора идти на уступки в изменении нотного текста). До 1880 года в библиотеке хранилась подлинная партитура Марша «Взятие Карса», включенного в концерт, состоявшийся 18 октября 1880 года под управлением Э. Ф. Направника. С разрешения Мусоргского партитура Марша была отправлена Н. А. Римским-Корсаковым в Москву для исполнения

¹⁰ НИОР НМБ СПбГК. № 6210.

¹¹ Мусоргский был шафером на свадьбе Римских-Корсаковых (свадьба состоялась 30 июня 1872 г.). Н. Н. Римская-Корсакова в этом же году посвятила Мусоргскому свою симфоническую картину «Заколдованное место». Надпись содержится на рукописи переложения для фортепиано в две руки. См. об этом: [7, с. 240].

¹² НИОР НМБ СПбГК. № 1764.

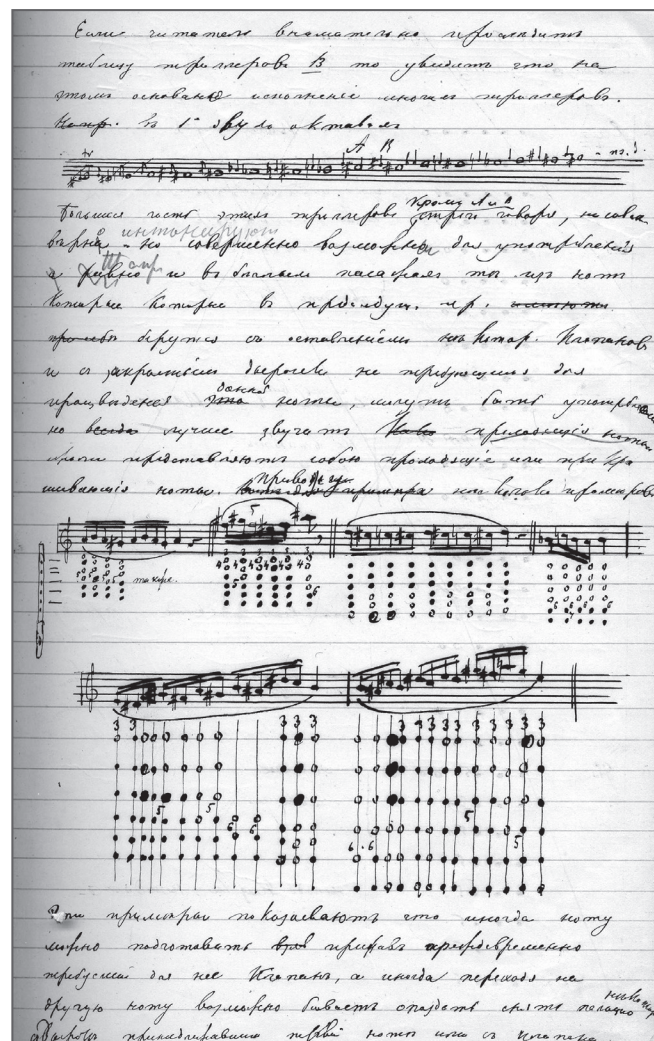
¹³ НИОР НМБ СПбГК. № 1756.



Мусоргский М. П. «Светик Савишна». Автограф.
НИОР НМБ СПбГК. № 1753. Л. 1 об.

в концертах общества П. А. Шестаковского и уже обратно не была возвращена в библиотеку РМО (к сожалению, не без участия Римского-Корсакова, рекомендовавшего С. Н. Кругликову передать в консерваторию копию этого сочинения) [7, с. 12–15].

Большая часть автографов Мусоргского (19 единиц хранения) из собрания консерватории происходит из архива М. А. Балакирева. Они, в числе других, поступили в консерваторию от С. М. Ляпунова, унаследовавшего имущество Балакирева после его смерти. В 1919 году Ляпунов был вынужден продать ряд подлинных рукописей разных композиторов, которые и приобрела Петроградская консерватория [11, с. 143]. Эти рукописи Мусоргского относятся ко времени его знакомства и близкого общения с наставником (конец 1850-х – середина 1860-х годов). Среди них — переложения для фортепиано Квартета Бетховена ор. 130¹⁴



Римский-Корсаков Н. А. Учебник инструментовки. Автограф.
НИОР НМБ СПбГК. № 6089. Л. 91

и сочинений М. И. Глинки («Воспоминание о летней ночи в Мадриде» и «Персидский хор (дев)» из оперы «Руслан и Людмила»¹⁵), выполненные по заданию Балакирева, а также «первый опыт инструментовки» (как записано на полях автографа) собственной песни Мусоргского «Где ты, звездочка?» 1858 года. У Балакирева находились партитура и клавиш единственного сочинения Мусоргского, посвященного Балакиреву — хор из «Эдипа» — и являющегося в 1860-е годы, по словам Римского-Корсакова, «единственным признанным в кружке сочинением Мусоргского» [9, с. 20].

Балакиреву Мусоргский собирался посвятить и «свой первый капитальный труд» — Интермедию (музыкальную картину) для оркестра «Иванова ночь на Лысой горе». Подлинная партитура этого сочинения в авторской редакции хранится в Отделе рукописей библиотеки Санкт-Петербургской консерватории.

¹⁴ Значению и роли бетховенского наследия в творчестве Мусоргского, являющегося неотъемлемой частью темы «русский Бетховен», посвящены статьи А. И. Климовицкого. См., например, [1].

¹⁵ НИОР НМБ СПбГК. № 1757, 1758.

Рукопись была отдана в переплет¹⁶ самим Мусоргским (об этом он сообщает в письме Римскому-Корсакову от 5 июля 1867 года). В этом же письме Мусоргский пишет: «...хотелось бы посмотреться вместе в ново-рожденную партитуру. Положим, что я не стану ее переделывать, с какими недостатками родилась, с такими и жить будет, если будет жить, но все-таки, вместе, сообща, многое бы с пользою могло уясниться» [4, с. 122–123]. Особое внимание исследователей в этой рукописи привлекают неожиданные оценочные надписи карандашом на полях партитуры: «Чорт знает что» (л. 9 об.), «Э-ка-я чи-пу-ха» (л. 12–14 об., по одному слогу на каждой странице), «Э-кая чіпуха» (л. 15–16 об.), «Этим можно воспользоваться» (л. 20 об.). Буквы написаны крупно, скорописью и почерк трудно атрибутировать однозначно: они могут принадлежать и Балакиреву, который собрался осуществить свою редакцию этого сочинения под названием «Шабаш на Лысой горе» (в Отделе рукописей консерватории хранится набросок Балакирева к этой работе¹⁷), и Римскому-Корсакову, в чей редакции под названием «Ночь на Лысой горе» произведение Мусоргского и стало известным. Пометы Римского-Корсакова имеются и в рукописи клавира «Сонного видения паробка» — им вписаны сокращенные названия оркестровых инструментов, внесены изменения в хоровую партию.

В дальнейшем собрание автографов Мусоргского пополнилось и некоторыми другими его документами. В 1927 году Борисоглебско-Ленинградская Кавалерийская школа¹⁸ передала в дар консерватории ряд материалов, относящихся к М. Мусоргскому, Ц. А. Кюи и Н. И. Компанейскому¹⁹. Они хранились в Историческом музее, организованном в Училище 1883 году. В музей автографы Мусоргского, в свою очередь, «с трогательным попечением» пожертвовал Ц. А. Кюи²⁰. Среди них находилось письмо Мусоргского к М. Р. Кюи, возможно, автограф песни «Светик Савишна», посвященной Ц. А. Кюи и фотокопия этого произведения, а также рисунки поручика Е. Бектобекова, сделанные им в 1915 году и изображающие Мусоргского юнкером, учеником Школы гвардейских подпрапорщиков²¹. Эти рисунки имеют отдаленное сходство с Мусоргским и выполнены, вероятно, специально для изданной Ни-

колаевским училищем, брошюры, посвященной ее знаменитому выпускнику²².

Дополняет материалы Мусоргского его собственноручная запись в альбоме автографов русских и зарубежных музыкантов Г. А. Демидова — первого инспектора консерватории, композитора и коллекционера, сослуживца Мусоргского по Преображенскому полку. Это фрагмент песни, имеющей несколько названий: «Песнь Саула перед боем», «Царь Саул» и «Еврейская мелодия», представляющий одну из двух версий этого сочинения²³. Запись была выполнена 4 ноября 1863 года, возможно, на одном из музыкальных собраний у А. С. Даргомыжского, которые «наряду с любителями, <...> пользовавшимися покровительством хозяина, как Г. А. Демидов <...>» посещали «и некоторые молодые композиторы, будущие члены „Могучей кучки“» [8, с. 7]. Альбом Демидова после его кончины поступил в библиотеку, возможно, от профессора консерватории А. И. Рубца.

Долгое время собрание материалов Мусоргского оставалось неизменным, и только в 1990-е годы оно пополнилась двумя раритетами. В 1991 году проректор консерватории по научной работе А. С. Белоненко подарил Отделу рукописей автограф Мусоргского, который, в свою очередь, был ему передан неизвестным лицом — краткая запись на издании песни «Козёл» («Светская сказочка») ²⁴. Для кого сделана надпись и кому предназначались ноты неизвестно. Еще одно приобретение состоялось в 1998 году, когда в Нотном отделе библиотеки Ф. Э. Пуртовым было обнаружено издание «музыкальной шутки» «Раёк» с краткой дарственной надписью автора Императорской Публичной библиотеке. Как этот редкий экземпляр оказался в консерватории также неизвестно, но нотные издания с дарственными надписями Публичной библиотеке, находятся в различных архивах и библиотеках.

Эпистолярное наследие Мусоргского в консерватории представлено только тремя письмами. Одно из них адресовано Н. А. Римскому-Корсакову (декабрь 1880 года) — это краткое послание, по сути — записка, последнее, из известных в настоящее время писем композитора, что кажется даже несколько символичным.

Комплекс документов Мусоргского, хранящийся в консерватории, отражает важные этапы творческого

¹⁶ В настоящее время в центре верхней крышки переплета имеется дефект — фрагмент коленкорového переплета вырезан. По словам Е. М. Левашова, на переплете находилось имя Балакирева, но после его резкого отзыва об этом сочинении Мусоргский вырезал это посвящение, а позже в пустую часть был вписан шифр рукописи. Это предположение было высказано Левашевым на открытой лекции, состоявшейся в Санкт-Петербургской консерватории 17 октября 1997 г.

¹⁷ НИОР НМБ СПбГК. № 1238.

¹⁸ Бывшая Школа гвардейских подпрапорщиков, с 1823 г. — Школа гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров, затем — Николаевское училище гвардейских юнкеров (с 1859 г.), Николаевское кавалерийское училище (с 1864 г.). Мусоргский окончил Школу в 1856 г.

¹⁹ См.: Письмо Правления ЛГК Начальнику Борисоглебско-Ленинградской кавалерийской школы. 15 января 1927 г. // ЦГАЛИ СПб. Ф. 298. Оп. 1. Д. 119. Л. 15.

²⁰ См. об этом письмо Ц. А. Кюи М. К. Марченко от 11 декабря 1915 г. [2, с. 461 и примеч. на с. 696].

²¹ Заметка об этой передаче была напечатана. См.: Красная газета. 1927. 24 января (№ 21). С. 4.

²² См.: М. П. Мусоргский: 1839–1881. 28-го выпуска (1856 г.) из Школы гвардейских подпрапорщиков и кавалерийских юнкеров (Николаевского Кавалерийского училища) [5, с. 120].

²³ НИОР НМБ СПбГК. № 6119. Л. 98.

²⁴ НИОР НМБ СПбГК. № 7223.

пути композитора и в целом дает представление об особенностях его рукописного наследия. Автографы сочинений, в основном, относятся к раннему периоду и представлены разными жанрами: это фрагменты неоконченной оперы «Саламбо» на сюжет одноименного романа Г. Флобера, симфонические («Скерцо») и хоровые (Хор народа из трагедии «Эдип») опусы, фортепианные и вокальные произведения. Автограф самого раннего сочинения, имеющийся в консерватории, относится к 1858 году—это партитура оркестровки собственного романса «Где ты, звёздочка?» на слова Н. П. Грекова.

Манускрипты Мусоргского или, по его словам, «музыкальные заветности» имеют совершенно своеобразный характер. Они наглядно отражают творческий процесс композитора, связанный с долгим, вплоть до деталей, обдумыванием текущей работы. Считается, что у Мусоргского нет черновики, во всяком случае, сохранились лишь немногие из них, но существуют наброски некоторых сочинений. Произведения записывались композитором, по его выражению, «прямо на белом», рукописи отличаются аккуратностью, особой каллиграфией нотного почерка и демонстрируют огромное уважение, даже трепетное отношение композитора к своему труду, своим творениям. Необычный почерк Мусоргского отмечают все исследователи его жизни и творчества, тем более что ни почерк, ни внешний вид автографов его сочинений совершенно не соответствуют общепринятому образу жизни композитора. Е. М. Левашев пишет, что Мусоргский «в автографах своих произведений не только оставался почти всегда человеком предельно аккуратным, но и нередко выступал в роли истинного каллиграфа, подлинного и вдохновенного мастера искусства нотной записи» [6, с. 34]. Часть его манускриптов не содержит ни единой поправки, возможно, они были подготовлены композитором к изданию. С этой проблемой—сочинения Мусоргского при его жизни выходили в свет редко—связано, по мнению Н. И. Тетериной и Е. М. Левашева, стремление композитора «оставить на нотной бумаге графически идеальное выражение своих творческих решений. Так или иначе, в музыкознании XX века возникла и до наших дней сохраняется ситуация, при которой невозможно полноценно отобразить его композиторские концепции, опираясь на одни лишь нотные издания» [3, с. 15]. Следы активной творческой авторской работы сохранились в клавише автографа симфонического Интермеццо «Сонное видение паробка» из неоконченной комической оперы «Сорочинская ярмарка», также находящейся в консерватории. Многочисленные исправления в нотном и литературном текстах, подчистки, зачеркивания связаны, очевидно, с переработкой Мусоргским музыки более раннего его произведения, коллективной работы членов «Могучей

кучки» над оперой-балетом «Млада». Характерный для Мусоргского способ исправлений содержится в подлинной рукописи «Ивановой ночи на Лысой горе»: это осторожные, едва заметные подчистки бритвой, и аккуратно вписанные автором новые варианты текста. Даже авторские зачеркивания в рукописях, по наблюдению А. И. Климовицкого, выполнены также очень аккуратно: «...вычеркнутый композитором такт вычеркнутым не назовешь—это выразительный и приковывающий к себе внимание рисунок, запечатлевший выполненную черными чернилами изящную, при том строгую (даже жесткую), словно выточенную миниатюру в мелкую клетку, каждый штрих, каждая деталь которой вызывает к пристальному вниманию!» [1, с. 114].

В «консерваторских» рукописях ранних сочинений, например, в автографах песни «Где ты, звёздочка?», Хора народа из музыки к трагедии «Эдип», фамилия композитора зафиксирована в ее первоначальном виде—«Мусоргский». Особенностью некоторых манускриптов Мусоргского являются выставленные в начале нотного текста крестики. Исследователи справедливо трактуют этот знак в религиозном русле, связывая с христианской традицией—перед началом работы освящать себя крестным знаменем. Это символ, возможно, имел для Мусоргского особое значение—он выставлен всего в 12 автографах разных по тематике и жанрам, времени создания сочинениях. В собрании консерватории хранится один из таких автографов—сцена «Подземелье Акрополиса» из неоконченной оперы «Саламбо».

Ценным раритетом в собрании библиотеки консерватории является и подлинная фотография композитора, находящаяся в альбоме фотографий, подаренном М. П. Беляеву²⁵. Портрет был снят в мастерской А. Лоренса в Петербурге в 1870-е годы.

* * *

Интенсивная и разнообразная деятельность Н. А. Римского-Корсакова как композитора, профессора консерватории, редактора, дирижера, музыкально-общественного деятеля, отразилась в самых разнообразных документах его творческого архива, охватывающих весь творческий путь Римского-Корсакова, с 1862 по 1908 годы. В консерватории хранится более 50-ти нотных рукописей его собственных сочинений и работ других авторов, 230 писем, литературные рукописи, прижизненные издания сочинений и фотографии с дарственными надписями автора близким людям и друзьям. Разного рода поправки Римского-Корсакова содержатся на листах его учебных заданий с А. К. Глазуновым и на экзаменационных работах учащихся консерватории. Обнаружены также дирижерские пометы Римского-Корсакова в рукописях сочинений М. И. Глинки и Г. Берлиоза. Обширная редакторская работа Рим-

²⁵ НИОР НМБ СПбГК. № 6118/8-ИФ.

ского-Корсакова отражена в рукописях М. И. Глинки и А. П. Бородина и, отчасти, М. П. Мусоргского²⁶.

История поступления документов Римского-Корсакова в консерваторию связана с именами М. А. Балакирева, С. М. Ляпунова и А. К. Глазунова, отдельные документы передавались из различных организаций или были пожертвованы разными лицами. Так, часть писем композитора поступила из Музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки²⁷ в 1947 году вместе с письмами А. Г. Рубинштейна в результате обмена, осуществленного по инициативе Л. А. Баренбойма, на письма Н. Г. Рубинштейна, находившихся в консерватории. К памятным поступлениям относится переданный 17 марта 2004 году Отделу рукописей внучкой композитора, Т. В. Римской-Корсаковой, автограф — это запись на память В. В. Ястребцеву фрагмента из оперы «Сервилия»²⁸.

Значительная часть автографов представляет оперное творчество композитора. Здесь хранятся полные партитуры двух его опер — «Майская ночь» и «Пан воевода». Партитура «Майской ночи» (1878–1879) привлекает внимание своими размерами (34,5 × 51), это самая большая по формату рукопись у Римского-Корсакова (и в рукописном отделе библиотеки консерватории). На первом листе первого действия оперы Римский-Корсаков поперек текста карандашом огромными буквами записал вариант афоризма Козьмы Прутова: «Кто может объять необъятное!» В этой же рукописи среди многочисленных авторских пометок имеется запись о встрече с Мусоргским: рядом с записью «17 июля 78 г. Лигово» Римский-Корсаков приписал: «Гостил Модинька»²⁹.

Другие оперы Римского-Корсакова — «Псковитянка», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Царская невеста», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок» представлены в виде фрагментов и черновиков.

Особый раритет в собрании консерватории — автограф партитуры первой редакции Первой симфонии, сочинявшейся в 1862–1865 годах под руководством М. А. Балакирева³⁰. Их переписка сохранила подробности работы Римского-Корсакова над симфонией, в письмах обсуждаются план и детали сочинения, содержатся нотные примеры и темы. Эти письма изданы, часть из них хранится в рукописном отделе консерватории. Симфония сочинялась во время кругосветного путешествия Римского-Корсакова на клипере «Алмаз», и один из его моментов зафиксирован в рукописи — в конце третьей части партитуры имеется следующая надпись: «Сочинено в Англии, зимою 1863-го года». В послед-

ствии партитура находилась, вероятно, в библиотеке А. К. Глазунова, на первом листе имеется следующая пространная запись: «Дорогому Сашеньке дарю сию безобразную рукопись дабы он ее показывал кому следует в назиданье, а кому знать не надлежит не показывал. Н. Р.-Корсаков 19/22 Декабря 1890». В надписи отразилось критическое отношение автора к первоначальной редакции симфонии, о чем свидетельствуют карандашные надписи Римского-Корсакова на страницах партитуры: «Идиот», «Болван», «Вот так контрапункт!»

Несомненный интерес представляет тетрадь с различными записями, основную часть которой составляют материалы учебника под названием «Инструментовка и сочинение для голосов», считавшегося утраченным. Рукопись датируется 1873–1875 годами, когда Римский-Корсаков, уже признанный мастер оркестровки, будучи профессором класса инструментовки, практического сочинения и оркестрового класса Петербургской консерватории, задумал написать всеобъемлющий труд. В «Летописи моей музыкальной жизни» он вспоминал, что собирался «повесть миру по этой части не менее как в с ё» [9, с. 79]. Композитор усиленно изучал существующие учебники по инструментовке, специальные труды, посвященные физическим свойствам звука и акустике, учился игре на различных духовых инструментах. Изложение текста учебника сопровождается многочисленными таблицами, математическими расчетами и рисунками некоторых инструментов. Учебник не был завершен, по признанию его автора, одной из сложностей стало «несметное множество систем» инструментов, особенно, духовых, разобраться в которых «не было никакой возможности». Но эта работа была важной для него самого, о чем он писал в «Летописи»: «я <...> лично приобрел значительные сведения по этой части. <...> Я понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых, всеми избегаемых по неведению, нот <...> и с этих пор стал применять вновь приобретенные знания к своим сочинениям...» [9, с. 79–80].

Материалы, относящиеся к Римскому-Корсакову, содержатся и в составе так называемого «Беляевского архива» («архива М. П. Беляева»). В доме Беляева, богатого купца, музыканта-любителя и мецената³¹, устраивались музыкальные вечера, сложился кружок во главе с Римским-Корсаковым. Основную часть Беляевского архива составляют дела Попечительного совета для поощрения русских композиторов и музыкантов, созданного

²⁶ Документы, хранящиеся в консерватории, неоднократно публиковались в разных изданиях. Они стали основой при создании альбома, посвященного Римскому-Корсакову [10].

²⁷ Ныне — Российский национальный музей музыки.

²⁸ НИОР НМБ СПбГК. № 7475.

²⁹ НИОР НМБ СПбГК. № 1891. Л. 51.

³⁰ НИОР НМБ СПбГК. № 1856.

³¹ Напомним еще одну памятную дату: в январе 2024 г. исполнилось 120 лет со дня смерти М. П. Беляева.

по завещанию Беляева после его кончины, в состав которого вошли Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, А. К. Лядов. Бумаги поступили в консерваторию от Глазунова, и, возможно, А. В. Оссовского. В составе Беляевского архива находится более 70 писем Римского-Корсакова, адресованных М. П. Беляеву, А. К. Глазунову и секретарю совета Ф. И. Гусу. В переписке обсуждаются различные вопросы, связанные с изданием сочинений разных композиторов фирмой М. П. Беляева, в том числе и самого Римского-Корсакова (чтение корректур, пересылка изданий, расходы, оформление титульных листов и нотного текста и др.). Так, в письме к Гусу от 1904 года Римский-Корсаков пишет об издании своей оперы «Царская невеста» и просит выслать экземпляры либретто и арии Лыкова: «...я сделаю перемены и вставку и тогда можно будет печатать»³². Автограф речитатива и арии Ивана Лыкова из третьего действия оперы хранится в Отделе рукописей библиотеки консерватории³³. Подпись Римского-Корсакова, а также Глазунова и Лядова, содержится в Протоколах по присуждению Попечительным советом Глинкинских премий композиторам за 1904 и 1905 годы³⁴. В 1907 ее получил и Римский-Корсаков — за драматические сцены «Моцарт и Сальери» и «осеннюю сказочку» «Кашей Бессмертный»; получение денежной премии подтверждено его личной подписью в расписке, составленной Гусом³⁵.

Облик Римского-Корсакова как дирижера в его «фугообразной жизни» раскрывается в рукописной копии партитуры оперы Г. Берлиоза «Троянцы»³⁶, фрагменты которой он исполнял в концерте Бесплатной музыкальной школы в зале Кононова 12 февраля 1880 года. Цветными карандашами Римский-Корсаков уточняет темпы, динамические оттенки, штрихи, подписывает перевод текста с французского языка на русский, подчеркивает вступления отдельных инструментов и оркестровых групп. Его рукой отмечены купюры, исправлены ошибки переписчика. Дирижерские пометы Римского-Корсакова в рукописи Берлиоза позволяют, хотя бы отчасти, представить особенности его музыкально-исполнительской интерпретации этого сочинения.

Исключительную ценность имеет автограф партитуры Второй симфонии А. П. Бородина³⁷: Римским-Корсаковым были переписаны целые листы этого произведения, внесена правка, содержатся различные надписи. Как известно, Римский-Корсаков редактировал симфонию совместно А. К. Глазуновым, и в рукописи встре-

чаются фрагменты, когда композиторы подхватывают и продолжают работу друга в рамках одного фрагмента музыки.

Много и охотно дарил Римский-Корсаков издания своих сочинений разным лицам, сопровождая их дружескими надписями. В библиотеке консерватории находятся экземпляры, которые в свое время были подарены А. К. Глазунову, А. К. Лядову, А. Я. Морозову, Е. М. Петровскому. Особые подношения адресованы певице Н. И. Забеле-Врубелю, исполнительнице многих сочинений Римского-Корсакова. Так, на нотах романсов на стихи Пушкина ор. 45 Римский-Корсаков пишет: «Прекрасной Морской Царевне, Панночке, Ольге и Снегурочке Надежде Ивановне Забеле от преданного сочинителя. Н. Р-Корсаков 22 марта»³⁸, в клавири оперы «Садко» композитор выписывает четыре такта партии Волховы («Люблю слушать голос твой ласковый») из дуэта Садко и Волховы из первого действия с надписью: «Надежде Ивановне Забеле — Волхове царевне прекрасной, олицетворившей художественную мечту сочинителя, на память от душевно преданного Н. А. Римского-Корсакова»³⁹.

Интерес представляют различные надписи Римского-Корсакова, имеющиеся в рукописях его собственных сочинений. Так, в автографе оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» содержится следующая запись: «25 декабря 1903 Н. Р-К» и приписка: «В последний раз видел М. П. Б[еляева]»⁴⁰. В манускриптах Римского-Корсакова присутствуют и надписи других лиц, преимущественно В. В. Ястребцева. В автографе «Сказания», например, на первом листе синим карандашом композитор написал: «Введение. Набросок. 27 марта 1903», а в конце рукописи Ястребцев сообщает ценнейшие сведения: «Существовало до 6-ти и даже 8-ми (!) эскизов „начала оперы“, долженствовавшей первоначально именоваться: „Невидимый град Китеж, старинное заволжское сказание“, или же „Сказание о Февронии Муромской и невидимом граде Китеже“. Этот набросок — это самый первый эскиз „вступления“... В. Ястребцев (11/24 февраля 1918 г.)»⁴¹.

Почерк Римского-Корсакова, как и у Мусоргского, привлекает внимание своим своеобразием, ярко выраженным индивидуальным характером. Со временем манера письма, в том числе и нотного, менялась, что можно проследить в документах творческого архива Римского-Корсакова, хранящегося в консерватории: «В письмах — сначала мелкий аккуратный круглый по-

³² НИОР НМБ СПбГК. № 3958. Л. 2 об.

³³ НИОР НМБ СПбГК. № 1904.

³⁴ НИОР НМБ СПбГК. № 6136. Л. 7 об., 15 об.

³⁵ НИОР НМБ СПбГК. № 6136. Л. 24.

³⁶ НИОР НМБ СПбГК. № 4558–4562.

³⁷ НИОР НМБ СПбГК. № 2529.

³⁸ Отдел нотной литературы НМБ СПбГК. № 72290. Экземпляр хранится в Отделе рукописей библиотеки СПбГК.

³⁹ Отдел нотной литературы НМБ СПбГК. № 30304. Экземпляр хранится в Отделе рукописей библиотеки СПбГК.

⁴⁰ НИОР НМБ СПбГК. № 1866. Л. 2 об.

⁴¹ НИОР НМБ СПбГК. № 1901. Л. 7.

черк с ровными горизонтальными строками; затем буквы укрупняются и вытягиваются в высоту; к концу жизни строки с высокими тесными угловатыми буквами головокружительно летят вверх, закругляясь дугой...» [12, с. 28]. 9 января 1880 года дядя Н. Н. Римской-Корсаковой, В. Ф. Пургольд, в день премьеры оперы «Майская ночь» (напомним, — автограф партитуры хранится в консерватории), подарил композитору золотое перо, которым будут написаны многие сочинения Римского-Корсакова (в настоящее время оно хранится в Музее композитора на Загородном проспекте в Санкт-Петербурге). Даже авторские исправления — зачеркивания, пометки, перестановки, различные надписи, графические знаки, выполненные цветными карандашами, выглядят по-особенному живописно и придают нотным рукописям особый художественный вид.

Рукописи М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова, при всем их визуальном различии, имеют и некие общие черты, что особенно заметно в ранний период их творчества. Это аккуратность записей, выписанные на русском языке названия инструментов, темпы, исполнительские указания, а также обозначения даты и места работы над тем или иным сочинением. В этом, несомненно, сказалось влияние их учителя, М. А. Балакирева, автографы музыкальных сочинений которого отличаются такой же аккуратностью записи, способом исправлений, точностью датировок, а записи личного характера на страницах позволяют исследователям сравнивать их со своеобразным дневником композитора.

Отношение Мусоргского и Римского-Корсакова к документам своего творческого архива было разным, оно определялось, в том числе, и бытовыми обстоятельствами. Образ жизни Мусоргского, его частые переезды с квартиры на квартиру не способствовали сохранности документов, возможно, Мусоргский сам к этому не стремился. При его жизни автографы сочинений находились в руках близких ему лиц — у Л. И. Шестаковой, М. А. Балакирева, В. В. Стасова, Ц. А. Кюи, в семье Голенищевых-Кутузовых, Наумовых и, конечно, у Римского-Корсакова. «По смерти Мусоргского все оставшиеся рукописи и наброски его были сосредоточены у меня, — писал Римский-Корсаков, — для приведения их в порядок, окончания и приготовления к изданию. <...> Я же взялся, приведя в порядок и докончив все сочинения Мусоргского, какие найду для сего пригодными, передать их фирме Бессель безвозмездно. В течение следующих за тем полутора или двух лет тянулась моя работа над сочинениями покойного друга» [9, с. 142–143]. Рукописи

сочинений Мусоргского оставались у издателей, меняли своих владельцев и попадали в личные коллекции, в том числе В. В. Ястребцева, Н. Ф. Финдейзена, В. Г. Каратыгина, А. В. Оссовского. Сохранности творческого архива Мусоргского во многом способствовал В. В. Стасов, стремившийся собрать все наследие композитора в Императорской Публичной библиотеке, где в настоящее время, действительно, хранится большая часть рукописей Мусоргского.

Судьба огромного творческого архива Римского-Корсакова сложилась иначе. Т. З. Сквирская отмечает, что композитор с самого начала своей деятельности сохранял автографы своих сочинений, черновики, нотные записные книжки, а также письма к нему разных лиц и рукописи других авторов. В этом сказался «с одной стороны, быть может, инстинкт сохранения культуры; с другой — сознательная систематическая организация личного архива. Отношением к сохранению своих рукописей Римский-Корсаков отвечал на вопросы, предъявляемые ему культурой» [12, с. 25].

На юбилейной выставке были представлены также материалы, связанные с именами двух композиторов, это подлинные фотографии близких и друзей, среди которых — М. А. Балакирев, А. П. Бородин, В. В. Стасов, Н. Н. Римская-Корсакова, Ц. А. Кюи, М. П. Беляев, фотографии исполнителей, в том числе И. А. Мельникова, Д. М. Леоновой, Ю. Ф. Платоновой, Э. Ф. Направника и др., а также прижизненные издания сочинений, либретто опер, некоторые программы и афиши. Отдельный сюжет представляют документы о первой постановке оперы Мусоргского «Борис Годунов» в редакции Римского-Корсакова, состоявшейся 28 ноября 1896 года на сцене Большого зала Петербургской консерватории. К ним относятся благодарственное письмо режиссеру О. О. Палечку «глубоко сочувствующих лиц» с их личными подписями, среди которых — дирижер спектакля Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, певцы А. М. Давыдов, М. В. Луначарский, Г. А. Морской, Ф. И. Стравинский и другие музыканты, а также фотографии певцов и отдельных сцен этой постановки.

Выставка подлинных документов позволила представить страницы жизни и творчества М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова в необычном ракурсе, посетители смогли увидеть бесценные рукописи сочинений, полюбоваться их красотой, оригинальностью и индивидуальностью, оценить неповторимый композиторский почерк, ощутив перед этими сокровищами благоговение и «смиранный трепет» (С. Цвейг).

Литература

1. Климовицкий А. И. Бетховен — Мусоргского // М. П. Мусоргский. Истоки. Истина. Искусство: коллективное исследование. Вып. 2: по материалам межд. научно-практич. конференции, посвященной 180-летию со дня рождения М. П. Мусоргского (г. Великие Луки — д. Наумово, 15–17 марта 2019 г.). Ч. 2 / ред.-сост. О. В. Колганова, отв. ред. И. В. Мацневский. СПб., Великие Луки: РИИИ, 2019. С. 90–116.
2. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
3. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 745 с.

4. М. П. Мусоргский. Письма и документы / собрал и подготовил к печати А. Н. Римский-Корсаков при участии В. Д. Комаровой-Стасовой. М.: Музгиз, 1932. 580 с.
5. Миллер Л. А. Автографы М. П. Мусоргского в научно-исследовательском отделе рукописей библиотеки Петербургской консерватории: каталог. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2010. 152 с. (Петербургский музыкальный архив. Вып. 8).
6. Наследие М. П. Мусоргского: сборник материалов: к выпуску Полного академического собрания сочинений М. П. Мусоргского в тридцати двух томах / сост. и общ. ред. Е. Левашева. М.: Музыка, 1989. 256 с.
7. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963. 704 с.
8. Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3 т. Т. 3: 1858–1869. М.: Музыка, 1983. 317 с.
9. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни (1844–1906) // Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Т. 1: Литературные произведения и переписка / том подгот. А. В. Осовским и В. Н. Римским-Корсаковым. М.: Музгиз, 1955. С. 1–235.
10. Санкт-Петербургская консерватория. Документы и материалы. Т. 3: Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908): [альбом] / ред.-сост. Л. А. Миллер, Т. З. Сквирская. Нижний Новгород: Благовест, 2019. 184 с.
11. Сквирская Т. З. К истории личного архива М. А. Балакирева // Балакиреву посвящается: сб. ст. к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 1998. С. 140–146.
12. Сквирская Т. З. Н. А. Римский-Корсаков в зеркале своих рукописей // Musicus. 2008. № 4. С. 25–30.
13. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 2: 1867–1893 / авт.-сост. А. А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

Vyacheslav NAGOVITSIN The history about one picture

The first publication of memories about filming of an episode in Dmitri Shostakovich's class of composition for a documentary film dedicated to the 100th anniversary of the Leningrad Conservatory (Leningrad Newsreel Studio, 1962).

Keywords: Leningrad Conservatory, Dmitri D. Shostakovich, class of composition.

Вячеслав НАГОВИЦИН История одной фотографии

Первая публикация воспоминаний о съемках эпизода в классе композиции Д. Д. Шостаковича для документального фильма, посвященного 100-летию Ленинградской консерватории (Ленинградская студия кинохроники, 1962).

Ключевые слова: Ленинградская консерватория, Д. Д. Шостаковича, класс композиции.

В 1962 году к 100-летию нашей консерватории готовились самые разные торжества. В преддверии этого праздника одним из самых ярких событий стало приглашение в качестве профессоров выдающихся музыкантов — Д. Шостаковича, Е. Мравинского и М. Ростроповича — для занятий с аспирантами. Парадокс истории состоит в том, что в 1948-м П. А. Серебрякову, бывшему тогда директором консерватории, пришлось подписывать приказ об увольнении Шостаковича. Теперь же он просил Дмитрия Дмитриевича вернуться. Я в это время был студентом IV курса.

И вот, среди многочисленных мероприятий, запланированных к юбилею, на самом высоком уровне было

решено снять документальный фильм о Ленинградской консерватории, в котором одним из центральных эпизодов должны были стать занятия в классе Шостаковича. В это время (весна 1962-го) его аспирантами были Герман Окунев, Геннадий Белов и Александр Мнацаканян. Позже (осенью того же года) в аспирантуру поступили Борис Тищенко и Владислав Успенский, а еще через год — я и Вадим Биберган. В 1966 году мы закончили аспирантуру, оказавшись последними учениками Д. Д. Шостаковича.

Если задать вопрос «Как должны проходить съемки в классе Шостаковича?», то ответ, кажется, очевидным. Человек с киноаппаратом приходит в класс¹ и сни-

¹ Первоначально Д. Д. Шостакович занимался в 36-м классе, где до него преподавал Н. А. Римский-Корсаков — учитель М. О. Штейнберга, учивший впоследствии юного Шостаковича.

стрелы, продолжала учебную, оркестрово-шефскую, просветительскую и научную работу. Настоящим творческим подвигом явилась интенсивная научная работа в тяжелых условиях сафеева, создавшего в годы войны ряд ценных работ о русской музыкальной культуре; в осажденном городе закончил свою книгу о зарубежном музыкальном искусстве Р. Грубер. Самоотверженно проводил интенсивную концертную деятельность пианист А. Кайгородов, с огромным творческим напряжением трудились З. Лодкин, Л. Сосновский и другие товарищи. Многие профессора и преподаватели активно работали в годы войны в разных городах Советского Союза, куда были эвакуированы с другими ленинградскими учреждениями и организациями: армейской, оперными театрами.

□ В возвращении в родной город, в победе над фашизмом, в большом подъеме в работе консерватории. С энтузиазмом откликнулись все силы на решительные задачи. Руководствуясь решениями ЦК и правительства по идеологическим вопросам, консерватория направляла энергию коллектива на борьбу за реалистическую направленность учебного процесса, высокий уровень профессионального мастерства. Особое внимание в исполнительской и педагогической работе было уделено изучению классического наследия русской музыки.

В течение 40-х и 50-х годов в широком размахе приобрели музыкально-просветительная деятельность консерватории и производственная практика студентов. Обновились формы и методы работы в тесном контакте с академическими коллективами в Малом зале имени Чайковского развернулась широкая музыкальная лекторская, концертная деятельность; были организованы музыкальный университет, концертные циклы для школьных концертных бригад студентов выезжали в различные отдаленные области Советского Союза. Производственная практика включает наряду с концертной педагогической практикой, фольклорные экспедиции, работу в архивах и музеях. Многие студенты приобретают профессиональный опыт по месту работы в хоровых, оркестровых коллективах, в театрах Ленинграда.



Д. Д. Шостакович занимается с аспирантами кафедры композиции.

В УСЛОВИЯХ перехода к коммунизму творческая деятельность во всех областях культуры становится особенно плодотворной и доступной для всех членов общества. Советская литература, музыка, живопись, кинематография, театр, телевидение, все виды искусства достигнут новых высот в развитии идейного содержания и художественного мастерства... Подъем художественно-творческой деятельности масс будет способствовать выдвижению новых талантливых писателей, художников, музыкантов, артистов».

(Из Программы КПСС)

Д. Д. Шостакович с аспирантами кафедры композиции Ленинградской консерватории // Музыкальные кадры. 1962. 20 сентября (№ 13–14). С. 3

мает этот процесс. Еще лучше сделать это незаметно, скрытой камерой. Но оказалось, что режиссер думал совсем иначе. Первое, что он решил, это построить макет 36-го класса в уменьшенном виде в киностудии на Крюковом канале. Затем нужно было набрать статистов, так как Шостаковичу заниматься с тремя ученика-

ми неприлично². Набор этот производился, к счастью, не на улице, а среди студентов старших курсов композиторского факультета. Поэтому, хотя Успенский, Тищенко и я, еще не были аспирантами, а несколько человек, принявших участие в съемке, и не собирались туда поступать (Борис Архимандритов, Лев Балай, Олег Хро-

² По-видимому, режиссер хорошо помнил указание товарища Огурцова из фильма «Карнавальная ночь» о том, что «квартет должен быть массовым».

мушин), всех нас попросили в указанное время прийти на студию. Начался длительный и мучительный процесс гримирования. Установили свет. Режиссер опытным и придирчивым взглядом выбрал место и позу для каждого статиста, после чего стал объяснять Шостаковичу, что и как он должен делать.

Надо сказать, что после первых уроков, куда рвались толпы студентов (и не только композиторов), по решению кафедры и по согласованию с Дмитрием Дмитриевичем, на них было разрешено присутствовать только нескольким композиторам-старшекурсникам. И занятия (как правило, один раз в месяц) обычно проходили так: аспирант играл на рояле, Шостакович стоял рядом сбоку, остальные находились сзади и смотрели в ноты. После прослушивания профессор говорил несколько слов о своем впечатлении, затем начинал лихорадочно листать партитуру (или клавиш), делать замечания, давать советы.

Возвратимся к режиссеру. Рассадив и расставив статистов в выразительных позах, он обращается к Шостаковичу: «Я говорю мотор, ваш ученик начинает играть, вы сидите рядом примерно полминуты, затем медленно встаете, ученик продолжает играть, вы неторопливо идете через класс к окну, как бы прохаживаясь, ученик продолжает играть, вы останавливаетесь у окна, как бы задумавшись, затем медленно поворачиваетесь, так же неторопливо возвращаетесь к роялю и садитесь на стул. Всё». (Воспроизвожу текст с абсолютной точностью.)

— Понятно? — спрашивает режиссер.

— Понятно, — говорит Шостакович.

— Ну, давайте попробуем... Мотор!

Окунев начинает играть, через полминуты Шостакович стремительно вскакивает и так же стремительно почти пробегает до окна, резко разворачивается, торопливо идет к роялю и плюхается на стул... Немая сцена.

Режиссер некоторое время остановившимся взором смотрит на эту сцену, затем, придя в себя, еле слышимым, каким-то отеческим голосом говорит: «Очень хорошо», и подходит к композитору.

— Я только прошу вас, Дмитрий Дмитриевич, все делать медленнее. Эпизод должен продолжаться несколько минут, давайте еще раз прорепетируем, я помогу.

Он кладет руки на плечи Шостаковича, приговаривая:

— Ме-е-едленно встаете...

Дмитрий Дмитриевич поднимается.

— Ме-е-едленно поворачиваетесь...

Дмитрий Дмитриевич неуклюже, с помощью приобнявшего его за плечи режиссера, поворачивается и под его конвоем под заклинание «Ме-е-едленно» идет к окну. Разворачивается и в цепких объятиях режиссера возвращается на место.

— Понятно?

— Понятно.

— Ну, давайте попробуем без меня... Мотор!

Всё повторяется как в первый раз. Режиссер, совершенно обескураженный, молчит. Дмитрий Дмитриевич, видя как тот расстроен, поворачивается к нему и со смущенной, виноватой улыбкой говорит:

— Плохой из меня актер получается.

— Ничего, — бодро произносит режиссер, — давайте попробуем снять.

Мы с тревогой наблюдаем как после команды «Мотор!» под жужжание камеры и под вдохновенную игру Окунева Дмитрий Дмитриевич на деревянных ногах поднимается, переступая ногами как робот, поворачивается на месте и, раскачиваясь, утиной походкой идет к окну, затем неестественно разворачивается и идет на место. Режиссер понимая, что делать дубли бессмысленно, всех благодарит... После этого начинается болезненная операция разгримирования. В студии при искусственном освещении все мы были чрезвычайно симпатичны. Поэтому кое-кто из нас, опаздывая на лекцию, даже не стал снимать грим, не зная, что на улице и в помещении с естественным освещением, он выглядит абсолютно карикатурно...

Фильм в дни юбилея показали по телевидению, однако мне не удалось его увидеть. Но когда я спрашивал тех, кто смотрел про наш эпизод, все в один голос говорили: «Да, там какие-то тени двигались, ничего не разобрать было». Фото, которое было сделано во время этого процесса, опубликовали в юбилейном номере консерваторской газеты. Я страшно расстроился, увидев себя с отрезанной головой...

Материал подготовила М. В. Михеева.

Memory counterpoints

Offering wreath to Vyacheslav Nagovitsin

Контрапункты памяти

Венок приношений Вячеславу Наговицину

Иосиф Генрихович РАЙСКИН. *Главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга.*

«Шестидесятнику-десантнику»

*Кто были мы, шестидесятники?
На гребне вала пенного
в двадцатом веке как десантники
из двадцать первого.*

Евгений Евтушенко.
«Шестидесятники»

«Шестидесятникам» — тем, кто в 60-е годы минувшего века выступил, кто заявил о себе в литературе, искусстве, в общественной жизни — к началу XXI века стукнуло 60! Не мне одному полюбился, показался знаменательным невольный каламбур. Мой друг Слава этот рубеж пересек как раз на пороге нового столетия.

А ведь еще, как будто недавно, музыка Вячеслава Наговицина числилась «по разряду»: творчество молодых. Воистину, быстры как волны, дни нашей жизни! Я вспоминаю, как ярко заявил о себе молодой композитор в самом начале 60-х флейтовой сонатой. Написанная в 1962-м (и кстати, изданная только 25 лет спустя, в 1987-м!), соната полюбилась исполнителям: ее много играли и у нас, и за рубежом, она завоевала блестящие отклики. Передо мной живое, неподдельное свидетельство успеха — письмо, полученное автором. Оно написано печатными русскими буквами, привожу его без редакторской правки¹:

Уважаемый господин Наговицин! С удовольствием могу информировать Вас, что я представил Вашу сонату на флейту и фортепиано в Венгрии, в городе Печ

Recollections of friends, colleagues, students dedicated to the memory of a wonderful composer, teacher, Professor of Leningrad/St. Petersburg conservatory of Vyacheslav L. Nagovitsin (1939–2023).

Keywords: Vyacheslav L. Nagovitsin, Modest P. Mussorgsky, Dmitri D. Shostakovich, Leningrad/St. Petersburg Conservatory, lectures on polyphony, archive's documents.

Воспоминания друзей, коллег, учеников посвящены памяти замечательного композитора, педагога, профессора Ленинградской/Санкт-Петербургской консерватории Вячеслава Лаврентьевича Наговицина (1939–2023).

Ключевые слова: В. Л. Наговицин, М. П. Мусоргский, Д. Д. Шостакович, Ленинградская/Санкт-Петербургская консерватория, лекции по полифонии, архивные документы.

на праздничном концерте, составленном из пьес советских композиторов. От всего сердца я поздравляю Вас с успехом, который имела Ваша прекрасная вдохновенная композиция... Мне очень жаль, что вы не могли видеть эту овацию... Прошу Вас, если у Вас есть другие композиции на флейту, будьте любезны доставить их ноты по моему адресу. С дружеским приветом и искренним уважением, Иштван Барт, артист по флейте. Город Печ, Венгрия.

Другая композиция вскоре появилась — в 70-е годы: Драматическое каприччио для флейты и фортепиано. Тут надобно сказать, что, как и Соната, оно было инициировано и написано по заказу Глеба Павловича Никитина, тогда еще молодого артиста, преподавателя консерватории. Ему эти сочинения во многом и обязаны счастливой своей судьбой, ибо он и сам их играл, и давал своим ученикам.

...Будущий композитор приехал в Ленинград из Улан-Уде, где занимался скрипкой. В Ленинграде он поступил в училище имени Мусоргского — хотел учиться помимо скрипки и композиции, но этого класса в училище не оказалось. Сочинением занимался в Семинаре молодых «самодеятельных» композиторов при нашем композиторском Союзе под руководством опытейшего педагога Иосифа Яковлевича Пустыльника. В Ленинградской консерватории Наговицин занимался уже по двум классам: скрипки у профессора Михаила Белякова и композиции у Виктора Волошинова и Вадима Салманова. Это была педагогическая элита, это была подлинно петербургская школа — исполнительская и композиторская. Три года (1963–1966) молодой композитор совершенствовался в аспирантуре у самого Шостаковича — счастливое время! Тогда у Шостаковича учились Борис Тищенко, Геннадий Белов, Владислав Успенский, Герман Окунев... Следующие почти десять

¹ Здесь и далее приводятся документы из личного архива В. Л. Наговицина, которые были просмотрены автором воспоминаний с любезного разрешения его вдовы — Л. В. Митницкой.



Вячеслав Наговицин — студент Ленинградской консерватории.
НИОР НМБ СПбГК. Конец 1950-х годов

лет были годами творческого общения, драгоценной дружбы с великим творцом, которого Наговицин боготворил. По окончании консерватории Наговицин работал «зав. музчастью» Театра комедии (ныне имени Н. П. Акимова), редактором издательства «Советский композитор». Преподавал в училище имени Мусоргского. С 1970 года преподавал в родной alma mater (класс сочинения на кафедре композиции и класс полифонии на кафедре теории музыки: с 1993 — доцент, с 2007 — профессор), вел занятия в Семинаре самостоятельных авторов при Доме композиторов Санкт-Петербурга.

Чтобы узнать цену (буквально!) столь успешной, казалось бы, карьеры, заглянем в воспоминания Наговицина, которые он записывал, к сожалению, не столь регулярно. Тем дороже иные, поистине ключевые, их страницы.

Весной 1959 года после экзамена по скрипке, на котором я очень неплохо сыграл, мой профессор М. М. Беляков предложил мне немного прогуляться. Мы вышли

на улицу и долго прохаживались вокруг Консерватории, а Беляков горячо убеждал меня оставить композиторский факультет. Надо сказать, что поступал я сразу на оба факультета, занимался там и там по полной программе. То есть, помимо всех теоретических предметов и специальности на композиторском факультете, я должен был по несколько часов каждый день заниматься на скрипке, а еще камерный ансамбль, квартетный класс, фортепиано и оркестр. Плюс физкультура и военная кафедра, на которой мы проходили службу каждую неделю по несколько часов. Если добавить к этому, что жил я в общежитии в комнате, где жили еще четыре человека (вокалисты, духовик, композитор), и мы каждые сутки должны были между собой распределять время для занятий, то абсолютно честно говоря, сейчас не могу понять, как я ухитрился по всем предметам не только успевать, но и быть отличником.

Так вот, мой профессор мне вдруг заявил: «Не буду говорить ничего лишнего, но вы сегодня на экзамене так сыграли, что я хочу предложить вам готовиться к следующему конкурсу им. Чайковского». И повторил, что для этого я должен оставить композицию. Дополнительным аргументом было его утверждение, что композиторы, в подавляющем большинстве, нищие, а скрипач на хлеб всегда заработает. Я запаниковал, потому что мои амбиции скрипача еще с музыкальной школы простирались очень высоко, и я, как и все тогда, находился под громадным впечатлением от прошедшего только что Первого конкурса Чайковского. Но, с другой стороны, для меня так же немыслимо было бросить композицию, где я только что сдал экзамен по специальности, и не просто на отлично, а заработал именную стипендию им. Римского-Корсакова за Симфониетту, которую написал на первом курсе... Я отказался бросать второй факультет, чем сильно и надолго испортил настроение и себе, и своему учителю.

В творческом облике Вячеслава Наговицина немало черт, свойственных композиторскому поколению, входившему в жизнь в конце 50-х – начале 60-х годов. Вместе со сверстниками композитор увлеченно постигал тайны «звуковой материи», необычайно разросшейся и усложнившейся в XX веке. У замечательных педагогов он учился подчинять техническое мастерство художественным целям. Прошу читателей не отнестись к последней фразе, как к некоему «общему месту», часто повторяемому в дискуссиях об искусстве XX века. Осваивая суперсовременные методы и системы композиции (как, впрочем, и полифонию далеких веков, или барочное концертное музицирование), Наговицин заботился, в первую очередь, о поэтической сердцевине музыки. Продолжу цитировать стихотворение, поставленное эпиграфом:

*И мы без лестниц, и без робости
на штурм отчаянно полезли,
вернув отобранный при обыске
хрустальный башмачок поэзии.*

Давая звонкие пощёчины,
чтобы не дрыхнул, современнику,
мы пробурили, зарешеченное
окно в Европу и в Америку.

«Окно в Европу» позволяло получать по почте партитуры и клавиры, а также грампластинки и магнитофонные записи, прежде привозимые исключительно контрабандой — музыкантами-гастролерами, иноземными гостями, порою с угрозой быть подвергнутыми обыску на границе. На Невском напротив Думы в магазине фирмы «Мелодия» мы расхватывали пластинки польской фирмы «Muza» с записями с фестиваля «Варшавская осень», чешские, болгарские, «гедеэровские» виниловые диски с новой современной музыкой. На Невском близ Арки Генерального штаба в магазине «Книги стран народной демократии» мы искали книги о музыке XX века. Выписывали музыкальные журналы и учились читать на незнакомых прежде славянских языках. Но, повторю еще раз: воспитанные на творчестве Прокофьева и Шостаковича, на симфониях, операх, сонатах, воплотивших нашу общую судьбу, мы ценили и в музыке сверстников, прежде всего, ответы на самые гжучие вопросы современности. А композиторы, овладев «запретными» музыкальными языками, отдавали явное предпочтение содержательному *Что?* перед формулой цехового мастерства *Как?*

Яркая композиторская индивидуальность Наговицина проявлялась в заразной эмоциональности, богатом мелодическом воображении и чуткости к инструментальному колориту. А с другой стороны, в суровой самодисциплине строителя, сочетающего трезвость расчета и красоту линий. В одном из критических откликов справедливо говорилось о «строгом искусстве» композитора. Вячеслав Наговицин — автор произведений в самых различных жанрах. Среди его сочинений Симфония и «Праздничная увертюра» для большого симфонического оркестра, Симфониетта для струнных, Концерт для скрипки с оркестром, музыка к драматическим спектаклям, хоры а cappella... Особую любовь композитор питает к камерным жанрам, в которых его творческая индивидуальность раскрывается с необычайной полнотой. Три фортепианные сонаты, две сонаты для скрипки и фортепиано, два струнных квартета, Соната для флейты и фортепиано, Дивертисмент для квинтета деревянных духовых, Драматическое каприччио для флейты и фортепиано, романсы и вокальные циклы, тетради пьес для фортепиано и для скрипки, обработки народных песен — таков далеко не полный перечень сочинений композитора в этой области. Приведу рассказ Наговицина об одном известнейшем его произведении.

Ко мне обратилась студентка-пианистка с просьбой написать для нее пьесу, которую она могла бы сыграть на госэкзамене по специальности, так как там

На правах рукописи

ТОККАТА
в форме фуги

В. Наговицин
(авт. 12, 1963)

Allegro furioso

Ф-но

Наговицин В. Токката в форме фуги для фортепиано. Ротапринт (М.: Музфонд СССР, 1965)

требуется произведение современного композитора. Я моментально загорелся, представив себе «бушующего» на эстраде Рихтера, и за несколько дней сочинил виртуозную стремительную фугу, в которой постарался как следует поупражняться в контрапунктических изысках (я много раз в своих сочинениях обращался к этой форме, что было одной из причин, по которой мне потом предложили преподавать, наряду с композицией, и полифонию).

Студентка прекрасно сыграла пьесу на своем экзамене. Мой педагог В. Н. Салманов тоже был очень доволен этой прибавкой к моей госпрограмме по композиции. А тут, для очередной встречи с аспирантами, приехал Д. Д. Шостакович, и Салманов решил показать меня ему. <...> Я до этого уже встречался с Шостаковичем и на его многочисленных премьерах, и на занятиях с аспирантами (еще до своего поступления в аспирантуру), и даже участвовал в качестве статиста на съемках документального фильма к 100-летию Консерватории в эпизоде, посвященном занятиям в классе Шостаковича². Но, вот так близко, вдвоем, не приходилось. Я,

² См. публикацию «История одной фотографии» в настоящем выпуске журнала.

конечно, оробел. Салманов представил меня, сказал несколько добрых слов в мой адрес и поведал, что я написал неплохую фугу для фортепиано. Ну, и Д. Д. попросил сыграть ее. После моей игры он тепло отозвался о музыке и, указав на пару интермедий в фуге, сказал: «Вот здесь, в этих тактах, несколько гомофонная фактура, поэтому я бы вам посоветовал назвать пьесу не „Фуга для фортепиано“, а, например, „Токката в форме фуги“ для фортепиано». Я был в восторге, так как это название абсолютно точно соответствовало характеру музыки. Так что, я с гордостью говорю, что название моему сочинению дал Шостакович.

В другой «новелле» (так Наговицин именует свои записки) композитор вспоминает о дружбе с А. А. Холодилиным, ставшем в недавно созданном Союзе композиторов РСФСР ответственным секретарем и заместителем Д. Д. Шостаковича, который возглавил Союз: «До этого (сразу после войны) Холодилин работал в Комитете по делам искусств при Совете министров СССР (его после известных событий конца 1940-х годов тайком иногда называли „Поделом искусству“), а затем в Министерстве культуры. <...> Мне, как и многим другим композиторам, он очень помогал в те годы». Именно Холодилин посоветовал Наговицину послать Токкату в форме фуги на конкурс фортепианных произведений для обязательного исполнения на Международном конкурсе имени Чайковского в 1966 году. И пьеса Наговицина была премирована.

Камерность трактуется Наговициным чрезвычайно широко и вовсе не исключает яркой виртуозности. В русле этих поисков композитора оказываются и Сюита из балета А. Петрова «Сотворение мира» (транскрипция Наговицина для скрипки и фортепиано), и Фантазия-каприччио для скрипки соло «Посвящение Паганини». Это не осталось незамеченным критикой. «Прекрасное понимание виртуозного начала „изнутри“ не могло не сказаться на композиторских поисках Наговицина. Концертирующий стиль, столь характерный для современной музыки, обрел в его лице убежденного сторонника. К числу произведений, в которых с наибольшей полнотой проявился принцип концертности, следует отнести Фортепианную токкату в форме фуги и Драматическое каприччио для флейты и фортепиано. Токката, удостоенная второй премии среди сочинений, созданных к Международному конкурсу имени П. И. Чайковского 1966 года, — блестящая пьеса не только по фактуре, рассчитанной на виртуозное пианистическое мастерство, но и по тому фейерверку различных полифонических приемов, на котором основана вся ее эффектная музыкальная ткань. В Драматическом каприччио (1975), как можно судить даже по названию, концертный принцип сочетается с другими образными задачами»³.

Одно из фундаментальных сочинений Наговицина — Концерт для скрипки с оркестром (1970) — посвящено автором Д. Д. Шостаковичу. Посвящение не было только данью благодарности учителю. Прежде всего, Наговицина роднит с Шостаковичем этическая и философская наполненность музыки, ее высокая эмоциональная «температура». Сближает их и трактовка концерта как инструментальной драмы, и «симфонизация» жанра при сохранении ведущей роли впечатляющего виртуозного начала. В своей статье тридцатилетней давности я заметил: «В тематизм Концерта вплетены весьма вольные цитаты из Первого скрипичного концерта и из Четвертой симфонии Шостаковича. Но это отнюдь не модный в последние десятилетия коллаж с его нарочитым сочетанием стилистически несоединимых, разнородных элементов. Предельная близость „своего“ и „чужого“ материала в контексте Концерта Наговицина — скромное и достойное свидетельство музыкальной родословной автора»⁴.

Вячеслав Наговицин неизменно подчеркивал свою творческую связь с учителем — и в музыкальных произведениях, и в записках-«новеллах». В еще одной из них читаем:

Когда отмечалось 100-летие Д. Д. Шостаковича, мы, пять его последних учеников, решили написать коллективное пятичастное сочинение, симфонический цикл «Приношение Учителю», названный впоследствии в одной из рецензий Шестнадцатой симфонией Шостаковича. Мы решили, что в каждой части должна присутствовать всем известная музыкальная монограмма DSCN. В процессе работы над своей частью мне захотелось этот короткий мотив из четырех нот, в котором мистическим образом зашифрован интонационный стиль Шостаковича, удвоить в терцию. Потом, не знаю почему, эти добавленные «по вертикали» четыре ноты я представил к монограмме «по горизонтали». Оказалось, что в результате мотив превратился в законченную тему. Ну, а когда (клянусь, не знаю почему) совершенно машинально подставил под «мои» четыре ноты их буквенные обозначения, я увидел: DSCN BHAG!⁵ Мне стало просто не по себе, ибо я ничего подобного не программировал. Дальше — больше. Такое впечатление, что Дмитрий Дмитриевич откуда-то «сверху» подкидывал идеи, при реализации которых обнаруживались неожиданные вещи. К примеру, я в качестве главной темы своей части взял тему Прелюдии ре-бемоль мажор из его Прелюдий и фуг. Когда же в дальнейшем решил использовать обращенный вариант этой темы, я вдруг увидел, что это не что иное, как мелодия песни «Крутится, вертится шар голубой», вставленная Шостаковичем в фильм, музыку к которому он писал в 30-е годы... И так далее...

Приведу фрагмент своей рецензии на концерт-открытие «Петербургской музыкальной весны»: «Концерт-

³ Цит. по.: Цытович В. Не пора ли обратить внимание // Советская музыка. 1991. № 5. С. 38–39.

⁴ Цит. по.: Райскин И. Концерт-посвящение // От авангарда до наших дней. 1994. 11 марта (№ 2). С. 10.

⁵ В самом деле, эту монограмму, записанную попеременно латиницей и кириллицей, можно прочесть: Дмитрий Шостакович в нас!



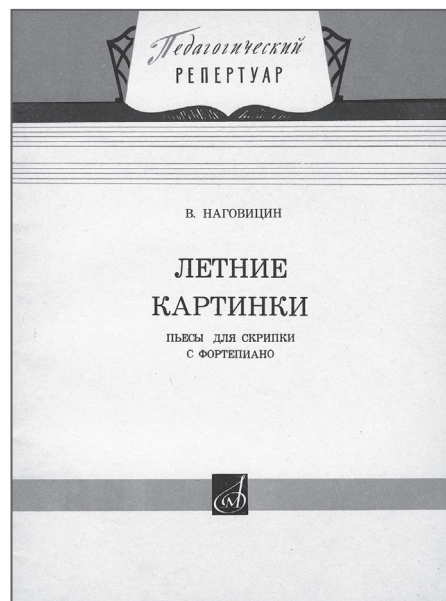
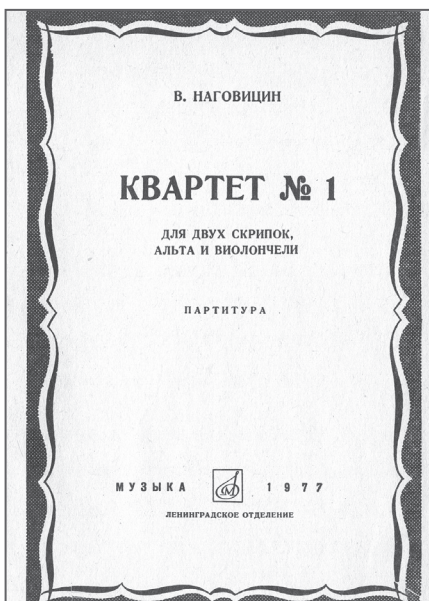
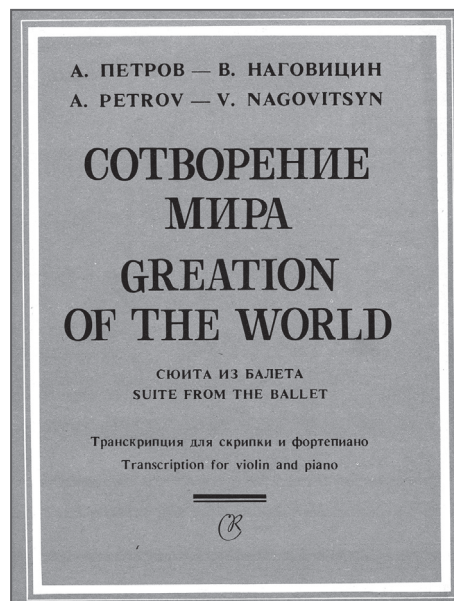
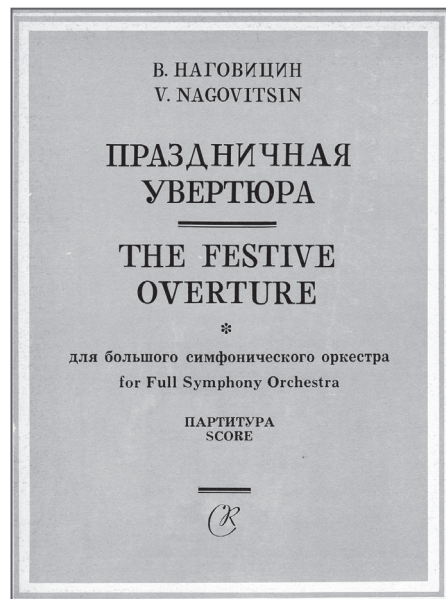
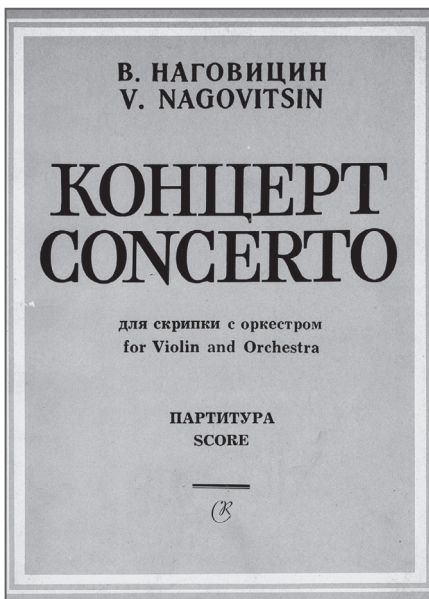
После премьеры коллективного сочинения «Приношение Учителю». НИОР НМБ СПбГК. Слева направо: Г. Г. Белов, В. Л. Наговицин, А. Д. Мнацаканян, А. В. Титов, Б. И. Тищенко, В. Д. Биберган. Артистическая Большего зала Санкт-Петербургской филармонии. 11 мая 2006

открытие фестиваля „Приношения Шостаковичу“ — прозвучал в исполнении первого филармонического оркестра (ЗКР) под управлением Александра Титова. <...> Во втором отделении концерта предстало коллективное „Приношение Учителю“ — пятичастный цикл из композиций учеников Шостаковича на его темы. Геннадий Белов, на мой взгляд, слишком буквально следовал модели программной Двенадцатой симфонии в своих Четырех вариациях-эпизодах на тему прозрачно оркестрованной Прелюдии до мажор (использована также детская тема Шостаковича, звучащая в последней части вокальной Сюиты на слова Микеланджело). Вадим Биберган поразил замечательным преображением „Танца мертвецов“ из только что отзвучавшего „Балды“ — в краткой вариации тема исчерпана до дна: от холодноватого танцевального движения до явных аллюзий на „тему нашествия“ из Седьмой симфонии или на угрожающе разухабистых „Купите бублики“ из Второго виолончельного концерта. В центре цикла — монументальные „Контрасты“ Александра Мнацаканяна, в которых темы из Adagio Десятого квартета перемежаются колоннами „аккордов оцепенения“ из Пятнадцатой симфонии. „Отражения“ Вячеслава Наговицина — еще одно блестяще инструментованное скерцо (здесь и раз-

нообразно претворенная 15-я ре-бемоль-мажорная прелюдия, и „Крутится, вертится шар голубой“, и „Песня о фонарике“, и обрывки-осколки других тем Шостаковича, в том числе и его анаграммы D-Es-C-H). Венчают цикл финальные Вариации на три темы Шостаковича Бориса Тищенко: им услышано интонационное родство фуги ре минор, мотива „Эле, старьевщик надел халат...“ („Из еврейской народной поэзии“) и до-мажорной прелюдии, протянувшей арку к начальным Вариациям Геннадия Белова. Вышла неожиданная симфония „По прочтении Шостаковича!“»⁶.

Круг исполнителей музыки Наговицина включает оркестры Петербургской филармонии, оркестры других городов России и зарубежные (дирижеры: Э. Грикуров, А. Дмитриев, В. Гергиев, Ю. Симонов, В. Чернушенко, Э. Серов); скрипачи: Б. Гутников, Г. Кнеллер, М. Яшвили, М. Венгеров и др., многие камерные ансамбли, пианисты, флейтисты — лауреаты международных конкурсов. Произведения композитора записаны на грампластинки, неоднократно звучали на отечественных и зарубежных фестивалях, в том числе, в Чехословакии, Польше, Венгрии, Англии, США. Среди учеников Наговицина композиторы России и других стран. Передавая эстафету Петербургской композиторской школы новым поко-

⁶ Цит. по: Райскин И. На фоне Пушкина... «Петербургская музыкальная весна» в Год Моцарта и Шостаковича // Культура. 2006. 15–21 июня (№ 23). С. 13.



Воскресенье, 8 апреля 1984 года
4-й концерт ДВАДЦАТОГО абонемента

ВЕЧЕР СКРИПИЧНОЙ МУЗЫКИ

Народный артист РСФСР, профессор

**Борис
ГУТНИКОВ**

Партия фортепиано —
Эмма ЖОХОВА

Программа сольного
концерта Б. Л. Гутникова
в Малом зале имени
М. И. Глинки.
8 апреля 1984 года

ПРОГРАММА

I ОТДЕЛЕНИЕ

Борис АРАПОВ (род. в 1905 г.)
Соната для скрипки и фортепиано
(памяти М. Ваймана)
Moderato assai }
Presto } attacca

Юрий ФАЛИК (род. в 1936 г.)
Композиция для скрипки соло
(посвящается Б. Гутникову)

Люциан ПРИГОЖИН (род. в 1923 г.)
Соната-бурлеска для скрипки и фортепиано
Combinando risoluto }
Moderato e bruscamente } attacca

II ОТДЕЛЕНИЕ

Вениамин БАСНЕР (род. в 1925 г.)
Соната для скрипки и фортепиано
(памяти М. Ваймана)

Андрей ПЕТРОВ—Вячеслав НАГОВИЦИН
(род. в 1930 г.) (род. в 1939 г.)
„Сотворение мира“, сюита из балета для
скрипки и фортепиано

Хаос и дьявол
Адам и Ева
Хоровод ангелов
Аве Ева
Сотворение мира

лениям, Наговицин верен учителям, своим профессиональным, цеховым корням.

В 1991 году Мариинский театр заказал Наговицину инструментовку неоконченной оперы Мусоргского «Женитьба» специально для исполнения на Эдинбургском фестивале (Шотландия). Фестивальная пресса высоко оценила работу Наговицина:

Трудно поверить, что «Женитьба» Мусоргского была написана в 1868 году. В совершенно новой аранжировке для камерного оркестра, специально выполненной к фестивалю Вячеславом Наговициным, она звучит очень современно. По общему мнению, в инструментовке слышны отголоски музыки XX века (в частности, Камерной симфонии № 1 Шёнберга), но в то же время, это тонкое и точное воссоздание оперы Мусоргского (The Independent. 1991. August, 16).

В искусной инструментовке Вячеслава Наговицина опера Мусоргского, с одной стороны наследует опере-буффа XVIII века, а с другой — кажется предшественницей партитур Яначека и Стравинского (The Times. 1991. August, 16).

Новая оркестровка Вячеслава Наговицина привлекла внимание уже при первом прослушивании. Она отличается выдержанностью стиля и живостью звучания (Financial Times. 1991. August, 16).

Двумя годами ранее для Мариинского же Наговициным была предпринята новая редакция и инструментовка неоконченной оперы Мусоргского «Саламбо», которая

впервые прозвучала на юбилейном фестивале Мусоргского в Санкт-Петербурге и на гастролях театра за рубежом. Говоря об оркестровке сцены «Капище Молоха», Валерий Гергиев заметил: «Само предполагаемое звучание, тот „замах“, который Мусоргский сделал в этой сцене, в разбросанных на расстоянии мощных хоро-вых массах, требовали умелой и в то же время могучей и очень тактичной руки. Я думаю, что Наговицин сделал это большое дело очень хорошо. Честь ему и хвала!». В 1991-м, по предложению Валерия Гергиева, Наговицин расширил редакцию, добавив в нее несколько стилистически близких «Саламбо» произведений Мусоргского. Расширенная редакция оперы впервые была исполнена на древнеримской арене в испанском городе Мерида.

В 2003 году по просьбе Мстислава Ростроповича Наговицин сделал новую полную оркестровую редакцию «Саламбо», прозвучавшую в Мюнхене (Германия) в исполнении солистов, хора мальчиков Аугсбургской капеллы, хора и оркестра Баварского радио под управлением М. Ростроповича. В архиве композитора хранится благодарственное письмо дирижера:

Дорогой Славочка, спасибо тебе за замечательную работу, которую ты проделал для исполнения в Мюнхене оперы Мусоргского «Саламбо». Исполнение имело очень большой успех. Благодарю тебя, Твой Слава. 26/VIII 2004».

Так в сценической истории опер Модеста Мусоргского имя Вячеслава Наговицина встало рядом с имена-

ми Николая Римского-Корсакова, Игоря Стравинского, Мориса Равеля и других мастеров, чье участие в сохранении наследия великого создателя народной музыкальной драмы мы благодарно ценим. Рядом с именем Дмитрия Шостаковича, почитавшего Мусоргского, как своего предтечу, как высочайший образец совести и благородства.

Геннадий Григорьевич БЕЛОВ. *Композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской консерватории.*

Вот и осталось из нас, семерых, только двое: Вадим Давидовича Биберган да я... Имеется в виду последний в 1960-х годах набор на курсы аспирантуры в Ленинградской консерватории в класс профессора Д. Д. Шостаковича. И вдруг сначала Герман Окунев, затем Владислав Успенский, далее Борис Тищенко и Александр Мнацаканян преждевременно покинули этот мир. В июне прошлого года не стало и Вячеслава Лаврентьевича Наговицина.

Я очень горестно и болезненно переживал эту нежданную утрату: больше месяца провалялся в больнице. Вячеслав (Слава — так называли его друзья для краткости в общении) был для меня не только необходимым коллегой (мы поочередно вели двухгодичный курс полифонии для композиторов), но и верным другом. Я всегда был уверен, что он намного лет меня переживет, ведь в нашей «семерке» он по дате рождения был моложе всех. Он и выглядел всегда молодо: этакий светловолосый, высокий, жилистый очкарик с по-детски застенчивой улыбкой. Мне Слава запомнился порывистыми движениями, своей упрямой принципиальностью, а также здоровыми привычками: никогда не курил, не матерился, не любил спиртного, был идеальным аккуратистом в одежде. Он, конечно, знал, что внешним обликом в чем-то похож на Дмитрия Дмитриевича и не упускал случая подчеркнуть схожесть: несколько нервно реагировал на внезапные к нему обращения, культивировал в себе незаметность и скромность в поведении. Азартность у него проявлялась лишь в творческом процессе, в исполнительстве. Уже давно я и Слава увидели эту же схожесть на Дмитрия Дмитриевича и в знаменитом портрете Шостаковича, выполненном в 1964 году ленинградским художником-живописцем И. А. Серебринным (я даже помню, как он преследовал в Доме творчества композиторов в Репино свою «натуру»). Нашедши недавно копию этого портрета, я поместил его в рамочку под стеклом и подарил Славе. Он искренно был рад подарку: ведь почти фанатически ученик Шостаковича боготворил и почитал своего Учителя, знал и любил его музыку с детства.

О детстве и юности Вячеслава из его же уст я знаю немного, может, что и все. Родился в семье инженера на Урале, позже переехал в столицу Бурятии — Улан-Уде. (Как-то Слава обмолвился, что еще в детстве знал

и видел, что там на урановых рудниках работают пленные японцы.) В Улан-Уде он успешно закончил музыкальную школу по классу скрипки. Встал вопрос о продолжении учебы, и Слава с мамой поехал в Ленинград в музыкальное училище имени Римского-Корсакова. Его прослушал преподаватель класса скрипки, высоко оценил дарование и подготовку абитуриента, но недвусмысленно дал понять, что ему надо заплатить. Мать с сыном с возмущением покинули это здание и пришли на Моховую в училище имени Мусоргского, куда он и был зачислен в класс скрипки. Наверно, там, в училище, он встретил свою первую любовь и вскоре женился на сверстнице-скрипачке. Через год родилась дочка Марина, ставшая впоследствии тоже скрипачкой.

Ни разу мне Слава не говорил, когда начал сочинять музыку, но в Ленинградскую консерваторию он поступил сразу на два факультета: в класс композиции к профессору В. В. Волошинову и в класс скрипки к профессору М. М. Белякову, которые через 5 лет успешно закончил.

Когда и где я познакомился с ним, сейчас достоверно не вспомнить. Может быть, на первом занятии Д. Д. Шостаковича с аспирантами в 1961 году, когда в 36-й класс набилось еще и много студентов (среди них присутствовал и Слава). Импульсом интереса к его творчеству, сперва послужил студенческий спектакль театрального института на Моховой, где в постановке Г. А. Товстоногова была показана «Вестсайдская история» (мюзикл Стейнберга в редакции В. Наговицина для небольшого инструментального ансамбля). Музыка звучала превосходно, а я запомнил фамилию аранжировщика. На какое-то время я потерял его из виду (в эту пору он успел поработать заведующим музыкальной частью в Театре комедии под управлением Н. П. Акимова, нотным редактором в издательстве «Советский композитор»). Наконец, мы вновь встретились в консерватории всерьез и надолго. Общей нашей участью стало преподавание полифонии (сначала «на подхвате» у доцента Иосифа Яковлевича Пустыльника в виде индивидуально-практической, а потом и лекционной нагрузки). После отъезда Пустыльника в Москву глава секции полифонии кафедры теории музыки профессор А. П. Милка дал нам на откуп вести эту дисциплину для студентов-композиторов. Вдвоем (Слава и я) мы разработали новую программу курса (где достойное место отводилось достижениям русской и советской школы), придумали экзаменационные билеты, и лишь темы для «воскресных» фуг менялись по воле экзаменатора. Вдвоем мы всегда составляли экзаменационную комиссию, стараясь беспристрастно оценивать успехи студентов за два года обучения полифонии.

В буклете «Вячеслав Наговицин», изданном Союзом композиторов Санкт-Петербурга в 2002 году тиражом в 100 экземпляров, подробно указаны события творческой биографии композитора, «послужной» список его произведений в различных жанрах (он глубоко впечатляет и по количеству, и по разнообразию). Увы,

но я не всё слышал, что он сочинил. Однако у меня уже давно сложилась уверенность в безусловном его таланте и крепком профессионализме как мастера современных симфонических и камерных жанров. Он беспокоился о будущем отечественного искусства, говорил мне: «Меня поймут ученики моих учеников, если считается, что я сочиняю слишком сложно для понимания сегодняшним слушателем». Время — неумолимый и неподкупный судия — вынесет свой справедливый вердикт: что из наговицинского наследия сохранить для потомков (бесспорно, такие произведения есть), а что предать забвению.

Знаю, что Вячеслав исключительно самостоятельно освоил цифровые технологии звука и работал с музыкальным компьютером и синтезатором не хуже, а, порой, успешнее молодых профессионалов. Я завидовал белой завистью этим его умениям. Компьютерные аранжировки Наговицина бывали неотличимы от живого звучания музыкального ансамбля, однажды даже Г. О. Кочмар не расслышал искусственных тембров в славиной записи на показе новинок в секции камерной музыки СК.

В тот памятный день мы обменялись крепким рукопожатием, приветствуя законное возвращение Крыма в Россию. Патриотизм Вячеслава был не громким, и однажды он признался, что свое имя получил от родителей, которые в 1930-х годах восхищались В. М. Молотовым. Думаю, что таким же не громким был атеизм музыканта.

...Ничто не вечно под Луной. На смену Вячеславу (и Бибергану, и мне) в нашем отечестве вскоре обязательно придут новые дарования, «...ведь может собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов российская земля рождать»⁷.

Вадим Давидович БИБЕРГАН. *Композитор, Народный артист РФ, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры.*

С большой теплотой и любовью хочется вспомнить замечательного композитора Вячеслава Лаврентьевича Наговицина, профессора Санкт-Петербургской консерватории, заслуженного деятеля искусств РФ, ушедшего от нас 20 июня прошлого года.

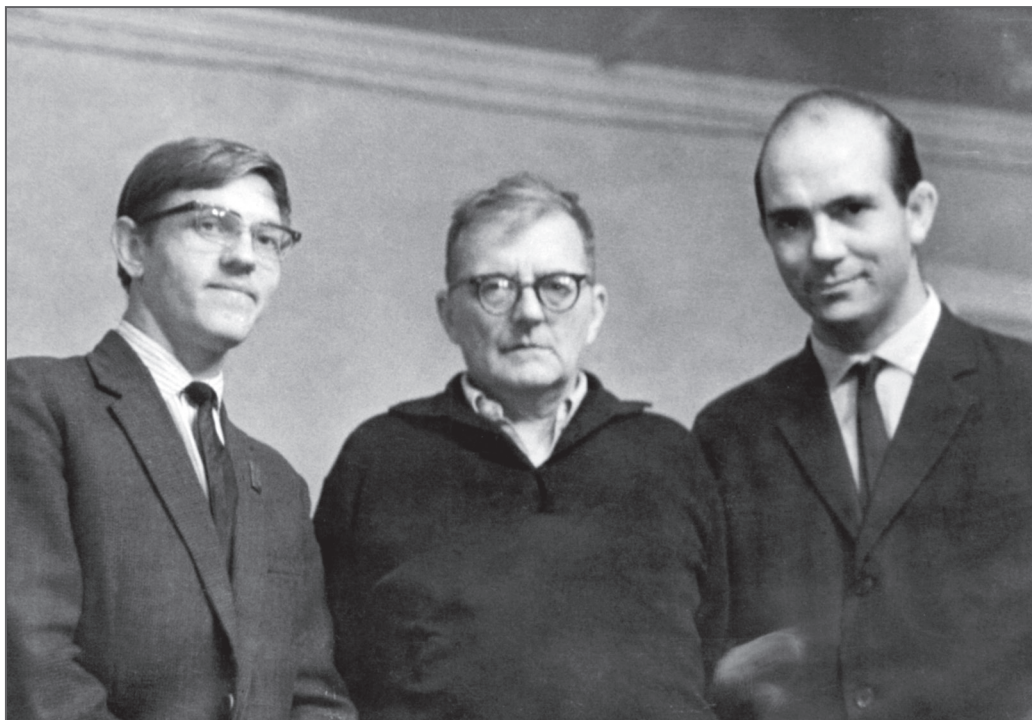
Наше давнее знакомство началось во время поступления в аспирантуру тогда еще Ленинградской консерватории по специальности «композиция» — процесс, который для Славы Наговицина, как и для меня, был далеко непростым. Мы упорно преодолевали параллельно с ним многие проблемы, возникавшие при этом. Так, после окончания консерватории по двум факультетам — по скрипке (у М. М. Белякова) и композиции (у В. Н. Салманова) — Слава уехал в Улан-Удэ, где в 1963–1964 годах работал скрипачом в оркестре оперного театра. У меня тоже были свои проблемы: в связи

с переводом моего аспирантского места из Уральской консерватории в Ленинградскую были возражения со стороны министерских работников. Эти трудности лишь способствовали нашему общению со Славой. Нам помогла в этом даже география: Слава до переезда в Ленинград жил в Сибири, а я на Урале. Люба, моя жена, обнаружила еще более интересное совпадение: они со Славой родились в одном и том же месте — уральском городе Магнитогорске, и это тоже способствовало нашим дружеским отношениям. Надо сказать, что молодые композиторы хотели в то время учиться в Ленинградской аспирантуре еще и потому, что руководителем курса в начале 60-х годов был приглашен Д. Д. Шостакович.

До нас с Наговициным аспирантуру у Дмитрия Дмитриевича закончили Герман Окунев, Александр Мнацаканян, Геннадий Белов, Владислав Успенский и Борис Тищенко. Судьба распорядилась так, что мы с Вячеславом Наговициным стали последними учениками великого Мастера, так как состояние его здоровья не позволило ему в дальнейшем продолжать вести занятия. Позднее, вспоминая о них, мы были единодушны со Славой, что года аспирантуры остались самым светлым временем нашей жизни, открыли для нас много тайн композиторского мастерства, помогли осознать в нем свое место.

Вначале занятия проводились для всех по субботам в 12 часов в историческом классе № 36, где занимался ранее с учениками Николай Андреевич Римский-Корсаков. Дмитрий Дмитриевич приезжал из Москвы где-то раз в полтора-два месяца. Присутствовали все аспиранты, но помню, что свои композиции приносили Владимир Цытович, Николай Мартынов, Аркадий Агабабов, Нина Санина и другие. Шостакович выслушивал всех и высказывал свое мнение. Иногда он даже брал ноты и записи домой, чтобы более подробно высказывать потом свои пожелания, которые были всегда ёмкими и точными и касались как образного содержания, так и формы сочинения в целом. Иногда после показа автором своей пьесы начинался серьезный разговор, когда Дмитрий Дмитриевич прямо говорил об основных недостатках сочинения. Так, однажды, прослушав сочинение крупной формы, он указал автору на отсутствие яркого тематизма, и, хотя темы, как он высказался, «терпимые», даже из «терпимых» тем можно сделать хорошую музыку. Но в этом случае дальнейшее развитие получилось слабое, многомотивное не отвечает глубине мысли, и это сочинение не стоит продолжать. Если музыка ему нравилась и по стилю и по форме, то говорил об этом открыто, как бы поощряя автора продолжить свои творческие поиски в этом направлении. Вспоминаю, как на одном из занятий Слава Наговицин показывал свой Скрипичный концерт и как это сложное сочинение получило очень одобрительный отзыв Шостаковича.

⁷ Строка из оды М. В. Ломоносова «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы». (Прим. ред.).



Вячеслав Наговицин,
Д. Д. Шостакович
и Вадим Биберган.
Дом композиторов в Репино.
1966 год

С течением времени наши встречи стали проходить и в других местах: в помещении Дома композиторов, в ленинградской квартире сестры Шостаковича Марии Дмитриевны, в квартире самого Дмитрия Дмитриевича в Москве. Но почему-то чаще вспоминаются наши занятия в Доме композиторов в Репино во время приездов Дмитрия Дмитриевича, где он мог сосредоточиться вдали от беспокойной городской суеты. Предварительно нам со Славой приходили по почте открытки от него с датой и точным временем занятий.

И мы собирались в его любимом коттедже № 20 (рядом с которым сейчас установлен бюст композитора). Надо подчеркнуть, что занятия не ограничивались прослушиванием и обсуждением наших принесенных сочинений. Мы говорили на разные темы, касающиеся общих эстетических вопросов, текущей концертной жизни. Хорошо запомнилась прогулка втроем по репинскому Лермонтовскому проспекту. Шел разговор о воспитании молодых музыкантов и в целом о нравственности. Дмитрий Дмитриевич спросил нас, читали ли мы сказки Салтыкова-Щедрина? Мы со Славой ответили, что конечно, особенно помним «Как один мужик двух генералов прокормил». «Нет! — сказал Дмитрий Дмитриевич, — у Салтыкова-Щедрина есть замечательная сказка „Пропала совесть“. Вот о чем надо писать — о потере совести». Потом мы часто вспоминали со Славой этот разговор, и как точно Шостакович более полувека назад предвидел эту назревающую общественную проблему.

К занятиям в Репино относится также и история с нашей единственной со Славой фотографией вместе с Дмитрием Дмитриевичем. Дело в том, что мы настолько старались оберегать покой и творческий настрой Шостаковича, что стеснялись даже попросить у него сфотографироваться вместе с нами, хотя в душе мечтали об этом. Помог случай. Осенью 1966 года на Ленфильме начинал работать над своим первым полнометражным фильмом «В огне брода нет» молодой Глеб Панфилов, с которым я был ранее знаком по Свердловску. И я попросил его поехать вместе с нами в Репино и сделать наш снимок с Шостаковичем. Мы приехали втроем, пришли в 20-й коттедж, представили Панфилова, и, получив согласие Дмитрия Дмитриевича, Глеб быстро сфотографировал нас. Фото получилось удачным. Оно было опубликовано в разных изданиях, в том числе и в юбилейном альбоме к 100-летию композитора⁸.

В конце 1966 года, когда заканчивался срок аспирантуры, у нас со Славой состоялись еще две поездки в Москву. Одна — в дни, когда все торжественно отмечали 60-летие Шостаковича. Приехав 25 сентября к нему домой, мы сердечно, от души поздравили его с юбилеем, а вечером присутствовали на премьере его Второго виолончельного концерта, где блестяще солировал Мстислав Ростропович. Через два месяца мы опять были в Москве, на этот раз нас просили привезти в учебную часть консерватории итоговые отзывы-характеристики от Шостаковича. Когда мы пришли к Дмитрию Дмитриевичу, он сразу сел за письменный

⁸ См.: Дмитрий Шостакович: страницы жизни в фотографиях = Dmitri Shostakovich: Pages of His Life in Photographs / сост. О. Домбровская; [предисл. И. А. Шостакович]. М.: DSCH, 2006. С. 148. (Прим. ред.)

стол и быстро написал необходимые бумаги в очень благожелательном тоне. Вместе с тем, каждому из нас он указал, на что обратить особое внимание в своем творчестве в дальнейшем. После окончания аспирантуры наши отношения с Учителем продолжались в основном в форме переписки, и мы целиком погрузились в работу: творческую, концертную, педагогическую, исследовательскую.

В 2005 году Андрей Павлович Петров собрал пять бывших аспирантов Дмитрия Дмитриевича, в числе которых были Геннадий Белов, Александр Мнацаканян, Вячеслав Наговицин, Борис Тищенко, автор этих строк и высказал пожелание: в традициях русской композиторской школы написать коллективное сочинение к 100-летию юбилею Д. Д. Шостаковича. Все с энтузиазмом откликнулись на это предложение. В результате весной 2006 года было создано единое по стилистике, по серьезности замысла, по глубокому пиетету учеников «Приношение Учителю»⁹, четвертую часть которого (Скерцо) написал Вячеслав Наговицин. Исполненное впервые в Петербурге 11 мая 2006 года Заслуженным коллективом России академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии под управлением Александра Титова, это сочинение затем звучало в Москве, в Екатеринбурге, в Калининграде, Ростове, Самаре, Сиэтле (США). В дальнейшем Вячеслав Наговицин свою часть из «Приношения» назвал «Симфонический этюд „Отражения“», и эта пьеса исполнялась в концертах самостоятельно.

Вячеслав Лаврентьевич был натурой глубокой и содержательной, рефлексирующей, остро переживающей трудные моменты жизни. Он был довольно закрытым человеком, не всегда легко шел на контакт, но в общении с близкими людьми был предельно искренним и не терпел фальши. Его скромность и щепетильность по отношению к себе порой казались чрезмерными и, наверное, даже мешали более широкому распространению его музыки и его известности. Меня всегда в нем привлекала безупречная честность, принципиальность и твердость в отстаивании своих убеждений. Известно, что Дмитрий Дмитриевич симпатизировал ему не только в творческом аспекте, но и по-человечески.

Наговицин оставил солидное творческое наследие, даже неполное перечисление основных сочинений убеждает нас в этом: Концерт для симфонического оркестра *Supra profunda*; Первая симфония; симфонический этюд «Отражения» из цикла «Приношение Учителю» (к 100-летию Д. Д. Шостаковича); Концерт для скрипки с оркестром (посвящен Д. Д. Шостаковичу); два струнных квартета; две сонаты для скрипки и фортепиано; две сонаты для флейты и фортепиано; три сонаты для фортепиано; хоры *a cappella* (сл. Я. Коласа) и другие симфонические и камерные сочинения. Как видим, в своем творчестве Наговицин тяготел к крупной фор-

ОТРАЖЕНИЯ (DSCH+BNAG) IV REFLECTIONS (DSCH+BNAG)
Симфонический этюд Symphony study

В. НАГОВИЦИН
V. NAGOVITSYN

Vivo, con moto $\text{♩} = 85$
coperti

с 6394 г

Наговицин В. Л. Симфонический этюд «Отражения (DSCH+BNAG)». Страница партитуры

ме в основном непрограммной музыки (в симфоническом жанре — это симфония, концерт, в камерном — квартеты, сонаты). Здесь он, пожалуй, шел по стопам своего Учителя. В его музыке предстает картина современного мира, сложная, драматичная, противоречивая, и она всегда находила отклик в сердцах слушателей.

В своих сочинениях Вячеслав Лаврентьевич является перед нами зрелым мастером, уверенно владеющим секретами композиторского ремесла. Он великолепно знал симфонический оркестр и его возможности, недаром он завершил и оркестровал оперы Мусоргского «Женитьба» (1991 год, по заказу Мариинского театра) и «Саламбо» (2003 год, совместный проект с М. Ростроповичем), которые с успехом были поставлены на театральной сцене или звучали в концертном исполнении как в нашей стране, так и за рубежом. С уходом Вячеслава Лаврентьевича Наговицина, талантливого композитора и педагога, наследника традиций Шостаковича, петербургская творческая среда стала беднее. Масштаб творческой деятельности этой крупной фигуры

⁹ Белов Г. Г., Биберган В. Д., Мнацаканян А. Д., Наговицин В. Л., Тищенко Б. И. Приношение Учителю. К 100-летию со дня рождения Д. Д. Шостаковича: для большого симфонического оркестра. Партитура. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 232 с. (С приложением CD). (Прим. ред.)

ленинградской-петербургской музыки, думается, нам еще предстоит оценить в полной мере.

Сергей Александрович ОСКОЛКОВ. Композитор, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов РФ, заведующий кафедрой звукорежиссуры, профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов.

Школа мудрого наставника

С Вячеславом Лаврентьевичем Наговициным мы познакомились в 1972 году. Я был тогда студентом фортепианного факультета Ленинградской консерватории по классу профессора П. А. Серебрякова. Пробовал свои силы в сочинении музыки: написал ряд небольших фортепианных пьес, что-то для скрипки соло... Друзья посоветовали мне обратиться в Ленинградский Дом композиторов, где в те времена плодотворно функционировал так называемый Семинар самостоятельных композиторов, и продемонстрировать там свои опусы.

Руководителем Семинара был замечательный композитор и невероятно душевный человек Иоганн Григорьевич Адмони, занятия по полифонии вел профессор Иосиф Яковлевич Пустыльник, у которого впоследствии я обучался этому искусству и в консерватории. Преподавали в Семинаре Абрам Григорьевич Юсфин, Роман Николаевич Котляревский, Александр Дереникович Мнацаканян и ряд других великолепных музыкантов. Был среди них и молодой тогда преподаватель консерватории, сам прошедший в свое время обучение в семинаре, один из последних учеников Д. Д. Шостаковича — Вячеслав Лаврентьевич Наговицин. У него мне и выпало счастье начинать постигать тонкости и глубины профессионального композиторского ремесла.

Нельзя сказать, что я начинал свое обучение композиции у Вячеслава Лаврентьевича с «чистого листа». Детские и юношеские годы я провел в городе Донецке, где моим первым учителем музыки стал мой дед, Лев Самойлович Шполянский, композитор и педагог, выпускник Киевской консерватории, которую он окончил как композитор у Р. М. Глиэра и по классу фортепиано у Ф. М. Blumenфельда. Естественным образом «бацилла сочинительства» не могла не поселиться в моей юной душе, а вместе с ней и некоторые, воспринятые от дедушки, начальные профессиональные навыки, что позволяло мне наивно полагать себя уже «композитором».

Придя в класс Вячеслава Лаврентьевича, с первых минут знакомства и на протяжении долгих лет нашего общения, я ни разу не почувствовал с его стороны ни доли высокомерия или «менторского» назидания в адрес провинциального «зазнайки». Только спустя годы я с благодарностью стал понимать, сколько терпения, такта и старания приложил мой учитель, шаг за шагом, скрупулезно воспитывая мой вкус, очень постепенно, как бы «в разброс» передавая знания и уме-



Осколков С. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром — дипломная работа в классе В. Л. Наговицина. 1981 год

ния, необходимые будущему композитору, да и просто культурному человеку.

Вячеслав Лаврентьевич всегда представлялся мне истинным ленинградским интеллигентом, скромным, немного замкнутым, исключительно доброжелательным, никогда не демонстрировавшим публично свои обширные познания в различных областях мировой художественной культуры, не «выпячивающим» свои заслуги и таланты... Только позже я узнал, что он, как и я, далеко не столичный житель, приехавший в Ленинград учиться из далекого Магнитогорска.

Плодотворно проведя год, обучаясь в Семинаре самостоятельных композиторов, я задумал поступать на теоретико-композиторский факультет консерватории, параллельно продолжая занятия по фортепиано. Это мне удалось, меня зачислили сразу на второй курс. Встал вопрос выбора преподавателя. Александр Дереникович Мнацаканян, будучи деканом факультета и, не скрою, моим явным доброжелателем, предложил мне пойти в класс либо к нему, либо к Борису Ивановичу Тищенко или к Сергею Михайловичу Слонимскому (с каждым из них в дальнейшем у нас сложились доб-

<p>Четверг, 22 февраля 1990 года 3-й концерт ВТОРОГО абонемента</p> <p>Исполнители: Вячеслав РИМША (фортепиано) Александр СИНЕЛЬНИКОВ (виолончель) Михаил ФИЛИППОВ (баян) Лауреат Всесоюзного конкурса Борис ВАСИЛЬЕВ Лауреат Всероссийского конкурса Глеб БИРЮЛИН (флейта) Сергей ОСКОЛКОВ (фортепиано) Лауреат Международных конкурсов «ЛЕНИНГРАД-КВАРТЕТ» Алла АРАНОВСКАЯ Андрей ДОГАДИН Илья ТЕПЛЯКОВ Леонид ШУКАЕВ Партия фортепиано Дипломанты Всесоюзных и Всероссийских конкурсов Наталья ЛЕОНТЬЕВА Ольга ГОЛОТА</p>	<p>ПРОГРАММА</p> <p>I отделение</p> <p>Вячеслав РИМША (род. в 1955 г.) Соната для виолончели и фортепиано Исп.: А. Синельников, автор</p> <p>Соната № 2 для готово-выборного баяна Исп.: М. Филиппов</p> <p>«Книга скорбных песнопений», вокальный цикл на стихи Грегора Нарекаци Час настает Пловец Я — город Я вижу воина И я один из тех Исп.: Б. Васильев, Н. Леонтьев</p> <p>II отделение</p> <p>Вячеслав НАГОВИЦЫН (род. в 1939 г.) Струнный квартет № 1 (1961) Allegro giusto Andante mollemente Allegro non troppo Исп.: квартет</p> <p>Драматическое каприччио для флейты и фортепиано (1975) Исп.: Г. Бирюлин, О. Голота</p> <p>Соната для фортепиано № 3 (1982) Allegro energico Andante fenebroso Allegretto semplice Gaio Исп.: С. Осколков</p>
---	--

Программа концерта
22 февраля 1990 года
в Малом зале
имени М. И. Глинки

рые творческие и дружеские контакты). Я же настаивал на том, что пойду в класс Вячеслава Лаврентьевича Наговицина, о чем никогда в жизни не пожалел. Александр Дереникович пожал плечами и отступился...

Уроки наши всегда проходили в формате заинтересованного общения двух коллег — старшего и младшего (хотя сегодня я понимаю, что разница в возрасте была не такой уж большой, каких-то 12–13 лет). Начался урок с показа, дальнейшего детального разбора и обсуждения написанного мной фрагмента будущего произведения, либо законченного «вчерне». В те годы я сочинял много и легко, так что моему учителю не приходилось меня подталкивать или стимулировать.

Отличительными чертами преподавания Вячеслава Лаврентьевича были именно его интеллигентность и тактичность. Он никогда не настаивал на том или ином, верном на его взгляд решении, мог только посоветовать. Но не допускал «дурновкусия», банальностей и непрофессионализма. В этом он был категоричен и бескомпромиссен. Многие часы провели мы в беседах на самые разные темы. Обсуждали премьеры произведений наших коллег, листали партитуры классиков музыки XX века, делились впечатлениями от посещения художественных выставок и театральных постановок...

Особенно ценными для меня были многочисленные и подробные рассказы Вячеслава Лаврентьевича о жизни, творчестве, взглядах, характере, принципах и навыках композиторского ремесла и мастерства Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Некоторым чисто

практическим советам я следую в своей работе всю жизнь, например: «Никаких карандашей! Писать партитуру ручкой, тогда стократно возрастает ответственность за каждую написанную ноту». Вячеслав Лаврентьевич и сам, даже внешне, всегда был похож на своего великого учителя...

Большой честью для меня стало предложение Вячеслава Лаврентьевича сыграть в Малом зале филармонии его Третью фортепианную сонату. Это яркое, масштабное, виртуозное четырехчастное произведение, изобилующее многими полифоническими и фактурными сложностями, изобретениями и находками принесло мне много радости, интеллектуального и художественного удовольствия в его изучении и исполнении. А главное, это было признание со стороны учителя меня как концертного пианиста, моих фортепианных возможностей и достоинств. Потом не раз я возвращался в своих концертах к этому великолепному сочинению.

Не могу не порадоваться тому факту, что и мой младший сын, Сергей Осколков-мл., прошел в консерватории суровую школу полифонического мастерства под руководством Вячеслава Лаврентьевича.

Завершая это небольшое эссе в память о моем дорогом Учителе, сожалею лишь об одном: в жизненной круговерти и суете не смог я в полной мере воспринять и осознать всего богатства и глубины общения с Вячеславом Лаврентьевичем. В моем представлении он не менялся с годами, даже внешне, казалось, что

он будет всегда и что наши, пусть редкие в последние годы, встречи и беседы еще будут и будут...

Господь рассудил иначе.

Но в памяти и душе навсегда останутся его тихий, спокойный и уверенный голос, его немного застенчивая полуулыбка, исключительная интеллигентность и доброжелательность. И еще моя безмерная благодарность!

Екатерина Шандоровна ДАВИДЕНКОВА-ХМАРА. Композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской консерватории.

Первым моим педагогом по полифонии в музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова был выдающийся теоретик и композитор Борис Валентинович Можжевелов. В консерваторию я пришла с багажом из собственных фуг, канонов и инвенций, и юношеской самоуверенной убежденностью в отличном знании этого предмета. Наивная вера в свои знания пошатнулась уже в первый год обучения в классе Бориса Ивановича Тищенко. Он, показывая нам произведения разных эпох, в которых применялись полифонические техники, обращал внимание на такие детали и тонкости, которые самостоятельно мы, студенты первого курса, пока еще не различали. А уж когда Борис Иванович показывал собственную музыку, и мы находили в ней сложные полифонические построения, возникало желание немедленно начать занятия полифонией и достичь такого же мастерства.

Наступил долгожданный день начала занятий у Наговицина. Помню, как мы столпились перед классом гадая, каким будет наш педагог? Строгим? Лояльным? Будут ли занятия интересными? К классу подошел Вячеслав Лаврентьевич, и мы замолчали, ошеломленные. Так гармоничен был его облик: красивое, благородное лицо, какая-то неуловимая аристократичность осанки и жестов, пронзительность взгляда. И с первой встречи мы были покорены, влюблены и в предмет, и в нашего профессора.

Удивительное свойство личности Наговицина заключалось в том, что он воспитывал нас, прежде всего, собственным примером. Будучи пунктуальным, немногословным и сдержанным, он и нам успешно прививал эти качества. Мы не могли себе представить, как можно опоздать на его лекции, как на них можно разговаривать или отвлекаться. Мы невольно даже говорили тише и выверяли каждое слово, когда обращались к профессору или отвечали на его вопросы.

Занятия наши проходили в двух основных классах. Больше всего запомнилась атмосфера лекций, которые Вячеслав Лаврентьевич проводил во флигеле консерватории. За дверью уютно бубнил контрабас, лучи солнца падали на доску, на которой четким, каллиграфиче-

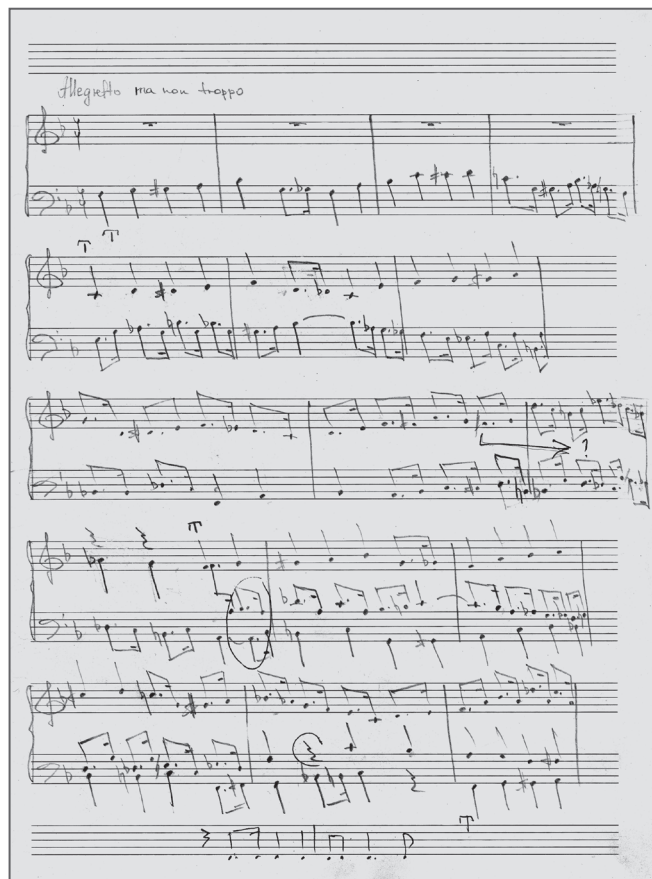
ским почерком профессор стремительно писал пример за примером. Звучала музыка Лассо, Машо, Палестрины. Вячеслав Лаврентьевич зорко смотрел на нас, считывал нашу реакцию на эту музыку и удовлетворенно улыбался, когда в классе повисала хрустальная тишина, когда мы даже дышать старались бесшумно, полностью покорившись красоте средневековых мотетов и месс. А потом, когда начался второй год обучения с курсом по свободному стилю, мы узнали Вячеслава Лаврентьевича совсем с другой стороны. В инструктивных примерах, в анализе музыки перед нами был, прежде всего, композитор. На втором году обучения он чаще садился и показывал нам важные моменты на рояле. При этом манера игры у него тоже была очень четкая, сдержанная, лаконично-выразительная.

В это же время я открыла для себя музыку Вячеслава Лаврентьевича, слушала и переслушивала его Скрипичный концерт. Поделилась своим восторгом с Борисом Ивановичем Тищенко, который полностью меня поддержал в том, что Наговицин удивительный мастер, музыку его обязательно надо слушать, изучать и стремиться хотя бы приблизиться к подобному мастерству владения полифонической техникой, оркестровкой, умению работать с тематизмом.

Одно из самых ярких воспоминаний осталось от работы над курсовой, которую я написала по предложению самого Наговицина — о *Stabat mater* в творчестве ряда композиторов. Мы смотрели и Перголези, и Пендерецкого, и Пуленка. Задача стояла очень сложная, явно превышающая мои возможности к тому моменту, но после совместной работы с Вячеславом Лаврентьевичем я полностью пересмотрела сам метод анализа, который был привычен, стала по-настоящему серьезно изучать композиторские техники, поняла, как можно сопоставлять произведения разных эпох и стилей, как при этом расставлять ракурсы и выстраивать проблематику.

Еще одно теплое воспоминание о Вячеславе Лаврентьевиче связано с вступительным экзаменом в ассистентуру. Мы безнадежно не успевали, пройдя все стадии отчаянья, осознав, что провал неминуем. И тогда Вячеслав Лаврентьевич, который нам всем казался очень сдержанным в эмоциональном плане человеком, даже суховатым, поразил нас в очередной раз. Зайдя в аудиторию и посмотрев на наши расстроенные лица, он негромко сказал: «Привезете домой», — и вышел, не дожидаясь благодарности. Ближе к часу ночи мы торжественно довели свои фуги. В простом домашнем костюме к нам вышел Вячеслав Лаврентьевич и засмеялся.

Спустя почти 10 лет после окончания консерватории я вернулась в нее педагогом. Каждую среду мы с Вячеславом Лаврентьевичем встречались, так как по расписанию «делили» одну аудиторию. Наговицин был все так же статен, строг и сдержан. Мы успевали немного пообщаться в перерыве, это были настоящие английские «small talk»: о студентах, о консерваторской жизни, о творчестве самого Вячеслава Лаврентьевича. В эти недолгие встречи меня охватывало чудесное



Давиденкова Е. Фуга в свободном стиле — учебная работа в классе В. Л. Наговицина. 2000 год

ощущение возвращения в студенческую пору, несмотря на его сдержанность чувствовалось тепло и доброжелательность в словах Учителя. Его кончина стала для меня большим личным ударом. Бесконечная благодарность ему останется навсегда со мной.

Екатерина Валентиновна ИВАНОВА-БЛИНОВА. Композитор, член Союза композиторов РФ, лауреат международных конкурсов, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской консерватории.

Всегда сдержанный, даже строгий, настоящий Учитель — Вячеслав Лаврентьевич Наговицин. Мне даже иногда казалось, что он преподавал полифонию с самого основания консерватории, так силен был в нем дух той самой консерватории, со строгими профессорами, портреты которых смотрели на нас со стен.

Помню, с какой поразительной легкостью Вячеслав Лаврентьевич разбирался в любых хитросплетениях полифонии, показывал нам, как высчитывать все эти –7, –11, и у него это так все виртуозно получалось, что на уроке казалось, будто и не сложно совсем. Потом придешь домой, начнешь делать задание, вот тут-то голову и поломаешь. Ощущение, что высшую математику изучаешь. Мы анализировали много полифонической

3

КВАРТЕТ № 2
(Бурятский)

В. НАГОВИЦИН
Соч. 18 (1965 г.)

Allegretto $\text{♩} = 112-120$

I

sul G

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

с 78 к

Наговицин В. Л. Квартет № 2 (Бурятский) оп. 18. Страница партитуры (Л.; М.: Советский композитор, 1971)

музыки, разбирали на лекциях фуги Баха. Вячеслав Лаврентьевич не только рассказывал, чертил схемы, показывал, какой голос куда уходит, но еще и играл на фортепиано. Причем играл так, что все голоса были максимально слышны, как будто выгравированы. Одна из моих сокурсниц однажды шепнула мне на ухо: «Играет как здорово! На лекции чувствуешь себя как на концерте!» Вот уж правда, так и было.

Точность и тактичность Вячеслава Лаврентьевича, по-моему, были для него главными в преподавании. Однажды на урок я принесла ему задание — мотет. Сыграла. Все было выполнено правильно, в соответствии с заданием, но музыка, что называется, не получилась. Но Вячеслав Лаврентьевич сделал только одно замечание: «Неубедительна тут ваша идея с заменой фа на фадиез». И в общем все понятно, но не обидно.

Однажды я попросила у Вячеслава Лаврентьевича записи его струнных квартетов. Вообще он очень скромный человек, и музыка его не часто исполнялась, да и сейчас редко ее услышать можно. В одном из них Вячеслав Лаврентьевич мастерски сочетал различные темы бурятского фольклора с полифоническим развитием. Как это удивительно сложно, но так интересно звучало! Я тогда влюбилась в бурятский фольклор, искала всё и у всех, что можно послушать. А интерес зародился благодаря квартету Вячеслава Лаврентьевича.

Один эпизод на экзамене по полифонии хорошо врезался мне в память. На индивидуальных уроках мы проштудировали с профессором «Искусство фуги», и вот на экзамене Геннадий Григорьевич Белов спрашивает меня как раз об этом произведении, а я ни одной фуги оттуда не могу сыграть! Ужас в глазах, просто не знаю куда всё из памяти моей испарилось! Вячеслав Лаврентьевич выручил, экзамен сдала. Через несколько лет Геннадий Григорьевич рассказал, как Вячеслав Лаврентьевич меня защищал: «На экзамене бывает всякое, а работа в классе тоже важна, так вот, работала она отлично!» Я тогда поняла, что экзамен для студентов своего рода лотерея, испытание не только на знания, но и на психологическую устойчивость. Теперь, когда мои студенты или студенты моих коллег теряются на экзаменах, всегда стараюсь их так же выручать, потому что такой камертон задал мне Вячеслав Лаврентьевич Наговицин.

Лариса Алексеевна МИЛЛЕР. *Музыковед, заведующий Научно-исследовательским отделом рукописей Санкт-Петербургской консерватории.*

В январе и июле нынешнего года при содействии проректора по научной работе Т. И. Твердовской и заведующего кафедрой теории музыки Е. В. Титовой материалы личного архива композитора, выпускника Ленинградской консерватории, профессора В. Л. Наговицина поступили на государственное хранение в Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской консерватории. Это очень интересное, довольно объемное собрание самых разных документов, в которое входят рукописи его сочинений, включая самые ранние из них, издания, фотографии, материалы фольклорной студенческой экспедиции, письма, адресованные Вячеславу Лаврентьевичу, программы с исполнением его музыки, неопубликованные задания по полифонии, а также часть библиотеки, в которой многие экземпляры нот и книг подписаны им самим. При предварительном просмотре творческого архива композитора (он пока не систематизирован) обращает на себя внимание одна особенность, связанная с сочинением и записью Наговициным своих произведений последних лет и отражающая современные тенденции — это большое количество набранных на компьютере нотных текстов. В них содержится авторская правка, сочинения дополняются вложенными написанными от руки листочками, с назначением которых еще предстоит разобраться. Исследование рукописных материалов, вероятно, будет сопряжено со значительными трудностями: черновые записи выполнены, в большинстве случаев, простым карандашом мельчайшим, бисерным, едва читаемым почерком.

Как известно, Наговицин был одним из аспирантов Д. Д. Шостаковича. Он хранил совместную с учителем фотографию, издания некоторых его сочинений. Памяти Шостаковича Наговицин посвятил симфонический



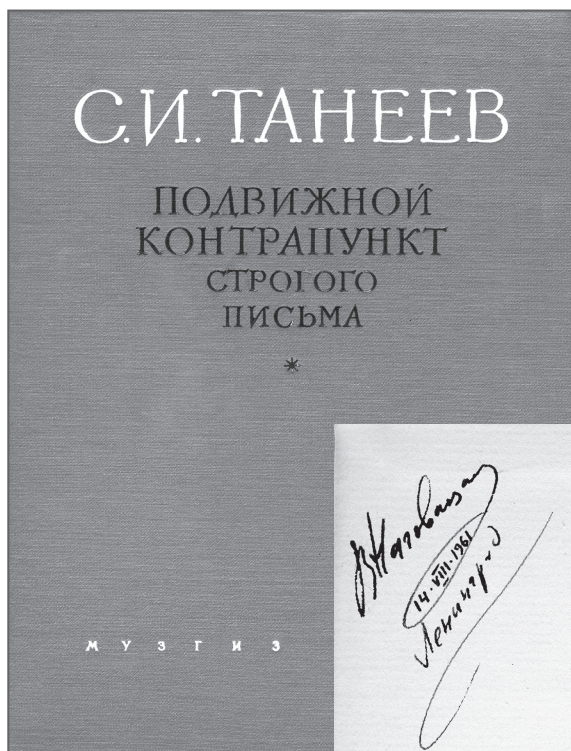
Вячеслав Наговицин и Валентина Александровна, мать композитора. 1955 год. НИОР НМБ СПбГК



Наговицин В. Л. Соната № 2 для скрипки и фортепиано. Клавир. Страница автографа. 1994 год. НИОР НМБ СПбГК

этюд «Отражения (DSCH + BHAG)» из коллективного цикла «Приношение Учителю», материалы которого (черновики и окончательный вариант) переданы в Отдел рукописей.

Важная часть творческой жизни Вячеслава Лаврентьевича связана с обработкой произведений разных авторов, в том числе им были выполнены оркестровки и редакции двух незавершенных опер М. П. Мусорг-



Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма (М.: Музгиз, 1959). Издание с владельческой надписью В. Л. Наговицина



На церемонии открытия мемориальной доски в память о блокадном исполнении Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. В центре — Б. И. Тищенко, В. Д. Биберган, В. Л. Наговицин. Ленинградская филармония. 1985 год. НИОР НМБ СПбГК

Авторский вечер В. Л. Наговицина
в Санкт-Петербургском
Доме композиторов.

Слева направо: А. Д. Мнацаканян,
В. И. Цытович, В. Н. Соколов,
Ю. А. Фалик, В. Д. Биберган,
Г. О. Корчмар, М. Г. Бялик,
А. С. Нестеров, В. Л. Наговицин.
Начало 2000-х годов.
НИОР НМБ СПбГК



ского: «Саламбо» и «Женитьба». Материалы, связанные с этой работой, также поступили в Отдел рукописей. Это партитуры, черновики, программы разных постановок опер, записка М. Л. Ростроповича (копия), осуществившего премьеру «Женитьбы» и исполнившего «Саламбо», вырезки из газет с отзывами прессы.

В личной библиотеке Наговицина находятся издания сочинений его коллег, но ни в одном из экземпляров не содержится какая-либо их дарственная надпись, даже Д. Д. Шостаковича. Возможно, Вячеслав Лаврен-

тевич приобретал ноты сам, не просил преподнести их ему в дар или оставить запись на память — и в этом, казалось бы, незначительном факте сказался его характер, присущие ему чрезвычайная скромность и деликатность.

Научная музыкальная библиотека благодарит Ларису Васильевну Митницкую за ее решение передать материалы Вячеслава Лаврентьевича в Санкт-Петербургскую консерваторию, с которой была связана вся его профессиональная и творческая жизнь.

Alexander POLUBENTSEV “At the conservatory I have made a dance number for Mikhail Baryshnikov”

Александр ПОЛУБЕНЦЕВ «В консерватории я ставил танцевальный номер для Михаила Барышникова»

Дмитрий Брагинский. *Александр Михайлович, скажите, пожалуйста, где Вы учились до поступления в нашу консерваторию?*

Александр Полубенцев. Я — выпускник Вагановского училища¹. Когда мне исполнилось двенадцать лет, я попал в экспериментальный класс и учился там не девять лет, как обычно, а шесть. Кстати, и Наталия Макарова вышла из такого же экспериментального класса.

Будучи учеником Вагановки, на улице Зодчего России я начал ставить небольшие хореографические миниатюры: на музыку Экспромта Шуберта, Шестой сонаты Бетховена, фрагмента из Десятой симфонии Шостаковича. Было интересно заниматься сочинением новой хореографии, и мои первые работы показывались на сцене учебного театра. Узнав, что в консерватории есть кафедра балетной режиссуры, я решил поступать туда.

Вступительные экзамены проходили в начале сентября 1970 года, прием на балетмейстерскую кафедру тогда проводился осенью. В качестве экзаменационной работы я выбрал «Умиряющего лебедя» на музыку К. Сен-Санса. Это произошло не случайно. Конечно, я с детства был знаком с классической работой Фокина, но в то время узнал, что Леонид Якобсон сочиняет свою версию этой миниатюры, и без лишней скромности посчитал, что я ничем не хуже этих балетмейстеров. Мою постановку на приемном экзамене исполняла Галина Мезенцева, ставшая в будущем ведущей балериной Кировского театра², а в то время еще учившаяся в Вагановском училище. Сейчас, конечно, я понимаю, что такой выбор номера выглядел вызывающе, но тогда мне хотелось всех поразить...

Alexander Polubentsev — Honored Art Worker of the Russian Federation, professor, Head of the Ballet Direction Department of the St. Petersburg Conservatory, author of twenty ballets, talks about his student years at the Leningrad Conservatory, about communicating with mentors and peers who became famous artists.

Keywords: Feodor V. Lopukhov, Peter A. Gusev, Galina S. Mezentseva, Mikhail N. Baryshnikov, Ludmila G. Kovnatskaya, Isaak D. Glickman.

Александр Михайлович Полубенцев — заслуженный деятель искусств России, профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской консерватории, автор двадцати балетов, рассказывает о студенческих годах в Ленинградской консерватории, об общении с наставниками и сверстниками, ставшими известными артистами.

Ключевые слова: Ф. В. Лопухов, П. А. Гусев, Г. С. Мезенцева, М. Н. Барышников, Л. Г. Ковнацкая, И. Д. Гликман.

Должен сказать, что приемная комиссия оказалась феерической по составу: старейшина ленинградского балета, легендарный Федор Васильевич Лопухов, великий репетитор, балетмейстер и фантастический человек Петр Андреевич Гусев. Среди них была и уникальный преподаватель классического танца и актерского мастерства, ученица А. Я. Вагановой Наталия Александровна Камкова, из класса которой вышли такие звезды балета, как Нина Тимофеева, Алла Сизова, Валентина Муханова, Людмила Ковалева (сейчас она профессор и лучший педагог классического танца Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой). Членом экзаменационной комиссии состояла и Ольга Максимилиановна Берг, одна из самых разносторонних творческих личностей Ленинграда той поры. Она окончила балетное училище как выпускница самой Агриппины Яковлевны, параллельно с этим получила диплом нашей консерватории как пианистка, обучаясь в классе Ольги Калантаровны Калантаровой. Потом Берг поступила на дирижерско-симфонический факультет консерватории, а впоследствии дирижировала балетными спектаклями, как в Кировском театре, так и в МАЛЕГОТ'е³. В то время она работала профессором консерваторской кафедры режиссуры балета, где вела дисциплину «Анализ симфонических партитур».

Федор Васильевич Лопухов, основавший кафедру режиссуры балета, вошел в историю, как первый постановщик таких сочинений Д. Д. Шостаковича, как «Болт» в 1931 году и «Светлый ручей» в 1935 году (он был даже одним из авторов либретто этого балета). В 1970 году Лопухов находился уже в преклонном возрасте и значился на кафедре как «профессор-консультант», посе-

¹ Ленинградское хореографическое училище им. А. Я. Вагановой (ныне Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой).

² Театр оперы и балета им. С. М. Кирова (ныне Мариинский театр).

³ Ленинградский Малый театр оперы и балета (ныне Михайловский театр).

щая в основном только экзамены по специальности. Все относились к нему с огромным пиететом, он был необычайно колоритной личностью, всегда ходил в расшитой бисером яркой тюбетейке. Федор Васильевич выделял меня, несколько раз подходил ко мне и расспрашивал о моих учебных работах. Его интересовало, как долго я ставил тот или иной номер, как выбирал музыку, как мне удавалось договариваться о сотрудничестве с артистами.

Нужно сказать, что в то время в плане контакта с профессиональными танцовщиками все было намного проще. Я просто приходил в Кировский театр, обращался к разным артистам, и многие из них с сочувствием откликались на мои просьбы. Мне удалось ставить свои экзаменационные работы с такими признанными танцовщицами и танцовщиками, как Наталья Большакова, Ольга Вторушина, Вадим Гуляев, Сергей Бережной и другие. Но чаще всего исполнительницей моих сочинений была Галина Мезенцева, талант которой я особенно ценил.

В то время мне посчастливилось ставить номер и для Михаила Барышникова. Будучи студентом, я сочинял романтическое *Pas de deux* на музыку Экспромта № 3 (ор. 142) Ф. Шуберта и, набравшись смелости, предложил Михаилу исполнить мое сочинение. Несмотря на то, что в 1974 году он был уже известным танцовщиком, Барышников охотно откликнулся на мое предложение. Его партнершей была артистка балета Валентина Клевшинская. Мы начали репетировать, и это было потрясающе! Барышников относился ко мне очень уважительно, несмотря на разницу в возрасте. Когда я ему что-то показал в процессе работы, он воскликнул: «Замечательно! Я все время думал, как сделать это движение по-другому, а Вы помогли мне все уложить в голове». *Pas de deux* мы готовили для показа во время экзаменационной сессии, но незадолго до экзамена Барышников поехал на гастроли в Канаду и, увы, остался за рубежом. К сожалению, премьера нашей совместной работы так и не состоялась...

Д. Б. Кого из преподавателей Вы хотели бы вспомнить?

А. П. Прежде всего, хотел бы сказать о лекциях Людмилы Григорьевны Ковнацкой. Так случилось, что она начала преподавать историю зарубежной музыки именно на нашем курсе. Мы оказались у нее первыми. Она была обаятельной женщиной и изумительным педагогом. Людмила Григорьевна открывала нам прекрасный мир великой Музыки, рассказывая о ее выдающихся мастерах. Делала это она мастерски, подавая материал с учетом специфики нашей профессии, говорила о вещах, необходимых именно балетмейстерам. Не музыковедческие изыски, а незаменимые для нас сведения о композиторской стилистике, музыкальной форме, особенностях драматургии произведений. Людмила Григорьевна регулярно бывала на наших экзаменах по специальности, а потом делилась своими впечатлениями. Для всех нас это было бесценно. Под



Александр Полубенцев — студент консерватории. 1972 год

впечатлением от ее интересных занятий я стал посещать и другие ее лекции, которые она читала музыковедам, и старался записывать каждое ее слово. Часть этих записей хранится у меня до сегодняшнего дня.

Наши теплые отношения продолжились и после того, как я окончил консерваторию. Людмила Григорьевна организовывала концерты в Малом зале имени А. К. Глазунова, где соседствовали инструментальные и хореографические номера. В одном из таких концертов исполнялся мой номер «Игривое пиццикато» на музыку части «Простой симфонии» Б. Бриттена, а потом прошла «История солдата» И. Стравинского, поставленная и исполненная силами наших студентов. В 2020 году моя студентка ставила дипломную работу на музыку Б. Бриттена «Вариации и фуга на тему Фрэнка Бриджа». Я попросил Людмилу Григорьевну, знающую творчество этого композитора как никто другой, проконсультировать юную сочинительницу хореографии. Ее советы, замечания и рекомендации, говорящие о глубоком понимании специфики танцевального искусства, оказались крайне ценными для выпускницы и очень ей помогли.

Слушать Людмилу Григорьевну всегда было необыкновенно интересно. Поэтому не могу не вспомнить один эпизод. В начале 1990-х годов в Доме композиторов было обсуждение музыки балета Г. Банщикова «Дама Пик», написанного по моему сценарию⁴. Все выступающие высоко оценивали композиторскую работу, но мало говорили о чем-то конкретном. Хорошо запомнил только одно выступление — Людмилы Григорьевны, которая была удивлена, что никто из выступающих не отметил оригинальность и самобытность вальса, отличающегося завораживающей, почти магической силой воздействия. Ковнацкая очень подробно разобрала образную и стилевую особенность этого номера, отметив его тесную связь с повестью А. С. Пушкина и дав краткий сравнительный анализ произведения Геннадия Банщикова с музыкой Петра Чайковского, написанной на этот же сюжет. Ее выступление отличалось артистизмом, высочайшим профессионализмом и какой-то особенной легкостью изложения мыслей. Свою речь она закончила словами, что, по ее мнению, этот номер стоит в одном ряду с лучшими вальсами Прокофьева.

Мы периодически встречались в коридорах консерватории, а затем в новых помещениях, куда переехали на бесконечное время ремонта исторического здания. Каждая наша встреча была для меня всегда радостным событием и поднимала настроение. Кончина Людмилы Григорьевны стала для меня большим ударом. До сих пор не могу и не хочу в это поверить...

С благодарностью вспоминаю и Анатолия Никодимовича Дмитриева, его занятия произвели на меня огромное впечатление. Он вел предмет «Драматургия музыкального театра» и учил понимать смыслы музыкальных произведений, анализируя музыкальные темы, раскрывая их образность, определяя художественные идеи, заложенные в сценарной и музыкальной драматургии разных опер и балетов. Дмитриев преподавал с таким увлечением и воодушевлением, что искренне заражал нас любовью к музыке. Ходил я и на лекции Павла Александровича Вульфуса. Это было крайне интересно, многое из того, что он говорил, стало для меня настоящим откровением. На всю жизнь запомнились занятия легендарного Исаака Давыдовича Гликмана, яркой и самобытной личности, заставляющего нас учить наизусть строфы из «Иллиады» Гомера. До сих пор помню трепет, с которым мы шли к нему на экзамен, лихорадочно повторяя гомеровские строки.

Уникальным преподавателем истории изобразительного искусства была и Татьяна Валерьяновна Ильина, выдающийся ученый, строгий и требовательный преподаватель, и, вместе с тем, очаровательная женщина. Она требовала от студентов доскональных знаний своего предмета, не считаясь ни с регалиями, ни со статусом учеников, среди которых были ведущие и титулованные солисты балета. Особой, я бы сказал, устрашающей сложностью ее экзаменов являлось то, что после

ответа на вопросы нужно было по фрагментам картин или архитектурных памятников назвать их авторов. Такое испытание не всем удавалось пройти с первого раза. Некоторые пересдавали по три и даже по четыре раза. Татьяна Валериановна преподавала в консерватории более 60 лет! Вспоминаю ее с огромной любовью и благодарностью.

Еще хотел бы выделить моего преподавателя по общему курсу фортепиано Бориса Дмитриевича Бродецкого, очень доброжелательного и деликатного человека. Он подготовил со мной две прелюдии А. Н. Скрябина оп. 11, которые я успешно исполнил на концерте в классе № 9 консерватории. Объединяло нас то, что у нас был один и тот же любимый пианист — Артуро Бенедетти Микеланджели. В то время не было магнитофонов, а только грампластинки, поэтому мы периодически обменивались записями этого пианиста, а затем увлеченно обсуждали его интерпретации. Помню, что у меня была пластинка с записью Концерта для фортепиано М. Равеля, а у Бродецкого — Вариации И. Брамса на тему Паганини.

По специальности я попал в класс Олега Михайловича Виноградова. Наш курс стал у него первым, он только начал преподавать, но тогда он, в основном, работал над своими постановками. Мы были практически предоставлены сами себе и мечтали перейти в класс к Георгию Дмитриевичу Алексидзе, который своим студентам уделял много внимания, с любовью и интересом общался с ними, помогал им, делился своими знаниями, задавал развивающие нестандартные задания. Я тесно общался с ребятами первого курса, учившимися у Алексидзе, среди которых были Леонид Лебедев, Сергей Сидоров, Евгений Сережников, Олег Мельник. Они и рассказывали нам о своем педагоге, которого боготворили. В то время у Алексидзе учился и Борис Эйфман. Он держался особняком, был на три курса старше меня и с утра до вечера не выходил из балетного класса, где постоянно придумывал новые движения.

К сожалению, П. А. Гусев отказался переводить нас от Виноградова к Алексидзе. Как я сейчас понимаю, будучи заведующим кафедрой, это было связано с педагогической нагрузкой и учебными часами. Позиция Гусева состояла в том, что на кафедре должны преподавать действующие балетмейстеры-практики. Виноградов, много ставивший в разных театрах, полностью отвечал этому критерию. В тот период на кафедре специальные дисциплины преподавали выдающиеся личности: И. Бельский, Н. Анисимова, А. Макаров, Н. Камкова, М. Страхова, О. Берг, Н. Петрова, Г. Алексидзе, не говоря уже о Ф. Лопухове и П. Гусеве. Каждый из них заслуживает отдельного большого рассказа. Я благодарен судьбе за возможность учиться у таких великих мастеров.

Д. Б. *Какие яркие события студенческой поры вам запомнились?*

⁴ Балет был поставлен в 1997 году в Красноярском театре оперы и балета.



Агитбригада в Луге: экзерсис в общежитии
(на гитаре играет Г. Абайдулов).
1972 год

А. П. Пожалуй, нужно выделить премьеру балета Бориса Тищенко «Ярославна», поставленный балетмейстером О. Виноградовым совместно с режиссером Ю. Любимовым в Малом оперном театре в 1974 году. Это был ошеломительный, остросовременный спектакль. Как жалко, что он не сохранился до наших дней. Могу добавить, что в этом балете ряд пластических эпизодов поставила моя сокурсница Наталия Егельская, прекрасно владевшая условной пантомимой.

Ярчайшим событием стали гастроль в Ленинграде в 1972 году труппы *New York City Ballet* Джорджа Баланчина. Выступления американского балета проходили на сцене ДК Ленсовета с оглушительным успехом. Программа была разнообразная: «Серенада» и Третья сюита П. И. Чайковского, «Хрустальный дворец» на музыку симфонии Ж. Бизе, «Драгоценности» на музыку Г. Форэ, И. Стравинского и П. Чайковского и многое другое. Благодаря П. А. Гусеву, хорошо знавшему Баланчина еще с начала 1920-х годов и сотрудничавшему с будущим великим хореографом в Петроградском «Молодом балете», студентов и педагогов нашей кафедры пускали на все уроки и репетиции американской труппы, которые проводил сам мастер. История хранит случай, когда Джордж Баланчин при посещении Вагановского училища на улице Зодчего Росси случайно встретился с Федором Лопуховым, в постановках которого он танцевал в двадцатые годы, будучи тогда Георгием Баланчивадзе. По словам свидетелей, Федор Васильевич, ничем не отличающийся от обычного советского пенсионера и живший во дворе знаменитой балетной школы, возвращался из магазина с бутылкой кефира в «авоське». Два балетмейстера не виделись почти 50 лет, но всемирно признанный американский хореограф сразу узнал своего наставника. Вокруг было много народа, и, к изумлению всех присутствующих, Баланчин преклонил колени перед Лопуховым и воскликнул: «О, мой учитель, я счастлив приветствовать Вас!»

Как ни странно, в начале семидесятых годов открылся «железный занавес», и в Ленинграде проходило множество гастролей разных зарубежных трупп, оставивших незабываемые впечатления. Достаточно назвать труппу Алвина Эйли, балет *Grand Opéra*, коллектив Хосе Лимона, Кубинский балет во главе с Алисией Алонсо. Для начинающих балетмейстеров это была бесценная возможность увидеть разные направления хореографического искусства.

Д. Б. Какие творческие начинания рождались в такой атмосфере?

А. П. В 1972 году по собственной инициативе я организовал в консерватории так называемую «агитбригаду». Туда входили музыковеды (Е. Кийко, О. Можжевелова и др.), студенты-балетмейстеры (я и С. Сидоров) и артисты балета оперной студии (Г. Абайдулов, Н. Кузнецова, М. Хмелева и др.). В те годы я «болел» синтетическим театром и сделал театральную версию поэмы В. Маяковского «Хорошо» на музыку Д. Д. Шостаковича, в которой соединялись хореография, музыка, декламация, пантомима и драматические сцены. Летом этого года мы провели гастроль в Луге и Лужском районе. За концерты нам платили своеобразно: то приносили ведро парного молока, то ящик огурцов, то лукошко куриных яиц или ящик спелой клубники. Когда мы вернулись в Ленинград и привезли кучу восторженных отзывов и статей из местных газет, то выступили на общегородском смотре агитбригад в Доме Народного творчества и завоевали первое место. Помню, как мы были счастливы, когда нам из городского бюджета выделили деньги на покупку катушечного магнитофона, двух колонок и микрофона!

На следующий год мы ездили по Приозерскому району с хореографической постановкой балета «Хиросима», поставленной моей сокурсницей Наталией Егельской, и концертной программой, где исполняли не только хореографические сочинения, но и вокаль-



Кадр из музыкального телефильма «12 писем из Дальнегогорска» (Ленинградское телевидение, 1973): А. Полубенцев и артисты балета Оперной студии консерватории

ные номера. Часть зрителей очень удивлялась тому, что в «консерваторских» концертах так много танцев и очень мало вокала. Чтобы не вдаваться в подробности, мы объясняли им, что консерватория сменила профиль. Это было незабываемое время дружеского общения, творческих свершений и веселых приключений!

О нашей агитбригаде на Ленинградском телевидении сняли передачу. Она стала одной из первых режиссерских работ Ирины Таймановой. Затем наш «запал» иссяк, и агитбригада прекратила существование. Но внезапно этому воспротивился секретарь комсомольской организации. Его фамилию я запомнил — Лукьянов. Ранее я неоднократно обращался к нему за помощью, но всегда получал отказ. Кроме назначения в нашу группу студента режиссерского отделения Севы Каждана в качестве комиссара, комитет комсомола в лице его секретаря ничем нам не помог⁵. Зато, когда агитбригада «прозвучала» на городском уровне, ее создание, видимо, комитет комсомола приписал себе и не захотел терять «свое детище». Несмотря на угрозы, мы больше в «эти игры» не стали играть.

Возвращаясь к учебно-творческому процессу. Со дня основания кафедры и до середины 1990-х годов студенты-балетмейстеры тесно сотрудничали с балетной труппой Оперной студии. Экзамены по специальности проходили на сцене Большого зала консерватории. Балетмейстерские сочинения исполняли артисты балета не только Оперной студии, но и труппы «Хореографические миниатюры», а также из Кировского и Малого театров. В репертуаре консерваторского театра шли постановки студентов кафедры. Среди них — балет

«Икар» А. Чернова и В. Арзуманова в постановке Бориса Эйфмана, «Треуголка» де Фальи с хореографией Федора Бакалова, «Золотой ключик» М. Вайнберга в версии Минтая Тлеубаева, концертные номера Л. Лебедева, «Бык на крыше» Д. Мийо, поставленный Георгием Ковтуном и другие. К сожалению, эта традиция прервалась. Я пытался ее возобновить и, пройдя сквозь «тернии», в 2003 году моя студентка А. Ситникова сделала одноактный балет «Дон Гуан» с музыкой И. С. Воробьева. Эта постановка имела зрительский успех и заслужила похвалу ректора, а в тот период им был С. П. Ролдугин. Тем не менее, балет по непонятным причинам в репертуаре не удержался, хотя артисты танцевали с большой отдачей и любили этот спектакль.

Да, мои студенческие годы были очень насыщенными. За время учебы мной были поставлены в театре имени Ленсовета танцы в «Снежной королеве» Е. Шварца, где Советника играл Михаил Боярский, а Герду — Лариса Луппиан. На четвертом курсе показал на сцене Оперной студии балет «Коммунальная квартира» с музыкой С. С. Прокофьева. В 1972 году участвовал в конкурсе балетмейстеров в Москве и получил разгромные рецензии: меня обвинили в формализме, в преклонении перед буржуазным искусством, а заведующему кафедрой П. А. Гусеву было предложено обратить внимание на мое воспитание.

Несмотря на это, после окончания консерватории меня пригласили преподавать на кафедре балетмейстеров специальность, где я и работаю с 1975 года по сегодняшний день.

Беседовал Д. Ю. Брагинский.

⁵ С Севой у нас сложились хорошие отношения, но в творческой жизни бригады он никакого участия не принимал.

Kirill SOKOLOV

“My years at the conservatory turned out to be a turmoil”

Кирилл СОКОЛОВ

«Мои консерваторские годы оказались бурными»

Дмитрий Брагинский. Кирилл Борисович, музыка является важнейшей и ярчайшей частью Вашей жизни. Скажите, пожалуйста, как музыка стала Вашей судьбой?

Кирилл Соколов. Я родился в творческой семье. Мой дед со стороны отца Иван Яковлевич Тернов работал регентом капеллы Свято-Троицкой Александро-Невской Лавры. В то время это был митрополичий хор, один из главных в Санкт-Петербурге. Достаточно сказать, что там пело около ста человек.

Борис Иванович Соколов, мой отец, выпускник Ленинградской консерватории по классу вокала у Павла Захаровича Андреева, был солистом-тенором в Малом академическом театре оперы и балета им. Мусоргского (ныне это Михайловский театр). Потом он уехал в Петрозаводск, где успешно работал до конца жизни. Его там любили и называли «карельский Лемешев». Моя мама Ирина Александровна Антонова, также окончила нашу консерваторию: как пианистка она училась в классе профессора Моисея Яковлевича Хальфина. После окончания консерватории долгие годы преподавала в музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова, а впоследствии стала заведующей фортепианным отделом училища.

Я — дитя блокадного Ленинграда, а заниматься музыкой стал сразу после войны. Началось все с уроков фортепиано, потом я взял в руки виолончель, и первые шаги сделал под руководством легендарного Эммануила Григорьевича Фишмана. Фишман был не только прекрасным исполнителем, но и активно занимался преподавательской работой. Он работал профессором Ленинградской консерватории, а также имел педагогическую нагрузку в Средней специальной музыкальной школе и в музыкальном училище им. Н. А. Римского-

Kirill Sokolov — Honored Artist of the Russian Federation, professor of the Department of Woodwind Instruments, one of the oldest teachers of the St. Petersburg conservatory, who has been teaching at his native Conservatory for more than fifty years, talks about the years of study and the first steps in the professional field.

Keywords: Eugeny A. Mravinsky, Dmitri F. Eremin, Irina A. Antonova, International Wind Instrument Competition in Budapest.

Кирилл Борисович Соколов — заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры деревянных духовых инструментов, один из старейших преподавателей Санкт-Петербургской консерватории, более пятидесяти лет работающий в родной консерватории, рассказывает о годах учения и первых шагах на профессиональном поприще.

Ключевые слова: Е. А. Мравинский, Д. Ф. Еремин, И. А. Антонова, Международный конкурс исполнителей на духовых инструментах в Будапеште.

Корсакова. Из класса Фишмана, кстати, вышли очень известные музыканты. В «десятилетке» у него учился всем известный Миша Майский. Борис Пергаменчиков, его консерваторский студент, называл Фишмана своим вторым отцом. Именно под его руководством Пергаменчиков готовился к участию в Международном конкурсе имени Чайковского, где получил Первую премию. Около четырех лет я занимался с Фишманом, но потом заболел и почти год не в состоянии был взять в руки виолончель. Инструмент очень сложный, так что мне пришлось его оставить, хотя уроки Фишмана помню до сих пор.

В 1957 году я оканчивал общеобразовательную школу № 28 на Васильевском острове. Я всерьез подумывал уйти из музыки и поступать в наш университет на факультет математики, так как математика у меня очень хорошо шла. Как я уже говорил, моя мама преподавала в музыкальном училище и как-то в коридоре случайно встретила Семена Яковлевича Левина, фаготиста, солиста оркестра Кировского театра, преподававшего в этом же училище. Левин спросил, что я собираюсь делать и, узнав про факультет математики университета, горячо пригласил меня на прослушивание. Для меня это оказалась судьбоносная встреча. Уроки на виолончели у Фишмана не прошли даром. Позанимавшись со мной немного, Левин так хорошо подготовил меня, что в 1957 году я сразу смог поступить по специальности «фагот» в училище. Я закончил обучение в 1961-м, когда мне исполнился 21 год, и поступил в нашу консерваторию в класс великого профессора Дмитрия Федоровича Еремина. Его внук, виолончелист Дмитрий Еремин, кстати, сейчас преподает в нашей консерватории.

Д. Б. Ваша консерваторская жизнь отличалась невероятной интенсивностью. Как складывалась она?



Профессор Д. Ф. Еремин с учениками Кириллом Соколовым и Арнольдом Иршаи. Ленинградская консерватория, 1969 год.
Фото из личного архива

К. С. Мои консерваторские годы оказались бурными. Когда я учился на втором курсе, то сыграл конкурс в Кировский (теперь Мариинский) театр и сразу попал в основной состав симфонического оркестра. В сентябре я начал работать в театре, как вдруг неожиданно меня призвали в армию. Отменили все студенческие отсрочки, в театре ничего не смогли сделать, и меня сразу забрили в солдаты в духовой оркестр Артиллерийской академии, где дирижером был Алексей Георгиевич Алимов. Несмотря на службу в армии, в 1963 году я участвовал во Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей.

12 декабря 1963 года я должен был играть на третьем туре. Невероятные обстоятельства! Утром мне нужно было принимать присягу в рядах армии, а в шесть вечера я должен был играть на Всесоюзном конкурсе. Все прошло прекрасно. В солдатской форме, в фуражке с автоматом я принял присягу и торжественно прошел в колонне по плацу. Сразу после этого отец отвез меня домой на такси, где я переоделся в гражданскую одежду и вместо автомата взял в руки фагот. Выступил на третьем туре конкурса, хотя не успел даже разыграться, но все-таки, несмотря ни на что, в составе квинтета завоевал Вторую премию.

Служба в армии в то время длилась три года. Я проходил строевую подготовку, играл в составе армейского оркестра и никак не мог попасть в Мариинский театр, хотя меня очень звали. К счастью, меня довольно часто отпускали домой. А так как Артиллерийская академия находится около Финляндского вокзала, то я сразу бежал на метро и ехал домой, чтобы заниматься консерваторской программой.

1965 год принес новое испытание. Наш квинтет духовых инструментов от Ленинграда официально попал в отбор для участия в Международном конкурсе, который должен был состояться в Венгрии, в Будапеште. (Один из самых авторитетнейших конкурсов в мире, нужно сказать.) Кроме меня, в коллектив входили такие музыканты: Валентин Зверев (флейта), Валерий Соболев (гобой), Владимир Лавриков (кларнет) и Анатолий Сухоруков (валторна). Все они впоследствии стали маститами, заметными музыкантами и играли в лучших оркестрах нашей страны. В отборе от всего Советского союза принимало участие четыре коллектива, но комиссия единогласно рекомендовала наш квинтет для участия. Нас вызвали в Москву, чтобы обыгаться там перед поездкой. А я по-прежнему официально являлся членом вооруженных сил СССР! После моего лауреат-



К. Соколов,
А. Козловский,
Г. Кузнецов.
Ленинград,
Артиллерийская
академия, 1965 год

ства на Всесоюзном конкурсе армейское начальство стало более мягко относиться ко мне и часто отпускало на репетиции, но возникла ситуация, когда мне нужно было лететь в Венгрию. Начальник строевого отдела полковник Никитин сказал мне, что сделать ничего нельзя. Официально мне, как военнослужащему, было запрещено пересекать государственную границу и выезжать из страны. Участие квинтета в конкурсе из-за меня казалось невозможно...

Но неожиданно все кардинально перевернулось. Сменился командующий Ленинградским военным округом, и к власти пришел генерал Георгий Александрович Линеv. Удивительное везение — он перевелся к нам из-за рубежа, а его дочка оказалась пианистка. По счастливому случаю она сразу поступила в музыкальное училище имени Н. А. Римского-Корсакова, где моя мама Ирина Александровна Антонова, возглавляла фортепианный отдел. Генерал Линеv лично приехал в училище знакомиться. Два адъютанта в парадной форме несли за ним роскошные подарки, корзину с цветами, пакеты с шампанским и какими-то деликатесами, вплоть до копченой колбасы. Линеv спросил, почему моя мама находится в плохом настроении, а она сказала о моей проблеме с выездом из страны. Узнав об этом, Георгий Александрович обещал разобраться. Он сдержал свое слово. Меня демобилизовали из армии на два месяца, отправили в распоряжение Мини-

стерства культуры СССР, и я смог со своими друзьями полететь в Будапешт. Мы достойно выступили: первое место заняли венгры, на втором были солисты Берлинской филармонии, а за ними оказались мы.

Примерно в это же время в моей судьбе произошло еще одно невероятное, но очень забавное событие. В 1971 году с размахом снимался художественный фильм «Полонез Огинского» о борьбе с фашизмом. Это музыкальная история о маленьком скрипаче, ставшем сиротой после нападения Германии. По сюжету он попал в партизанский отряд, отвлекал игрой на инструменте внимание немецких патрулей во время минирования железной дороги, а после окончания войны выступил на международном фестивале в Варшаве. В финальных сценах картины принимал участие симфонический оркестр Кировского театра. По сценарию главный герой с триумфом исполнял Полонез Огинского именно в сопровождении оркестра. Внезапно выяснилось, что не было актера на роль дирижера, и руководство театра выдвинуло мою кандидатуру. Я был изумлен, получив такое предложение, но сразу согласился.

Это был незабываемый опыт. Съемки проходили до утра в концертном зале Ленинградской капеллы имени М. И. Глинки, по замыслу авторов изображавшем некий зал в Варшаве. Несмотря на глубокую ночь, каждый раз зал был заполнен статистами, изображавшими



Кадр из кинофильма
«Полонез Огинского»
(Беларусьфильм, 1971)

слушателей фестиваля. Дирижированием я занимался во время обучения в консерватории, поэтому играл роль с большим удовольствием.

Такими насыщенными были для меня годы обучения в консерватории. И армия, и сольный конкурс, и конкурс квинтетов, и участие в съемках фильма...

Д. Б. Как вы попали в оркестр Е. А. Мравинского?

К. С. После консерватории я поступил в ассистенту-стажировку, которую окончил в 1972 году. Именно тогда был объявлен конкурс в группу фаготов Заслуженного коллектива Республики, симфонического оркестра Евгения Александровича Мравинского. Завершив обучение в ассистентуре, я сразу стал артистом прославленного коллектива. Летом я сыграл конкурс в оркестр, а осенью мы уехали на двухмесячные гастроль в США. Это были мои первые гастроль, по возвращении из которых меня ждало трагическое известие — умер Дмитрий Федорович Еремин. Он был профессором консерватории, и так как освободилось его место на кафедре, с 1973 года я начал там работать. С тех пор пятьдесят лет я преподаю в родной консерватории! Почти двадцать заведовал кафедрой деревянных духовых инструментов, работал в жюри десятков международных конкурсов.

Д. Б. Что бы Вы могли сказать о своих наставниках? Кто повлиял на Вас больше всего?

К. С. Одним из главных наставников в моей жизни я считаю Евгения Александровича Мравинского. Я работал с ним больше пятнадцати лет, провел десятки выступлений с ним, и каждый концерт был настоящим

явлением, настоящей школой бесценного мастерства. Его искусство обладало одним удивительным качеством — его называли «ленинградское piano», проникновенное и завораживающее.

Наставниками я считаю и многих потрясающих ленинградских музыкантов, среди которых дирижеры Николай Рабинович и Константин Симеонов. Главную роль, конечно, сыграл любимый профессор Дмитрий Федорович Еремин. Это был удивительный музыкант, хранитель замечательных ленинградских традиций, он вышел из фаготовой школы легендарного Александра Гордеевича Васильева. Почти тридцать лет он исполнял партию первого фагота в Заслуженном коллективе Республики, симфоническом оркестре Ленинградской филармонии. Если послушать знаменитые записи Мравинского того времени, симфонии Чайковского и Шостаковича, везде звучит фагот Еремина. Из его класса вышли все лучшие фаготисты Ленинграда: Лев Печерский, Олег Пыталев, Олег Талыпин.

Д. Б. Вы работаете в консерватории более пятидесяти лет, более полувека. За это время у Вас было немало учеников. Что бы Вы могли сказать о них?

К. С. За полвека работы из моего класса вышло больше восьмидесяти фаготистов. Они рассыпаны по всему миру, работают в пятнадцати разных странах: в США, Канаде, в Европе, в Корее, конечно, и по всей нашей России... В какую бы страну я ни приехал, везде найдутся мои выпускники.

Беседовал Д. Ю. Брагинский.

Andrei BOSSOV

Transformation of ballet pantomime in contemporary ballet performances

The author reflects on the origin of the dance, its major components which brought to creation of the classical ballet. With examples from ballet heritage he analyzes pantomime scenes, explains its importance for the storyline, traces the development of ballet pantomime, the latter transforming with the development of the dance art.

Keywords: dance, ballet, pantomime, choreography.

Андрей БОСОВ

Преобразование балетной пантомимы в современном балетном спектакле

Автор размышляет о возникновении танца, о его главных составляющих, которые привели к созданию классического балета. На примере сохранившейся старинной хореографии он разбирает сцены с балетной пантомимой, объясняя ее важность для проведения сюжетной линии спектакля, прослеживает ее развитие, которое трансформировалось вместе с развитием танцевального искусства.

Ключевые слова: танец, балет, пантомима, хореография.

Я хореограф, педагог, который воспитывает как хореографов, так и танцовщиков. Мне приходилось ставить и оригинальные балеты, и новые сценические редакции старой классики, и возобновления классического репертуара. Так же я преподавал и актерское мастерство, благодаря чему мне пришлось выучить весь существующий на данный момент язык условных жестов, который я пытаюсь передать новому поколению артистов балета. Во время уроков мы часто задаемся вопросом о приоритетах, кто же главный в танцевальном спектакле?

Музыка, жест и танец — это составляющие хореографического искусства. Оставим пока в стороне литературу, живопись и всех тех, кто так или иначе причастен к созданию танцевального произведения, их помощь очень важна на начальной и финальной стадии работы, но в репетиционном зале именно эти три вещи будоражат ум постановщика. Хотя, в современных реалиях, хореографы могут и не включать один из этих компонентов в свои опусы.

Если говорить о возникновении танца, то жест, безусловно, должен стоять на первом месте, так как он наверняка возник еще до того момента, когда люди смогли облечь свои звуки в слова или запеть. Подобная коммуникация или, по-другому, язык тела, существует

и у животных. Мы легко можем различить агрессию, страх, озадаченность, дружелюбие у большинства млекопитающих. Тысячелетиями у человека выкристаллизовался бытовой язык жестов, сейчас, в большинстве своем, понятный всем окружающим, независимо от национальности. Ступив на сцену, он облагородился, стал средством хореографической выразительности и приобрел четкие формы, сначала в греческом театре, затем в мистериях Средневековья, в комедиях dell'arte и, наконец, окончательно сформировался в классическом балете, благодаря усилиям Жан-Жака Новерра. Интересно, что приблизительно в это же время, тоже во Франции, стал рождаться и язык глухонемых, в котором каждый жест соответствовал слову, понятию и даже буквам. Сначала у каждой нации он был свой, и только в XX веке глухонемые смогли объединиться и создать интернациональный язык.

В балете условные жесты (именно так они начали называться) имели информативную функцию, они рассказывали о том, что когда-то или где-то происходило или будет происходить, редко затрагивая настоящее. Плюс, они давали возможность танцорам отдохнуть, прежде чем опять пуститься в пляс. И к XIX веку окончательно сформировалась форма многоактного классиче-

ского балета, которая включала в себя в обязательном порядке шествия, пантомимные сцены и развернутые хореографические картины. Видимо, из-за того, что танцовщикам действительно нужно было просто перевести дух после труднейших танцев, пантомимным сценам не всегда уделялось достаточно внимания на репетициях, и сами условные жесты исполнялись, если можно так сказать по отношению к балету, *ad libitum*. Артистам давался определенный отрезок музыки, в который они втискивали то, что нужно было сообщить зрителю. Музыкальные акценты не подчеркивались в таком исполнении и главное для артиста было вовремя начинать свои монологи и с концом музыкальной фразы их заканчивать. К тому же, язык условных жестов был недостаточно понятен простому зрителю, зачастую он видел только размахивание руками. Именно поэтому во многих диалогах, происходящих на сцене в старых классических балетах, пантомимный текст повторяется дважды, а то и трижды. Первый персонаж о чем-то спрашивает, второй повторяет вопрос, как бы не веря первому и первый утвердительно это подтверждает. У зрителя есть время чтобы запомнить жесты и распознать, что же они означают. Большой ошибкой было убирать эти повторы в различных возобновлениях старых спектаклей.

В 30–40-х годах прошлого века условные жесты стали изживать из классических балетов, считая их устаревшим явлением в искусстве балета и заменять их различными танцевальными движениями. Например, в редакции «Спящей красавицы» Константином Сергеевым был убран весь пантомимный текст Феи Сирени. Получилась очень странная картина: Фея Сирени, роль которой была преимущественно пантомимной у Петипа, оказалась единственным персонажем на сцене, которая стала немой. Фея Карабос, у которой все-таки оставили условные жесты, правда сокращенные, пыталась вести с ней диалог, а Фея Сирени в ответ только вставала в арабески. То же самое происходило и в сцене Нерейд. Вместо диалога с Принцем Дезире, Фея Сирени продолжала вставать в арабески, и сцена оказалась скучной и затянутой, так как музыку сокращать было нельзя, а главные персонажи не знали, что же им делать в этот момент на сцене. Будет уместным привести слова замечательного режиссера Таирова, сказанные им уже в XX веке: «Пантомима — это не представление для глухих, где жесты заменяют слова. Жесты в пантомиме требуют максимального кипения чувств» [3, с. 31]. Именно так и должны относиться к якобы устаревшим условным жестам и репетиторы, и балетные артисты сегодня. Во всех пантомимных сценах старых классических балетов репетиторы должны обращать внимание не только на четкость жестов и поз, но и на их амплитуду, движение всего тела и, самое главное, включение души артиста. Только эмоциональное вовлечение артиста заставит и его партнеров, и зрителей поверить в происходящее и, конечно, понять смысл всей сцены.

Следующая, совершенно необходимая для кипения чувств составляющая балетного спектакля — музыка. Интересно, что каждый слышит и «видит» музыку по-разному. Я говорю «видит», прежде всего, по отношению к хореографам, так как это их профессиональная обязанность: сначала увидеть свою будущую постановку на данную музыку в своей голове, а уже потом начинать ставить. Именно поэтому так интересно смотреть работы разных мастеров, поставленных на одни и те же музыкальные произведения. Такие попытки должны только приветствоваться, это отнюдь не соревнование, а утверждение своего взгляда на данную тему. Хотя, на мой взгляд, никто еще пока не смог превзойти по целостности композиции и хореографическому разнообразию «Спящую красавицу» в постановке Мариуса Петипа. Балетные композиторы XIX века использовали некое клише при создании своих произведений. Существовало понятие балетная музыка, то есть, что-то легкое, танцевальное, какие-то вальсы, польки, мазурки предназначались для танцевальных фрагментов и мелодраматическая или комедийная музыка (в зависимости от сюжета) для пантомимных сцен. Первым ушел от такой конструкции Игорь Стравинский в своей «Жар-птице», а затем и в «Петрушке». Думаю, что именно жажда реформ в балете Михаила Фокина и привела к созданию совершенно новых музыкальных решений для балетных спектаклей. И если в «Жар-птице» сам сюжет не требовал разработки пантомимных сцен, то для «Петрушки», сюжетного балета, Фокину пришлось придумывать, как же продвигаться к развязке, не используя пантомиму. И это ему прекрасно удалось. В сцене Масленицы праздничная толпа разбита на группы, для реакции на происходящее они используют бытовые жесты, но так как каждая группа имеет свою пластическую характеристику и свои музыкальные акценты, то получается полифоническая картина, которая с одной стороны точно имитирует музыкальную ткань, а с другой — показывает нам праздничное гулянье. Как и в музыке нет деления на номера, и она движется одним потоком, так и в постановке один эпизод сменяется другим естественным образом, не требуя никаких объяснений. Наверняка первые зрители «Петрушки», привыкшие аплодировать после окончания бравурной вариации, сидели в недоумении, когда уже можно начинать хлопать? Даже во взаимоотношении главных героев — Арапа, Балерины и Петрушки, Фокин не использует условных жестов. Петрушка никогда не «говорит» своими руками, что любит Балерину, а она, в свою очередь, не отвергает его любовь, но пластически их совместные сцены поставлены таким образом, что нам и не нужно никаких объяснений. Позы кукол, язык движений их тела настолько разнятся друг от друга, что мы сразу понимаем и характер каждого персонажа и их взаимоотношения. Мне бы хотелось привести здесь высказывание Леонардо да Винчи, сказанное им в наставление живописцам, но которое может облегчить работу и хореографам: «Если в картинах будет установлено

правильное соотношение между жестами и душевным состоянием, то они будут так же понятны, как если бы они говорили» [2, с. 131].

Теперь перейдем собственно к танцу. Как я уже говорил, сегодняшние хореографы очень вольно относятся к музыкальным произведениям, часто начинают свои опусы в тишине, или вообще музыку не используют, или нет определенной композиции, а идет импровизация, или движения намеренно аритмичные. В общем, так же как музыку все слышат по-разному, так же и о том, что же можно называть танцем, существуют разные суждения. Для точного определения, что же это такое — танец, нужно вернуться к самым истокам.

Как возник танец, почему люди начали танцевать? Это случалось в момент сильного эмоционального потрясения, как радостного, так и трагичного. Человек не мог оставаться спокойным и должен был начать двигаться, чтобы выплеснуть энергию, которая переполняла его тело и его душу. Причем сначала приходила в движение душа и заставляла тело подчиниться ей. Это ощущение, когда что-то или кто-то ведет тебя знакомо всем, независимо от умения танцевать. Оно поднимало тебя над землей и тебе нравилось это состояние, а главное, смотреть на это понравилось зрителям, и, как и во всех видах искусства, появилось мастерство, которое совершенствовалось и начало вытеснять само зерно этого действия — эмоцию. Очень бы хотелось, чтобы именно эмоция стала мерилем танца как искусства. Откликается ли зритель эмоционально на то, что происходит на сцене? Получает ли танцовщик наслаждение от своих движений? Если да, то перед нами действительно танец. Я хочу привести слова Людмилы Алексеевой, родоначальника искусства свободного движения в Советской России: «Ничто не может так потрясти душу, как танец. Танец — это естественная форма движения, при которой происходит полное раскрепощение тела и духа, дающее осознание власти над движениями своего тела» [1, с. 41]. Пусть профессиональных танцоров не смущает слово естественная. Это высказывание не противоречит поборникам классического балета, а даже наоборот, помогает уяснить задачу, которая стоит перед любым танцовщиком. Их выучка должна быть настолько совершенна, что все их движения должны смотреться абсолютно естественными и именно тогда произойдет раскрепощение тела и духа. Конечно, все это невозможно без хорошей координации танцовщика.

Академический словарь дает такое определение координации: «(от лат. *co* — совместно и *ordinatio* — упорядочение) <...> в физиологии — гармоническое совместное действие различных мышц или групп мышц при тех или иных сложных движениях»¹. Это определение можно перенести и на искусство хореографии, но только нужно изменить только одно слово: гармониче-

ческое совместное не действие, а воздействие. И воздействие это должно быть направлено только на одну цель — на зрителя. Тогда возникнет диалог, и он может проходить только со зрителем, а не между музыкой, жестом и танцем, иначе у нас появится ситуация из басни Крылова «Лебедь, рак и щука». Да, Мерс Каннингем сознательно разделял музыку и хореографию в своих постановках, считая, что каждая значима сама по себе. Но его хореография все равно подчинялась своему внутреннему ритму и возникал парадокс, когда мы слышали одно, а видели другое. И чем ярче и разительней был контраст на сцене, тем сильнее было воздействие на зрителя. К сожалению, многие его последователи взяли форму мастера, но содержанием свои работы не наполнили, и подчас мы видим толпы слоняющихся по сцене артистов, ведомые замыслом хореографа, непонятному ни одному зрителю и никак не связанному с музыкой. Если, к тому же, берется атональная музыка, то нахождение в аудитории становится просто мукой. И композиторы-минималисты, и адепты электронной музыки, для которых главным является ритм, открыли путь для хореографов, которые не владеют ни формой, ни содержанием. И мы видим или хореографический текст, который не имеет ни начала, ни конца, или идею, которая никак не подкреплена музыкальным материалом.

С появлением неоклассического стиля к середине XX века определились и направления, по которым стало развиваться искусство балета. Это бессюжетные постановки, которые, благодаря гениальной музыкальности Джорджа Баланчина создали Американскую школу классического балета и сюжетные балеты, которые продолжали развивать в России Григорович и Якобсон. Но сама форма этих балетов изменилась. Исчез обязательный триумвират классического балета — шествие, танцевальная картина, пантомимная сцена. Классическое построение *pas de deux* распалось, вариации и адажио могли возникать где угодно. Условные жесты оказались не нужными, балетмейстеры начали работать с пластикой человеческого тела и таким образом добивались внятного изложения сюжета. Сама походка Северьяна со скошенными стопами в «Каменном цветке» Григоровича делала лишними объяснения, почему Катерина его отвергла. То же самое можно сказать о «Четырех темпераментах» Баланчина — все тело говорило нам о настроении артистов. Или посмотрим на танец этрусков в «Спартаке» Якобсона. Более сексуального и, в то же время, целомудренного для нынешнего времени рассказа о физической любви трудно представить, хотя ни одного жеста не было использовано. Парадоксально, но именно хореографы направления свободного танца опять начали вводить жесты в свои постановки. И Матс Эк, и Пина Бауш очень часто использовали бытовые человеческие жесты и вкрапывали их в свою хореографию, преобразовывая их в танец.

¹ URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2540/КООРДИНАЦИЯ (дата обращения: 21.06.2024).

И жесты приобрели новое качество: вместо информативности они стали новым средством художественной выразительности.

Конечно, в настоящем танцевальном спектакле должно произойти полное слияние хореографии и му-

зыки, где жеста, как отдельного средства выразительности, не существует, он является частью хореографии. И слияние должно быть настолько убедительным, что другой хореографический текст на эту музыку зрителю было бы трудно представить.

Литература

1. Алексеева Л. Н. Мысли о женской гимнастике. М.: б. и., 1955. 65 с.
2. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / перевод А. А. Губера, В. К. Шилейко; под общ. ред. А. Г. Габричевского, вступ. ст. В. Н. Лазарева. М.: Изогиз, 1934. 382 с.
3. Таиров А. Я. Записки режиссера. М.: Камерный театр, 1921. 193 с.

Elena CHUPAKHINA, Sergey BONDAREV Attribution of music from the Oak Cabinet of the Great Peterhof Palace

The article is devoted to the attribution of musical works depicted on two carved panels of the Oak Cabinet in the Great Peterhof Palace. The article provides examples of complete correspondence between the musical text of the Minuet and the Vocal duet from the prologue to the opera «Roland» by J.-B. Lully to two musical compositions made on the carved panels of the Oak Cabinet.

Keywords: attribution of a musical work, identification of the author, 18th century, Peterhof, Great Peterhof Palace, Oak Cabinet, Peter I, J.-B. Leblond, N. Pinault, J.-B. Lully.

Елена ЧУПАХИНА, Сергей БОНДАРЕВ Атрибуция музыки Дубового кабинета Большого Петергофского дворца

Статья посвящена атрибуции музыкальных произведений, изображенных на двух резных панно Дубового кабинета в Большом петергофском дворце. В статье приведены примеры полного соответствия нотного текста менуэта и вокального дуэта из пролога к опере «Роланд» Ж.-Б. Люлли двум нотным композициям, выполненным на резных панно Дубового кабинета.

Ключевые слова: атрибуция музыкального произведения, установление автора, XVIII век, Петергоф, Большой петергофский дворец, Дубовый кабинет, Петр I, Ж.-Б. Леблон, Н. Пино, Ж.-Б. Люлли.

Дубовый кабинет Петра I — одна из главных реликвий Большого петергофского дворца. Интерьер оформлен по проекту Жана-Батиста Леблona. В 1716 году царь пригласил известного французского архитектора на службу и назначил его генерал-архитектором Санкт-Петербурга. В Петергофе Ж.-Б. Леблон приступил к осуществлению масштабного замысла Петра I по строительству первой в России загородной летней резиденции на берегу Балтики. Архитектор привнес свой неповторимый стиль в создание внутренних декораций Верхних палат — первоначального сооружения на месте Большого петергофского дворца. Архитектурно-декоративное решение Дубового кабинета вполне

отвечало вкусам Петра I: лаконичность и практичность (ил. 1). Камер-юнкер герцога Голштинского Фридрих Вильгельм Берхгольц посетил дворец в 1721 году и оставил в своем «Дневнике» описание интерьера: «Замечателен особенно кабинет, где находится небольшая библиотека царя, состоящая из разных голландских и русских книг. Он отделан одним французским скульптором и отличается своими превосходными резными украшениями».

Мастер, о котором идет речь в описании — французский художник Николя Пино. Сын скульптора Людовика XIV был приглашен в команду Ж.-Б. Леблona для работ по оформлению интерьеров петергофских двор-



Ил. 1. Большой петергофский дворец. Дубовый кабинет. СФ 3185_KOR_2099_0.
© ГМЗ «Петергоф», фотоматериалы, 2024. Фотограф В. С. Королев

цов. Н. Пино выполнил эскизы резных настенных украшений для Дубового кабинета. Команда резчиков¹ под руководством мастера изготовила из дуба уникальные композиции — четырнадцать панно, четыре створки дверей и два десюдепорта — для украшения стен кабинета. При создании Дубового кабинета Ж.-Б. Леблон и Н. Пино аллегорическим языком в веках прославили военно-политический триумф России и ее монарха².

Тематика настенных панно в символической форме указывает на расцвет науки, культуры, торговли и военного могущества новой России, созданной Петром I. Сюжеты панно различны: знаки зодиака, драконы, предметы охоты, атрибуты войны. На одной из филенок русский царь изображен в античной одежде в окружении глобуса, навигационных и астрономических инструментов, с лавровым венком на голове — символом славы. Ниже, на фоне трубы и лиры, свиток с надписью: «La Vertus Supreme du Pierre Premier Empereur De La Grande Russie»³.

На двух панно, установленных на северной стене Дубового кабинета, изображены музыкальные инструменты и нотные тетради с выписанными мелодиями. На первом панно представлена композиция музыкальных инструментов: скрипка, гобой, флейты, лира, кастаньеты (ил. 2); на втором изображены волынка, треугольник, кастаньеты (ил. 3). Весь ансамбль резных панно

создан в характерной для XVIII века символической и аллегорической форме. Однако автор мелодий до сих пор не был установлен.

Анализ структуры мелодий и выявление определенных характерных качеств указывали на то, что одна мелодия относится к вокальной, другая — к инструментальной музыке, и обе мелодии заимствованы из жанра оперы. На вокальную партию указывало, прежде всего, использование сопранового ключа и несколько специфических особенностей: начало с затакта (в размере «3»), обилие повторных нот, что является не характерным для инструментальной мелодии и присутствие лиги под тактовой чертой, которая в вокальной музыке обозначает распевание слога поэтического текста одним или более звуками. Определение другой мелодии как инструментальной было связано с использованием старофранцузского ключа и необычной формой периода на 10 тактов (с двумя предложениями по 5 тактов). Доцент кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской консерватории Елена Александровна Серединская подтвердила непосредственное отношение мелодий панно к французской музыке конца XVII — начала XVIII, выполнив перевод мелодий панно со старофранцузского и сопранового ключей в современную нотацию и предположила, что музыка относится к жанру менуэта (ил. 3).

¹ Фордре, Антуан Пьер Таконе, Этьен Фолле, Шарль Руст.

² В 2024 году отмечается 345 лет со дня рождения Ж.-Б. Леблona и 340 лет со дня рождения Н. Пино.

³ Высшая добродетель Петра I — императора Великой России (фр.).



Ил. 2. Резная филленка панно декоративной отделки Дубового кабинета Большого петергофского дворца.
ГМЗ Пф КП 6479 ПДМП 106-мб.
© ГМЗ «Петергоф»,
фотоматериалы, 2024.
Фотограф Д. Г. Яковлев

Ил. 3. Резная филленка панно декоративной отделки Дубового кабинета Большого петергофского дворца.
ГМЗ Пф КП 6487 ПДМП 113-мб.
© ГМЗ «Петергоф»,
фотоматериалы, 2024.
Фотограф Д. Г. Яковлев

Оказалось, что обе мелодии панно были с точностью скопированы Николя Пино совместно с его командой «вольных резчиков» с двух фрагментов из пролога к опере «Роланд» Жана-Батиста Люлли: на панно со скрипкой, гобоем и флейтами изображена вокальная партия *La Principale Fée* (Предводительницы фей) из дуэта *La Principale Fée* и Демогоргона, а на панно с волынкой и треугольником изображена инструментальная партия из менуэта (ил. 4, 5).

Первая постановка оперы «Роланд» состоялась 8 января 1685 года. Либретто было создано Филиппом Кино на основе эпической поэмы Лудовико Ариосто «Неистовый Роланд». Пролог написан в характерной для Ж.-Б. Люлли аллегорической форме. Действие происходит во дворце Демогоргона (короля «фей и гениев»), который воспекает хвалу Людовику XIV и предлагает обратиться к истории знаменитого рыцаря Роланда.

В опере Люлли менуэт является вторым инструментальным номером после увертюры (на панно изображена только первая часть) и звучит после сцены Демогоргона, Предводительницы фей, хора гениев и фей. Понять эмоциональную составляющую поможет обращение к поэтическим текстам оперы Люлли.

Демогоргон:

*Я, волею неба король,
Судьбой вашей думы смущаю.
Я ныне здесь всех собрал, чтоб смягчить страх и боль.
Ведь пришло время играм изгнать все печали.
От ужаса войны в страхе мир трепетал,
Но к нему победителя голос воззвал.
Безжалостные войны и ужаса явленье,
Не потревожат впредь беспечные селенья.
Все взял величайший герой,*

*Вотще и зависть, и склока ярятся
Перед судом главы врагов склонятся,
Он им оглашает покой*⁴.

Демогоргон, Предводительница фей, хор гениев и фей:

*Уже не слышно шума стали.
Пусть придут нежные все чары,
Невинных игр объаты чередой.
Нерушим ваш покой.*

В прологе прославляется «величайший из героев». Именно по этой причине Николя Пино выбрал данный пролог из оперы «Роланд».

Предводительница фей:

*Мы дары поднесем кумиру
Вручим герою битв новых игр мы венки,
Ведь его доля — счастье мира.
Иной мы примем лик, чтоб узреть он нас смог.*

Демогоргон:

*Знаменитый Роланд героем нашим станет.
Во Франции был рожден
Он будет любовью сражен,
Отбросит славы зов, сердце в пути заманит.*

Демогоргон и Предводительница фей:

*Скорей вознесем наш глас
На блаженных берегах Сены,
Скорей вознесем наш глас,
Победителя чтим указ.*

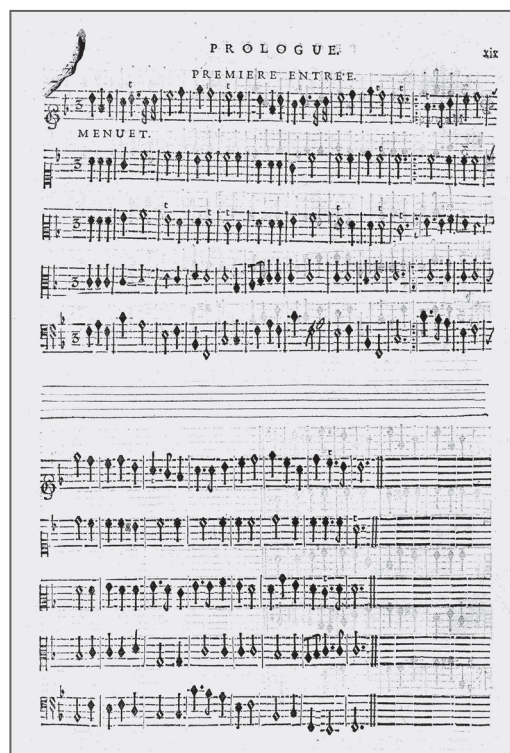
Далее следует сцена, в которой «гении и феи представляют танцы, которые они готовы исполнить»:

*Лишь любовь нам всем угроза;
Лишь сердца обречены!
На страданья и занозы,
Их не избежим и мы.
Месть свою лелеет в грезах,
Как ее ты не гони.
Лишь любовь нам всем угроза;
Лишь сердца обречены!*

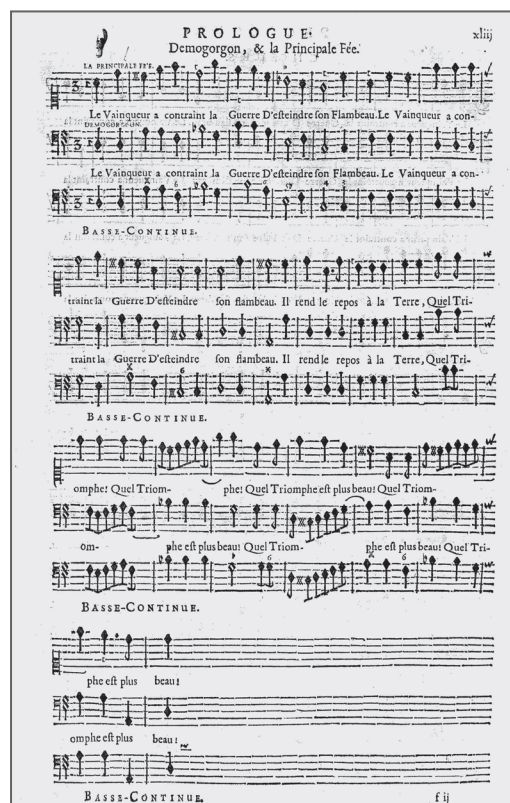
Дуэт *La Principale Fée* и Демогоргона, изображенный на фоне скрипки на панно Дубового кабинета (ил. 2), является заключительной частью пролога, в конце которого текст дуэта повторяет хор гениев и фей.

*Принудил войну победитель
Факел свой погасить.
Вернул мир в земную обитель,
Как триумф возгласить!*

Мелодии менуэта и вокального дуэта, выбранные для двух панно Дубового кабинета, полностью отвечают общей концепции интерьера, утвержденной Петром I и воплощенной Ж.-Б. Леблонем и Н. Пино. На протяжении трех столетий оформление Дубового кабинета является гимном величия государства Российского.



Ил. 4. Менуэт из пролога к опере «Роланд» Ж.-Б. Люлли. Страница издания (Paris: Christophe Ballard, 1685)



Ил. 5. Дуэт Предводительницы Фей и Демогоргона из пролога к опере «Роланд» Ж.-Б. Люлли. Страница издания (Paris: Christophe Ballard, 1685)

⁴ Здесь и далее поэтическое переложение с французского А. А. Павловой.

Научные конференции

Saint Petersburg is the Motherland of the Andreev's balalaika

The publication of the theses of Scientific and Practical conference «St. Petersburg is the Motherland of the Andreev's balalaika», held at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a part of the St. Petersburg International Balalaika Week «Russian Miracle».

Keywords: Vasily V. Andreev, balalaika, conference, St. Petersburg Conservatory.

Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки

Публикация тезисов научно-практической конференции «Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки», проходившей в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова в рамках Петербургской Международной недели балалайки «Русское чудо».

Ключевые слова: В. В. Андреев, балалайка, конференция, Санкт-Петербургская консерватория.

С 2018 года в Санкт-Петербурге проходит Международная неделя балалайки «Русское чудо». Инициатива проведения этого проекта принадлежит Комитету по внешним связям Санкт-Петербурга и лично заместителю председателя Комитета Сергею Леонидовичу Маркову; партнером масштабного мероприятия выступила Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова в лице ректора Алексея Николаевича Васильева и кафедры струнных народных инструментов. К участию в Международной неделе балалайки были приглашены исполнители-виртуозы, руководители творческих коллективов и педагоги, представляющие регионы России и страны ближнего зарубежья. Задачами проекта стали: продвижение имиджа Санкт-Петербурга как родины концертной балалайки, привлечение коллективов из-за рубежа для создания новых партнерских связей, а также обмен опытом, сохранение, развитие и популяризация народно-инструментального жанра.

В этом году Международная неделя «Русское чудо» проходила в Санкт-Петербурге с 1 по 7 июля. Это была неделя поистине захватывающих событий, среди которых уличный фестиваль в Петропавловской крепости, где свое мастерство продемонстрировали гости из стран ближнего зарубежья — исполнители на русских народных инструментах; создание сводного оркестра балалаечников из приезжих соотечественников и выступление нового коллектива перед слушателями города; экскурсии по историческим местам Петербурга; встречи с мастерами; научно-практическая конференция, мастер-классы профессоров консерватории и многое другое.

Научно-практическая конференция и мастер-классы профессоров состоялись в консерватории 3 июля. Слушателями и участниками конференции «Санкт-Петербург — родина Андреевской балалайки» (руководитель — заведующая кафедрой струнных народных инструментов, заслуженная артистка РФ, профессор Н. Н. Шкробко) стали 70 соотечественников из Белоруссии и Казахстана. Также как в прошлом году она была посвящена возрождению балалайки в конце XIX века В. В. Андреевым и основным направлениям развития инструмента в XX и XXI веках. Важные исторические темы, освещенные на прошлогодней конференции и раскрывающие становление струнных народных инструментов после реконструкции их В. В. Андреевым имели продолжение и в этом

году. Роль личностей в профессиональном образовании на балалайке и в создании концертного репертуара как в России, так и за рубежом, а также проблематику сегодняшнего дня раскрыли докладчики. Среди них известные исследователи в области народно-инструментального жанра профессора В. И. Акулович, В. Н. Конов, исполнители Е. В. Желинский и М. Ю. Дзюдзе, концертмейстер группы балалаек контрабасов Государственного русского оркестра им. В. В. Андреева С. А. Федосеенко, преподаватели Г. Ю. Нефедов и Е. М. Колесникова. Невероятно информативными были доклады наших гостей: преподавателя Минского музыкального училища С. А. Дубовского о развитии балалайки в Белоруссии и руководителя оркестра г. Уральска, преподавателя колледжа А. Ю. Джумашевой об оркестрах народных инструментов в Казахстане. Все доклады сопровождались показом фотоматериалов, видео- и музыкальных фрагментов. Ежегодное творческое общение, обмен методической и нотной литературой, встречи с коллегами становятся доброй традицией в рамках Петербургской Международной недели балалайки «Русское чудо», которая несет не только творческое и научное начало, но и становится объединяющим звеном для простого человеческого общения представителей разных национальных традиций.

Виктор Ильич АКУЛОВИЧ. Заслуженный деятель искусств РФ, кандидат педагогических наук, профессор кафедры баяна и аккордеона Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

«Кружок любителей игры на балалайках» В. В. Андреева в аспекте развития народно-инструментального жанра (2023)

Создание «Кружка любителей игры на балалайках» В. В. Андреева в Соляном городке в Петербурге относится к сентябрю 1887 года. Это был ансамбль из четырех разновидностей балалаек-пикколо, прима, альт и бас, к которым вскоре присоединилась балалайка контрабас. Балалайки были изготовлены музыкальным мастером Францем Станиславовичем Пасербским. Участниками ансамбля первого состава были опытные мандолинисты и гитаристы, которые «с рук» и «по слуху» играли простые аранжировки народных песен, предложенные В. В. Андреевым из своего сольного балалаечного репертуара. Но за полгода руководителю удалось подготовить ансамбль, который на своем первом сольном концерте 20 марта 1888 г. в зале Городского Кредитного общества ошеломил публику безукоризненным исполнением концертной программы.

С каждым выступлением рос интерес к воссозданной В. В. Андреевым балалайке. После концертов ансамбля на Всемирной выставке в Париже в 1889 г. о деятельности В. В. Андреева стали говорить как о художественном явлении в русской музыкальной культуре XIX века. Ректор Петербургской консерватории Антон Рубинштейн оценил деятельность и заслуги В. В. Андреева как музыканта, который внес новый элемент в музыку.

С ростом популярности балалайки начинают издаваться самоучители и школы игры В. В. Андреева, П. К. Селиверстова, Б. П. Бабкина, И. Ф. Деккер-Шенка,

В. Т. Насонова и др. Появился новый вид музицирования, а с ним и народно-инструментальный жанр. Появляются солисты — исполнители в разных странах мира. Проходит время, и в России вводится трехступенчатое обучение на русских народных инструментах. Балалайка, воссозданная В. В. Андреевым, становится символом народной музыки России.

Великорусский оркестр. Первое концертное выступление и его международное значение (2024)

1896 год стал годом создания В. В. Андреевым Велико-русского оркестра. События этого года развивались стремительно. В апреле 1896 г. в руках В. В. Андреева появляется старинный струнный музыкальный инструмент с овальным корпусом, который определили как экземпляр старинной домры. В конце мая В. В. Андреев и Н. П. Фомин выехали в имение Марьино Тверской губернии, где с музыкальным мастером С. И. Налимовым, Н. П. Фомин создает чертежи домры малой и альтовой и затем гуслей по рисунку из книги А. С. Фаминцына «Гусли. Русский народный музыкальный инструмент»¹. Эти инструменты, изготовленные С. И. Налимовым, в конце сентября были привезены Санкт-Петербургу.

4 августа 1896 г. Кружок любителей игры на балалайках В. В. Андреева выступил на знаменитой Нижегородской ярмарке последний раз в таком составе. В начале октября начинаются репетиции нового состава будущего Велико-русского оркестра, первым исполнителем на гусли в нем стал Николай Иванович Привалов (1868–1928).

23 ноября 1896 г. в зале Кредитного собрания в Санкт-Петербурге состоялся концерт с новым названием кружка «Оркестр из великорусских инструментов — балалайки и вновь введенные домры, гусли». Репертуар оркестра позиционировался как проводник

¹ Упомянуется издание: Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. Исторический очерк с многочисленными рисунками и нотными примерами / [соч.] Ал. С. Фаминцына. Санкт-Петербург: ОЛДП, 1890. 138 с. (Памятники древней письменности и искусства. Т. 82). (Прим. ред.).



песенного фольклора и состоял в основном из аранжировок Владимира Трифоновича Насонова (1860–1918), который подготовил к изданию в 1897 году первый сборник из 20 партитур оркестра. Создателями репертуара оркестра того времени были В. Т. Насонов, Н. П. Фомин и Ф. А. Ниман.

Появление новых музыкальных инструментов в оркестре мы можем проследить по программкам концертов того времени. В 1897 г. в оркестре появляется домра басовая. 9 ноября 1897 г. в руках В. Т. Насонова зазвучала брёлка — духовой инструмент Тверской губернии. В концерте 15 ноября 1898 г. появились бубен (по рекомендации М. А. Балакирева) и накры, свирели, гусли столообразные и домра пикколо.

Проходит не более десяти лет со дня первого концерта В. В. Андреева, и в разных странах мира начинают создаваться Великорусские оркестры.

Айгуль Юсуповна ДЖУМАСHEBA. Художественный руководитель и главный дирижер оркестра русских народных инструментов Городского отдела культуры и развития языков г. Уральска (Казахстан), обладатель медали «Ерен енбек үшін», преподаватель музыкального колледжа им. Курмангазы.

Ассимиляция русских народных инструментов в Казахстане (2024)

Истоки музыкального фольклора казахского народа уходят в далекое прошлое. Давние этнокультурные и торговые связи казахов с народами России способствовали взаимообогащению и развитию культур. В Казахстане во 2-й половине XIX века в быту казахов появляются нетрадиционные музыкальные инструменты: скрипка, гитара, балалайки, мандолины, гармоники. Они покупались на ярмарках, где собирались различные исполнители, которые перенимали друг у друга репертуар, технологию исполнительства. Простота конструкции и приемов игры, низкая стоимость, универсальность и портативность были удобными в условиях кочевого образа жизни. Об ассимиляции русских народных инструментов в казахской среде свидетельствует факт появления местных мастеров по их изготовлению. В настоящее время в Центральном государственном музее Республики Казахстан сохранились инструменты исполнителей тех времен.

Народные профессиональные музыканты сочиняли произведения без подготовки, импровизировали на любую тему, откликаясь на любое важное историческое событие своего времени, слагали сказания о военных походах, подвигах батыров. Во многом это напоминает игру первых балалаечников — скоморохов, которые под звуки балалайки пели запевки, песни, частушки самого разного содержания: сатирические, политические, юмористические, обрядовые и другие.

Исконно русские инструменты — баян, балалайка и домра — оказались близкими и для казахской музыкальной культуры. Звучание русских инструментов обогатило тембровую окраску национальных музыкальных ансамблей. Так русские инструменты запели по-казахски.

Казахские оркестры украсили свой концертный репертуар, наряду с шедеврами мировой музыкальной литературы, русскими классическими произведениями и народным фольклором. В настоящее время в Казахстане в г. Уральске ОРНИ Городского отдела культуры и развития языков, который отметил свой 25-летний рубеж, продолжает традиции великорусского оркестра, внедренные В. В. Андреевым. В репертуаре оркестра свыше 300 произведений, начиная от классики В. В. Андреева, заканчивая переложениями и аранжировками современных композиторов.

Сергей Александрович ДУБОВСКИЙ. *Лауреат международных и республиканских конкурсов, председатель цикловой комиссии «Инструменты народного оркестра (струнные)» в Минском государственном музыкальном колледже им. М. И. Глинки, руководитель ансамбля учащихся музыкального колледжа.*

Становление профессионального образования в среднем и высшем звене в Белоруссии. Музыкальный колледж им. М. И. Глинки и Академия музыки (Минск) (2024)

Родоначальником современного национального академического исполнительства на балалайке следует считать Георгия Жихарева. Он сочетал в себе талант руководителя, общественного деятеля, дирижера, организатора оркестровых коллективов, ансамблиста, солиста на балалайке и домре, автора инструментовок и переложений, и убедительно выступал во всех этих амплуа. В честь великого музыканта в 1990-е годы были созданы республиканские фестивали в Минске и других городах, которые стали продолжением его дела.

Прошко Николай Викентьевич (р. 1931). Окончил Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных по кл. балалайки заслуженного деятеля искусств России А. С. Илюхина. В репертуаре музыканта были произведения В. Андреева, Ф. Листа, Н. Ризоля, Б. Трояновского, а также собственные сочинения: Концерт для балалайки, Пионерская сюита, Вариации для балалайки соло.

Щербак Валентин Михайлович (р. 1941). Кандидат искусствоведения, разработал принципы организации исполнительского аппарата балалаечника. Окончил Белорусскую государственную консерваторию по кл. балалайки доцента Г. И. Жихарева. Занимался усовершенствованием балалайки, имеет авторское свидетельство. Щербак известен и как автор переложений произведений классической и современной музыки.

Ильина Марина Викторовна (р. 1965). Окончила Уральскую государственную консерваторию им. М. П. Мусоргского по кл. балалайки народного артиста Е. Г. Блинова. Сотрудничала с Заслуженным коллективом «Образцово-показательный оркестр Вооруженных Сил Республики Беларусь». Гастролировала в качестве приглашенной солистки оркестра в Англии, Германии, Франции.

Евгений Вячеславович ЖЕЛИНСКИЙ. *Лауреат всероссийского и международных конкурсов, доцент кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, композитор.*

Репертуар для балалайки и современные тенденции развития исполнительства на балалайке (2023)

В. В. Андреев и его сподвижники на рубеже XIX–XX веков были основателями нового жанра. Первые пьесы, созданные ими, имели достаточно прикладное значение и тем не менее сыграли важную роль в популяризации исполнительства на балалайке.

Первые концерты для балалайки с оркестром: В. С. Погорелов (1919), С. Н. Василенко и З. П. Фельдман (1929). В концерте С. Н. Василенко впервые в работе с темами были использованы симфонические принципы разработки.

Наиболее значимыми достижениями в жанре обработок народных тем в 1-й половине XX в. стали Концертные вариации П. В. Куликова (1938) и Концертные вариации на тему русской народной песни «Вот мчится тройка почтовая» Н. П. Будашкина (1947). Начиная со 2-й половины XX века одной из характерных черт формирования репертуара стало активное композиторское творчество исполнителей: П. Нечепоренко, А. Шалов, В. Городовская в сотрудничестве с А. Тихоновым, А. Данилов, А. Марчаковский, В. Панин, Ю. Клепалов, В. Конов и другие.

Профессиональные композиторы 2-й половины XX века, внесшие значительный вклад в концертный репертуар: Ю. Н. Шишаков, К. А. Мясков, Е. П. Кичанов, Н. Б. Шульман, В. П. Веккер, С. М. Слонимский и др.

Влияние эстрадной и джазовой музыки особо усилилось с последней трети XX века. Изменились и методы работы с народными темами. Все более популярным становится использование современных приемов композиторского языка.

Жанр сонаты представлен следующими композиционными именами: А. Т. Гречанинов, Н. А. Розанова, К. А. Мясков, Ю. С. Стржелинский, В. А. Бешевли, и 3 сонаты А. И. Кусякова.

Наиболее глубокое сочинение конца XX столетия — Концерт для балалайки, струнных, ударных, рояля и арфы А. И. Кусякова (1992). С началом XXI века значительно активизировался процесс создания концертов,

написанных на основе авторских тем, в которых композиторы все чаще обращаются к глубоким философским темам и абстрактным обобщениям: А. Тихомиров, А. Рогачёв, Г. Зайцев, В. Бикташев, А. Цыганков, О. Осипова, М. Броннер, Е. Подгайц и достаточно много молодых композиторов, пишущих для балалайки. Все это позволяет говорить о становлении балалайки как академического инструмента.

Михаил Игнатьев и Николай Цветнов — инициаторы создания академического концертного репертуара для балалайки за рубежом (2024)

Знакомство с балалайкой и последующее увлечение ею в странах Европы и США началось с триумфальных гастролей Великорусского оркестра под руководством Василия Васильевича Андреева в конце XIX — начале XX вв.

Михаил Евгеньевич Игнатьев родился 5 февраля 1910 г. в Санкт-Петербурге. В 1918 г. семья Игнатьевых эмигрировала в Германию. К середине 1930-х годов Михаил Евгеньевич приобрел общеевропейскую известность как исполнитель на балалайке. В 1951 г. издательством Zimmermann была опубликована его «Школа игры на балалайке»². М. Игнатьев являлся инициатором создания новых произведений для балалайки. Особая ценность последних заключается в том, что они сочинялись профессиональными композиторами в виде крупных циклических форм (А. Т. Гречанинов, Й. Попелка, О. фон Пандер, С. Брезген, М. Мишеле, Л. Иоганнес). Многие из этих произведений были опубликованы известными нотными издательствами Zimmermann, Henrichshofen.

Николай Николаевич Цветнов родился 28 мая 1929 г. в Берлине в семье русских эмигрантов. В начале 1930-х годов семья переехала в Норвегию, где родители включились в деятельность русских эмигрантских обществ, сохранявших в изгнании свою культурную идентичность. С юных лет Николай увлекся игрой на балалайке и достиг достаточно высокого уровня исполнительства. Н. Цветнов стал известным нейрохирургом и его музыкальная деятельность в целом была достаточно любительской. Однако он стал инициатором создания ряда оригинальных произведений скандинавских композиторов (Ф. Мортенсен, С.-Э. Юхансен, М. Карков, Э. Тубин, К. Винте, О. Квам). В произведениях для балалайки, написанных по инициативе Н. Н. Цветнова, широко представлены новаторские техники, присущие композиторскому искусству XX в.: 12-тоновость (серийность, сериализм, постсериализм), сонорика, алеаторика, полистилистика, пространственная музыка, минимализм, репетитивная техника. Данное обстоятельство следует оценивать как прогрессивное: тем самым балалайка выдвигается в один ряд с академическими инструментами, развитие которых охватывает все стили.

Елена Михайловна КОЛЕСНИКОВА. Методический руководитель отдела народных инструментов Детской школы искусств Красносельского р-на, преподаватель класса домры и оркестра.

Николай Петрович Фомин — создатель профессионального оркестра народных инструментов (2023).

Великорусский оркестр возник благодаря счастливому творческому союзу двух выдающихся личностей: В. В. Андреева и Н. П. Фомина. Почти 30 лет они вместе работали над созданием уникального коллектива, прекрасно дополняя друг друга.

Николай Фомин родился в семье служащего министерства финансов Петра Илларионовича Фомина 15 августа 1864 года. Отец Фомина — большой любитель музыки — был дружен со многими известными музыкантами, которые часто бывали в его доме. Первая встреча с балалайкой произошла во дворе родительского дома, когда Николаю было всего 6 лет. Эта встреча оставила глубокий след в душе будущего композитора. Регулярные занятия музыкой вначале на скрипке, затем на фортепиано начались с 7 лет. В 19 лет Фомин становится студентом Санкт-Петербургской консерватории. Его преподавателями были А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, А. Г. Рубинштейн.

В 1889 году, через год после знакомства, В. В. Андреев предлагает Фомину взять на себя музыкальное руководство кружком балалаечников, который переводится им на профессиональные рельсы. Он вводит игру по нотам, готовит качественные аранжировки, разграничивает ансамблевые функции, упорядочивает строй, привлекает к участию в ансамбле своих консерваторских товарищей. В 1896 году Андреев и Фомин реконструируют домру. В коллективе появляется новая группа инструментов, и ансамбль трансформируется в оркестр.

Создание оптимального состава оркестра, определение основных функциональных особенностей оркестровых групп, создание партитуры и репертуара — вот задачи, которые успешно решает Фомин во 2-й половине 1890-х годов. Организатором и руководителем оркестра русских народных инструментов был В. В. Андреев, а его главным сподвижником — Н. П. Фомин. Благодаря их совместным усилиям проект оказался успешным.

В послереволюционные годы Фомин занимался преподавательской деятельностью. С 1929 по 1941 годы преподавал в Ленинградской консерватории на инструментальном и дирижерско-композиторском отделениях.

Первые инструментовки для Великорусского оркестра (2024)

Великорусский оркестр, образовавшийся в конце XIX века благодаря творческой работе команды энтузиастов под руководством В. В. Андреева, был коллективом но-

² Упомянуется издание: Ignátieff M. Schule des künstlerischen Balalaika-Spiels. Frankfurt: Zimmermann, 1951. 58 с. (Прим. ред.).

вого образца, аналогов которому в мире не было. Руководителям нужно было не только создать оптимальный состав, но и выработать оркестровый стиль и репертуарную политику коллектива. Влияние на формирование репертуара оркестра сыграли, кроме самого Андреева, В. Т. Насонов, Ф. А. Ниман, но ключевую роль в создании оркестра, его партитуры и репертуара сыграл композитор, дирижер, преподаватель Н. П. Фомин.

Николай Фомин обучался в Санкт-Петербургской консерватории как пианист, композитор и дирижер. Еще в годы обучения он увлекся народными песнями: собирал, записывал, анализировал, гармонизовал. На основе народно-песенного материала молодой Фомин пишет свои композиторские работы, которые получали высокую оценку преподавателей. Встреча с В. В. Андреевым в 1888 году определила дальнейшую судьбу композитора. Он становится музыкальным руководителем кружка, а затем одним из основателей Великолукского оркестра и его первым профессиональным композитором.

Обработки и переложения Н. П. Фомина стали основой репертуара коллектива в первые годы его существования и заложили новое направление в искусстве. Фомин смог, грамотно используя возможности оркестра, раскрыть всю красочность его звучания. Свой творческий метод композитор назвал «строгим русским стилем». Оставляя мелодию неизменной, композитор обрабатывает ее за счет варьирования гармонии и оркестровой фактуры. Основные черты стиля: внимательное отношение к песенному материалу и строгий отбор оркестровых приемов. Фомину удалось художественно передать инструментальными средствами народную песню: и в этом новаторство и уникальность его обработок.

С 1929 года Фомин преподает на инструкторском отделении (ИНСО) Ленинградской консерватории. Создание методической базы для направления подготовки руководителей народных оркестров — еще одна заслуга профессора Н. П. Фомина.

Владимир Николаевич КОНОВ. Заслуженный работник культуры РФ, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Становление профессионального образования, создание методических пособий, школ игры на балалайке (2023)

К середине 1930-х годов сложилась **трехступенчатая** система образования подготовки профессиональных музыкальных кадров: *детская музыкальная школа, музыкальный техникум* (с 1936 года переименованы в училища), *консерватория*. И **двухступенчатая** (для особо одаренных детей): *музыкальная школа-десятилетка, консерватория*.

Профессиональное обучение на народных инструментах началось в Петрограде в 1918 году с создания

курсов для инструкторов по народному музыкальному образованию. В 1925 г. в Ленинградской консерватории открывается инструкторско-педагогический отдел, готовивший музыкантов-инструкторов для любительских русских народных оркестров. Создаются народные отделения в средних учебных заведениях: Центральный музыкальный техникум (ныне — муз. училище им. М. П. Мусоргского, 1926), Московский музыкально-инструкторский техникум им. Красной Пресни (1926), Третий музыкальный техникум (ныне — муз. училище им. Н. А. Римского-Корсакова, 1927), Нижегородский музыкальный техникум (1928), Ростовский музыкальный техникум им. А. В. Луначарского (1931).

В 1926 г. организована кафедра народных инструментов при капельмейстерско-хоровом факультете Харьковского музыкально-драматического института. В 1937 г. в Белорусской консерватории им. А. В. Луначарского открыт отдел народных инструментов. В 1939 г. в Киевской консерватории открыта первая в музыкальном вузе кафедра народных инструментов. В 1948 г. открывается факультет народных инструментов в ГМПИ им. Гнесиных; в 1960-м — отделение народных инструментов в Ленинградской консерватории.

Автором в различных источниках найдено 118 учебных пособий для балалайки, изданных за период с выхода в 1887 году первой «Школы игры на пятиладовой балалайке» В. В. Андреева и П. Селиверстова до «Современной школы игры на балалайке» А. Горбачева и И. Иншакова (2020). Ряд «Школ» были переведенные на иностранные языки и изданы за рубежом. Школы А. Илюхина, Н. Лукавихина, А. Дорожкина, П. Нечепоренко–В. Мельникова имели многочисленные переиздания.

А. Б. Шалов. Роль личности в становлении профессионального образования на балалайке в Ленинграде/Санкт-Петербурге (2024)

Образ Санкт-Петербурга — это не только белые ночи, памятники, дворцы и площади, но и люди, которые благодаря своему таланту, стали символами Великого города. Имя Александра Борисовича Шалова по праву стоит в одном ряду с именами выдающихся ленинградцев-петербуржцев.

Свои творческие идеи Александр Борисович с успехом реализовывал и в стенах консерватории. Основав в 1960 году класс балалайки на открывшемся отделении народных инструментов, он преподавал в этом прославленном учебном заведении до последних своих дней — ноября 2001 года. В различные годы он совмещал педагогическую работу в учебных заведениях: музыкальных училищах им. Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, в Институте культуры и Педагогическом институте им. Герцена. Александр Борисович воспитал плеяду талантливых учеников, среди которых лауреаты всероссийских и международных конкурсов, педагоги музыкальных школ, училищ и вузов.

В 1970 г. в издательстве «Музыка» выходит «Основы игры на балалайке» — труд, в котором он изложил

не только свой, но и богатый исполнительский и педагогический опыт многих исполнителей и педагогов, и в первую очередь своего учителя — П. И. Нечепоренко. Итогом всего многолетнего педагогического опыта стали его работы, посвященные проблемам методики обучения: «Обозначение балалаечных штрихов» (1975) и «Совершенствование игры на балалайке (гитарное тремоло)» (1985). Им созданы 23 этюда для балалайки, а также упражнения на различные виды техники.

Имя его пользовалось огромной известностью и уважением не только в России, но и за рубежом. У Александра Борисовича были тесные контакты с зарубежными музыкантами, исполнявшими его обработки: Ц. Китагавой (Япония), Б. Эккелем (Великобритания), Н. Цветновым (Норвегия), М. Игнатьевым, А. Гердтом (Германия), Н. Кедровым, М. Макаренко (Франция).

Сергей Александрович ФЕДОСЕЕНКО. *Концертмейстер группы балалаек-контрабасов Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева, художественный руководитель фестиваля «Новая жизнь басовых инструментов», автор «Классической школы игры на балалайке-контрабасе оркестра им. В. В. Андреева».*

Современное исполнительство на балалайках аккомпанирующей группы оркестра (2024)

Специфика использования в оркестре группы аккомпанирующих балалаек менялась в зависимости от появ-

ления более сложного репертуара для оркестра народных инструментов. В группу входят балалайки-секунды, балалайки-альты, басы и контрабасы. Все вместе они создают гармоническую основу партитуры. В отличие от балалаек-секунд и альтов исполнители на балалайках-басах и контрабасах еще с конца XX века выступали в роли солистов. В XXI веке их сольная деятельность принесла уже заметные результаты: для басовых инструментов начинают сочинять музыку композиторы.

С 2020 года Андреевский оркестр проводит фестиваль «Новая жизнь басовых инструментов», собирающий исполнителей на балалайках-басах и балалайках-контрабасах со всей России и ближнего зарубежья. География фестиваля подтверждает популярность и развитие басовых инструментов как сольных. В рамках фестиваля проводятся научно-практические конференции, где освещают наиболее насущные проблемы и предлагают пути развития басовых инструментов. В 2024 году в рамках фестиваля прошел I Всероссийский открытый конкурс молодых исполнителей на басовых инструментах русского оркестра. Многие композиторы привезли на фестиваль новые сочинения, специально написанные для этого важного проекта.

Результатом поисков и проводимых мероприятий по популяризации басовых инструментов явилось написание нескольких методических пособий — Школ игры: «Классическая школа игры на балалайке-контрабасе оркестра им. В. В. Андреева» (автор С. А. Федосеенко, 2022), «Школа игры на балалайке-контрабас М. Ю. Дзюдзе» (2023).
Материал подготовила Н. Н. Шкребо.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты статей присылаются в редакцию по электронной почте (edition@conservatory.ru) одновременно с аннотацией (краткое содержание статьи) и списком ключевых слов (наиболее часто употребляемые слова в тексте) на русском и английском языках. К тексту статьи должны прилагаться сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов). **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — „“. Все **нотные примеры, иллюстрации, таблицы, схемы** и пр. должны быть вставлены в основной текст рукописи, а также представлены в электронном виде отдельными файлами. Изображения присылаются в редакцию по электронной почте в формате *.jpg, *.tif или *.tiff с разрешением не менее 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер примера/фотографии/рисунка. Нумерация изображений внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (*Пример 3*), на другие изображения — жирным курсивом: (**Илл. 3, Рис. 3, Таблица 3**). Редакция оставляет за собой право потребовать от автора предоставить нотные примеры в виде файлов, созданных в программе Finale (расширение *.mus, *.musx). Возможность использования фотографий, сделанных непрофессиональной техникой (смартфон, планшет и пр.), обсуждается по каждому изображению отдельно. Таблицы, схемы и пр. должны быть переданы в исходном (редактируемом) формате — doc, docx (для Word), xls (для Excel). Техническое согласование иллюстративного материала проходит одновременно с принятием решения о публикации рукописи. **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** (при наличии) должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

In memoriam

Iosif RAISKIN

Hear the eternal, see the
invisible...

In memory of Alexander Knaifel

Иосиф РАЙСКИН

Услышать вечное, увидеть
незримое...

Памяти Александра Кнайфеля

Farewell words about Alexander Knaifel (1943–2024), the most prominent representative of the artistic avant-garde, composer and notionalist whose music is permeated with the light of Goodness and divine Love.

Keywords: Alexander Knaifel, Mstislav Rostropovich, sacredness in music, autobiography in sounds.

Прощальное слово о А. А. Кнайфеле (1943–2024) — ярчайшем представителе художественного авангарда, композиторе-мыслителе, чья музыка пронизана светом Добра и божественной Любви.

Ключевые слова: А. А. Кнайфель, М. Л. Ростропович, сакральность в музыке, автобиография в звуках.

*Услышать вечное в преходящем,
высшее в случайном — в этом заключен пафос
столь далекого от всякой патетики,
единственного в своем роде искусства
Александра Кнайфеля [12, с. 46].*

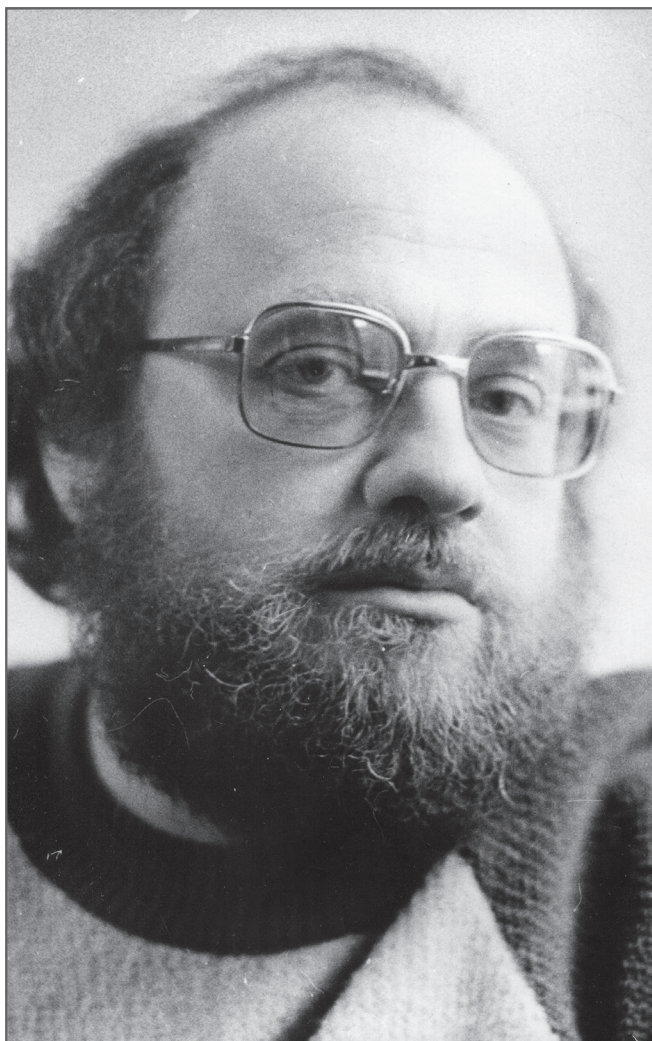
На 81-м году жизни скончался Александр Кнайфель — выдающийся композитор, мыслитель, ярчайший представитель музыкального авангарда. Произнеся ритуальные горестные слова о друге, чьи сердечные объятия еще, казалось, вчера согревали душу неколебимой верой в торжество Любви и Добра, поневоле задумываешься о бренности всего земного... Знаю, мне досталось бы от Шурика (так до последних дней друзья звали Александра Ароновича) за пафосность — вот уж что было ему совершенно чуждо! В его вере, по-детски чистой и искренней, было что-то от первых христиан, тех евангельских, гонимых Римом. В музыке Кнайфеля это запечатлелось с такой полнотой, что позволяет называть корпус сочинений композитора его музыкальной исповедью.

Композитор родился 28 ноября 1943 года в Ташкенте в семье музыкантов, преподавателей эвакуированной Ленинградской консерватории. Закончив в Ленинграде консерваторскую музыкальную школу-десятилетку

в 1961 году по классу виолончели у Эммануила Фишмана и выдержав труднейший конкурс, поступил в Московскую консерваторию, где следующие два года учился у Мстислава Ростроповича. Но после второго курса, «переиграв» руки, сообщил профессору, что хочет оставить виолончель и заняться композицией. Ростропович был огорчен, но добрые отношения музыканты сохранили на всю жизнь.

Кнайфель вернулся в Ленинград и поступил в консерваторию в класс композитора Бориса Арапова. Призвание подтвердилось быстро: 22-летний студент становится автором оперы «Кентервильское привидение», вскоре с успехом поставленной на сцене Оперной студии Ленинградской консерватории. Уже ранними сочинениями Кнайфель снискал репутацию неисправимого авангардиста, среди его сочинений почти не встречаются традиционно устоявшиеся жанры. С начала 1970-х композитор много работает для кинематографа. Он автор музыки к более чем 40 художественным и документальным фильмам (в десяти из них он сотрудничал с выдающимся режиссером Семеном Арановичем).

Мстислав Ростропович стал вдохновителем мировой премьеры «Восьмой главы», Canticum canticorum для храма, хоров и виолончели (1993), «Пятидесятого псалма» (1995) и «Блаженств» (1996). В содружестве



Александр Кнайфель — автор свыше 100 композиций во всех областях музыкального творчества. Премьеры его произведений звучали на крупнейших музыкальных фестивалях в Париже, Лондоне, Амстердаме, Нью-Йорке, Цюрихе, Зальцбурге, Берлине, Кельне, Маастрихте, Ферраре. В 1992 году во Франкфурте-на-Майне состоялся первый монографический фестиваль композитора.

Среди исполнителей музыки Кнайфеля — дирижер Аркадий Штейнлухт, пианист Олег Малов, виолончелисты Иван Монигетти и Борис Пергаменщikov, ударник Марк Пекарский, исполнитель джазовой и старинной музыки Геннадий Гольштейн, композиторы Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Гия Канчели, Эдисон Денисов, Тигран Мансурян, Софья Губайдулина. Живые и, увы, ушедшие.

Друзья композитора не знали, что он последние годы боролся с жестокой болезнью. Лечение в Германии помогало сохранять силы, по-прежнему жить Музыкой, создавать новые произведения, совершенствовать написанные ранее. Но, увы, медицина не всеильна, смерть настигла Александра Кнайфеля 27 июня 2024 года в Берлине. Отпевание усопшего прошло в православном храме Святых равноапостольных Константина и Елены при берлинском русском кладбище (том самом, где первоначально был погребен М. И. Глинка). Урна с прахом Александра Кнайфеля захоронена на мемориальном кладбище в Комарово близ Санкт-Петербурга рядом с могилой матери композитора.

В незримом, неслышимом пространстве...

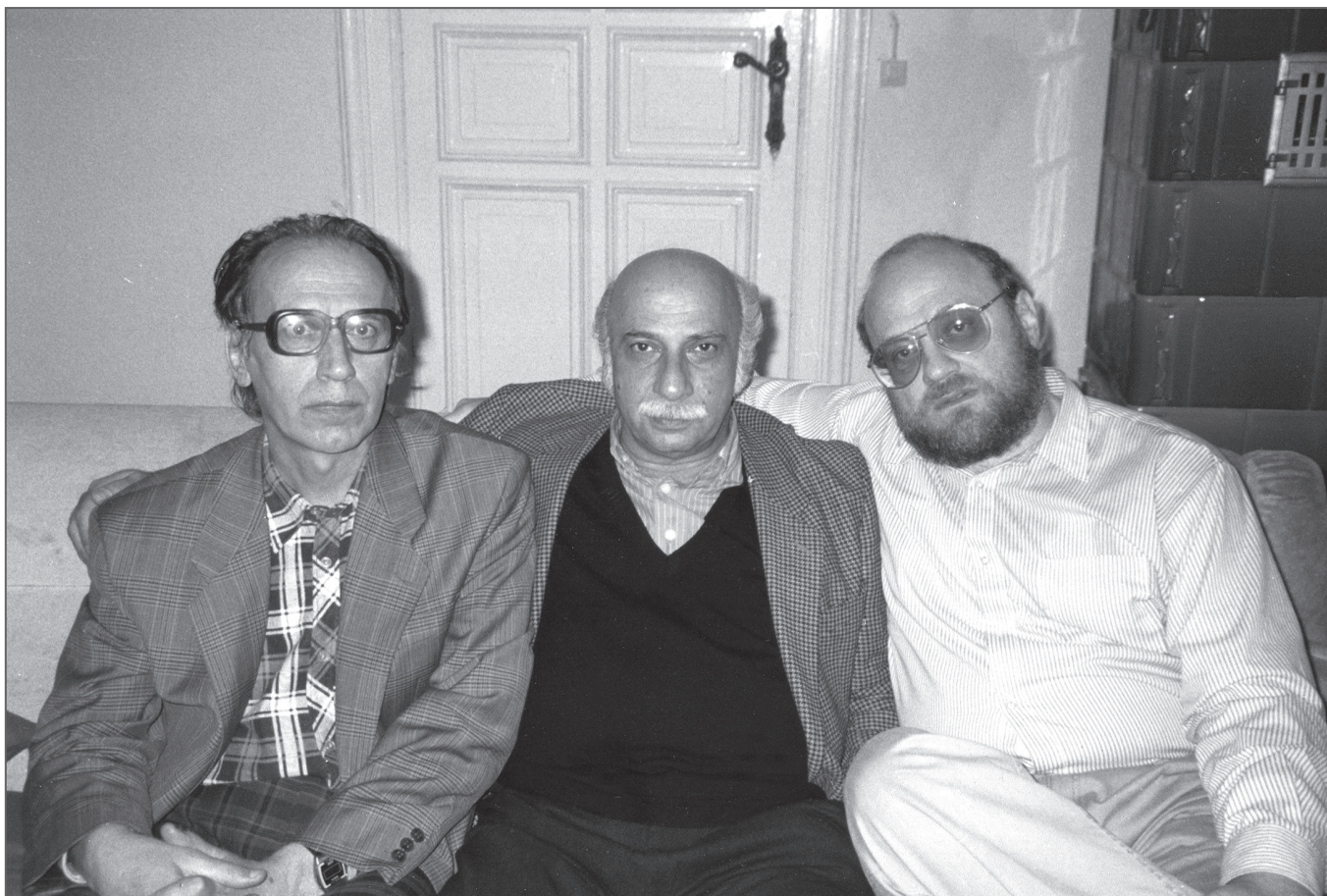
Валентин Сильвестров [15, с. 16].

с великим хореографом Леонидом Якобсоном композитор создал хореографический стриптиз «Разоружение» по мотивам карикатур Бидструпа (1966) и балетную сцену «Кающаяся Магдалина» по произведениям Тициана и Родена (1967), воплощенную на сцене вместе с «Монодией»¹ для женского голоса (1968) балериной Калерией Федичевой. По сценарию другого выдающегося балетмейстера, Георгия Алексидзе, создана крупная балетная партитура «Медея» («Колхидская волшебница», 1968). Для Татьяны Мелентьевой были написаны 15 историй для певицы и пианиста «Глупая лошадь» (1981), трио для певицы и виолончелиста «Сквозь радугу невольных слез» (1987–1988), Песнь Пресвятой Богородицы «Свете Тихий» (1991), «Бабочка», в строфах Иосифа Бродского (1993), «Облеченная в солнце» (1995) и пушкинское «Блаженство» (1997). В 2001 году в королевском театре Carre (Амстердам) Пьером Оди была поставлена опера «Алиса в стране чудес» для «театра играющих, поющих и танцующих», созданная Александром Кнайфелем по заказу Нидерландской оперы.

¹ Издание «Монодии» (1977) посвящено памяти Якобсона.

² Замечу, что для музыкантов из юго-восточной Азии приобщение к европейской музыке означало, напротив, *вестернизацию*.

«Восток» в западной музыкальной культуре со времен «янычарской» музыки Моцарта, как и русский «восток» со времен Глинки, оставался не более чем колоритной краской, не претендуя на стиль, особое направление. Иное дело — возникшая в XX веке тенденция к *истернизации*. Термин этот поначалу относился к исполнительскому искусству, в котором устойчивые позиции завоевали музыканты из Японии, Китая, Кореи², но постепенно стал означать едва ли не стилевую революцию. На смену музыке событийной, музыке действия, музыке, в чьем развитии торжествует логическое начало, пафос обсуждения, диалектика спора и конечного вывода (олицетворенной такими формами, как fuga, вариации, сонатное allegro), на смену этой, казалось бы, незыблемой европейской традиции приходит культура созерцания, медитации, порой длительного пребывания в состоянии завороченности, некоего транса — от молитвы до шаманского камлания. Репетитивная музыка (минимализм), в конечном счете играет на тех же струнах слушательского восприятия. Укажу



Валентин Сильвестров, Гия Канчели и Александр Кнайфель. Берлин. 1993 год

еще направление, полнокровно представленное в музыке XX века такими фигурами, как Пьер Булез и Джасинто Шельси, а у нас (я имею в виду недавнее «всесоюзное» культурное пространство), например, Аветом Тертеряном и Сергеем Белимовым. В их музыке преобладает совершенно иной, по сравнению с европейской традицией, вектор: от структуры формы — к структуре звука, от содержания опуса в целом — к содержательности одного отдельно живущего звука. Красноречив фрагмент из лекции Булеза «Музыкальное время»: «Я хотел бы поговорить о *модусе осознания времени, самоопределении во времени*, присущем нашей — западной — музыкальной традиции. Наша музыка активна <...>. Она устремлена от начала к концу, и *маршрут* ее, пожалуй, значит для нее больше, чем материал, который она использует. <...> Характер ее — сознательно активный, хотя возможно другое отношение к музыкальному предмету — его *созерцание*. Вслушиваться в звуки, слышать внутреннюю жизнь звуков, видеть, как они растут, трансформируются, могут даже умирать» [4, с. 66–67].

В обширном интервью композитор Сергей Белимов четко формулирует следующий тезис: «Единственное, что связывает совершенно различные музыкальные культуры Запада и Востока — это звук сам по себе»

[14, с. 9]. В Пятой симфонии Авета Тертеряна все начинается с одного единственного звука, длящегося в разной тембральной окраске, в изменяющейся фактуре, в разных голосах в течение нескольких минут — «вечность» для слушателя. Потом же, когда появляется всего-навсего второй звук (точнее, вторая нота), воспринимаешь это как событие, как откровение. Автор одной из статей пишет о «статической процессуальности (sic!) композиций» Тертеряна, о «самоценности фактурно-красочных свойств каждого звука» [8, с. 249–250]. Замечу, что грань между действием и созерцанием, на самом деле, размыта уже в малеровских финалах «Песни о Земле», Девятой, в Adagio Десятой. В тихих, истаяющих кодах симфоний Шостаковича (например, последнее пунктирное *Amen* засурдиненной трубы в финале Четвертой, трехзвучная формула *pizzicato* струнных в финале Восьмой, коды Тринадцатой и Пятнадцатой симфоний...).

Современную музыку захлестнула «новая простота». Это прокофьевское словцо по-разному преломляется в творчестве Александра Кнайфеля и Валентина Сильвестрова, Арво Пярта и Гии Канчели... Царящее в их музыке настроение Сильвестров удачно назвал «постлюдийностью», имея в виду не столько жанровое, сколько стилевое, культурологическое содержание тер-

мина. Приведу небольшой, но очень емкий фрагмент из его беседы с Татьяной Фрумкис. «Сейчас возникла какая-то новая музыкальная ситуация, может быть, канун всеобъемлющего универсального стиля³. Дойдя, в большой степени благодаря авангарду, до границ звукового мира, мы осознали и даже перешагнули их⁴. Постлюдийность — это некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом, каковой является, например, музыкальная драма, приходят формы, комментирующие ее. И это не конец музыки как искусства, а *конец музыки* (т. е. ее *окончание*. — И. Р.), в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь. Если форма кончилась по всем параметрам и, тем не менее, продолжает звучать в незримом, неслышимом пространстве, это определяет ценность сочинения...» [15, с. 16]. Можно продолжить мысль Сильвестрова известной восточной максимой: «В начале начал было Отсутствие, и не было у него ни свойств, ни имени. Из него появилось единое, но еще не было форм» [3, с. 81]. Философ вправе считать, что изначальный Хаос предшествовал Сотворению мира. Логоцентричное сознание по инерции сопоставит даосскую мудрость с Евангелием от Иоанна: «В начале было Слово...». Музыкантам же невозбранно думать, что речь у даосов шла о Тишине, из которой родился Звук.

Путеводными для композитора стали известные строки Бориса Пастернака: «Тишина, ты лучшее из всего, что слышал...». Не из «шума времени» (Осип Мандельштам), не из «гула жизни» (Владимир Набоков) рождается его музыка, а из тишины; в тишине же она и истаивает, растворяется.

Принято считать Джона Кейджа пионером музыки, состоящей из одной большой паузы, музыки молчания (знаменитые «4'33"»). Восстановим неоспоримый русский приоритет в этой области. «Есть сочинения, которые требуют аплодисментов — эти аплодисменты входят в состав композиции. Разве можно себе представить какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь „арагонской хоте“. А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает. <...> Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда... Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания» [11, с. 188]⁵. Впрочем, еще много раньше Джон Китс дал поэтический эквивалент сказанного: «Прекрасна музыка, но неслышимое прекраснее» [16, с. 42].

Бог есть любовь, и тот, кто пребывает в любви, пребывает в Боге, и Бог пребывает в нем.

Первое послание Иоанна.

Музыка Кнайфеля, «петербуржца по национальности», более известна и высоко ценима на Западе, нежели у себя на родине. Ведь не случайно фестиваль музыки Кнайфеля прошел в 1992 году во Франкфурте-на-Майне. Не случайно тогда же ему была присуждена почетная композиторская стипендия, позволившая композитору в канун пятидесятилетия год работать в Германии.

Впрочем, будем справедливы, музыку Кнайфеля сегодня знают и зрители кино: игрового («Торпедоносцы»), документального («Личное дело Анны Ахматовой», «Я служил в охране Сталина»), и многомиллионная аудитория, смотревшая телесериалы «Рафферти», «Противостояние», «Большая игра». Долгое сотрудничество с замечательным петербургским режиссером Семеном Арановичем оказалось необыкновенно плодотворным.

Музыка Кнайфеля сегодня звучит и в наших концертных залах. Часто ли? Вот неожиданный ответ самого композитора в журнальном интервью: «Уверен, что моя музыка не должна часто исполняться, потому что каждый раз, предлагая публике свои сочинения, я требую от нее некой чрезвычайности. А, как известно, человек не может долго пребывать в чрезвычайной ситуации. Он начинает уставать и раздражаться...» [1, с. 13].

«Красота — это момент горения, и только если сожжешь себя, в освобожденной энергии возникает красота», — так Александр Кнайфель определил свой творческий девиз. «Самосожжение» Кнайфеля, конечно, метафорическое, образное. Он далек и от скрябинско-«прометеевских» амбиций, и от прокофьевского огнепоклонничества. Ему претит тон пророка: не «угль, пылающий огнем», а «небесный пламень» — огонь любви опалает-омывает возводимые им музыкальные храмы. Разумеется, Кнайфель укоренен в русской традиции (этической, прежде всего), и здесь имя Шостаковича, чтимого композитором в ряду учителей, приходит на ум первым. С Игорем Стравинским его роднит пристальное внимание к ритмической первооснове музыки. Стравинскому композитор наследует и в жанровой палитре, пестрящей самыми неожиданными обозначениями, и в исполнительских составах, столь же нетрадиционных. Вот и рождаются такие даже по «внешнему виду» полярные произведения, как «Монодия» для женского голоса на латинский текст шотландского поэта XVI века Джорджа Бьюкенена и «150 000 000», дифирамб для смешанного хора, шести флейт-пикколо, шести труб, шести тромбонов, двенадцати контрабасов

³ От всеобщего универсального стиля, впрочем, храни нас Бог!

⁴ Об этом же говорит и Кнайфель: «Каждый за свою жизнь проходит во многом сходную историю... Вначале порыв, усложненность. Вы входите в мир, открываете его. Потом становитесь богаче, богаче и может быть в какой-то момент как бы отказываетесь от всего». Цит. по: [5, с. 32].

⁵ Высказывание Кнайфеля на сей счет гораздо категоричнее: «Мне вообще не нравится слово „пауза“. Музыкой может быть не звучащее, а звучащее, то есть *как бы* музыка — „паузой“» [5, с. 25].

и трех групп литавр на стихи Владимира Маяковского или «Письмо Ленина членам ЦК». Место привычных для концертного зала и музыкального театра жанровых определений занимают балет-симфония и «фатум в унисонах», сюита-фантасмагория и хореографический стриптиз... От античной трагедии рока и мщения в балете «Медея» до «Языческого рока» для хора басов, ударных и рок-группы, как говорится, «дистанция огромного размера».

Со временем театральность, плакатная броскость музыкальных образов отступают перед всепроникающей мыслью в ее становлении и развитии. Семена нового стиля посеяны давно: своим рубежным сочинением сам композитор называет создававшуюся на протяжении почти десяти лет (1970–1978) «Жанну» — своеобразные чисто инструментальные «Страсти Жанны д'Арк». Появляются одно за другим сочинения Кнайфеля, уже названия которых говорят сами за себя. Вот лишь некоторые из них: «Вера». Вариации и Строфа посвящения для оркестра струнных инструментов; «Agnus Dei» для четырех инструменталистов а cappella; Litanía для оркестра; «Возношение» для хора струнных инструментов; «Лестница Иакова». Glossolalia тринадцати; «Молитва Ефрема Сирина»... Своей жене и музе Татьяне Мелентьевой он посвящает «Свете тихий». Песнь Пресвятой Богородицы. Композитор вспоминал: «„Облечённая в солнце“ возникла в стремлении охватить женские образы из Библии, фольклора, классики — как сбывшееся пророчество о Новом Свете, Новом Граде, Новой Марии, как музыкальное приношение Татьяне Мелентьевой, в чьем пении всегда несравненный свет» [5, с. 38].

Говорящие названия... «Вера» посвящена памяти великой русской актрисы Веры Комиссаржевской, но в имени адресата скрыт (так ли уж скрыт!) глубинный смысл произведения.

Непроизнесенные слова (исследователи называют это «скрытым словом»)... Полуторачасовой «Agnus Dei» («Агнец Божий») написан «на тексты» латинской католической молитвы, фрагментов из блокадного дневника ленинградской девочки Тани Савичевой и из Евангелия от Иоанна. А ведь исполнители, напомним, четыре инструменталиста! Красноречива авторская ремарка к «Возношению» для хора струнных инструментов: «Словесный текст не звучит, но исполнители должны играть таким образом, как если бы он звучал на самом деле».

Молчащие исполнители... Пианист, «играющий» на правом деревянном крае клавиатуры рояля беззвучными, но заметными движениями руки... Дирижер, жестикулирующий перед молчащим оркестром... Музыканты, беззвучно скользящие смычками по струнам... Ремарка из другого сочинения Кнайфеля: «Все паузы рассматриваются как звучащая тишина». Вдумчивый исследователь называет это «музыкальной тайнопи-

сью» [13, с. 15], имея в виду прежде всего многократно повторенный композитором призыв к слушателям — не *проникнуть* в тайну и даже не *проникнуться* тайной, а *приникнуть* к тайне! И тот же исследователь отмечает: «Другой скрытый слой музыки Кнайфеля связан с универсальным для композитора законом числовых пропорций. Магии числа, как известно, подвержены многие композиторы XX столетия» [12, с. 46]. Что ж, это не удивительно, если вспомнить об античном *квадри-виуме*, включавшем арифметику, геометрию, астрономию и... музыку или вспомнить известный афоризм Готфрида Лейбница: «Музыка — это бессознательное упражнение души в арифметике».

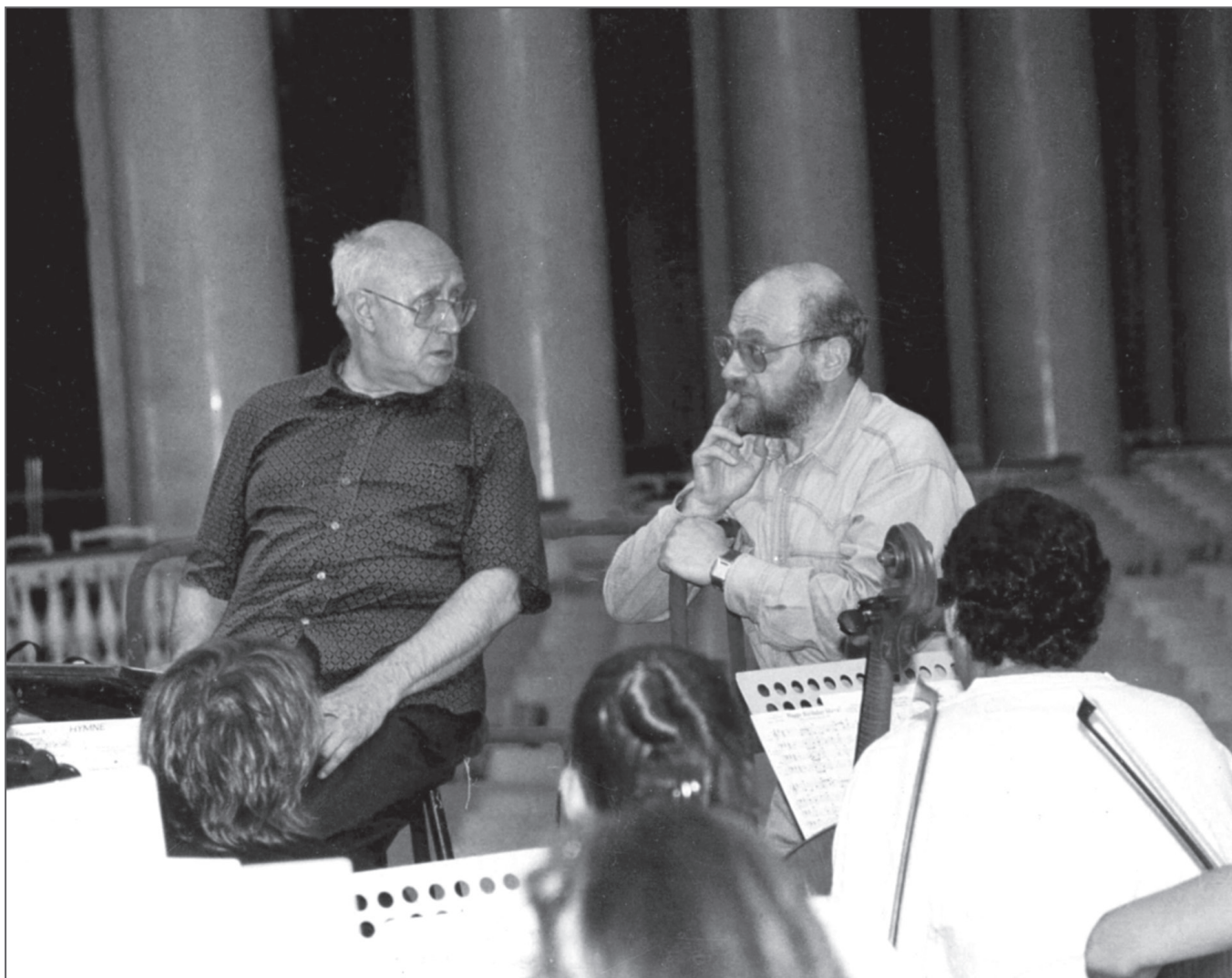
А в Библии красный кленовый лист
Заложен на Песни Песней.
Анна Ахматова⁶.

Пройдя через искушения самой современной композиторской техники, через разъедающую рефлексию, свойственную художникам нашего времени, Александр Кнайфель сделал свой выбор. «Восьмая глава» — само Добро, сама Любовь. Заголовок одного из первых откликов на вашингтонскую премьеру 1995 года — «Встреча в пространстве любви».

Сегодня торжествует понимание неразделимой триады: композитор — исполнитель — слушатель. Кнайфель уже самим титулом произведения усиливает эту слушательскую алеаторику: «Восьмая глава. Canticum canticorum (Песнь песней). Для Храма, хоров и виолончели». Для Храма — значит для данного собора, для этой церкви и именно для этих прихожан-слушателей. Да они и не только слушатели: их реакция, их дыхание создают атмосферу коллективной молитвы.

«Восьмую главу» композитор посвятил Мстиславу Ростроповичу. На вопрос: «Почему виолончель считают инструментом великой нравственной силы?» Ростропович ответил: «Потому что ее регистр — это регистр человеческого голоса... Порой я чувствую, что внутри звука заложены слова» [7, с. 221]. Великий музыкант исполнил партию виолончели на мировой премьер «Восьмой главы» вместе с хористами Общества хорового искусства американской столицы в Вашингтонском национальном соборе 7 апреля 1995 года (дирижировал Норман Скрибнер). Напомним, Александр Кнайфель свою консерваторскую студенческую жизнь начинал в виолончельном классе Мстислава Ростроповича. Спустя десятилетия композитор возмечтал «услышать» голос Ростроповича, его единственное в мире прикосновение, согретое и согревающее великой Любовью <...>. В работе над «Восьмой главой» он был подобен ученику, внимающая с пронзительной, светящейся правдой, знанием которой — Незнание. <...> Так было в благословенные дни ее рождения среди тысяч американцев. Так было,

⁶ Строки из стихотворения «Под крышей промерзшей пустого жилья...».



Мстислав Ростропович и Александр Кнайфель на репетиции «Утешителю (Молитва Святому Духу)» для хора виолончелей. Большой зал Санкт-Петербургской филармонии. 7 июля 1997 года. © Архив Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича

когда двести виолончелистов Всемирного конгресса пропели с ним молитву Святому Духу — «Утешителю»» [6, с. 9].

Через пять с небольшим лет «Восьмая глава» в Таллинне. Премьере 17 сентября 2000 года в старинной церкви Нигулисте, на которую я был приглашен автором, предшествовали репетиции, спевки в концертном зале «Эстония»⁷. За час до концерта прошла акустическая проба в самом храме. Вот когда стало ясно, что храм, как и означено на титульном листе партитуры, главное «действующее лицо» сочинения. Слово автору: «Композиция услышана мною в его полетнейшей акустике. Всякое событие, происходящее в храме, приобретает чрезвычайный смысл. Время подчинено вечности и укрощено ею. Между всеми находящимися в храме протягиваются невидимые нити, возникает какая-то общность...» [10]. Концерт еще не начался, из разных приделов отдающего эхом собора доноси-

лись звуки распевающихся хоров, виолончель «пробовала» голос, я увидел радостного и возбужденного Андреса Мустонена: «Уже музыка! Каждый делает свое дело!» Музыканты смолкли, церковь понемногу заполнялась публикой. Тишина в зале, под сводами огромного, гулко резонирующего собора, особая, живая тишина, наполненная дыханием сотен людей. Она так же индивидуальна, присуща именно этому залу, этой аудитории, как индивидуален, лично окрашен голос музыканта и его инструмента. Из нее возникает музыка, в ней истаивают последние звуки.

...В центре креста, образованного четырьмя хорами (хор мальчиков, смешанный, мужской и женский) на небольшом возвышении виолончелист Иван Монигетти, рядом дирижер Андрес Мустонен. Скамьи для прихожан (я хотел сказать, для слушателей!), обычно обращенные к алтарю, на этот раз с двух сторон повернуты к центру собора. И снова слово композитору:

⁷ Нигулисте, разумеется, действующая церковь, время в ней строго по часам расписано.

«„Восьмая глава“ — это коллективная молитва, в которой объединяются не только музыканты, но все присутствующие. Создается принципиально неконцертная ситуация. Виолончелист должен принести некоторую жертву, отречься от роли всеобщего любимца, заполняющего собой концертное пространство, во имя единения, во имя любви. В этом акт смирения, проявление любви жертвенной» [10]. На этот раз «крестную жертву» приносил один из лучших и известнейших учеников Ростроповича.

...Смычок Ивана Монигетти опускается на струны. Прикосновение неуловимо, неуловимо мгновение возникновения звука, тихого голоса виолончели в самом насыщенном, самом «поющем» среднем регистре. И напряженный мелодический ток в высочайшей сопрановой тесситуре, и хрупкие прозрачные флажолеты, требующие отточенного мастерства, все звучит во множестве градаций единой динамики (*piano/pianissimo*), почти в едином темпе, «медленном-медленном», по определению Ростроповича. Руки Андреса Мустонена вызывают к жизни звучание хоров, первым — мужского. И тут же характерное примечание автора в партитуре: «сливаясь с пространством храма отлетающими звуками». Потом еще не раз встретятся рядом с хоровыми партиями авторские ремарки: «предельно бережно», или «предельно бережно „пристраиваясь“ своими тишайшими унисонами к звучанию женского хора (как бы в его тени!)». Эти, казалось бы, чисто профессиональные детали партитуры (кухня исполнительская!) как нельзя лучше передают духовную ауру, эмоциональную «температуру» сочинения.

Благодарное отступление об исполнителях. Иван Монигетти — давний друг музыки Кнайфеля. Он написал одно из ранних сочинений композитора — *Lamento* для виолончели соло. На премьере «*Agnus Dei*», сочинения, в котором партия виолончели отсутствует, играл на контрабасе, ударных, синтезаторе. Обладатель могучего темперамента, виртуозной техники, в «Восьмой главе» должен был «смирить гордыню», проявить виртуозность высшего порядка (латинское *virtus* — доблесть, талант).

Андрес Мустонен — создатель и бессменный руководитель любимого петербуржцами ансамбля старинной музыки *Hortus musicus*, исполнитель на барочной скрипке⁸. А вот Мустонен-дирижер, хоровой и симфонический, чей репертуар простирается от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Пярта, нам менее неизвестен. К сочинению Кнайфеля Мустонен отнесся с необыкновенным энтузиазмом, которым сумел заразить и хоры. О, эти эстонские хоры! Одна деталь красноречивей многих описаний. После репетиции восхищенный автор в разговоре со мной сказал о мужском хоре: «Они поют, как сотня Георгов Отсов!» Можно ли было преподнести больший комплимент эстонской хоровой культуре!

«Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее». Эти строки из Восьмой главы Песни песней Соломона, быть может, лучше всего передают атмосферу, царившую в старинной таллинской церкви Нигулисте (XIV век) на европейской премьере петербургского композитора. В августе 2001 года состоялась премьера в Риге с участием эстонских и латышских хоров. Когда же ждать петербургскую премьеру?

Будьте как дети, ибо их есть Царство Небесное.
Матфей, 18.3.

Известно признание Гюстава Флобера: «Мадам Бовари — это я». Художник всегда отождествляет себя (или частицу себя!) со своими героями. «„Алиса“ — это моя автобиография в звуках», — сказал Александр Кнайфель по окончании репетиции «Алисы в стране чудес» в Амстердаме. Первый сезон в новом тысячелетии Нидерландский театр открыл оперой петербургского композитора. В прессе ее тотчас окрестили «цирковой оперой с акробатами, поющими музыкантами и танцующими певцами» [2, с. 8]. В этом было что-то детское (вопреки возрасту автора, вопреки «взрослой логике», сбереженное детское!). «Дети, — продолжал Кнайфель, — моя самая важная публика!» [2, с. 8]. В другой газете читаем: «Легко и светло. Это моя эстетика. Я ничего не понимаю в этих серьезных операх. Я равнялся на „Золушку“ Россини» [2, с. 8]. Именно детская «сумасшедшинка» в музыке Кнайфеля всегда противостоит рутинным ожиданиям консервативной критики и публики. Проницательный рецензент после премьеры вспоминал: «Я сказал Кнайфелю: твоя музыка создана для детей, взрослые слишком глупы, чтобы понять ее» [2, с. 9].

Вот и «Глупая лошадь», пятнадцать историй для певички и пианиста на стихи Вадима Левина, с ее (их!) парадоксальной стилистикой, сочетает стихию смешного с трагическим, яркие интонации с шумовыми вкраплениями (постукиваниями по роялю, ударами по педалям, щелканьем языка, пением и насвистыванием пианиста). Незабываемо исполнение «Глупой лошади» Татьяной Мелентьевой и Олегом Маловым. Этот вокальный цикл прямоком вел в Зазеркалье, к написанной спустя десятилетие «Алисе в стране чудес». И уже не удивляешься, читая в рецензии на амстердамскую премьеру: «Партитура Кнайфеля — чудо <...>. После полутора часов может „поехать крыша“, но восхищает это мастерское сочетание бряканья и звяканья, звуков челесты и фортепиано, электронных эффектов, пения по слогам, вскрикиваний, пиццикато, шмяканья: бах! шлеп! плюх!, ритмического топанья...» [2, с. 9].

Четверть века мы дожидались, чтобы услышать «Жанну», пассион для тринадцати групп инструмен-

⁸ Накануне премьеры, после репетиции «Восьмой главы», А. Мустонен и И. Монигетти в ансамбле с еще несколькими музыкантами *Hortus musicus* превосходно играли в отреставрированном летнем дворце Кадриорга музыку Букстехуде, Телемана.



Олег Малов, Татьяна Мелентьева и автор в артистической Малого зала Ленинградской филармонии после премьеры цикла «Глупая лошадь». 9 декабря 1981 года

тов, своеобразные чисто инструментальные «Страсти Жанны д'Арк». Автор не устает подчеркивать, что это рубежное для него сочинение: «В „Жанне“ каждый звук словно бы оплачен моей кровью... Тогда в 35 лет думал, что пишу последнюю вещь, оказалось — первую! Первую в ряду произведений нового стиля. После этого сочинения я стал совершенно другим человеком, все клеточки обновились» [9, с. 12]. Двадцать лет назад на открытии XV фестиваля «Звуковые пути» в церкви Св. Екатерины не было 13 групп инструментов. Мы услышали так называемую клавирную версию «Жанны»: в центре храма за роялем автор, ему ассистировал Олег Малов, который также управлял рассредоточенным по углам зала квартетом ударных инструментов Вале-

рия Знаменского. Над алтарем в глубине галереи невидимый слушателям Камерный хор Lege Artis (дирижер Борис Абальян). Это аскетическая музыка. Это истовая музыка! Быть в одно и то же время истовой и аскетической может только молитва. Она требует непрерывного и напряженного внимания. Она призывает к посылу возможному сопричастию, сопереживанию в каждый момент звучания.

Вернемся к евангельской фразе, поставленной в эпиграф. Да, нам всем нужно учиться у детей их умению любить, их преданности, открытости, чуткости ко всякой фальши... Не случайно же дитя избрано символом Царствия Небесного. «Человек по своей природе авангарден» — так озаглавил одну из своих бесед

Александр Кнайфель и продолжил ее поучительным рассказом о том, как родственники композитора Тиграна Мансуряна, «чей язык называли советским авангардом», приехали на его концерт из далекого села. «До этого они никогда не были в филармонии, не видели симфонического оркестра... Слушали сначала настороженно, потом стали улыбаться и, наконец: „О, это он! Это — он!“ Узнали через эту непростую музыку! Развитие музыкального языка и языка вообще — вопрос ошеломляющей тайны. Ведь как не выбирают родителей, не выбирают и язык, а он незаметно и непрерывно меняется» [5, с. 74–75].

В скорбные дни прощания с Александром Ароновичем Кнайфелем, нас, его друзей, коллег и преданных слушателей, утешало (пусть запоздалое) признание на родине. Четыре с лишним десятка лет назад Кнайфель в составе так называемой «хренниковской семерки» был подвергнут официальному поруганию на VI съезде Союза советских композиторов. К началу девяностых четверо из семи композиторов, ошельмованных в докладе Тихона Хренникова, покинули СССР. Александр Кнайфель остался верен своей стране, своему народу, его тысячелетней культуре. Бывает, настоящая (не показная!) верность вознаграждается официально. Александру Кнайфелю даровано почетное звание Заслуженного деятеля искусств РФ, ему присуждена премия Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры за 2012 год в номинации «композиторское искусство» за музыку

к спектаклям БДТ им. Г. А. Товстоногова «Маскарад», «Старик и море», «Дядюшкин сон». Но не лучше ли заглянуть в интернет и прочесть благодарные отклики: «Мелодия в „Противостоянии“ — нечто, это высший пилотаж»; «Музыка к фильму „Торпедоносцы“ гениальна. Я от нее впадаю в транс глубочайшего переживания»; «В сериале „Рафферти“ придуманное Кнайфелем беспощадное, „рваное“ танго — перл, музыка судьбы»; «Я не знаю, как насчет договора с Богом, но музыка Александра Кнайфеля — неземное явление»⁹.

Секрет восприятия непростой музыки Кнайфеля прост, его открыл сам композитор: «Трудно воспринимать не светоносные вещи» [5, с. 33].

Позволю себе завершить это прощальное слово о друге и музыканте, виолончелисте и композиторе строками из шутивного приветствия Шурику, поднесенного мною к его восьмидесятилетию:

*...Ты едва ль не с колыбели
Пилил на виолончели!*

*Избрал другое ты призванье,
Творца открылось дарованье,
А свет волшебный — Lux aeterna
Сияет в каждой ноте верной.*

*И среди лучших cello века
Нет светоносней человека!*

Литература

1. Александр Кнайфель: «Люди опять обратились к музыке» / беседовала Т. Егорова // Музыкальная жизнь. 1993. № 17–18. С. 12–13.
2. «Алиса в стране чудес». Премьера оперы Александра Кнайфеля в Амстердаме / подгот. Е. и И. Райскины // Окно в Европу. Приложение к газете «Мариинский театр». 2002. № 1–2. С. 8–9.
3. Антология даосской философии / сост. В. В. Малявин, Б. Б. Виноградский. М.: Товарищество «Клышников-Комаров и К°», 1994. 446 с.
4. Булез П. Музыкальное время // Ното musicus'95: альманах музыкальной психологии. Вып. 2 / ред.-сост. М. С. Стачеус. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. С. 66–75.
5. Кнайфель А. Мост в Эдем. Встречи. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. 190 с.
6. Кнайфель А. Репетиция Рая. К 75-летию Мстислава Ростроповича // Мариинский театр. 2002. № 1–2. С. 9.
7. Невзглядова Е. В блаженном краю, прозаическом и стихотворном // Новый мир. 1997. № 10. С. 219–223.
8. Птушко Л. Космофил симфоний А. Тертеряна // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. ст. / ред.-сост. В. Б. Валькова, Б. С. Гецелев. Т. 1. Нижний Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 246–255.
9. Райскин И. Будем как дети. К 70-летию Александра Кнайфеля // Санкт-Петербургский Музыкальный вестник. 2013. № 10. С. 12.
10. Райскин И. Эстонский дневник. «Восьмая глава». Не последняя... // Петербург. Классика. Летопись культуры и искусства. 2000. № 11.
11. Сабанев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Муз. сектор ГИЗ'а, 1925. 318 с.
12. Савенко С. Лестница Иакова // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 45–46.
13. Савенко С. Музыкальная тайнопись Александра Кнайфеля // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 15–22.
14. Сергей Белимов — Иосиф Райскин: «Нас всех объединяет звук». Интерактивная интерпретация интервью с интрамузыкантом // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 1–17.
15. Сильвестров В. Сохранять достоинство... / беседу вела Т. Фрумкис // Советская музыка. 1990. № 4. С. 11–17.
16. Софронов Ф. М. О концепте незвучащего в новоевропейской музыке // Музыка и незвучащее: сб. ст. / редкол.: Е. В. Пермяков (отв. ред.) и др. М.: Наука, 2000. 326 с.

⁹ URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/>.

БОНДАРЕВ Сергей Викторович — заведующий отделом «Большой дворец» Государственного музея-заповедника «Петергоф», кандидат исторических наук. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

БОСОВ Андрей Петрович — хореограф-постановщик, солист Мариинского театра (1976–1992), профессор кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: abossov@gmail.com.

БРАГИНСКИЙ Дмитрий Юрьевич — преподаватель Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

МИЛЛЕР Лариса Алексеевна — заведующая Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: larmiller@mail.ru.

МИХЕЕВА Марина Владимировна — старший преподаватель кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru.

ПОЛУБЕНЦЕВ Александр Михайлович — Заслуженный деятель искусств РФ, хореограф, профессор, заведующий кафедрой режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: polubentsev@mail.ru.

РАЙСКИН Иосиф Генрихович — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыкознания Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

СОКОЛОВ Кирилл Борисович — заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры деревянных духовых инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

ЧУПАХИНА Елена Александровна — преподаватель кафедры органа и клавирина Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской консерватории. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

ШКРЕБКО Наталья Николаевна — заслуженная артистка РФ, профессор, заведующая кафедрой струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, лауреат Международного конкурса им. Д. Д. Шостаковича, солистка ансамбля «Стиль Пяти», автор видео-пособия «Я хочу стать домристом», художественный руководитель ансамбля домристов им. И. И. Шитенкова. E-mail: nshkrebko@mail.ru.

BONDAREV Sergey — PhD in History, Head of the “Grand Palace” Department of the State Museum-Reserve Peterhof. E-mail: bd@peterhofmuseum.ru.

BOSOV Andrei — ballet master, soloist of Mariinsky Theatre (1976–1992), professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: abossov@gmail.com.

BRAGINSKY Dmitri — PhD, Lecturer of Secondary Special Music School of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: dmi-braginsky@yandex.ru.

MILLER Larisa — Head of the Manuscript Department of the Research Music Library of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: larmiller@mail.ru.

MIKHEEVA Marina — PhD, Senior Lecturer of the Russian Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: edition@conservatory.ru.

POLUBENTSEV Alexander — Honored Art Worker of the Russian Federation, choreographer, professor, Head of the Ballet Direction Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: polubentsev@mail.ru.

RAISKIN Iosif — Editor-in-Chief of the newspaper “Mariinsky Theatre”, chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers’ Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru.

SOKOLOV Kirill — Honored Artist of the Russian Federation, professor of the Department of Woodwind Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

CHUPAKHINA Elena — Lecturer of the Department of Organ and Harpsichord of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and The Secondary Special Music School of the Saint Petersburg State Conservatory. E-mail: elena-chupahina@yandex.ru.

SHKREBKO Natalya — Honored Artist of the Russian Federation, professor, Head of the Department of String Folk Instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Laureate of the International Competition named after Dmitri D. Shostakovich, soloist of the ensemble “Style of Five”, author of the video guide “I want to become a domrist”, artistic director of the domrist ensemble named after I. Shitenkov. E-mail: nshkrebko@mail.ru.