

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Musical almanac of Tomsk State University

Научно-практический журнал

2019

№ 8

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА

ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии

КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич, солист Томской Филармонии, солист Хоровой капеллы ТГУ – ответственный секретарь

ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеологии, культурного и природного наследия, Заслуженный работник Высшей школы РФ

КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

ВОЛКОВА Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета

ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

МАКСИМОВ Виталий Васильевич, Заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

СОТНИКОВ Виталий Вячеславович, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

КОЛЯДЕНКО Нина Павловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

ЯРОШ Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Красноярского государственного института искусств

БАЖАНОВ Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

БУЛГАКОВА Людмила Викторовна, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж)

MOSELER Alexander, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil

AKHMETOV Andrey, alummy of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

JEWANSKY Jörg, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Адрес редакции и издателя:

634050, РФ, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета» **E-mail:** prihkatja@mail.ru

Издательство: Издательский Дом ТГУ

Редактор А.А. Цыганкова, оригинал-макет А.А. Цыганкова, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано в печать 25.12.2019 г. Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 8. Усл.-печ. л. 7,4. Тираж 50 экз. Заказ № 4187.

Дата выхода в свет 17.01.2019 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательского Дома ТГУ.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт: <http://publish.tsu.ru>. E-mail: rio.tsu@mail.ru

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

Founder – National Research Tomsk State University

EDITORIAL BOARD

Ekaterina A. PRIKHODOVSKAYA, the doctor of art criticism, the member of the Union of composers of Russia, the member of the Russian Union of writers, associate professor of the Institute of arts and culture of Tomsk State University – the editor-in-chief, the chairman of an editorial board

Vyacheslav V. KLIMENKO, the soloist of Tomsk Philharmonic hall, the soloist of the Choral chapel of TSU – the responsible secretary

Eduard I. CHERNYAK, doctor of historical sciences, department chair of a muzeology, cultural and natural heritage, Honoured worker of the Higher school of the Russian Federation

Veronika A. KRIVOPALOVA, associate professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Polina S. VOLKOVA, doctor of art criticism, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of composers of Russia, professor of the Kuban State Agricultural University

Vladimir V. PONOMARYOV, chairman of the Krasnoyarsk regional organization of the Union of composers of Russia, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk State Institute of Arts

Maria N. BLAZHEVICH, candidate of art criticism, senior teacher of the Tyumen State Institute of Culture

EDITORIAL COUNCIL

Vitaly V. MAXIMOV, Honored artist of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Vitaly V. SOTNIKOV, Honored worker of arts of the Russian Federation, professor of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Nina P. KOLYADENKO, the doctor of art criticism, the candidate of philosophical sciences, professor, the department chair of history, philosophy and Art Studies of Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka

Olga V. YAROSH, candidate of art criticism, associate professor of the theory of music and composition of Krasnoyarsk State Institute of Arts

Nikolay S. BAZHANOV, the doctor of art criticism, professor of Novosibirsk State Conservatory of M. I. Glinka

Lyudmila V. BULGAKOVA, candidate of art criticism, department chair of tool performance of Institute of arts and culture of Tomsk State University

Ekaterina O. KUPROVSKAYA, candidate of art criticism, doctor of musicology of University Sorbonne (Paris)

Alexander MOSELER, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named Musa Jalil

Andrey AKHMETOV, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing

Jörg JEWANSKY, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster

Editorial and publisher address

Tomsk State University, 36 Lenin Ave., Tomsk 634050, Russian Federation

E-mail: prihkatja@mail.ru

Contact the Journal

<http://journals.tsu.ru/music/>

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	6
--------------------	---

VITA BREVIS, ARS LONGA

Нина Коляденко, Ирина Полозова, Элеонора Выбыванец, Галина Овсянкина, Светлана Мозгот, Екатерина Приходовская, Полина Волкова. БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ ШИНДИН	8
Наталья Найко. ОЛЕГ ОВАНЕСОВИЧ МЕРЕМКУЛОВ.....	17

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Виталий Максимов. ТЬЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА	27
Ольга Ткаченко, Екатерина Степанова ТЬЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	30
Екатерина Приходовская, Анна Окишева МОДЕЛИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ КАК МЕТОД ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА	36

VERBUM DE MUSICA

Полина Волкова. ПАБЛО ПИКАССО, ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ЖОРЖ БРАК: ДИАЛОГ ПОСВЯЩЕННЫХ	48
Сергей Меркулов, Екатерина Приходовская. ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПЛАТФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	58

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Юй Ян. «ДАМА ПИК» ПАВЛА ЛУНГИНА КАК ИНТЕРТЕКСТ	75
Дарья Ионкина. ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖАЗОВОГО СТИЛЯ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ № 2 ИЗ ЦИКЛА «24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» ОР. 58 НИКОЛАЯ КАПУСТИНА	82
Вероника Кривопалова, Анна Кириенко. ТРАКТОВКА СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ № 4 ЛЯ МИНОР АНТОНА РУБИНШТЕЙНА.....	87

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

Музыка и дорога: одно лето из жизни органиста	103
По страницам Международного конкурса	111
Весёлый часовой.....	118
Сведения об авторах	123

CONTENTS

From the editor	7
------------------------------	----------

VITA BREVIS, ARS LONGA

Nina Kolyadenko, Irina Polozova, Eleanor Retired, Galina Ovsyankina, Svetlana Mozgot, Ekaterina Prikhodovskaya, Polina Volkova. BORIS ALEXANDROVICH SHINDIN	8
Natalya Nayko. OLEG OVANESOVICH MEREMKULOV	17

TECHNOLOGY OF SKILL

Vitaly Maksimov. TYUTOR'S ACCOMPANIENCE IN TEACHING STUDENT-PIANIST	27
Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova. TUTORIAL ASSISTANCE AT DIFFERENT STAGES OF MUSIC EDUCATION	30
Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva MODELING OF A COMPOSITE APPROACH TO WORK AS A METHOD OF PIANIST'S CREATIVE WORK.....	36

VERBUM DE MUSICA

Polina Volkova. PABLO PICASSO, IGOR STRAVINSKY AND GEORGES MARRIAGE: DIALOGUE OF THE INITIATES	48
Sergey Merkulov, Ekaterina Prikhodovskaya. IMAGE-EMOTIONAL PLATFORM OF ARTISTIC WORKS	58

WORKS AND CHARACTERS

Yu Yan "DAMA PIC" BY PAVEL LUNGIN AS INTERTEXT	75
Daria Ionkina. PROBLEMS OF INTERPRETATION OF JAZZ STYLE ON THE EXAMPLE OF Prelude No. 2 FROM THE CYCLE "24 Preludes For Piano" OR. 58 OF NICHOLAS KAPUSTIN	82
Veronika Krivopalova, Anna Kirienko. INTERPRETATION OF THE SONATE FORM IN THE FIRST PART OF THE PIANO SONATE No. 4 ALEA MINOR ANTON RUBINSTEIN	87

CONCERT LIFE OF THE CITY

Music and the road	103
On the pages of the International Competition	111
Funny sentinel	118
Information about the Authors	125

doi: 10.17223/26188929/8/1

От редактора

Уделять внимание всему, пожалуй, невозможно, да и не тот формат – не всемирная энциклопедия... Этот выпуск получился более ориентированным на творчество и научные мысли авторов нашего региона. Может, в этом и состоит одна из важнейших задач нашего журнала – поделиться с товарищами по музыкальному цеху тем, что есть только у нас, в Томске? Недаром этот город называется Сибирскими Афинами – а богатство России, как известно из уст Михайло Ломоносова, Сибирью прирастать будет...

Как бы ни было, а у нас в журнале чередуются вопросы, живущие в Томске, с вопросами, живущими в других краях...

Первые страницы журнала («Vita brevis. Ars longa») посвящены мастерам, оставившим этот мир, – Борису Александровичу Шиндину и Олегу Ованесовичу Меремкулову. Раздел «Технология мастерства» оказался удивительно цельным: вопросы тьюторского сопровождения, поднятые в статье В. Максимова, получили широкое и убедительное развитие в статье О. Ткаченко и Е. Степановой; внимание, обращённое в статье В. Максимова на фортепианное искусство, продолжается в статье Е. Приходовской и А. Окишевой. Вопросы взаимосвязи и взаимодействия видов искусств обсуждаются в статьях С. Меркулова, Е. Приходовской и П. Волковой. Конкретным произведениям музыкального искусства внимание отводится в статьях таких авторов, как Юй Янг, Д. Ионкина, а также В. Кривопалова и А. Кириенко. Страницы «Концертной жизни города» посвящены Международному конкурсу Ф. Шопена и премьере оперы Э. Денисова «Иван-солдат», а также концертной деятельности одного из членов редколлегии журнала.

Доброго пути по страницам «Музыкального Альманаха»!

Е.А. Приходовская,
главный редактор

doi: 10.17223/26188929/8/2

From the editor

It is perhaps impossible to pay attention to everything, and the wrong format is not a global encyclopedia ... This issue turned out to be more oriented towards the creativity and scientific thoughts of the authors of our region. Maybe this is one of the most important tasks of our magazine – to share with our musicians what we only have in Tomsk? No wonder this city is called Siberian Athens – and as Mikhail Lomonosov said Russia's wealth will grow by Siberia... Whatever it was, but in our magazine alternate questions living in Tomsk, with questions living in other parts ...

The first pages of the magazine (“Vita brevis. Ars longa”) are devoted to the masters who left this world – Boris Alexandrovich Shindin and Oleg Ovanesovich Meremkulov. The “Technology of Mastery” section turned out to be surprisingly integral: the questions of tutorial support raised in the article by V. Maksimov were widely and convincingly developed in the article by O. Tkachenko and E. Stepanova; the attention paid in the article by V. Maksimov to piano art continues in the article by E. Prikhodovskaya and A. Okisheva. The issues of the relationship and interaction of the types of arts are discussed in articles by S. Merkulov, E. Prikhodovskaya and P. Volkova. Concrete works of musical art are given attention in the articles of such authors as Yu Young, D. Ionkina, as well as V. Krivopalova and A. Kiriyeenko. The pages of the City Concert Life are dedicated to the F. Chopin International Competition and the premiere of E. Denisov's opera Ivan the Soldier, as well as the concert activities of one of the members of the editorial board of the magazine.

Bon voyage through the pages of the Musical Almanac!

E.A. Prikhodovskaya,
editor-in-chief

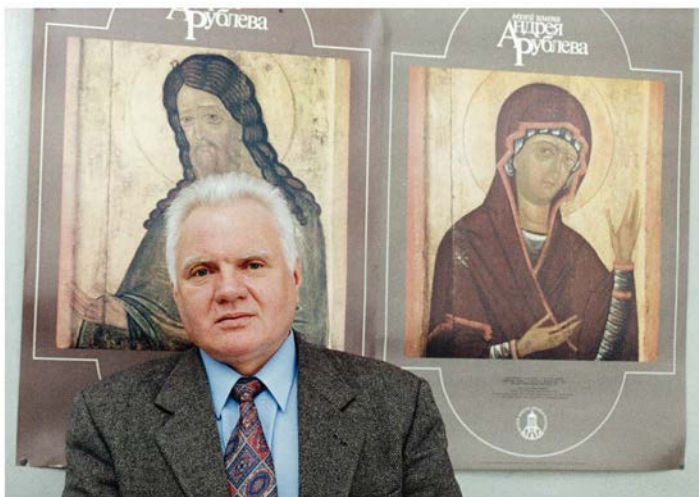
VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 783

doi: 10.17223/26188929/8/3

*Нина Коляденко, Ирина Полозова, Элеонора Выбыванец,
Галина Овсянкина, Светлана Мозгот,
Екатерина Приходовская, Полина Волкова*

БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ ШИНДИН



Прошел год со дня ухода из жизни Бориса Александровича Шиндина. Его незабываемый облик – выдающегося ученого-медиевиста, доктора искусствоведения, профессора, проректора по научной работе, заведующего кафедрой истории музыки Новосибирской консерватории, главного редактора «Вестника музыкальной науки» НГК, преданного избранному делу исследователя и Учителя с благодарностью вспоминают все, кому посчастливилось работать и общаться с ним.

Но была еще одна важная сторона профессиональной жизни Бориса Александровича. Почти 25 лет вместе с иными многочислен-

ными обязанностями он принимал участие в работе Диссертационного совета НГК, а в течение 12 лет был его бессменным председателем. Поэтому мы посчитали своим долгом собрать воспоминания об этой значимой грани его работы в консерватории. Их написали те, кому довелось защитить диссертации в нашем совете или участвовать в его заседаниях в качестве оппонента.

Что касается меня, я, вспоминая о том, как более 22-х лет исполняла обязанности ученого секретаря диссертационного совета, бесконечно признательна судьбе за общение и творческое сотрудничество с настоящим ученым и необыкновенным человеком. В решении различных вопросов и проблем, неизбежных в деятельности диссовета, он был благожелательным, мудрым руководителем. А на защитах диссертаций, имея огромный научный опыт, он дипломатично находил достойные выходы из любых спорных ситуаций, создавая легкую, теплую и непринужденную атмосферу. У всех членов совета останутся в памяти последние проведенные Борисом Александровичем защиты диссертаций, состоявшиеся за 10 дней до того, как завершился его земной путь. Несмотря на тяжелое состояние, он на самом высоком уровне провел заседания диссовета и, как всегда, выступил в дискуссиях, помогая соискателям защитить свои позиции.

Добавлю еще, что Бориса Александровича очень любили на нашей кафедре – истории, философии и искусствознания. Он был очень дружен с Евгением Георгиевичем Гуренко, и они поддерживали друг друга в трудные минуты. А с Гелием Исаакиевичем Гильбурдом они часто делились воспоминаниями о Томске, где оба учились. Поэтому он часто заходил к нам «на огонек», и без него общение было не таким светлым и праздничным.

Для нас всех он останется образцом мужества, достоинства и верного служения своему делу.

Нина Коляденко

Когда я произношу имя своего учителя, Бориса Александровича Шиндина, на ум приходит несколько ярких и незабываемых воспоминаний.

Мы, студенты-музыковеды Новосибирской консерватории, сидим на лекции по палеографии, где Борис Александрович открывает для нас новый мир древнерусского церковно-певческого искус-

ства. Спокойно, неторопливо, взвешивая каждое слово, глубоко и вместе с тем достаточно доступно для непросвещенной аудитории излагает основы русской средневековой певческой культуры и знаменной нотации. Борис Александрович говорит вещи практически полностью для нас неизвестные как очевидные и, должно быть, хорошо знакомые всякому мало-мальски образованному человеку. Взгляд его устремлен не на нас, студентов, а в окно, будто там Борис Александрович усматривает те далекие времена, исторические лица, старинные храмы и иконы...

Весьма необычно мы изучали историю русской музыки, которую на третьем курсе читал музыковедам Борис Александрович. Он предложил нам, студентам, выбрать одну из двух моделей построения курса: традиционную лекционную и семинарскую. Последняя предполагала проведение еженедельных семинаров по истории русской музыки до середины XIX в., успешно пройдя которые студенты могли не сдавать экзамен. Естественно, мы не раздумывая согласились на семинарскую работу, предвкушая легкое достижение заветной экзаменационной оценки. Однако на практике эта модель оказалась для нас совершенно непростой. Опираясь на имеющийся корпус научной и учебной литературы, мы достаточно ответственно готовились к семинарским вопросам, однако наши ответы мало устраивали Бориса Александровича. С позиции своего сегодняшнего педагогического опыта я понимаю, что Борису Александровичу было недостаточно добросовестного пересказа литературы, он ждал нашего личного отклика на музыку и те процессы, что протекали в музыкальном искусстве определенной эпохи, постоянно провоцируя нас на дискуссию. И это уже совершенно иной стиль общения со студентами. Он хотел услышать от нас критическую и взвешенную аналитическую позицию, а не жонглирование стандартными формулировками и типовыми умозаключениями. И в этом отношении новосибирская школа обучения музыковедов во многом отличается от других.

В период моего обучения в Новосибирской консерватории в классе по специальности у Бориса Александровича было не очень много студентов. Он брал в свой класс только людей, осознанно решивших заниматься древнерусским богослужебным пением, что в 1980-е гг. не считалось перспективным и актуальным. Помню, когда я пришла проситься к нему в класс, он, устроив мне блиц-опрос, внимательно слушал мои робкие ответы. На первой же встрече он

попросил меня сформулировать три исследовательские проблемы, которые мне были бы интересны и, почувствовав в одной из них перспективу, сказал: «хорошо, этим и будем заниматься».

Дальнейшее обучение в классе Бориса Александровича по специальности можно обозначить так: путем проб и ошибок, самостоятельно отбирая и систематизируя материал, начинающий музыковед буквально «грызет гранит науки». Пробираясь сквозь сложнейший массив малознакомой и во многом непонятной научной литературы по медиевистике, причем не только музыкальной (Борис Александрович всегда предлагал смотреть на изучаемое явление широко, опираясь на культурно-исторический контекст), литургике, истории, в том числе религиоведения, осваивая знаменную нотацию, студент постепенно не только погружался в изучаемый материал, но и обнаруживал те методологические подходы, которые были ему необходимы для изучения конкретного материала. Конечно, роль научного руководителя здесь была далеко не пассивна: своими лаконичными, но очень важными замечаниями, своим строгим и принципиальным взглядом на тот «интеллектуальный продукт», что приносили его студенты по специальности, Борис Александрович научил нас, пожалуй, ключевым вещам в исследовательской деятельности. Он научил нас не бояться самостоятельно проходить по всем ступеням исследовательской деятельности, не бояться подвергать авторитетное заключение сомнению, а главное, смотреть на любое изучаемое явление глубоко и вместе с тем объемно.

Этими же качествами обладал и сам Борис Александрович как ученый. Безусловно, это был выдающийся музыкант-медиевист. Ученик М.В. Бражникова, Борис Александрович оказался в среде таких же талантливых и ярких, смело мыслящих музыковедов в классе своего учителя в 1960-х гг. Борис Александрович – один из авторитетнейших исследователей демеяственного певческого стиля – в своей работе над докторской диссертацией раскрывает новые горизонты русской певческой литургической практики, сводя в единый узел музыкальный материал, церковный обряд, философию богослужебного пения и средневековую мировоззренческую систему. Его монография «Жанровая типология древнерусского певческого искусства», пожалуй, является одним из наиболее системных, глубоких и всеохватных исследований последних десятилетий в области отечественной медиевистики. Глубочайший специалист в области древнерусского певческого

искусства, проблемно и концептуально осмысливающий любую исследовательскую область, Борис Александрович всегда анализируемое явление рассматривал многосторонне, объемно, уходя от однозначных оценок и прямолинейных суждений.

Оглядываясь на свой жизненный опыт, на опыт общения со своими наставниками, понимаешь, что главная ценность от общения с педагогом далеко не всегда определяется той информацией, что «выкладывает» перед аудиторией талантливый лектор. Прежде всего, эта ценность определяется самой личностью учителя, его научной и жизненной позицией, а также теми нравственными уроками, которыми ты извлекаешь из общения с ним. В этом отношении Борис Александрович для меня представляется одним из главных учителей и наставников.

Ирина Полозова

Памяти незабвенного Бориса Александровича Шиндина.

Ученый с мировой известностью в медиевистике, он обладал профессиональной научной зоркостью не только в самых разных областях музыкального искусства, но и в смежных отраслях знаний, т.е. есть тем, что называют широкой междисциплинарной компетентностью. Это позволяло Борису Александровичу с первого прочтения объективно и непредвзято оценивать качество даже самых «выбывающихся» из привычных предметных рамок диссертационных исследований.

Под его руководством диссертационный совет отличался как высокой требовательностью к уровню рассматриваемых работ, так и разносторонностью поднимаемых в них искусствоведческих проблем. Что, несомненно, говорит о широте, научной открытости и неконсервативности ума его председателя. И, пожалуй, самое важное: Борис Александрович навсегда останется в благодарной памяти всех, кто с ним соприкасался, как просто очень хороший Человек редкой честности и порядочности, с чистой и доброй душой. Мимолетные дни общения с ним запомнились мне, диссертантке из Краснодара, именно благодаря искренней расположенности и доброжелательности со стороны самого Бориса Александровича и членов возглавляемого им совета – как на экзаменах и подготовке к защите, так и на самой процедуре защиты в марте 2017 г.

На ней особенно дороги были редкие, но всегда ободряющие и неизменно остроумные реплики Бориса Александровича. Благодарю судьбу, сведшую меня с этим человеком, и буду всегда его помнить!

Элеонора Выбыванец

С Борисом Александровичем Шиндиным я общалась немного. Но могу без преувеличения назвать его одним из самых светлых, добрых и здравомыслящих людей, которые мне встречались.

Впервые встреча произошла 25 сентября 2003 г., когда после представления в диссертационный совет Новосибирской консерватории моей докторской диссертации Саволина Паисиевна Галицкая направила ее для обсуждения на кафедру истории музыки. Борис Александрович, как положено заведующему кафедрой, назначил двух рецензентов. Во время обсуждения сложилась довольно опасная для меня ситуация: по мнению одного из рецензентов моя работа не содержала новизны (что явно означало «провал»). Я попросила у Б.А. Шиндина слова и аргументировала свою точку зрения. Каково же было мое удивление, когда Борис Александрович, будучи по своим научным интересам медиевистом, быстро вник в суть работы, посвященной современной российской музыке, поддержал ее и предложил выступить в Новосибирской консерватории с лекцией о творчестве современных петербургских композиторов. Такое решение было, конечно, успешным стартом для предстоящей защиты.

Впоследствии, на протяжении 14 лет, особенно когда Б.А. Шиндин возглавил диссертационный совет, мы постоянно и успешно сотрудничали (конечно, заочно).

В конце 2017 г., чуть ли не накануне дня рождения Бориса Александровича, я обратилась к нему с просьбой принять к защите работы двух моих аспирантов из КНР. Дав согласие на их защиты, Б.А. Шиндин сильно рисковал, так как в Новосибирском совете иностранцы еще не защищались. Но он увидел в этих диссертациях, посвященных современной китайской музыке, нечто ценное, вновь проявив и профессиональную прозорливость, и смелость, и дипломатический такт. Сегодня эти ребята получили дипломы кандидатов искусствоведения и с успехом работают в вузах КНР.

То, что сделал для меня Борис Александрович Шиндин, имело судьбоносное значение в моей жизни.

Галина Овсянкина

Мне посчастливилось защищать докторское исследование в диссертационном совете Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. При прохождении экспертизы я познакомилась с председателем диссертационного совета по защите кандидатских и докторских диссертаций – музыковедом, доктором искусствоведения, профессором, заслуженным деятелем искусств РФ, членом-корреспондентом САН ВШ – Борисом Александровичем Шиндиным. Как это часто бывает в научной среде, многие ученые, особенно работающие в одном исследовательском поле, заочно знают друг друга и испытывают самые дружеские чувства, встречая друг друга воочию. Однако поскольку я не была из их числа, то обстоятельство, что при личной встрече Борис Александрович проявил открытость и участие к незнакомому человеку, стало для меня радостным и обнадеживающим событием. Благорасположение Бориса Александровича и его искренняя готовность помочь помогли мне понять, почему, несмотря на то, что он посвятил свою научную жизнь Сибири, его коллеги-музыканты, занимающиеся сходной проблематикой на юге России, очень тепло отзывались о Борисе Александровиче. При этом все они сходились во мнении, что, помимо личностных качеств, Борис Александрович обращает на себя внимание масштабом и глубиной человека науки, что стало важной составляющей выбора того Совета, в котором Борис Александрович председательствовал.

За его немногословностью, сдержанностью и даже внешней суровостью скрывался юный любознательный Дух, с детским любопытством вбирающий в себя новые идеи, теории и гипотезы. Именно эта удивительная широта взглядов, на мой взгляд, послужила тому, что в многолетнем руководстве научной работой консерватории, в качестве и проректора по науке, а также и диссертационным советом более чем за 25-летнюю историю нашли поддержку совершенно разные направления музыкальной науки. От изучения музыкальных культур коренных народов Сибири и Дальнего Востока до освоения современных звуковысотных ладовых образований, средств музыкальной выразительности композиторов Европы и Азии, вплоть до специфических тенденций музыкального постмодерна.

Как я узнала в консерватории, почти вся жизнь Б.А. Шиндина была связана также и с музыкальным образованием. Рассматривая проблемы музыкального образования сквозь призму музыкальных

истоков древнерусского искусства, Борис Александрович прививал музыкантам гуманистические установки бережного отношения к человеку и его труду. Его научная школа сибирской медиевистики, сформированная неустанным исследованием старообрядческой церковной практики, бережно собрала и обосновала концептуальные основы развития традиций древнерусского певческого искусства в Сибири. Архив диссертационного совета Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки показывает, насколько широкой была его деятельность с учениками и сколько учёных он воспитал. Рядом со многими фамилиями стоит его имя в качестве научного руководителя. Это огромный вклад в развитие научной мысли региона и укрепление отечественной музыкальной науки.

Светлана Мозгом

Вспоминая о человеке, когда-либо встреченном в жизни, мы говорим не о нём собственно, а о своих впечатлениях от него, о тех ситуациях, в которых происходило наше общение – о том образе, который сложился в нашем собственном сознании... Соответственно какие-то впечатления и события оказываются важнее других...

С Борисом Александровичем мы были знакомы с сентября 2001 г., но это, видимо, не такое уж важное событие – лекции студентки потока, конспектирующей в тетрадке на занятиях по истории русской музыки... Моё яркое впечатление того времени – понятие знаменного распева; и всё, пожалуй. А больше мы тогда ни в чём и не «пересекались»...

То, что запомнилось – слова Бориса Александровича на утверждении моей предстоящей – уже докторской – защиты на кафедре истории, философии и искусствознания в консерватории. Он не был обязан (работая на другой кафедре), но пришёл и выслушал. Его слова запомнились: «Катя, вы уже не студентка. Вы редкий специалист в той сфере, о которой говорите. Говорите увереннее». Золотые слова! Потом они «сработают» ещё не раз...

Память на Земле не может быть вечной – ведь и сама Земля не вечна. Память может быть доброй и светлой – и это, наверное, самое ценное, что может оставить человек на планете, с которой его больше ничего не связывает. Дальнейший путь неизвестен, и можно только сказать: «Доброго пути!».

Екатерина Приходовская

Впервые моя встреча с Борисом Александровичем Шиндиным состоялась в тот день, когда он защищал свою докторскую диссертацию в стенах Новосибирской государственной консерватории, где я оказалась в качестве оппонента и ожидала в зале диссертационного совета своего выступления по поводу работы другого соискателя. Это был 2004 г. Тогда выступление Бориса Александровича потрясло меня тем, насколько сдержанно и, одновременно, свободно он делился своими достижениями, как трепетно раскрывал тайны медиевистики, обнаруженные им в многочисленных экспедициях по Сибири, как увлеченно рассказывал о своих наблюдениях, как достойно отстаивал авторскую позицию, выказывая глубокое уважение всем, кто вступал с ним в дискуссию.

Позднее мы познакомились в тот период, когда Борис Александрович сам руководил Советом, в котором когда-то защищался. Я узнала, что Борис Александрович был не только талантливым ученым, но и галантным мужчиной, интересным собеседником, обладающим тонким чувством юмора, мудрым наставником. Думаю, что никто из защитившихся в Диссертационном совете под опекой Бориса Александровича не скажет, что хоть в какой-то момент чувствовал себя неуютно, оказавшись в качестве соискателя на Сибирской земле. Даже в самые лютые морозы и сам Борис Александрович, и коллеги, доверившие ему руководство Советом, дарили тепло и заботу. Несмотря на то, что в последнее время состояние Бориса Александровича резко ухудшилось, та великая ответственность и за дело, которое было ему поручено, и за людей, объединенных этим делом, не позволили нашему коллеге сойти с дистанции, длиною в жизнь. Только когда все документы по прошедшим в ноябре 2018 г. защитам были подписаны, Борис Александрович оставил наш мир. С преклонением головы перед культурным подвигом Бориса Александровича, его мужеством и верностью профессии я всегда буду вспоминать об этом удивительном человеке!

Полина Волкова

УДК 78.03
doi: 10.17223/26188929/8/4

Наталья Найко

ОЛЕГ ОВАНЕСОВИЧ МЕРЕМКУЛОВ



Предлагаемый текст отчасти основан на архивных документах КГИИ и материалах личного архива С.Ф. Найко, свидетельствах коллег, отчасти – на моих впечатлениях от событий, очевидцем которых я была, и осмыслении феномена О.О. Меремкулова. Но самое ценное – это использование фрагментов аудиозаписи воспоминаний самого Олега Ованесовича. В период его 75-летнего юбилея, в сентябре 2010 г., мы пригласили его к себе домой и много общались при включенном микрофоне, который несколько нас не смущал и не препятствовал непосредственности, искренности.

Композитор и деятель Олег Меремкулов – это обширная тема, которую в подобных записках возможно раскрыть лишь в очень малой мере. Однако я решаюсь сделать свой скромный, но, как мне представляется, необходимый вклад, озадачившись встречающи-

мися в некоторых публикациях неточностями хронологического и фактологического порядка.

В 1980-е гг. О.О. Меремкулов руководил кафедрой теории и истории музыки. Он переехал в Красноярск в 1980 г. Практически все его называли «Олег Иванович», подлинное отчество нам стало известно позднее. Олег Ованесович окончил в 1972 г. Горьковскую консерваторию по классу композиции А.А. Нестерова. У него уже был опыт заведования теоретическим отделением Новороссийского музыкального училища, преподавания в 1973–1978 гг. на кафедре теории музыки в Астраханской консерватории, руководства художественной работой в Республиканской филармонии в г. Сыктывкар (Республика Коми).

По собственному признанию, он оказался в Красноярске во многом благодаря В.А. Аверину, творческое сотрудничество и дружба с которым начались в период работы в Астрахани. У Олега Ованесовича сохранились обстоятельные письма, которые отправлял ему Владимир Александрович в Сыктывкар. Тот вёл настойчивую «агитацию», рассказывая о замечательной творческой обстановке и перспективах нового вуза. И когда в Красноярске подошли вплотную к идее создания союза композиторов, В.А. Аверин вместе с ректором – Г.А. Белоусовым – обсуждал возможность приезда О.О. Меремкулова и как композитора, предполагая возможность дальнейшего сотрудничества, и как человека, имеющего большой организационный опыт. Именно возможность развернуться в полную силу и совмещать творческую, педагогическую и организационную работу привлекла Олега Ованесовича в Красноярск.

По приглашению Олега Ованесовича в 1985 г. на работу в институт приехал выпускник Московской консерватории, композитор Б.Р. Иофис, а в 1989 г. – музыковед В.И. Скуратовский, также окончивший Московскую консерваторию. По разным причинам не все из названных коллег остались в Красноярске, однако нужно признать, что в течение тех первых 9 лет (1980–1989 гг.), когда Олег Ованесович был заведующим кафедрой теории и истории музыки КГИИ, для дальнейшей плодотворной деятельности кафедры была заложена серьёзная профессиональная основа.

Олег Ованесович – яркая харизматичная личность. Высокий, статный, импульсивный – он сразу привлекал к себе внимание. Он никогда не был равнодушным, иногда даже был склонен что-то

драматизировать, переживать с особым эмоциональным накалом, что стоит расценить как следствие его темпераментности. Бюрократические нелепости, которые, хотя и сопровождались громогласными репликами «мрак», «ужас», «кошмар», он переживал с юмором; с рутинной работой, типа распределения нагрузки, составления отчётов и т.п., справлялся «играючи». Его отличало какое-то постоянное творческое «горение», вдохновенность. Возможно, это связано с непрекращающейся внутренней работой – своего рода полифоническим потоком мыслей, чувств, образов памяти, возникновением новых замыслов, сочинением музыки. Одухотворённость помогала Олегу Ованесовичу не утомляться, он словно парил над обычной жизненной суетой и подчас с недоумением или хохотом обнаруживал ситуации, входившие в явное противоречие с его поэтическими иллюзиями.

Первый Новый год в Красноярске мы встречали в кругу его семьи и ближайших коллег-друзей. Олег Ованесович собственноручно готовил плов. Он знал толк в гастрономии, во многом благодаря своей маме Евгении Михайловне, изумительно готовившей изысканные блюда даже в те, весьма скудные по возможностям, времена, и благодаря своей супруге Эмилии Львовне. Он очень любил свою дочь Леночку, жену, маму – семейное счастье придавало сил и в творческой работе, а творческая работа, в свою очередь, наполняла особым смыслом и семейную жизнь.

Интенсивность проживания всех событий можно считать отличительным качеством Олега Ованесовича. Он ждал такого же энтузиазма, душевной щедрости и самоотдачи от остальных коллег, разочаровывался и переживал, если его ожидания не оправдывались. Он втягивал в свою орбиту и преподавателей, и студентов. Его жизнь и жизнь кафедры тесно переплетались с творческой жизнью организации союза композиторов – пылкое, в высшей степени заинтересованное, пристрастное обсуждение проектов, состоявшихся концертов, новых сочинений, статей и работ по второй половине нагрузки преподавателей кафедры – всего, что имело отношение к окружающей музыкальной действительности... Но при этом необходимо отметить и редкостную деликатность, корректность, уважение чужих границ, чужого личного пространства.

После окончания пединститута в 1957 г. Олег Ованесович приступил к работе, уехав сначала на один год по распределению

в сельскую национальную узбекскую школу. Потом перебрался в Новосибирск, а позже – в 1959 г. – в Горький (Нижний Новгород). И тут обнаружилась интересная закономерность: где бы он ни был, в его жизни всё сильнее и настойчивей заявляла о себе музыкальная составляющая. Преподавая в общеобразовательной школе русский язык и литературу, он также руководил хоровым коллективом, создал детскую музыкально-театральную студию, где осуществил постановку двух своих детских опер.

Сочинив вокальный цикл на стихи американского поэта Уолта Уитмена, Олег Ованесович решил послать его на отзыв Д.Б. Кабалевскому, который в 50-е гг. XX в. был секретарем правления Союза композиторов СССР, а с 1962 г. возглавлял комиссию по музыкально-эстетическому воспитанию детей и юношества. Дмитрий Борисович оценил музыкальное дарование молодого автора и настоятельно посоветовал ему получить профессиональное композиторское образование и посвятить свою жизнь творчеству. Д.Б. Кабалевский рекомендовал обратиться к А.А. Нестерову, но при этом просил не ссылаться на него. Взяв ноты своих сочинений, Олег Ованесович пришёл в Горьковскую консерваторию к Аркадию Александровичу Нестерову, заведующему кафедрой теории музыки, который в то время был также председателем правления Верхневолжской организации Союза композиторов РСФСР. Посоветовавшись с коллегами, Аркадий Александрович определил двух преподавателей для индивидуальных занятий с Олегом Ованесовичем, которые за полтора года подготовили его к сдаче вступительных экзаменов в консерваторию на общих – конкурсных – основаниях.

В период 1967–1972 гг. Олег Ованесович был студентом Горьковской консерватории, занимаясь первые годы по специальности «музыковедение», а с третьего курса специализируясь как композитор в классе заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора А.А. Нестерова. (Здесь прослеживается замечательная линия: А.А. Нестеров – выпускник Московской консерватории, учившийся у В.Я. Шебалина. Шебалин – воспитанник Н.Я. Мяковского, который, в свою очередь, окончил в Петербургской консерватории класс композиции А.К. Лядова, занимаясь инструментовкой под руководством его непревзойденного учителя – Н.А. Римского-Корсакова.)

Будучи на пятом курсе, Олег Ованесович начал работать в Новороссийском музыкальном училище в качестве заведующего теоретическим отделением. Он руководит факультативом по композиции, несколько его воспитанников впоследствии стали профессиональными музыкантами, членами союза композиторов.

В качестве дипломной работы на выпускном экзамене в 1972 г. была представлена Первая симфония, исполненная Горьковским филармоническим симфоническим оркестром под управлением Александра Скульского, служившего в те времена вторым дирижером филармонического оркестра. По рассказам композитора, когда он пришел на первую репетицию, Скульский подошел к нему со словами: «Вы не переживайте, но вполне возможно, что Вы сейчас ничего не будете слышать, но Вы не волнуйтесь». И он оказался прав. Молодой автор только ощущал общий благожелательный настрой музыкантов, их особую приветливость, но не мог ничего понять из звучащего. Закончив играть, оркестранты зааплодировали. Творение молодого автора было отмечено прессой.

Талантливый горьковский музыковед, преподаватель консерватории, Олег Владимирович Соколов, выросший с годами в крупного учёного, рассказал о Меремкулове Марку Ароновичу Этингеру – одному из инициаторов открытия Астраханской консерватории. В ту пору он заведовал кафедрой теории и истории музыки и уговаривал Олега Ованесовича переехать в Астрахань на работу в молодую консерваторию, сразу на должность старшего преподавателя, что и состоялось в 1973 г.

В то время в Астрахани работал и В.А. Аверин, известный балалаечник, лауреат Всероссийских конкурсов. Олег Ованесович застал его в расцвете исполнительских возможностей. Именно от Владимира Александровича исходили первые импульсы в области сочинений для народных инструментов, благодаря ему открылась целая серия оригинальнейших замыслов для музыкантов-«народников». Владимир Александрович был чрезвычайно активным, дотошным, внимательным к тексту – уж если за что-то брался, обязательно доводил до конца. Его настойчивость доходила до анекдотов: был случай, когда он закрыл композитора на ключ в консерваторском классе и не выпускал, пока тот не дописал несколько оставшихся строк Триптиха для балалайки. «С тобой, – говорил, – только так надо».

У Олега Ованесовича остались яркие впечатления астраханского периода, среди них – авторский концерт во Владикавказе, организованный на высшем уровне. Два года он был председателем комиссии на выпускных экзаменах на фортепианном и теоретическом отделении местного училища. И его преподаватели в сотрудничестве с консерваторскими коллегами устроили концерт в филармонии, где был задействован училищный хор, солисты из консерватории и из училища. А потом, перед самым отъездом Олега Ованесовича из Астрахани, состоялся его авторский концерт, на котором присутствовал эстонский композитор, народный артист СССР Эуген Капп. Была исполнена соната для скрипки, которую высоко оценили как М.А. Этингер, так и Э.А. Капп.

В 1975 г. Меремкулова приняли в Союз композиторов. В Астрахани Олег Ованесович встретил свою будущую супругу – Эмилию Львовну – и с ней обрёл семейное счастье. В 1978 г. в Коми было задумано открытие союза композиторов, и Олегу Ованесовичу предложили участвовать в подготовке, а потом и войти в состав этой республиканской организации. Для молодой семьи создавали хорошие условия, и Олег Ованесович согласился на переезд в Сыктывкар, где приобрёл опыт как руководитель республиканской филармонии. Здесь же в 1979 г. родилась горячо любимая дочь Леночка, что придавало силы, воодушевляло, питало новые эмоции.

В 1980 г. Меремкуловы приехали в Красноярск, привлеченные новыми перспективами, масштабом и многогранностью открывающихся здесь возможностей. По признанию самого Олега Ованесовича, красноярский период – едва ли не самый высокий в творческом плане. В конечном итоге, именно в Сибири расширился круг музыкантов, с которыми О.О. Меремкулову повезло сотрудничать и реализовывать новые творческие замыслы. Ведь для любого композитора важно наличие своеобразной питательной среды – круга заинтересованных в твоём творчестве людей. Такие люди встречались и прежде, но красноярская пора отмечена счастливым совпадением двух обстоятельств: человеческая и художническая зрелость самого автора и творческое содружество с крупными музыкантами. Как вспоминает Олег Ованесович, особая страница открылась с приездом из Москвы в ноябре 1982 г. баяниста Сергея Найко – первого в Красноярске солиста-инструменталиста, отмеченного высоким званием лауреата престижнейших конкурсов,

всесоюзного и международного. Уже в декабре 1982 г. он участвовал в концерте кафедры народных инструментов с «Испаниадой» Вл. Золотарева, а в апреле 1983 г. выступил с сольной программой, где, наряду с другими сочинениями, был включен и *De profundis* С. Губайдулиной. Б.А. Тарасов после выступления в кафедральном концерте Найко с «Испаниадой» передал баянисту слова Олега Ованесовича: «Сразу видно, что это очень большой музыкант».

Весной 1984 г. музыканты уже обговорили, что должно появиться какое-то сочинение. Летом 1984 г. С. Найко, будучи у родителей на Украине, получил по почте рукописный текст первых двух частей и начал серьёзно его перерабатывать, учитывая специфику инструмента и исполнительские возможности. Он бережно преобразовывал материал, находил соответствующие драматургической логике фактурные и тембровые решения, регистровку.

Другой памятный период отмечен погружением в художественный мир творений В.П. Астафьева и общением с писателем. По прочтении книги Астафьева «Последний поклон» Олег Ованесович был взволнован до слёз и, ещё не перевернув последние страницы, уже точно знал, что с этим что-то будет связано. Потом добавились впечатления от других произведений Виктора Петровича, от личных встреч на всякого рода общественных мероприятиях.

Идея создания симфонии для оркестра русских народных инструментов родилась в тесном общении с четой Тарасовых, приложивших немало усилий для воспитания студентов-оркестрантов и в целом оркестрового коллектива, поднятия престижа оркестра КГИИ, который тогда, действительно, был замечательным. Молодой дирижер Валентина Ивановна, работая с институтским оркестром, чувствовала свои силы, возможности, стремилась их реализовать. У Бориса Андреевича неизменно дома на рабочем столе лежали раскрытые партитуры, и ни дня не проходило без выполнения той или иной инструментовки. Он во многом определял репертуарную политику учебного оркестра, был нацелен на создание переложений высокой классики для него, на открытие малоизвестных сочинений. Перспектива подготовки к исполнению оркестром русских народных инструментов настоящей симфонии казалась им очень привлекательной, и они сыграли огромную роль в реализации творческого замысла. Каждый из них подталкивал Олега Ованесовича к этой работе, иначе, как признаёт сам автор, симфонии

бы просто не было: «Даже какие-то фрагменты тут же воспринимались с энтузиазмом: “Да! Это должно звучать! Да, это получится, это здорово!”, когда я сам еще не очень верил...».

Премьера симфонии состоялась в Малом зале Красноярской филармонии 24 ноября 1985 г. на авторском вечере Олега Меремкулова, посвященном 50-летию со дня его рождения. Исполнял симфонию «По прочтении Астафьева» оркестр русских народных инструментов КГИИ под управлением В. Тарасовой. В зале присутствовал В.П. Астафьев. После концерта ужинали дома у Меремкуловых, Виктор Петрович был изумлён энергией и исполнительской волей Валентины Ивановны Тарасовой, а все присутствующие открыли для себя Астафьева-рассказчика, поражавшего своей наблюдательностью и мудростью.

Вскоре, по просьбе актёра Юрия Романова, была создана музыкально-литературная композиция «Мальчик в белой рубашке», где использовалась фонограмма с музыкой симфонии. Впервые мы слушали эту композицию в актовом зале Дома политпросвещения. Партию чтеца исполнял Юрий Романов, голос которого звучал очень естественно, доверительно. В его манере не было ни малейших внешних эффектов, но чувствовалась такая погруженность в нежно-скорбное повествование, что слушателей пронзало до самой глубины души.

Масштабный композиторский замысел многих лет – опыт прочтения Ф.М. Достоевского, первоначально представший в виде музыкально-драматических сцен «Бесы», премьера которых с большим успехом прошла в Малом зале Красноярской государственной филармонии в декабре 1995 г. (дирижер В. Ермошкин). В октябре 2004 г. в Красноярском государственном театре оперы и балета была исполнена новая версия этого сочинения – сцены из оперы-драмы «Бесы». Позже композитор определил жанр своего произведения как музыкальную драму-триптих. Основу его либретто составили эпизоды из романов «Идиот», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание». Сцены Пролога художественно претворяют подлинные факты биографии Достоевского и включают строки из его «Дневника» и писем, а также звучание песни, текст которой записан писателем в ссылке.

В условиях сжатого времени музыкально-сценического жанра каждое слово писателя, тщательно и бережно отобранное компози-

тором, концентрируя в себе максимум информации, оказывается предельно «заряженным». Многоплановость текстов Достоевского, где пластическая характеристичность персонажей органично соединяется с символичностью их поступков и судеб, а предельная эмоциональная обостренность – с философским вопрошанием, находит свое отражение в музыке триптиха.

Используя средства современного музыкального языка, О. Меремкулов вместе с тем продолжает традиции русских композиторов XIX–XX столетий в области музыкального претворения словесного текста. Автор привлекает к реализации своего замысла не только академический вокал и симфонический оркестр, но и драматических актеров, а также средства пантомимы и экранного искусства, что в совокупности способствует расширению границ восприятия.

Творческое сознание О. Меремкулова продолжало активно работать и в последнее пятнадцатилетие его жизни, изумляя почитателей его таланта оригинальными замыслами. Концерт для виолончели, гуслей звончатых и симфонического оркестра в 3-х частях, сочиненный в 2008 г. и посвященный виолончелисту Михаилу Курицкому и гусляру Павлу Лукоянову, позднее был объединен с написанным в 2010 г. Концертом-прелюдией для этого же состава. Таким образом, два концерта образовали Диптих-симфонию (2010).

В авторском вечере по случаю 75-летия композитора прозвучала премьера «Поэмы гнева и любви» на стихи А. Ахматовой для симфонического оркестра, меццо-сопрано и детско-юношеского хора, посвященная памяти жертв ленинградской блокады.

В 2014 г. был написан Концерт для баяна и симфонического оркестра, существующий и в версии для органа. Продолжение сотрудничества с талантливым виртуозом Павлом Лукояновым привело к созданию Концертных вариаций «Празднества» для трёх гуслей и одного исполнителя (2014).

Творческая дружба с красноярским пианистом Денисом Приходько вдохновила композитора на создание Концерта-симфонии для виолончели и фортепиано с оркестром (2016). Примерно в этот же период написано еще одно сочинение – Концерт-поэма для фгота и камерного оркестра с участием сопрано-соло (2016–2017 гг.).

С возрастом я все больше убеждаюсь в неслучайности всего, что происходит в нашей жизни. Удивительно, как сурова и одновре-

менно милостива была к Олегу Ованесовичу судьба. Она оставила его без почетных званий и высоких регалий, но всегда уберегала в моменты, грозящие действительной опасностью. Она провела его через невероятные жизненные испытания и драмы, но была щедра на людей «высшей пробы», подчас она устанавливала жёсткие границы, сковывая его порывы, но дала возможность, раздвигая время и пространство, узреть истинные глубины и познать творческие взлёты.

Земной путь О.О. Меремкулова оборвался в июле 2019 г., когда он был полон замыслов. Нетленным памятником яркому, одухотворённому художнику и эпохе, в которую он жил, остались его творения.

ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 78.07

doi: 10.17223/26188929/8/5

Виталий Максимов

ТЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В ОБУЧЕНИИ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА

В статье излагается сущность тьюторского сопровождения в учебном процессе, даются конкретные рекомендации для педагога-тьютора в обучении студентов-пианистов. Утверждается, что тьютор должен быть настоящим авторитетом для студента, хорошо понимать и чувствовать свойства его психики, пользоваться неограниченным доверием у студента. В тьюторской работе необходима, как нигде, психологическая совместимость тьютора и студента. Кроме того, вопрос выбора репертуара должен решаться с помощью тьютора.

Ключевые слова: тьюторство, развитие индивидуальных способностей студента, психологическая совместимость тьютора и студента.

Тьютор – с английского «опекун», «наставник».

Тьюторское сопровождение – это прогрессивное направление в современной мировой педагогике [2].

Чаще всего на занятиях со студентами идет процесс передачи профессиональных советов, исполнительского опыта педагога учащемуся [1]. Этого, конечно, недостаточно. Необходимо выявлять все положительные качества студента, поощрять их развитие, раскрытие индивидуальности... Это все задачи тьютора.

Как правило, студент не видит себя в перспективе: кем он будет, какой род деятельности будет для него основным. Лишь немногие студенты-музыканты обещают быть в дальнейшем солистами. Из пианистов чаще всего могут вырасти неплохие аккомпаниаторы. Тьютор обязан уже на раннем этапе обучения распознать, в каком направлении следует развивать способности и склонности студента. И не только распознать, но и всячески поощрять индивидуальные способности. Так, будущий аккомпаниатор должен иметь возмож-

ность чаще выступать в концертах именно в этом качестве. Тьюторское сопровождение должно помочь раскрывать свои индивидуальные способности. Это не отменяет, конечно, кропотливой работы над сугубо профессиональными исполнительскими проблемами.

Так как на практике затруднительно каждому студенту иметь своего тьютора, каждый педагог должен четко осознавать, что он же осуществляет и тьюторское сопровождение вместе с собственно педагогическим процессом.

Это накладывает на педагога большую ответственность – надо одновременно владеть мастерством игры на инструменте, быть прекрасным, чутким психологом, осознавать ответственность за будущее ученика. Это сложно, но необходимо.

Дидактический принцип развивающего обучения успешно реализуется в такой форме работы студента-музыканта, как эскизная работа над музыкальным произведением.

В эскизной работе студенту, конечно, нужна помощь тьютора. Тьютор должен рекомендовать список нужных произведений, желательны разностильные, разных авторов, чтобы студент получил максимум ярких впечатлений познавательного характера.

Процесс эскизной работы должен носить творческий характер, протекать живо, ярко и увлеченно.

Эскизная работа немыслима без навыка чтения музыки «с листа». Здесь задача тьютора обеспечить правильный подход к чтению текста.

Практически любой исполнитель перед выходом на сцену испытывает волнение, зачастую разрушительное. Тьютор должен и здесь помочь, внушить студенту, что волноваться надо не за себя, а за композитора. На сцене надо сосредоточиться на процессе игры.

Опытный тьютор подскажет ученику приемы аутотренинга (правильное дыхание и расслабленность мышц). Помимо специального предмета у студентов-пианистов есть важный предмет – камерный ансамбль. Тьютор должен помочь подобрать участников ансамбля. Внутри ансамбля необходимо создать доброжелательную атмосферу и благоприятный психологический климат.

Непростой вопрос выбора репертуара должен решаться с помощью тьютора.

В тьюторской работе, на наш взгляд, необходима психологическая совместимость тьютора и студента. Без этого тьюторская работа будет затруднительной и, может быть, обречена на провал.

Тьютор должен быть настоящим авторитетом для студента, хорошо понимать и чувствовать свойства его психики, пользоваться неограниченным доверием у студента. Только при этом условии тьюторское сопровождение будет эффективным.

Использованные источники

1. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984.
2. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. М. : Интерпракс, 1994.

Vitaly Maximov

TUTORING IN TRAINING OF A STUDENT PIANIST

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 27–29. doi: 0.17223/26188929/8/5

Tutoring is a progressive direction in modern world pedagogy.

Most often in the classroom there is a process of transferring advice, performing experience of the teacher to the student, but this is not sufficient. It is necessary to reveal all merits of student, to encourage his development, disclosure the identity.... All this is a tutor's tasks. As in practice, it is difficult to each student to have a tutor – the teacher has to realize clearly that he carries out also tutoring maintenance together with the pedagogical process.

It imposes a big responsibility on the teacher – it is necessary at the same time to own skills of a playing an instrument, to be a great, sensitive psychologist, to have responsibility for the future of the student. It is difficult, but it is necessary. Practically, any performer, before going to the stage, experiences nervousness, often destructive. The tutor has to help, inspire the student that he has to worry not for himself, but for the composer. On the stage it is necessary to focus on the process of play.

The experienced tutor will prompt to the student methods of auto training (the correct breath and muscle relaxation). Except for a special subject, students have an important subject – chamber ensemble. The tutor has to help to choose participants of the ensemble and to create a friendly atmosphere and favorable psychological climate.

The difficult issue of the choice of the repertoire must be resolved with help of the tutor.

In tutoring it is necessary, in our opinion, as perhaps nowhere, the psychological compatibility of the tutor and the student¹.

Keywords: Tutoring, development of individual abilities of the student, psychological compatibility of the tutor and student.

The used sources

1. Cypin G.M. Obuchenie igre na fortepiano[Piano training]. M.: Prosveshchenie, 1984
2. Cypin G.M. Psihologiya muzykal'noj deyatel'nosti [Psychology of music]. M.: Interpraks, 1994.

¹ Перевод Т.Ф. Шестаковой.

УДК 78.07
doi: 10.17223/26188929/8/6

Ольга Ткаченко, Екатерина Степанова

ТЮТОРСКОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ НА РАЗЛИЧНЫХ ЭТАПАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматривается возможность персонального сопровождения обучающегося в образовательной среде, раскрывается, каким образом тьюторское сопровождение помогает сориентировать обучающегося на качественную профессиональную подготовку и сформировать свою индивидуальную образовательную траекторию. В работе уделяется внимание ряду вопросов, связанных с определенными задачами тьюторского сопровождения в трехуровневой системе обучения, таких как сопровождение на разных этапах и уровнях; получение опыта участия в концертной деятельности и профессиональных конкурсах; введение в пространство возможностей в Томском государственном университете.

Ключевые слова: тьюторское сопровождение, непрерывное музыкальное образование, формирование компетенций у обучающегося, индивидуальная траектория, индивидуализация студента.

Издавна Томский государственный университет считался центром не только науки и образования, но и культуры. Традиции художественного образования в ТГУ были заложены его создателями практически сразу после открытия университета.

Первый ректор Николай Александрович Гезехус – физик по профессии – был незаурядным музыкантом. Он создал любительский оркестр в Императорском Томском университете и являлся директором Томского отделения Российского музыкального общества. В университете были открыты классы художеств, в которых обучали будущих музыкантов, художников, актёров и был организован хор студентов и преподавателей.

В XX веке, 1990-м г., Томский государственный университет одним из первых классических университетов в России открыл специальность «Дирижирование академическим хором», на базе кафедры советской литературы филологического факультета. Бла-

гоприятная обстановка для открытия музыкальных специальностей сложилась в Томском университете благодаря активной деятельности творческих коллективов, особенно Хоровой капеллы университета, которая впоследствии стала творческой лабораторией для студентов и преподавателей музыкального отделения. Основанием для открытия данной специальности послужила нехватка высококвалифицированных специалистов в городе, области в сфере хорового искусства. Для университета это направление стало новым, нестандартным, и позволило выпускникам средних специальных учебных заведений города Томска, а также других регионов продолжить свое образование по специальности и получить диплом государственного образца о высшем музыкальном образовании.

Специфика музыкального образования предполагает трехуровневую систему обучения:

школа → среднее специальное учебное заведение → высшее учебное заведение.

Эта система уже с первых лет обучения позволяет учащемуся определить вид исполнительского мастерства.

Таким образом, формирование компетенций у обучающегося уже с раннего возраста происходит посредством глубокого погружения в специфику музыкальной образовательной программы, при изучении которой он уже ориентирован на выбор будущей профессии – профессии музыканта.

В России известны примеры непрерывного музыкального образования. Это 10-летние специализированные музыкальные школы при консерваториях, куда проходят конкурсный отбор одаренные ребята, которые в дальнейшем хотят связать свою жизнь с музыкальным искусством (Московская академия музыки им. Гнесиных, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки и др.).

К сожалению, в Томске нет такой специализированной школы, но ряд преподавателей отделения музыкального искусства Томского государственного университета имеют возможность сопровождать учащегося с самого начала получения музыкального образования до его высшей ступени, так как эти преподаватели работают на всех трех уровнях (школа—ссуз—вуз).

Так, например, в МАОУ «Лицей № 51» г. Томска в прошлом году была открыта как отдельное структурное подразделение музы-

кально-хоровая школа «Фантазия». На базе этой школы студенты кафедры хорового дирижирования и вокального искусства имеют возможность проходить практику, в свою очередь хоровые коллективы школы имеют возможность выступать на концертных площадках ТГУ, а преподаватели кафедры, работающие в Лицее, могут сопровождать учащихся, которые делают выбор в пользу высшего музыкального образования в Томском государственном университете.

Обучение на всех трех уровнях предполагает использование различных форм и видов работы. К ним относятся как групповые (музыкально-теоретические дисциплины: теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных форм и т.д.; музыкально-исторические дисциплины: слушание музыки, музыкальная литература, история музыки, история исполнительского искусства (по разным профилям), так и индивидуальные формы работы (сольный инструмент, сольное пение, дирижирование).

Такая индивидуальная методика позволяет педагогу уже на раннем этапе обучения увидеть среди обучающихся мотивированных, заинтересованных, талантливых, конкурснo-ориентированных исполнителей. И задачей педагога является правильно сориентировать, заинтересовать и направить обучающегося по своей индивидуальной траектории, последним этапом которой является становление и приобретение профессиональных навыков и компетенций при получении высшего музыкального образования. Такое взаимодействие между обучающимся и преподавателем на всех трех уровнях образования можно сравнить с тьюторским сопровождением в образовательном процессе.

Тьюторство как одну из форм взаимодействия студента и преподавателя можно фиксировать в образовательном процессе на отделении музыкального искусства Томского государственного университета.

На отделении музыкального искусства (кафедра хорового дирижирования и вокального искусства, а также кафедра инструментального исполнительства) студенты распределяются к определенному преподавателю, с которым проходят индивидуальные занятия по специальности (дирижирование, сольное пение, сольный инструмент). Преподаватель сопровождает их в течение всего периода обучения в Томском государственном университете. Такой лич-

ностный подход в обучении способствует индивидуализации студента. Преподаватель, учитывая способности, интересы, уровень подготовки и психологические особенности студента, помогает ему в выборе учебной программы, которая состоит из музыкальных произведений различных композиторов, музыкальных жанров разных эпох и стилей русской и зарубежной музыки, а также оказывает поддержку при выборе концертных и конкурсных программ.

Студенты отделения музыкального искусства имеют возможность участвовать в профессиональных конкурсах различного уровня, олимпиадах, концертной деятельности, где могут проявить свои практические навыки и умения в полном объеме. Здесь следует отметить особое значение преподавателя, выступающего в роли тьютора, который профессионально и грамотно помогает студенту в выборе того или иного мероприятия для раскрытия компетенций, его творческого потенциала, таланта с гарантированным результатом (Лауреат, Дипломант, Победитель и др.). Это дает студенту возможность сформировать содержательное портфолио и принять участие в конкурсах на соискание повышенных стипендий различного уровня.

Высшее музыкальное образование в Томском государственном университете получают не только студенты Российской Федерации, но и иностранные студенты, которые в большей степени нуждаются в тьюторском сопровождении.

Так, на протяжении последних десяти лет на отделении музыкального искусства обучаются ребята из Китая, Вьетнама, Греции, с которыми по ряду дисциплин приходится заниматься дополнительно в форме индивидуальных консультаций. В первую очередь это дисциплины музыкально-теоретического цикла. Освоение дисциплин этого цикла по ряду причин влияет на скорость и качество усваиваемого материала. Тьюторская деятельность является сложной и интегрированной, она строится по принципу взаимодополняемости психологической, педагогической и информационной составляющих. В работе с иностранными студентами тьюторская помощь совмещается с другими видами образовательной деятельности, решается ряд социально-адаптационных вопросов: устройство быта в общежитии, а также вопросы, связанные с российским здравоохранением. В этой связи таким студентам необходим наставник, который будет персонально сопровождать и направлять обучаемо-

го в образовательном пространстве, создавать условия для раскрытия внутреннего потенциала и адаптировать к окружающей среде. Таким образом, студент должен быть объективно заинтересован в наличии педагога-тьютора, выступающего в роли сопровождающего и наставника, который может оказать непосредственное влияние на формирование учебной, социальной и других видов компетентностей.

Реализация принципа индивидуализации, ориентация на качественную профессиональную подготовку, дифференцированное отношение к профильным предметам – значимый процесс для студента-музыканта в формировании своей индивидуальной образовательной траектории в Томском государственном университете.

Использованные источники

1. Карташова О.В., Ткаченко О.Н. Конкурсы дирижеров академического хора в Томском государственном университете как форма развития профессиональных компетенций студентов // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 1. С. 97–107.

Olga Tkachenko, Ekaterina Stepanova

TUTOR'S ACCOMPANY

AT DIFFERENT STAGES OF MUSIC EDUCATION

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 30–35. doi: 0.17223/26188929/8/6

The authors of the article consider the possibility of personal tutorial of the student in the educational environment, as well as how tutoring helps to orient the student to high-quality professional training and form their own individual educational path. The specificity of music education presupposes a three-level system of education: music school → specialized college → higher educational institution. From the first years of training, this system allows the student to determine the type of performing skill. Thus, the formation of competencies in a student from an early age occurs through a deep immersion in the specifics of a musical educational program, in the study of which he is already focused on the choice of a future profession – the profession of a musician. The task of the teacher is to properly orient, interest and guide the students along their individual ways, the last stage of which is the formation and acquiring of professional skills and competencies in obtaining higher musical education. Such interaction between a student and a teacher at all three levels of education can be compared with tutorial support in the educational process. Students of the musical art department of Tomsk State University have the opportunity to participate in professional competitions at various levels, contests, concerts, where they can fully show their practical skills. It should be noted the special role of the teacher,

acting as a tutor, who professionally and competently helps the student in choosing one or another event, to reveal competencies, his creative potential, talent with a guaranteed result. This gives the student the opportunity to form a meaningful portfolio and take part in competitions for higher scholarships of various levels. The implementation of the principle of individualization, orientation to high-quality professional training, a differentiated attitude to specialized subjects is an important process for a student-musician in the formation of his individual educational development at Tomsk State University.

Keywords: tutorial guidance, continuous musical education, forming of competence of students, individual way of learning, individualization of students.

The used sources

1. Kartashova O.V., Tkachenko O.N. Konkursy dirizherov akademicheskogo хора в Томском государственном университете как форма развития профессиональных компетенций студентов [Competitions of conductors of the academic choir at Tomsk State University as a form of development of professional competencies of students] // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie*. Tomsk, 2011. № 1. P. 97–107.

УДК 78.03
doi: 10.17223/26188929/8/7

Екатерина Приходовская, Анна Окишева

МОДЕЛИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ПОДХОДА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ КАК МЕТОД ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА

В статье излагается специфика предлагаемого авторами метода работы пианиста – метода, применяемого в завершающий, предконцертный период. Данный метод обозначаем как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод позволяет пианисту чувствовать себя на сцене более свободно в отношении владения текстом. Пианист представляет себя композитором – автором произведения, что добавляет в исполнение высокий градус импровизационности, а также повышает внимание исполнителя к содержанию произведения.

Ключевые слова: моделирование, пианист, сцена, произведение, композитор.

Методов творческой работы пианиста – практически неисчислимое количество на различных этапах обучения и концертной деятельности. Одно остаётся неизменным и неоспоримым: пианист работает с чужим текстом, так или иначе он имеет дело с произведением, «выстраданным» другим человеком. Именно это обстоятельство накладывает определённые свойства на процесс и результат пианистической – именно *исполнительской* работы.

Нередко на первый план выступают технические задачи, нотный текст подлежит вдумчивой «расшифровке» и зачастую утрачивает не только необходимые иногда непосредственность и импровизационность, но и более глубокие слои смысла и непосредственно содержания произведения.

Именно в данном контексте возникает необходимость такого метода творческой работы пианиста, как моделирование композиторского подхода к произведению. Этот метод представляется актуальным на позднейших, предконцертных стадиях освоения произведения, когда технические исполнительские приёмы стали уже почти автоматическими, когда произведение уже «в руках». Пред-

лагаемый метод основан на психологической «настройке» пианиста – способности представить, находясь на сцене, другую ситуацию. В представляемой ситуации не пианист-исполнитель выступает на сцене, а композитор – автор произведения осуществляет «композиторский показ» своего нового сочинения, скорее всего, в кругу друзей. Такой подход кардинально меняет отношение к тексту: композитор не будет стараться «соблюдать фактуру», его больше будет интересовать передача содержания. Кроме того, снимается страх «забыть ноты»: ноты сочинены самим композитором, их ещё никто не знает – это ведь не всем известный шедевр мировой классики, а новое сочинение!

При таком подходе пианисту требуются детальные знания событий, происходивших в жизни композитора в период создания этого произведения. Данные события не обязательно служат причиной появления произведения, не являются его содержанием, но имеют на него косвенное влияние, будучи хронологически и психологически сопутствующими. Кроме этого, требуется представление о личности и характере композитора в целом – представление, создающее основу для необходимого при таком подходе процесса эмпатии.

Эмпатия – способность человека к сопереживанию, сочувствию. Эмпатийность в музыке – это некая передача эмоциональных переживаний, представлений от композитора к исполнителю, а от исполнителя – к слушателю. Как писал П.И. Чайковский, «Я всеми силами души хотел бы, чтобы моя музыка служила людям опорой и утешением». Иными словами, эмпатия – это эмоциональная отзывчивость на музыку. Для каждого из нас отзывчивость на музыку не одинакова. Но неизменной основой для всех нас служат ладовое и музыкально-ритмическое чувства, с помощью которых мы способны откликаться на изменения в музыке. При этом задействованы наши ощущения, фантазия, память, интуиция.

С целью выявления способности отзывчивости на музыку был проведен небольшой эксперимент с воспитанниками детского дома. Им предложили спеть их любимую песню. И этой песней, к большому удивлению, оказалась «Священная война» А. Александрова. Дети исполнили песню с особым трагизмом и скорбью, будто сами пережили это горе. Будто бы это всё уже было в их жизни.

Так откуда же им были знакомы эти переживания? Дело всё в том, что жизнь каждого ребенка была наполнена одиночеством, горем и переживаниями из-за отсутствия родителей. Они росли без родительской заботы и любви. Именно поэтому, не зная ужасов войны, они мысленно «перенесли» в песню уже знакомые им, пережитые ими чувства и эмоции.

Попробуем рассмотреть с позиций предлагаемого метода некоторые произведения.

1. Иоганн Себастьян Бах. Хорошо темперированный клавир, прелюдия и fuga E-dur (II том)

Творчество Баха охватывает различные музыкальные жанры. Это музыка вокально-инструментальная, органная, для инструментов – соло и ансамблей. Весь творческий путь композитора можно разделить на веймарский, кётенский, лейпцигский. Веймарский период знаменуется службой придворным органистом у герцога с 1708 г. В этот период композитор пишет пассакалию до минор, токкату и фугу ре минор. В Кётене Бах оказывается в центре всех музыкальных событий. В этот период композитором написаны I том «Хорошо темперированного клавира», «Английские» и «Французские» сюиты, шесть «Бранденбургских концертов», а также «Хроматическая фантазия и fuga». В Лейпциге, начиная с 1723 г., композитор становится руководителем хора в школе при церкви святого Фомы. Здесь композитором написаны его величайшие произведения: «Страсти по Иоанну» и «Страсти по Матфею», месса h-moll, «Рождественская оратория», а также большое количество кантат. В последние годы жизни Бахом написаны Итальянский концерт, II том «Хорошо темперированного клавира», «Музыкальное приношение».

Музыка Иоганна Себастьяна Баха наполнена скорбью и ликованием, спокойствием и взволнованностью, бурным потоком эмоций и созерцанием. Его музыка обращена к Богу, полна размышлений о значении существования человека, о морали и нравственности. Мы можем наблюдать символику в музыке Баха. Наиболее часто встречаются следующие музыкально-риторические фигуры: *circulatio* – вращение; *catabasis* – нисхождение; *anabasis* – восхождение; *exclamatio* – восклицание, *tirata* – стрела. В его характере, исходя из этого (проверить истинность нашего предположения невозможно), подчёркиваем *мудрость* и *молитвенность*.

Поскольку прелюдия и fuga E-dur являются частью догматического цикла, то по своему ассоциативному образу относятся к названию «Лестница», что означает лестницу «к постижению Бога» [3]. Прелюдия несет в себе светлый, спокойный характер с равномерной поступью восьмых и прозрачными переливами шестнадцатых. «Исполнять прелюдию следует естественно, плавно, без всякой сентиментальности: все должно быть проникнуто целомудренной простотой» [2].

PRAELUDIUM IX.



Четырехголосная fuga, которая начинается и заканчивается тоникой, является характерным продолжением прелюдии. Так, движение длинными нотами передает ощущение величия и некой нескончаемой, равномерной поступи. На протяжении всей фуги тема подвергается преобразованию, варьированию, уменьшению. Исполнять фугу следует точно, величественно. За единицу движения рекомендуем считать половинную ноту.

48

Fuga IX



В соответствии с характером композитора, вернее – нашим представлением о его характере, данные произведения – прелюдия и fuga E-dur – могут являться «концентратом» отношения ко Времени. В данном случае оно оказывается спокойным, неторопливым, лишённым стремительных мечтаний и горьких воспоминаний. Главным «содержанием» здесь оказывается мысль о том, что «всё неизбежное – к лучшему», всё свершится тогда, когда нужно – не

раньше и не позже. Такая мысль вполне соответствует свойствам мудрости и молитвенности, о которых говорилось выше.

2. Йозеф Гайдн Соната для фортепиано e-moll

Рассматривая творческий путь композитора, мы должны представить, что он мог знать о себе сам, а не что знают о нём наши современники. Это теперь мы можем сказать, что Йозеф Гайдн – представитель «венской классической школы», что он «создатель симфонии и квартета». Тогда же ничего этого ещё не было, было только то, что мог знать капельмейстер дворца Эстергази в XVIII в.

Творческий путь Гайдна можно разделить на три периода: годы творчества до поступления на службу к князю Эстергази (1751–1761), годы работы капельмейстером и композитором у Эстергази (1761–1791). Период с 1791 по 1809 г. можно охарактеризовать как годы «высшего художественного мастерства». Еще с детства композитора привлекало звучание народных танцев, особенно лендлера – трехдольного австрийского народного танца. Также на его художественное развитие оказала влияние итальянская опера. Отличительной для его произведений является крестьянская тематика. Работая придворным музыкантом у князя Эстергази, Гайдн должен был сочинять музыку к какой-либо знаменательной дате, разучивать с капеллой новые сочинения, нести ответственность за исправность музыкальных инструментов и состояние нотной библиотеки. Такое положение – не музыканта, а лакея – было распространённым для придворных музыкантов того времени. В 1761 г. композитор пишет три симфонии: «Утро», «Полдень», «Вечер», в которых отразилась народная основа музыки. После смерти Павла Антона Эстергази его сын Николай Эстергази построил оперный театр и театр марионеток. Большинство произведений Гайдна этого периода отличаются веселым и жизнерадостным характером. Но в сочинениях 1770-х гг. стали проскальзывать мотивы грусти, безысходности и печали. Это было обусловлено, как можно предположить, его униженным положением при дворе Эстергази и его неудачной женитьбой. Композитор писал: «Вот сижу я в моей пустыне, почти без человеческого общества, печальный... Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом...». Появляются «Траурная симфония», «Прощальная симфония». «Прощальная симфония» (1722) была написана почти одновременно с 25 симфонией Моцарта – 1773 г.

Здесь заложены внутренние переживания, общественные тенденции. В этой симфонии пять частей. Завершающая часть *Adagio* звучит не случайно. В ней композитор закладывает некий поучительный смысл: во время звучания этой части все музыканты постепенно уходили со сцены, что означало требование отпуска. 1780-е гг. характеризуются общением с Моцартом. Моцарт считал Гайдна своим «духовным учителем». Значимыми сочинениями становятся 6 Парижских симфоний, 12 Лондонских симфоний. Все Лондонские симфонии написаны в мажорных тональностях, кроме одной, до минорной. Симфонии начинаются медленными вступлениями, это связано с использованием *Grave* в увертюрах французских опер Рамо и Люлли. Была написана опера «Орфей и Эвридика». Важной частью его творчества является клавирная музыка (рондо, сонаты, вариации).

Какой же, по нашему представлению, характер Гайдна? Ключевое значение, как кажется, имеет прозвище «добрый папа Гайдн», которым наградили его те, кто был с ним знаком. Представим его лицо – улыбчивое, добродушное, с хитрецей в слегка прищуренных глазах. Этот человек «знает всё» и «над всем весело смеётся»; ни капли иронии, ехидства или злобы не видно в его облике...

Соната Гайдна ми минор была написана в 1778 г.

Первая часть (Presto) – написана по традиции в сонатной форме. Характер темы главной партии – лирико-драматическая, небольшое дыхание между фразами соединяется живым диалогом. Ходы в басу свидетельствуют о наличии драматизма.

Й. Гайдн. Соната ми минор
Первая часть.
Главная партия – лирико-драматическая,
взволнованная, тревожная.



Связующая партия – как бурный поток мелких длительностей, подготавливает побочную партию в G-dur. Это прозрачная и лирическая тема.



В Заключительной партии (G-dur) мы можем наблюдать возвращение характерных черт связующей партии с её ликованием и величием.

В разработке происходит развитие главной темы, но уже в ля миноре. Динамические контрасты и модуляции придают неустойчивый, но взволнованный характер.

Завершается первая часть постепенным затиханием бурного потока энергии.

Вторая часть (Adagio) G-dur несет умиротворенный характер. Трехдольный размер и призывный ход в начале – все это создает образ спокойствия, рассудительности. Присутствие пассажей создает ощущение мимолетности и филигранности. Вторая часть завершается *attacca subito*, что является спонтанным переходом к заключительной части.

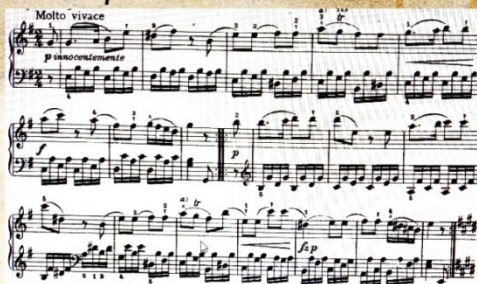
Й. Гайдн. Соната ми минор
Вторая часть



Третья часть (*Molto vivace*) содержит в себе признаки вариаций и рондо. Рефрен (основная тема) предстает перед нами в виде беззаботной, невесомой мелодии. Использование альбертиевых басов, подвижный темп, звучание в высоком регистре – все это вносит беззаботный, легкий характер.

Соната звучит целостно и завершённо благодаря подвижным крайним частям, которые написаны в ми миноре.

Й. Гайдн. Соната ми минор
Третья часть. Финал



Ключевыми для понимания идеи сонаты представляются образы пасторальные (деревенские) и часто появляющаяся тональность G-dur. Солнечный свет, заливающий в полдень зелёные луга... Иногда по небу пробегают серые, маленькие тучки, которые ненадолго закрывают солнце...

3. Вольфганг Амадей Моцарт Соната для фортепиано A-dur

Моцарта в дальнейшем (когда ему самому это уже не было известно) глубоко ценили и другие великие композиторы. По словам Чайковского: «По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая, кульминационная точка, до которой красота досегаала в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он» [1]. Жизненный путь композитора принято делить на два периода: зальцбургский (1756–1780) и венский (1781–1791). С детства композитор путешествовал по миру. Его поездки во Францию, Италию, безусловно, оказали влияние на его творчество. Однако не каждый, кто путешествует, задаётся такими вопросами. Своему учителю Мартини композитор писал: «Мы живем в этом мире, чтобы постоянно усердно учиться, просвещать друг друга во взаимном общении и трудиться над тем, чтобы всегда продвигать вперед науки и изящные искусства». Может быть, вопросы о смысле жизни человека пришли к нему ещё в детстве, когда он ездил по Европе и видел блестящие дворцы, которые не обходила эпидемия тифа.

В XVII в. войско османов напало на Европу. Все сражения османов сопровождалось оркестром. Духовые и ударные инструменты для европейцев звучали весьма необычно. Их музыка воспринималась как непривычное, грубое звучание музыкальных инструментов. Именно в XVIII в. янычарские инструменты распространились повсеместно. Так называемый турецкий марш был признан востребованным.

Это новое веяние нашло свое отражение в произведениях известных композиторов: Моцарта в опере «Похищение из сераля», Гайдна в «Военной симфонии».

Каким же мы можем представить его себе? Здесь, пожалуй, важным может оказаться образ Вольфганга в опере Н.А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», особенно в её известной экранизации. Вольфганг – весёлый, беспечный, как будто всегда молодой –

таким и остался в памяти человечества. Ему будто всё нипочём, «море по колено», хотя не обошли его в жизни ни болезни, ни тяготы. Но он «летит над ними», человек Солнца, готовый всех на Земле назвать братьями и всем помочь в трудную минуту.

Первая часть сонаты A-dur – Andante grazioso представляет собой вариации на протяжную тему. Размер 6/8 и пунктирный ритм придают музыке некий танцевальный характер. Мелодия лиричная и спокойная. Первая вариация насыщена хроматизмами, вторая – трелями и скачками в партии левой руки. В третьей вариации наблюдается резкая смена настроения. Тональность a-moll. Уже нет той беспечности и наивной радости. Возникают мотивы одиночества и переживания. В Четвертой вариации композитор пытается сгладить, успокоить, остановить некий порыв эмоций, заложенный в предыдущей вариации. Пятая вариация насыщена быстрыми пассажами, хроматизмами, динамическим разнообразием. Заключительная шестая вариация жизнерадостная и торжественная.



Первая часть

- ♦ Тональность: *Ля мажор.*
- ♦ Форма: *тема с вариациями.*
- ♦ Темп: *Andante grazioso.*
- ♦ Характер: *изысканный, изящный, песенный с элементами танцевальности.*

Умеренно, грациозно



Вторая часть сонаты – менуэт. Сложная трехчастная форма с трио.



Первая тема контрастна. Первый элемент – forte, энергичный подъем, второй элемент – контрастный, более лирический и певучий.

Третья часть Rondo alla turca – представляет собой сложную трехчастную форму с рефреном. Эта часть также носит название «турецкий марш» или «турецкое рондо».

Marche Turque Alla Turca

MOZART Wolfgang Amadeus



Соната Моцарта Ля мажор является неким исключением ввиду отсутствия традиционного сонатного аллегро. Это объясняется тем, что в данной сонате присутствуют исключительно жанровые элементы, нежели драматические.

«О чём» же можно представить себе эту музыку? Например, так: первая часть – появление человеческой души, вторая – её встреча с облаками и грозowymi тучами, третья – её взгляд на землю; она видит как будто игрушечные войска, нелепую бессмыслицу вражды людей... В такой трактовке соната A-dur может заключать в себе пацифистский смысл...

Пусть представления и образа композитора, и содержания произведения являются спорными – это и называется, может быть, индивидуальной трактовкой. На формирование индивидуальной исполнительской трактовки и нацелен предложенный метод работы пианиста с исполняемым произведением.

Использованные источники

1. Левик Б.В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1974. 276 с.
2. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. М. : Музыка, 1967. 391 с.
3. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов, 1993. 103 с.

Ekaterina Prikhodovskaya, Anna Okisheva

MODELING A COMPOSER APPROACH TO WORK AS A METHOD OF PIANIST'S CREATIVE WORK

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 36–47. doi: 0.17223/26188929/8/7

The pianist's creative methods are practically innumerable at various stages of training and concert activity. One thing remains unchanged and undeniable: the pianist works with someone else's text, one way or another he is dealing with a work "suffered" by another person. It is this circumstance that imposes certain properties on the process and the result of the pianistic – namely, performing work.

Often technical tasks "come to the fore", the musical text is subject to thoughtful "decoding" and often loses not only sometimes necessary immediacy and "improvisation", but also deeper layers of meaning and content of the work.

It is in this context that the need arises for such a method of creative work by a pianist as modeling a composer approach to a work. This method seems relevant at the later, "pre-concert" stages of mastering the work, when the technical performing techniques have become almost automatic, when the work is already "in hand". The proposed method is based on the psychological "tuning" of the pianist – the ability to imagine, being on stage, a different situation. In the present situation, it is not the pianist-performer who performs on stage, but the composer – the author of the work – performs a "composer show" of his new composition, most likely among friends.

Keywords: modeling, pianist, stage, work, composer.

The used sources

1. Levik B.V. Istoriya zarubezhnoj muzyki [History of foreign music]. – М.: «Музыка», 1974. – 273 p.
2. Mil'shtejn YA.I. Horosho temperirovannyj klavir I.S. Baha i osobennosti ego ispolneniya [The Well-Tempered Clavier I.S. Bach and features of his performance]. – М.: Музыка, 1967. – 391 p.
3. Nosina V.B. Simvolika muzyki I.S. Baha [Symbolism of music I.S. Bach]. – Тамбов, 1993. – 103 p.

VERBUM DE MUSICA

УДК 78.04

doi: 10.17223/26188929/8/8

Полина Волкова

ПАБЛО ПИКАССО, ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ЖОРЖ БРАК: ДИАЛОГ ПОСВЯЩЕННЫХ

Статья посвящена осмыслению картин художников Жоржа Брака «Музыкант» (1917–1918) и Пабло Пикассо «Три музыканта» (1921), которые рассматриваются в рамках культурного диалога Пикассо и Игоря Стравинского. Осуществляя атрибуцию и интерпретацию обозначенных полотен, автор приходит к следующему выводу. Несмотря на то что картина Брака «Музыкант» была создана за год до того времени, когда Пикассо написал «Три музыканта», в целом оба полотна создают своеобразный диптих, актуализируемый в пространстве становления личности художника на уровне процесса и результата. Так, если в картине Пикассо три маски символизируют возможный выбор в пользу чувства, ума или воли, то картина Брака являет собой их триединство как условие целостности самого творца. При общем характере изображения музыкантов, отмеченном установкой на симметрию, текучесть цветовых пластов, всепоглощающий ритм и т.д., картины Брака и Пикассо могут рассматриваться в качестве духовного портрета творческой личности, высшее предназначение которой, согласно античным мыслителям, заключается в создании музыки как самого совершенного вида искусства.

Ключевые слова: творческий диалог, музыкант, совершенство–несовершенство, картина, полноценная личность.

Выявляя параллели между живописью и музыкой, посредством которых каждое произведение обретает дополнительную глубину, уместно остановиться на картине П. Пикассо «Три музыканта», представленной в двух вариациях, и «Маленьком концерте» из «Истории солдата» И. Стравинского. Правомерность нашего выбора обусловлена как близостью художественных индивидуальностей Пикассо и Стравинского, так и общностью их взглядов на творчество.



«Три музыканта». Пабло Пикассо²

В первом случае уместно напомнить, что Пикассо и Стравинский были не только современниками, но и симпатизировали один другому. Более того, в 1920 г. художник портретирует композитора, принимая непосредственное участие в постановке балета Стравинского «Пульчинелла» в качестве художника-декоратора.

Помимо этого, Стравинский, будучи неплохим рисовальщиком, увлекается живописью, а в числе его знакомых оказываются художники Серов, Бенуа, Головин, Бакст, Ларионов, Гончарова. Одновременно и Пикассо неоднократно демонстрирует свой интерес к музыке.

² См.: URL: https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html



«Музыкант». Жорж Брак³

Имеются в виду не только живописные полотна, в центре которых – образ играющего мужчины, а также музыкальные инструменты либо их отдельные детали⁴, но и особый круг общения, вбирающий в себя таких композиторов, как М. де Фалья, Д. Мийо, Э. Сати. Примечательно, что свою способность параллельно работать в различных манерах Пикассо сравнивал со способностью музыканта играть одновременно на нескольких инструментах.

³ См.: URL: <https://allpainters.ru/wp-content/uploads/paintings/the-musician-1918.jpg>

⁴ «Мужчина с мандолиной» (1912), «Скрипка и флейта» (1913), «Мандолина» (1914), «Скрипач» (1918), «Гитара» (1920) и др., преимущественно овальные композиции, в которых среди бокалов, веев, прихотливо закрученных раковин, различных букв и цифр встречаются нотные знаки, в том числе изгибы резонаторных отверстий струнных инструментов.

Во втором случае, нельзя не признать, что о своем отношении к творчеству коллег – композиторов и художников – Стравинский и Пикассо говорят практически в унисон. Так, размышляя над вопросом о том, «что такое, в сущности, художник», Пикассо отвечает следующим образом. Художник – это «коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого начинаю и я, а потом получается что-то новое» [3]. Аналогичным образом Стравинский признается в том, что повторить по-своему композитор «может лишь то, что уже было сказано» [6, с. 85]. Еще одно наблюдение, сближающее творческие методы Стравинского и Пикассо, связано с принципом игры. В целом тема, вобравшая в себя дух творчества обоих мастеров, коррелирует с установкой, согласно которой «мир театр, а все мы в нем – актеры». Не случайно поэтому и композитор, и художник выступают как режиссеры, призванные изменить драматургию первоисточника, диалог с которым инициирует их творческий интерес.

Именно с этой точки зрения представленные в двух вариациях «Три музыканта» Пикассо выступают коррелятом «Маленького концерта» Стравинского из «Истории солдата». Точки соприкосновения между живописью и музыкой обусловлены, на наш взгляд, следующими моментами:

- 1) концертность как принцип экспонирования материала;
- 2) четкость конструкции;
- 3) мотивная техника как особый прием развития материала⁵.

Думается, что совпадение стилистики художника и композитора, опознаваемое в «наложении» визуального пространства на пространство аудиальное, позволяет выйти на актуальный для картин Пикассо глубинный концепт. Его суть заключается в том, что, несмотря на множество дорог, стоящих перед каждым из нас, всякий путь – это прежде всего движение, в котором опознается пульс времени. Последнее стирает любые границы и различия: всепоглощающий ритм оказывается универсумом, обнимающим собой тело и дух, небо и землю, линию и цвет. Совпадут ли наши вибрации? Удастся ли нам осилить свою дорогу, продвигаясь по ней в ногу со временем? Сольется ли мелодия нашей внутренней жизни с гармонией бытия?

⁵ Подробнее по данному вопросу см.: [1].

Косвенным ответом на поставленные вопросы может служить картина Ж. Брака «Музыкант». Дело в том, что созданное в 1917–1918 гг. полотно художника видится нам точкой отсчета в работе Пикассо над картиной «Три музыканта», созданной спустя некоторое время. Искусствоведы сходятся в том, что «Три музыканта» – это тройной портрет Гийома Аполлинера (Пьеро), Пабло Пикассо (Арлекин) и Макса Жакоба (Монах) [4]. Причем, наличие масок на лицах трех друзей объясняется таким образом: «Маски не скрывают внешность героев, они символизируют их неразгаданность для публики, их принадлежность скорее будущему, нежели настоящему» [Там же].

В то же время то обстоятельство, что «Три музыканта» – это своего рода «памятник ушедшим близким друзьям и божественной молодости, прощание с тем, что уже не вернется» [5], заведомо ограничивает художественный замысел, поскольку игнорирует ряд моментов, которые обнаруживают в себя в полотне с собакой как наиболее завершенной, по мнению критиков, работе⁶. Знаменательно, что в своем произведении Пикассо словно раскладывает образ музыканта на три составляющие, единство которых определяет его целостность. О том, что подобный опыт может быть вполне оправдан, свидетельствует тот факт, что Брак и Пикассо, познакомившись в Париже, «практически одновременно начинают использовать прием *trompe-l'esprit* (обман ума) и коллажную технику *papiers-colles* (бумажные наклейки на живописной основе)», а это свидетельствует о близости их творческих поисков [2, с. 6]. Позднее сам Брак сравнивал их спонтанно возникший творческий союз с «великим восхождением двух столкнувшихся альпинистов» [Там же, с. 7].

⁶Чтобы понять относительность установки на тройной портрет, вспомним слова Пикассо, о которых упоминает в своем интервью с художником Даниэль Генри Канвейлер: «“Авиньонские девушки”, как меня раздражает это название! Это Сальмон его придумал. Помните, раньше эта картина называлась «Авиньонский публичный дом». И знаете почему? Авиньон – это имя всегда было мне близко, хорошо знакомо; оно связано с моей жизнью в Барселоне. Я жил тогда в нескольких шагах ходьбы от Калле д’Авиньон. Там я всегда покупал бумагу и акварельные краски. Кроме того, и бабушка макса Жакоба была родом из Авиньона. Мы всячески острили по поводу этой картины. Одна из женщин на этой картине, изображающей какой-то публичный дом в Авиньоне, была якобы бабушка Макса, другая – Фернанда, третья – Мари Лоранс» [3].

Как пишет В.Н. Морозова, в ситуации, когда «разложение форм почти достигает абстракции» [2, с. 7], интеллектуальная задача, которую художники ставят перед зрителем, заключается в том, чтобы «из множества раздробленных частей собрать изображение воедино» [Там же]. Отмеченную «тренировку зрительного аппарата» Брак комментировал следующими словами: «Чувства деформируют, ум формирует. Работать, чтобы совершенствовать ум. Надежности нет ни в чем, кроме концепций, созданных умом» [Там же]. Попробуем предположить, что в данном случае речь идет о процессе смыслообразования, который, в отличие от познавательной активности, обеспечивает связность прежде разрозненным фрагментам. Что же касается картины «Три музыканта», то в ней Пикассо осуществляет, на наш взгляд, обратное движение: от целостного образа «Музыканта» к его разложению на составные части.

Таковых три: Пьеро – символ чистоты человеческого сердца, Арлекин – знак изощенного ума и Монах, олицетворяющий призванную уравновесить сердце и ум волю. Тот факт, что каждый из них одинаково важен не столько сам по себе, сколько с двумя другими, опознается не только в названии картины – «ТРИ музыканта», но и в том, что тройка оказывается едва ли не самой важной «фигурой» на полотне художника. Достаточно сказать, что сумму из двух троек (6) представляют собой отверстия духового инструмента, который находится в руках «белой маски», центральный персонаж держит трехструнную гитару, крайний правый – раскрытые ноты. В них с очевидностью просматриваются музыкальные символы, сгруппированные по три ноты, которые размещены на трех линейках вопреки тому, что в действительности нотоносец определяется пятью линейками, о чем Пикассо не мог не знать. Несколько забежая вперед, оговорим, что одна из квартетов нарисована таким образом, что четвертая нота практически спрятана под фрагментом синей плоскости, объединяющей все три персонажа. Даже лежащий у ног Пьеро и Арлекино пес изображен с тремя (!) лапами, на каждой из которых заметно наличие трех коготков.

Интересно, что если в «Трех музыкантах» без собаки каждый участник трио держит в руках свой инструмент (Пьеро – кларнет, Арлекин – скрипку, Монах – аккордеон), то на полотне с собакой скрипка уступает место трехструнной гитаре, а инструментом Монаха становится его собственный голос. Вопреки предположению, со-

гласно которому Монах бородат⁷, мы убеждены в том, что вертикально расположенные пряди, напоминающие бороду – это вибрации воздуха, производимые во время пения. Наша точка зрения видится оправданной постольку, поскольку упомянутые пряди одного цвета с кларнетом – духовым инструментом, напрямую связанным с дыханием. Более того, ротовые отверстия двух крайних масок напоминают песочные часы, которые выступают знаком времени, коррелируя с началом жизни (вдох) и ее окончанием (выдох). Другими словами, пестрота жизни, которая угадывается под маской Арлекина, имеет как свое начало – отмеченное маской Пьеро рождение, так и свой конец, на страже которого стоит черный Монах.

Примечательно, что четкая симметрия, посредством которой Пикассо рисует трех музыкантов, – достаточно посмотреть, каким образом взаимодействуют между собой цветовые фрагменты, а также обратить внимание на очертания головных уборов Пьеро, Арлекина и Монаха – позволяет предположить, что наряду с расположенной в нижнем левом углу собакой, морда которой обращена назад, на картине должно быть еще одно животное. В отличие от собаки оно должно смотреть вперед, «взламывая» временные границы в направлении правого верхнего угла, т.е. будущего. Такое животное действительно есть – это конь, изображенный синим цветом. В отличие от собаки, чьи очертания совпадают с пространством, занимаемым Пьеро и Арлекином, конь объединяет собой всех троих: Пьеро, Арлекино и Монаха. При этом последний, раскрыв ноты навстречу зрителю, словно предлагает каждому из нас включиться в процесс музицирования. Что это значит?

На наш взгляд, тот факт, что три музыканта дают представление не в просторном зале, освещенном софитами, а в тесном темном помещении, свидетельствует лишь об одном. Происходящее на глазах у зрителя действо разворачивается во внутреннем мире каждого из нас с той лишь оговоркой, что кто-то руководствуется в своей жизни голым рассудком (Арлекин), кто-то – полагается на непосредственность чувства, однако есть и те, кто способен уравновесить одно с другим посредством воли, став таким образом хозяином самого себя, т.е. тем дирижером, который может привести к единой

⁷ «Лицо <Монаха> скрыто под благочестивой маской с длинной бородой, он держит лист музыкальных нот в очень маленьких, подобных когтям, руках» [5].

гармонии три столь разные, находящиеся в противоречии части. Не случайно поэтому ручки музыкантов настолько малы, что двое из них неспособны извлечь ни единой ноты. Двое потому, что маленькие ручки монаха не влияют на качество его музицирования, поскольку он поет не руками. Тогда «спрятанная» за изображенную синим цветом конечность взмывающего вверх коня четвертая нота может рассматриваться в качестве целостной личности, отмеченной триединством чувства, ума и воли. О том, насколько недостижимо подчас бывает искомое триединство, пишет Элизабет Вордсворт:

Если б каждый добрый был умен,
А среди умных каждый добрым был –
Мир бы стал бы лучше с тех времен
И, возможно б, даже раем слыл.
Но иль редко, или никогда
Вдруг случается такой двойной успех.
Чаще добрый резок с умным, вот, беда,
Умный же груб с добрым, как на грех!

В унисон с Вордсворт звучит и Самуил Маршак в своем «Пожелании друзьям»:

Пусть каждый день и каждый час
Вам новое добудет.
Пусть добрым будет ум у вас,
А сердце умным будет!

Другими словами, если изворотливость ума и глупость сердца ставят человека в один ряд с природным миром, то попытка обрести свое Я, преодолевая природную необходимость, устремлена в будущее. Путь этот исполнен страданий – синий цвет как базовый для уподобляемого крылатому Пегасу коня – цвет, который доминирует в изображении бродячих актеров, а также всех тех, кто отмечен немощью и болью. Однако, выбирая именно этот путь, мы ценой страданий можем обрести подлинность бытия. Знаком его присутствия в жизни каждого из нас и оказывается музыка.

Возвращаясь к картине Жоржа Брака «Музыкант», заметим, что находящаяся в руках у портретируемого гитара – далеко не случайный инструмент в творчестве художника, хотя сам Брак учился иг-

рать на флейте. Гитара на картинах Брака изображается неоднократно и как неотъемлемая составляющая атмосферы бара («Кафе-бар», 1919), и как музыкальный инструмент в руках у женщины («Женщина с гитарой», 1913) или мужчины («Португалец», 1911; «Человек с гитарой», 1911–1912; «Мужчина с гитарой», 1914), и как музыкальная форма («Музыкальные формы», 1918), и как центральный персонаж («Гитара», 1913), и как часть натюрморта («Гитара, бокал и фрукты на буфете», 1919). В данном контексте не менее интересно и то обстоятельство, что у Брака есть картина «Кларнет и бутылка рома на камине», 1911).

Помимо обозначенных «перекличек» с картиной Пикассо «Три музыканта», следует обратить внимание на используемое Браком «расщепление предметов на отдельные цветовые плоскости, сжатие... планов», что исключает проникновение композиции «вглубь картины» [2, с. 34]. При этом одинаково темными и тесными оказываются помещения, в которых происходит своего рода священнодействие. Точно также обе картины исполнены музыки, которая передается посредством ритма, цветовых мотивов и отчетливо просматриваемых фона и рельефа – аналогов сопровождения и собственно темы. Эта универсальная для макрокосма и космоса музыка задает гармонию, которая пронизывает собой все элементы мира, соединяя в себе начало и конец, рождение и смерть, быт и бытие, сущность и существование, черное и белое. Брак и Пикассо каждый по-своему помогают нам услышать эту музыку, опираясь на характерные для них средства выразительности и создавая целостный образ творческой личности, которая всем своим существом напоминает нам, как говорят часто: вначале был ЗВУК...

Использованные источники

1. Волкова П.С. Риторические модели гуманитарного образования как предмет философско-методологического анализа : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2002. 300 с.
2. Морозова В.Н. Жорж Брак. М. : «Директ-Медиа»; АО «Издательский дом “Комсомольская правда”», 2016. 72 с.
3. Пабло Пикассо. Из записей Даниэля Генри Канвейлера о беседах с Пикассо. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html>
4. Пабло Пикассо. «Три музыканта». URL: https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html

5. Пабло Пикассо. «Три музыканта». URL: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-tri-muzykanta>

6. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 123 с.

Polina Volkova

**PABLO PICASSO, IGOR STRAVINSKY AND GEORGES BRAQUE:
DIALOGUE OF THE DEDICATED**

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 48–57. doi: 0.17223/26188929/8/8

The article is devoted to the interpretation of the paintings of the artists Georges Braque “The Musician” (1917–1918) and Pablo Picasso “Three Musicians” (1921), which are considered in the framework of the cultural dialogue between Picasso and Igor Stravinsky. Carrying out attribution and interpretation of the designated canvases, the author comes to the following conclusion. Despite the fact that the picture of Braque’s “The Musician” was created a year before the time when Picasso wrote “Three Musicians”, in general, both canvases create a kind of diptych, actualized in the space of the artist’s personality formation at the level of the process and the result. So, if in the Picasso painting three masks symbolize a possible choice in favor of feeling, mind or will, then the picture of Marriage is their trinity as a condition for the integrity of the creator himself. Given the general nature of the image of musicians, marked by the installation of symmetry, fluidity of color layers, an all-consuming rhythm, etc., paintings by Braque and Picasso can be considered as a spiritual portrait of a creative person, the highest purpose of which, according to ancient thinkers, is to create music as perfect art form.

Keywords: creative dialogue, musician, perfection-imperfection, picture, full-fledged personality.

The used sources

1. Volkova P.S. Ritoricheskie modeli gumanitarnogo obrazovaniya: kak predmet filosofsko-metodologicheskogo analiza [Rhetorical models of humanitarian education as a subject of philosophical and methodological analysis]: dis. ... d-ra filos. n.; 09.00.01 – Ontologiya i teoriya poznaniya. – M., 2002. – 300 p.

2. Morozova V.N. ZHorzh Brak. [Georges Braque]. M.: «Direkt-Media», AO «Izdatel'skij dom “Komsomol'skaya pravda”», 2016. – 72 p.

3. Pablo Pikasso. Iz zapisej Danielya Genri Kanvejlera o besedah s Pikasso [From Daniel Henri Canweiler's notes on conversations with Picasso]. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html>

4. Pablo Pikasso. «Tri muzykanta». [Three Musicians] [Elektronnyj resurs]. URL: https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html

5. Pablo Pikasso. «Tri muzykanta». [Three Musicians] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-tri-muzykanta>

6. Stravinskij I. F. Dialogi. [Dialogs]. – L.: Muzyka, 1971. – 123 p.

УДК 78.01
doi: 10.17223/26188929/8/9

Сергей Меркулов, Екатерина Приходовская

ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПЛАТФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье рассматривается понятие образно-эмоциональной платформы, выступающей основой художественного произведения вне зависимости от сферы искусства. В качестве иллюстрации изучается проведённый авторами творческий эксперимент: ряд фотографий и концептуальная последовательность С. Меркулова, стихи и музыкальные фрагменты Е. Приходовской.

Ключевые слова: эмотив, эмоциональный посыл, фотография, вербальное искусство, музыка.

Часто приходится слышать, что композитор пишет музыку «на стихи», поэт посвятил те или иные слова «картине» или «звуковому полотну», художник вдохновляется какими-либо исходными «образами», литературными или музыкальными. Однако, как можно предположить, интересующий нас процесс обладает несколько другой природой. Не одно произведение искусства служит «источником» другого, а оба они строятся на единой *образно-эмоциональной платформе*.

Образно-эмоциональная платформа призвана воплощать эмоциональный посыл, передаваемый адресантом (автором произведения) адресату (воспринимающему сознанию). Этот процесс протекает часто в течение веков, что предполагает смену исторического, а значит – и смыслового контекста. Для сохранности передаваемого эмоционального посыла происходит его «зашифровывание» в художественный текст. В этой связи происходит смена или прирост смыслов.

Художественный текст может быть любой природы – как звуковой (аудиальной), так и визуальной, и вербально-понятийной [1]. «Переселяясь» в художественный текст, реально существовавшая эмоция становится эмотивом – сообщением, которое творческое сознание передаёт (возможно, через века) сознанию воспринимающему (подробнее об этих процессах см.: [2, 3, 4]). Таким образом,

эмоциональный посыл превращается в такой внутритекстовый феномен, как эмотив.

Необходимо сказать о *зонной природе* эмотива. Зонная природа эмотива понимается в аналогии с понятиями, введенными в науку Н. Гарбузовым [5, 6]. Зонная природа эмотива обусловлена тем, что «на разных языках» искусства он воплощается различными творческими сознаниями.

Авторами проводится следующий творческий эксперимент. В соответствии с исходной смысловой конструкцией («Общая концепция перехода через фазы...: временные преобразования переходов засыпания, сна и пробуждения раскрываются рассветом тайн события, [что воплощает] вечный цикл преобразований эссенции (содержания), информации (формы) и энергии (действия)») создан ряд фотографий, поэтических миниатюр и музыкальных пьес. Проведённым экспериментом авторы стремятся подтвердить изложенные в статье тезисы.

Фотография, по убеждению одного из авторов статьи, – своеобразный резонатор состояний. Фотография создаёт отпечаток фрагмента реальности, как бы “замораживает” время. Мы склонны воспринимать категорию времени через изменения объектов в пространстве. Но пространство и поток времени, как и одновременное движение всех частиц во Вселенной, наш разум воспринять не способен. В этом смысле фотография, как документ, фиксируя настоящее, переносит информацию в будущее. Таким образом производится вышеназванная «шифровка» наблюдаемой реальности в реальность художественную – посредством этой «шифровки», как уже говорилось, эмоциональный посыл-сообщение передаётся от творящего сознания к воспринимающему даже через века.

Согласно современному пониманию нейрофизиологии, при восприятии реальности человеком наше сознание для облегчения вычислительных операций и принятия решений создаёт копию мира в форме образов. Для оперирования (процедуры мышления) образам придаются смыслы, которые кодируются в символах – языке. Поэтому получается, что язык – это наше общее представление о реальности, наши одинаковые образы (отпечатки, слепки, копии, смыслы, символы) изменяющегося потока Реальности.

Фотография, фиксируя момент Реальности, создаёт статичную картинку фрагмента динамического потока. Также на восприятие

влияет кадр, цветопередача, баланс белого, уровень освещённости, настроение того, кто смотрит. Фотограф (адресант) «видит» фотографию через воспоминание этого момента фиксации, а тот, кто видит этот фрагмент (адресат), может «додумать» что-то своё.

Стихотворение также фиксирует момент реальности, но иначе: подключается понятийный ряд, неизбежный в вербальном искусстве. Музыкальные миниатюры также фиксируют момент: музыка представляет собой процессуальное искусство, но свойства процесса зависят от жанра: в миниатюре, в отличие, например, от масштабного монументального «полотна», время может представлять «застывшими ячейками», локальными моментами.

В качестве «иллюстрации» к изложенным тезисам предлагается композиция под общим названием «Грани Состояний Со-бытия».

Общая концепция перехода через фазы (фотографии / стихотворения / музыкальные миниатюры для классической гитары):

- 01_временнЫе
- 02_преобразования
- 03_переходов
- 04_засыпания
- 05_сна
- 06_и пробуждения
- 07_раскрываются
- 08_рассветом
- 09_тайн_со-бытия

В основе – вечный цикл преобразований эссенции (содержания), информации (формы) и энергии (действия).

01_временнЫе – домик на фоне вечернего неба. Естественное (природное) и культурное (созданное человеком). Дом – как символ человеческого бытия, небо – как символ вечности, облака – как символ вечного движения. Субъективная сторона фотографии (для фотографа). Это место находится рядом с рекой, поэтому, созерцая, я точно знаю место, помню это состояние, слышу шум реки, умиротворяюсь, поскольку каждая поездка в Горную Шорию в детстве для меня – это праздник покоя, когда никто не лезет в душу, не пытаются воспитывать и готовить к взрослой жизни. Если смотреть на фотографию глазами человека, который в этом месте не был, то, скорее всего, представляется деревня средней полосы России, если не в степи, то где-то на равнине, но никак не на склоне горы.

Созерцая эту фотографию, я перестаю ощущать время, как нечто уходящее. Ощуца лёгкость, которую не могу никак назвать. Будто это центр вечности, где всё меняется, но из центра видно всё и поэтому не страшно.

Название первой фотографии – *«Временные»*.



Время движется ходом
привычным своим,
Прессуя минуты в столетия.
Жизнь – тонкая грань сил, что есть в бытии:
Мимолётности и бессмертия.

Облик быстро меняют,
спешат облака,
А дома неподвижны –
к земле приросли...
Кто из них – мимолётность? Пройдут века,
Облака будут так же плыть, а дома – исчезнут с земли...



02_преобразования – весна, май. Снег почти весь растаял. Вид из микрорайона “Солнечный” на пространство, где сейчас находится микрорайон “Зелёные горки”. Эта фотография теперь – история, поскольку это место сейчас неузнаваемо.

Вечер, май, луна, тёплые дни и холодные ночи, горит трава (часто поджигают по весне), пение вечерних птиц.

Отжившая трава трансформируется через огонь в чистую энергию (выделяя тепло и дым $[CO_2]$, газ, который листья поглощают днём и выделяют кислород для всего, что им дышит) и переходит в новое состояние. Пепел удобрит землю, и вместе со сгоревшей травой из-под чёрного пепла скоро появится сочная зелень дикого разнотравья. Скоро распустятся листья деревьев. Всё уже почти готово к новому циклу жизни – летнего расцвета.

Поэтому вторая фотография называется «*Преобразования*».



Жизнь готовится к грядущим переменам.
Снег сошёл, куда-то движутся огни,
Высоко, за синим пологом – Вселенная,
Что не делит вечность на часы и дни.

Ночь предсказывает завтрашнее утро,
Перемены всех нас ждут когда-нибудь...
Может, завтра суждено уже кому-то
В черед огней идти в далёкий путь...



03_переходов – треугольник слева – это надпись «Академгородок» Томска. Фотоаппарат поставлен на бордюр, и мы видим мир с высоты муравья. Лето. Тёплая ночь. Дорога в Академический городок, дорога к институтам, перекрёсток в пространстве, сумерки, как переход во времени. Не ясно, сейчас дело к рассвету или к ночи. Хотя летом на другой стороне горизонта всегда близится рассвет. Свет искусственный и свет естественный. Дорога – символ Пути. Бордюры – как берега реки, пространство – как берега Времени. Стволы деревьев и столбы осветительных фонарей. Состояние покоя, безмятежности, вечного цикла, состояния в «центре» и на берегу у «фазы». Всё вместе это – состояние множественности Дверей, какую внутри Себя выберешь, в такое пространство состояния и попадёшь...

Поэтому третья фотография называется *«Переходы»*. Символическое значение фотографии – Дверь в... другие состояния.



Вся жизнь – процесс перехода
 От колыбели к гранитной плите,
 От земли до сияющего небосвода,
 От старта к финальной черте...

Переходы повсюду – от краски до краски,
 От надежды к надежде, от истины к истине...
 Всё меняется, всё постоянно меняется
 И не знает финальной пристани.

Без итога не сделать вывод,
 А жизнь не ведаёт окончания.
 Длится и длится переходный период –
 Нет стабильности там, где важнее искания...



04_засыпания – осень за окном, холодный осенний дождь на стекле. Капли стекают по стеклу. Зелёная трава с переходом в отжившую свой цикл жёлтую. Жёлтые листья берёз вдалеке с вкраплениями вечнозелёных елей и сосен. Осеннее серое небо. Разноцветные гаражи. Но это всё там за окном. Поэтому акцент на стекле и каплях. Это фаза между «там» и «здесь». Придя домой, оказавшись в тепле, переодевшись в сухую и тёплую одежду, заварив ароматный чай, цикл засыпания природы и подготовку ко сну человек воспринимает как праздник. Грустно только, если оказаться на улице без крова, еды, друзей одежды и надежды. А так – это праздник красок и ощущения домашнего уюта, тепла и комфорта. Ничего не умирает, а готовится к переходу в новое состояние.

Поэтому четвёртая фотография называется – «Засыпание».



Засыпают на ветках пожелтевшие листья,
Засыпают на стёклах слезинки дождя,
Звон летит с колоколен певучий и чистый,
Засыпает на крышах, в тишину уходя...

Нет конца у аллеи холодной и длинной,
Даже если там должен быть свет...
Длится, длится процесс засыпания мира –
Длится то ли минуту, то ли тысячи лет...



05_сна – Зима. Столбы, припорошенные снегом после метели. Тепло, поэтому снег хорошо прилипает к поверхностям и образует снежные «шапки». Железная дорога, железнодорожные столбы, опоры электропередачи. Кустарники и кусты, берёзы и ели. Небо и земля одинаково серого цвета. Зима – чёрно-белое состояние и весь диапазон серого цвета. Максимально полярное состояние. Крайние позиции. Границы баланса Жизни. Природа спит, а мы наблюдаем Инь и Ян.

Поэтому пятая фотография называется «*Сон*».



Я птица из давнего-давнего сна,
Химера с телеграфного провода,
Когда-то начавшаяся весна,
А может, дыхание зимнего холода...

Мы все в неизвестности ищем свой путь,
Который ведёт от загадки к загадке.
Любые устои легко пошатнуть:
Любые устои шатки...

Летают химеры и сотнями глаз
Глядят на осеннее бездорожье.
Странно, кажется – то ли они на нас,
То ли мы на них – очень похожи?..



06_и_пробуждения – рассвет в июле в Горной Шории. Утреннее небо, отражённое в реке Кондома. Крыши домов. Забор. Огород. Утренний туман поднимается из лога. Ещё пара секунд – и наступит рассвет!

Поэтому шестая фотография называется «*Пробуждение*» ото сна.



Ждут пробуждения волшебные сады.
Пусть, наделённые судьбой необычайной,
Нам принесут они чудесные плоды –
Итог цветенья, что до срока будет тайной...

Идёт весна, и ждут волшебные сады
Расцвета нового, чтоб стать его частицей...
Всё совершится... Срок пройдёт, растают льды –
И то, о чём мечтаем – воплотится...



07_раскрываются – солнце уже поднялось, но туман ещё не рассеялся. Берега реки (Кондома), разнотравье и цветы, отражение в воде, уют и камерная атмосфера, Тайна. Свет и очертания домов, деревьев запускают воображение и сознание «дорисовывает» новые горизонты, состояние первооткрывателя, ощущение предполёта и настроение встретить что-то необычное, новое, важное... Соприкоснуться с ещё одной Тайной Со-бытия...

Поэтому седьмая фотография называется *«Раскрываются»*. Пробуждаясь ото сна Вечный Цикл делает прыжок вверх. Сверху мы видим Цикл, а сбоку новый виток Спирали Жизни. Шаг Вверх. Навстречу Новому, Неизведанному!



Раскрываются бутоны где-то в зелени лесов,
 Раскрываются врата весенних солнечных небес,
 Раскрываются все двери, что закрыты на засов,
 Раскрываются все тайны в недрах сомкнутых завес...

Всё молчавшее однажды начинает говорить.
Всё сокрытое однажды открывается для всех.
Надо просто ждать и верить и мечты свои хранить,
И однажды неудачников огромный ждёт успех...

Надо верить, что однажды непременно расцветёт
Старый пень засохший у развилки трёх дорог,
И раскроются бутоны, и взойдёт восход.
Может, этому не быть – но ты поверить смог.



08_рассветом – Вид на «Зелёные горки», которых тогда не было. Это место природы, до человека. Утренний туман. Рассветные облака. Мягкие и пушистые. Природа просыпается и расцветает.

Поэтому восьмая фотография называется «**Рассветом**». Новый виток спирали совершён, началось его раскрытие. Начало Нового Дня.



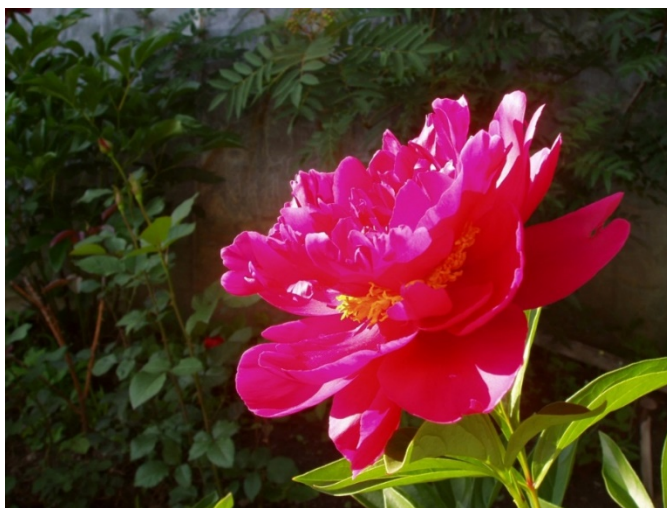
Всегда щебечут птицы на рассвете,
Неважно – пасмурный ли, солнечный рассвет.
Щебечут птицы и лепечут дети,
Поют ветра – на все вопросы есть ответ...

Ты жадно слушаешь этот мир – всем сердцем слушаешь –
К чему зовёт, не умолкая, песнь ветров...
Тогда в твою проснувшуюся душу
Придёт рассвет, что без границ и берегов...



09_тайн_со-бытия – Пион. Описать цветок – это как описать Бытие... Постигая его, гарантированно получаешь одно – знание о ещё большем незнании. Бытие наполнено тайнами... Соприкасаясь с ними наше бытие перестаёт быть только нашим, как Бытие пополняется нами, что есть Со-бытие. Совместное участие, со-действие, со-работа, со-творчество. Это производное от слова co-working. Со-работа. Работа в команде. Также это и как понимание жизни экосистемы, где каждый элемент гармонично дополняет другой. Как шестерёнки в часовом механизме. Каждая шестерёнка обладает своим бытием, а вместе получается эмерджентность (новое качество системы в сборе, как, например, автомобиль – по деталям – железо, в сборе – новое свойство самостоятельного передвижения).

Поэтому девятая фотография называется «**Тайны Со-бытия**». Состояние Покоя в Движении.



Нет в мире единичного, дискретного, отдельного.
Всё, что живёт, – огромный, цельный монолит.
Любой из нас – одна частица целого –
Сам из частиц мельчайших состоит.

Вот почему нас всех, рождённых на Земле,
Назвать содружеством, как видно, – слишком мало.
Вражды ли, дружбы, есть одно – Со-Бытие,
В Со-Бытии мы существуем изначально...

Гимпически, Risoluto



«Высшее совершенство похоже на несовершенное, но его действие [не может быть] нарушено; великая полнота похожа на пустоту, но ее действие неисчерпаемо. Великая прямота похожа на кривизну; великое остроумие похоже на глупость; великий оратор похож на заику. Ходьба побеждает холод, покой побеждает жару. Спокойствие создает порядок в мире» [8, с. 45].

Использованные источники

1. Приходовская Е.А. Особенности знаковой системы как критерий классификации видов искусства // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 145–148.
2. Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. М. : Гнозис, 2008. 416 с.
3. Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н.В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.
4. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 392 с.
5. Меркулов С.А. Профессор Томского университета Василий Васильевич Сапожников (1861–1924) / под ред. С.Ф. Фоминых. Томск : Изд-во Том. ун-та, 2012. 128 с.
6. Документ в парадигме междисциплинарного подхода : материалы Второй Всерос. науч.-практ. конф. / под ред. проф. О.А. Харусь. Томск : Том. гос. ун-т, 2006. 400 с.
7. Сапожников В.В. По Алтаю. Дневник путешествия 1895 года. Томск : Паровая типо-лит. П.И. Макушина, 1897. С. I–VIII, 1–127.
8. Древнекитайская философия : Собрание текстов : в 2 т. / сост. Ян Хин-Шун ; ред. кол. В.Г. Бузов, Р.В. Вяткин, М.Л. Титаренко. М. : Мысль, 1972. Т. 1. 363 с. (АН СССР, Ин-т философии, Сер. Философское наследие).

Sergey Merkulov, Ekaterina Prikhodovskaya

Figuratively emotional platform of the work of art

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 58–74. doi: 0.17223/26188929/8/9

We hear often that the composer writes music “to poetry”, the poet devoted this or those words to “picture” or “a sound canvas”, the artist is inspired by any initial “images”, literary or musical.

However, as it is possible to assume, the process of interest to us has a different nature. Not one work of art serves as a “source” of another, but both works are built on a single figuratively emotional platform. The figuratively emotional platform is designed to embody the emotional message given by the sender (the author of the

work) to the addressee (the perceiving consciousness). This process has been going on for centuries. For safety of the transferred emotional message there is its “encryption” to the art text. At the same time, the emotional message turns into such in-text phenomenon as emotive. The article states the zonal nature of the emotive, connected with reconsideration of the emotive within various language systems of means of expressiveness.

Authors make the next creative experiment. According to an initial semantic construction (“The general concept of transition through phases...: temporary transformations of transitions of falling asleep, sleep and awakening are revealed by the dawn of mysteries of an event, [which incarnates] an eternal cycle of transformations of essence (contents), information (form) and energy (action)”) there are created a number of photos, poetic miniatures and musical plays. Authors seek to confirm the stated in the article theses with the experiment⁸.

Keywords: emotional message, figurative and emotional platform, visual, verbal, nonverbal.

The used sources

1. Prihodovskaya E. A. Osobennosti znakovoj sistemy kak kriterij klassifikacii vidov iskusstva [Features of the sign system as a criterion for the classification of art forms] // Vestn. Tom. gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie . 2019. № 34. P. 145–148

2. SHahovskij V.I. Lingvisticheskaya teoriya emo-cij [Linguistic theory of emotions] / Monografiya / V.I. SHahovskij. – M.: Gnozis, 2008. – 416 p.

3. Volkova P.S. Emotivnost' kak sredstvo interpretacii smysla hudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N.V. Gogolya i muzyki YU. Bucko, A. Holminova, R. SHCHed-rina) [Emotivity as a means of interpreting the meaning of a literary text (based on the material of N.V. Gogol's prose and music by Yu. Butsko, A. Kholminov, R. Shchedrin)]. Avtoreferat dis. ... kand. filol. nauk. Volgo-grad, 1997. – 22 p.

4. Kolyadenko N.P. Sinestetichnost' muzykal'no-hudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva HKH veka [Synaesthetic Musical-Artistic Consciousness: Based on Twentieth-Century Art] / N.P. Kolyadenko. – Novosibirsk: Novosib. gos. konservatoriya, 2005. – 392 p.

5. Merkulov S. A. Professor Tomskogo universiteta Vasilij Vasil'evich Sapozhnikov (1861–1924) [Professor of Tomsk University Vasily Vasilievich Sapozhnikov (1861–1924)] / S. A. Merkulov ; pod red. S. F. Fominyh. – Tomsk: Izd-vo TSU, 2012. – 128 p.

6. Dokument v paradigme mezhdisciplinarnogo podhoda: [Document in an interdisciplinary approach paradigm] Materialy Vtoroj Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii / pod red. prof. O. A. Harus'. – Tomsk: Tomskij gosudarstvennyj universitet, 2006. – 400 p.

⁸ Перевод Т.Ф. Шестаковой

7. Sapozhnikov V. V. Po Altayu. Dnevnik puteshestviya 1895 goda [In Altai. Travel Diary of 1895] / V. V. Sapozhnikov. – Tomsk : parovaya tipo-lit. P. I. Maku-shina, 1897. P. I-VIII, 1-127

8. Drevnekitajskaya filosofiya [Ancient Chinese philosophy] Sobranie tekstov : v 2 t. / sost. YAn Hin-SHun ; red. kol. V. G. Burov, R. V. Vyatkin, M. L. Titarenko. – T. 1. – M.: Mysl', 1972. – 363 p. – (AN SSSR, In-t filosofii, Seriya : Filosofskoe nasledie).

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 782.1

doi: 10.17223/26188929/8/10

Юй Ян

«ДАМА ПИК» ПАВЛА ЛУНГИНА КАК ИНТЕРТЕКСТ

В статье представлен интертекстуальный анализ фильма Павла Лунгина «Дама пик», нацеленный на выявление глубинных связей, складывающихся между современным игровым кино и оперой П.И. Чайковского «Пиковая дама». Акцентируя внимание на взаимоотношениях оперной дивы и молодого певца, претендующего на роль Германна, автор пишет о совмещении в кинотексте двух планов: художественной действительности, актуальной для «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского, и отмеченной приметами современной социокультурной ситуации действительности как таковой. Имеется в виду игровой бизнес, в рамках которого наряду с карточной игрой существует и игра в так называемую русскую рулетку, что создает дополнительный смысл словам Германна: «Что наша жизнь – игра!».

Ключевые слова: дама пик, кинотекст, пиковая дама, интертекст, повесть, опера, мужское, женское.

История трех карт – тройки, семерки и туза, о которой некогда поведал Пушкину князь Голицын, оказалась одной из самых мистических историй в русской литературе. Интерес к ней не утихает и до сего дня. То обстоятельство, что в центре повествования – пиковая дама, т.е. карта, которая выпадает из магической последовательности карт, названных Сен-Жерменом, поскольку масти тройки, семерки и туза не являются принципиальными с точки зрения ожидаемого результата, изначально указывает на неизбежный конфликт игры как имитации жизни и подлинности существования.

Вопреки расхожим представлениям о том, что весь мир – это грандиозная сцена, а люди в ней – актеры, в том числе вопреки фразе «вся наша жизнь – игра», звучащей из уст Германна, принципиальное несовпадение одного и другого обусловлено следую-

щим моментом. Если карточная игра зиждется на незыблемых, определяющих ее ход правилах, следование которым приводит к тому, что кто-то побеждает, а кто-то – проигрывает, причем в качестве победителя может оказаться и заведомо нарушающий игровые правила шулер, способный создать видимость честной, протекающей по всем правилам игры, то жизнь устроена иначе. Нарушающий ее иницируемые божьими заповедями законы обречен. Более того, финал жизни такого «игрока» известен заранее. Он либо так никогда и не обретет собственное я, характеризующееся духовным самостоянием, либо – с его безвозвратной утратой потеряет собственную жизнь.

Пожалуй, трагедия Германна в опере Чайковского обусловлена именно тем, что, обладая живой душой он, по сути, начинает действовать подобно тому, как действуют все остальные. Однако если окружающему его большинству нечего терять, поскольку их жизнь – это отмеченное отсутствием сущности существование, то Германн теряет самое главное – самого себя. То обстоятельство, что главный герой сходит с ума, как нельзя лучше раскрывает смысл трагедии: образ мыслей – это Логос, иначе – смысл, который приобщает нас к Создателю, упорядочивающему вселенский хаос. Что это значит?

В противоположность рациональному восприятию мира, посредством которого мир предстает дискретным и конечным, а потому – лишенным случайности закономерным процессом, его – мира – чувственное восприятие исполнено иррациональности, а значит – нагромождения случайностей, на первый взгляд – абсолютно бессмысленных. Однако лишь во втором случае наличие чувства и, как следствие, способности сочувствовать делает оправданным разговор о душе, которая оказывается единственной связующей нитью между человеком и другими людьми. В силу того, что как рациональность, коррелятом которой выступает индивидуальное сознание, так и иррациональность – коррелят коллективного бессознательного – одинаково ущербны, будучи механически, т.е., согласно природе, обусловлены друг другом, каждому из нас необходимо преодолеть сугубо природную данность⁹.

⁹ Подробнее по данному вопросу см.: [1].

Приложив волевое усилие для того, чтобы уйти от механической связи рационального и иррационального, т.е. самостоятельно осознав важность их взаимодействия, мы в итоге «снимаем» негативность бессознательного в коллективном, что приводит к осознанию коллективного характера собственного я как неотъемлемой части мы¹⁰ [7]. Применительно к оперному тексту, не обладая холодной расчетливостью и трезвым умом как большинство его сослуживцев, Германн ищет случая разбогатеть без особых усилий, по чудесному стечению обстоятельств. Однако в противоположность игровой ситуации, в рамках которой туз – как одна из трех карт, обеспечивающих ее владельцу непременный выигрыш, «бьет» даму, в художественной действительности пиковая дама приводит Германна к гибели. Думается, что именно его живая душа не в состоянии вынести тягость греха, связанного с невольным убийством старухи.

В то же время за отношениями двух центральных персонажей – извечное противоборство женского начала, отмеченного иррациональностью, и начала мужского, выступающего знаком рационального. Примечательно, что, согласно представлениям древних, мужчина рождается существом неполноценным до тех пор, пока не познает женщину, что делает его подобным Творцу¹¹. Очевидно, что именно в этом случае мужская рациональность обогащается женской иррациональностью. В свою очередь, став подобным Создателю, мужчина помогает женщине в союзе с ним преодолеть присущий ей от природы хаос посредством оплодотворения рациональностью.

На наш взгляд, то обстоятельство, что дама оказывается пиковой, позволяет предположить, что масть в данном случае этимологически связана с лексемой пика. Другими словами, именно женщина наделена в контексте истории о Германне характерным для мужчины фаллическим символом, поскольку пика – разновидность холодного оружия, аналог длинного копья, что, по сути, предопределяет поражение главного героя. Не случайно поэтому фильм П. Лунгина, в центре которого взаимоотношения оперных певцов – примадонны и начинающего свой путь в искусстве юного и амби-

¹⁰ Подробнее по данному вопросу см.: [7].

¹¹ Подробнее по данному вопросу см.: [2].

циозного юноши, которые выходят за рамки сугубо профессиональной жизни, называется «Дама Пик»¹².

В данном контексте повесть «Пиковая дама» звучит в унисон с новеллой Проспера Мериме «Кармен», где погибающая от рук Хозе Кармен в итоге приводит его к утрате своего я. С особой отчетливостью это видно в финале «Кармен-сюиты» на музыку Бизе-Щедрина в постановке хореографа Альберто Алонсо. Знаменательно, что поединок Тореадора и быка происходит на фоне сцены выяснения отношений Хозе и Кармен. В тот момент, когда Тореадор одерживает победу над животным, олицетворяющим силу природы, Хозе убивает Кармен, т.е. стихия побеждает человека [3]. Аналогичным образом в повести Л. Улицкой «Пиковая дама» главная героиня в силу своей женской сексуальности, посредством которой она некогда манипулировала лучшими представителями находящегося в ее окружении мужского населения, в итоге становится полновластной хозяйкой не только своей судьбы, но и жизни дочери, ее мужа, а также внуки и правнуков¹³.

Правомочность представленных интертекстуальных связей опознается в одном из фрагментов фильма Павла Лунгина «Дама пик». Так, финансирующий постановку оперы Чайковского бизнесмен говорит о выступающей в качестве режиссера оперной диве, некогда исполняющей партию Лизы: «она и подавляет меня, и вдохновляет». При этом сама Софья Мейер вскользь замечает жаждущему славы и надеющемуся на успех его Германна Андрею: «ты не можешь думать», что подчеркивает характерное для юноши главенство иррационального начала над рациональным. Наконец, в момент прослушивания другого претендента на роль Германна, Софья, высказывая свои претензии исполнителю, использует такой речевой оборот: «Ты же не Тореадор, и это не бой быков». Здесь же уместно вспомнить, что и сам главный герой Андрей, оставшись без голоса и лишившись всего, о чем мечтал, выпадает из жизни, делая в финале следующее признание: «Я с самого детства был во власти Софии».

¹² «Дама Пик» (Россия, 2016). Режиссер П. Лунгин. Музыка К. Сен-Санса, П.И. Чайковского. В главных ролях Ксения Раппопорт, Иван Янковский и др.

¹³ Подробнее по данному вопросу см.: [5].

Несмотря на то что имя певицы, которую восторженная публика называет «Каллас наших дней», выступает знаком мудрости, в контексте фильма примадонна является воплощением стихийной мощи и непредсказуемости, сочетающимися с холодным расчетом, благодаря чему ей удается создать из племянницы Лизы, названной так в честь пушкинской героини, своего двойника. Власть певицы, готовый исполнять в своей постановке партию графини, опознается и в том, что наряду с музыкой П.И. Чайковского знаковой для фильма П. Лунгина становится Третья ария Далилы из второго акта оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила». Напомним, что героиня оперы французского композитора именно в этой арии очаровывает Самсона настолько, что, поддавшись соблазну, он не только раскрывает ей тайну своего могущества, совершив тем самым невольное предательство своего народа, но и обрекает себя самого на неизбежную гибель.

Помимо этого, свой дар – уникальный голос, который, подобно голосу Джельсомино из сказки Джанни Родари «Джельсомино в стране лжецов», обладает удивительной силой¹⁴, – Андрей получает в детстве в тот момент, когда, провалившись под лед, идет ко дну. Однако если в объятиях водной стихии (как известно, вода выступает символом женского начала [2]) главный герой, едва не задохнувшись, возрождается после своего спасения к новой жизни, то объятия стареющей примадонны оказываются губительными для его чудесного дара. Оставшись жить, Андрей умирает для искусства, страсть к которому прежде была неодолимой. При этом дама пик как источник гибели героев Пушкина и Чайковского становится в данном контексте знаком женской иррациональности, перед глубинной тьмой которой мужчина нередко оказывается бессилён. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что примеряющему на себя роль Германа оперному певцу в фильме Лунгина так и не удастся перехитрить судьбу. Ни во время игры в «фараона», ни в любовной связи с примадонной он так и не может выйти из-под власти поглотившей его тьмы. Косвенным указанием на правомерность представленной позиции может служить и тот факт,

¹⁴ В фильме эта сила опознается в ситуации, когда от взятой Андреем высокой ноты лопаается электрическая лампочка, погружая делающих ставки на такой «фокус» представителей криминального мира в темноту.

что, подобно пушкинской Лизе, которая в итоге повторила судьбу Анны Федотовны Томской, Лиза Лунгина также занимает место своей тетушки в постели ее спонсора.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что интертекстуальный анализ художественного фильма Павла Лунгина «Дама пик» позволил увидеть за противостоянием графини и Германа как главных героев Пушкина и Чайковского извечный конфликт мужского и женского. Его разрешение может быть либо в сторону победы мужского (и, как следствие, высвечивание тьмы бессознательного), либо, как это и происходит в фильме «Дама Пик» П. Лунгина, победы женского, что приводит к поглощению рационального иррациональным. Третий вариант, в рамках которого диалог рационального и иррационального обуславливает согласование имеющихся противоречий, остается за пределами как игрового кино, так и повести А. Пушкина «Пиковая дама» и одноименной оперы П.И. Чайковского¹⁵.

Использованные источники

1. Волкова П.С., Жукова Т.А., Передерий В.А. Социология в контексте культуры и духовной жизни : учеб. пособие. Краснодар : КубГАУ, 2018. 308 с.
2. Волкова П.С., Рудь М.Ю., Фатальникова Е.В. Социальная природа искусства : учеб. пособие. Краснодар : КрУ МВД РФ, 2007. 81 с.
3. Волкова П.С. Музыка Бизе-Щедрина в мультипликационном фильме Гарри Бардина (к вопросу о реинтерпретации) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 233–238.
4. Волкова П.С. «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина: к вопросу о реинтерпретации // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 1 (30). С. 12–15.
5. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 346 с.
6. Родари Д. Джельсомино в стране лжецов. М. : Молодая гвардия, 1960. 156 с.
7. Шаховский В.И., Волкова П.С. Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания // Мир лингвистики и коммуникации : электронный научный журнал. 2017. № 4. С. 138–163. URL: www.tverlingua.ru

¹⁵ Подобный опыт демонстрирует созданная на музыку «Кармен-сюиты» Бизе-Щедрина анимация Г. Бардина «Чуча-3». Подробнее по данному вопросу см.: [3].

Yu Yan

“DAMA PIC” BY PAVEL LUNGIN AS INTERTEXT

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 75–81. doi: 0.17223/26188929/8/10

The article presents an intertextual analysis of Pavel Lungin’s film “Dama pic”, aimed at identifying the deep connections between modern fiction films and the opera P.I. Tchaikovsky’s “Queen of Spades”. Focusing on the relationship between the opera diva and the young singer, claiming the role of Hermann, the author writes about combining two plans in the film text: artistic reality, relevant to the “Queen of Spades” by Pushkin and Tchaikovsky, and reality as such, marked by signs of the modern sociocultural situation. This refers to the gaming business, in which, along with a card game, there is also a game of the so-called Russian roulette, which creates an additional meaning to the words of Hermann: “What our life is a game!”.

Keywords: queen of spades, film text, queen of spades, intertext, novel, opera, male, female.

The used sources

1. Volkova P. S., Zhukova T.A., Perederij V.A. *Sociologiya v kontekste kul'tury i duhovnoj zhizni* [Sociology in the context of culture and spiritual life]: ucheb. posobie. Krasnodar: KubGAU, 2018. – 308 p.

2. P.S. Volkova, M.YU. Rud', E.V. Fatal'nikova. *Social'naya priroda iskusstva*: [The social nature of art] Uchebnoe posobie. Krasnodar: KrU MVD RF, 2007. – 81 p.

3. Volkova P.S. *Muzyka Bize-SHCHedriny v mul'tiplikacionnom fil'me Garri Bardina (k voprosu o reinterpretacii)* [Bizet-Shchedrin's music in the animated film by Harry Bardin (on the issue of reinterpretation)] // *Problemy muzykal'noj nauki*, 2008. № 2. P. 233–238.

4. Volkova P.S. «Karmen-syuita» ZH. Bize – R. SHCHedriny: k voprosu o reinterpretacii [“Carmen Suite” by J. Bizet – R. Shchedrin: on the issue of reinterpretation] // *Kul'turnaya zhizn' YUga Rossii*. – 2009. – № 1 (30). – P. 12–15.

5. Volkova P.S. *Reinterpretaciya hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva HKH veka)* [Re-interpretation of a literary text (based on twentieth-century art)]: dis. ...d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.09. – Saratov, 2009. – 346 p.

6. Rodari D. *Dzhel'somino v strane Izhecov*. [Rodari D. Jelsomino in the land of liars] M.: Molodaya gvardiya, 1960. – 156 p.

7. SHahovskij V.I., Volkova P.S. *Emotivnost' kak princip poznayushchej i smysloobrazuyushchej deyatel'nosti soznaniya* [Emotivity as a principle of cognitive and semantic activity of consciousness] // *Mir lingvistiki i kommunikacii: elektronnyj nauchnyj zhurnal*. – 2017. – № 4. – P. 138–163. Rezhim dostupa: www.tverlingua.ru

УДК 78.083.6

doi: 10.17223/26188929/8/11

Дарья Ионкина

**ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДЖАЗОВОГО СТИЛЯ
НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ № 2 ИЗ ЦИКЛА
«24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО» ОР. 58
НИКОЛАЯ КАПУСТИНА**

В статье рассматриваются вопросы интерпретации джаза в произведении Н. Капустина Прелюдия № 2 Ор. 58. Проводится анализ прелюдии с точки зрения формы и стиля. Рассматриваются исполнительские приемы и трудности. Интересно, что способ, которым Капустин пользуется для развития и трансформации тематизма в Прелюдии № 2, имеет традиционные корни: это мотивная разработка, вариации, контрасты, ритмическая трансформация, зеркальное отражение в репризе.

Ключевые слова: Капустин, джаз, прелюдия, фортепиано.

Николай Капустин провел всю свою жизнь в России, однако его творчество находилось под сильным влиянием американского джаза, поэтому композиционный стиль Н. Капустина является сложным сплавом элементов классической музыки и стилистических элементов джаза. Как пишет И. Гафаров, его «творческое credo – помещение джазовой музыки (выписанная импровизация) в абсолютно четкие структурные рамки классической музыки»¹⁶.

Фортепианный цикл «Двадцать четыре прелюдии», соч. 53 был опубликован в 1988 г. Как видно из количества пьес, структура цикла соответствует знаменитым Прелюдиям Шопена, соч. 28. Прелюдии Капустина так же виртуозны и блестящи, как и прелюдии Шопена, Скрябина и Рахманинова.

Прелюдии расположены по принципу кварто-квинтового круга с чередованием мажорных и минорных тональностей, т.е. первая пара тональностей – C-dur, a-moll, следующая на квинту выше –

¹⁶ Гафаров И. А. Николай Капустин. Штрихи к портрету // Молодой ученый. 2013. № 2. С. 444–447. URL <https://moluch.ru/archive/49/6252/> (дата обращения: 26.06.2019).

G-dur, e-moll, и т.д. Большая часть прелюдий написана в простой трехчастной форме со структурой АВА, но среди них есть также примеры монотематического развития; формы простого рондо и даже элементы сонатного allegro. Музыкальный язык Капустина насыщен гармониями и ритмическими элементами джаза, с широким использованием сложных аккордов, охватывающих стилистический диапазон от свинга до бибоба и даже современного джаз-рока. Поэтому с точки зрения исполнения прелюдии представляют значительные трудности для неподготовленного исполнителя.

Крайне сложно записать в партитуре ритм свинга. В прелюдиях Капустина встречается обозначение «Swinging» («свинговать»), и здесь есть некоторый момент свободы в исполнении ритма. Интерпретация полностью зависит от опыта пианиста и умения играть в таком стиле. Не существует универсального способа в игре данного ритма, даже профессиональные джазовые музыканты исполняют ритм свинга по-разному. Однако мы можем указать на то, что не стоит чрезмерно свободно исполнять этот ритм, чтобы не потерять пульс и движение музыки, в то же время оставаясь в достаточно свободном импровизационном поле. Важно понимать ритмику старого джаза 1930-х гг., чтобы более точно прочувствовать свинговый ритм в прелюдиях Капустина. Полезно будет прослушать его собственные записи, которые демонстрируют большее сходство его музыки с джазом, чем записи других классических исполнителей, исполнявших его Прелюдии.

Приведем некоторые примеры из его прелюдий. В Прелюдии № 1 темп выступления соответствует его обозначению быстрого темпа, поэтому синкопы в средней части проносятся буквально с молниеносной скоростью. В Прелюдии № 2 есть свинг в средней части, но в крайних также есть ощущение свинга. В прелюдиях IV и XVII, содержащих пунктирный ритм, свинг звучит естественно.

Рассмотрим более подробно Прелюдию № 2 ля минор – она является ярким примером соединения классики и джаза. Структура Прелюдии – рондо ADA¹CA с кодой. Ее рефрен А написан в традиционном классическом стиле, тогда как эпизоды В и С полностью джазовые.

С точки зрения техники здесь нужно добиться особой остроты и точности. Синкопы нужно играть остро, в характере и в манере джаза, и не стремиться к триоли, к расплывчатости. Следует со-

который «раскачивает» движение, требует постоянной ритмической пульсации и живого, «дышащего» исполнения.

Как мы уже писали выше, в музыкальном развитии Прелюдии происходит постоянное обновление и изменение материала. Порой тематические образования завуалированы в виде нисходящих хроматических басовых линий, как, к примеру, в Теме № 2. Здесь также важно обратить внимание на этот мелодический материал и выделить его на фоне плотного движения верхних голосов.

Пример 3. Прелюдия № 2 Н. Капустина. Тема 2.



В этой теме нужно обратить внимание на педализацию и отказаться от привычной длительной педали, отдавая предпочтение более короткой, отрывистой педализации, которая не «смажет» мелодическую линию средних голосов.

По мере приближения первого раздела В Н. Капустин постепенно переходит в джазовый стиль, изменяя ритм, насыщая фактуру синкопами, акцентами и триолями. Затем начинается джазовый раздел В с хроматической линией баса, синкопами, джазовыми гармониями и т.д. Третий раздел А имеет более длинные и развернутые вариации тем, большее ритмическое и гармоническое разнообразие. Четвертый раздел В не содержит мотивов первого, но в нем используется та же гармоническая структура.

Интересно, что способ, которым Капустин пользуется для развития и трансформации тематизма в Прелюдии № 2, имеет традиционные корни: это мотивная разработка, вариации, контрасты, ритмическая трансформация, зеркальное отражение в репризе. Ему удастся соединить эти классические принципы развития с совершенно чуждым для классики джазовым стилем, при этом произведения Капустина звучат гармонично, свежо и ярко.

Использованные источники

1. Бородина Г.В. История джаза: основные стили и выдающиеся исполнители : учеб. пособие для вузов. М., 2017.
2. Гафаров И.А. Николай Капустин. Штрихи к портрету // Молодой ученый. 2013. № 2. С. 444–447. URL <https://moluch.ru/archive/49/6252/> (дата обращения: 26.06.2019).
3. Мошков К. Индустрия джаза в Америке. XXI век. М. : Планета музыки, 2013.
4. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М., 1962.
5. Creighton R.J. A Man Of Two Worlds: Jazz and Classical influences in Nikolai Kapustin's 24 Preludes op. 53. University of Arizona, 2009.

Daria Ionkina

PROBLEMS OF INTERPRETATION OF JAZZ STYLE ON THE EXAMPLE OF Prelude No. 2 FROM THE CYCLE “24 Preludes for Pianos” OR. 58 NICHOLAS KAPUSTIN

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 82–86. doi: 0.17223/26188929/8/11

The article discusses the interpretation of jazz in the work of N. Kapustin Prelude No. 2 Op. 58. The prelude is analyzed in terms of form and style. Performance techniques and difficulties are considered. Interestingly, the way that Kapustin uses to develop and transform thematism in Prelude No. 2 has traditional roots: it is motivational development, variations, contrasts, rhythmic transformation, mirror reflection in the reprise.

Keywords: Kapustin, jazz, prelude, piano.

The used sources

1. Borodina G.V. Istoriya dzhaza: osnovnye stili i vydayushchiesya ispolniteli [The history of jazz: main styles and prominent performers]: учеб. posobie dlya vuzov. М., 2017.
2. Gafarov I.A. Nikolaj Kapustin. SHtrihi k portretu [Nikolai Kapustin. Strokes to the portrait] // Molodoj uche-nyj. 2013. № 2. S. 444–447. URL: <https://moluch.ru/archive/49/6252/> (data obrashcheniya: 26.06.2019).
3. Moshkov K. Industriya dzhaza v Amerike. XXI vek. [The jazz industry in America. XXI Century] М. : Planeta muzyki, 2013.
4. Pankratova V. Malye instrumental'nye formy (prelyudiya, noktyurn, etyud). [Small instrumental forms (prelude, nocturne, etude)] М., 1962.
5. Creighton R.J. A Man Of Two Worlds: Jazz and Classical influences in Nikolai Kapustin's 24 Preludes op. 53. University of Arizona, 2009.

УДК 78.01
doi: 10.17223/26188929/8/12

Вероника Кривопалова, Анна Кириенко

ТРАКТОВКА СОНАТНОЙ ФОРМЫ В ПЕРВОЙ ЧАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ № 4 ЛЯ МИНОР АНТОНА РУБИНШТЕЙНА

В статье рассматривается авторская трактовка А.Г. Рубинштейном сонатной формы на примере первой части сонаты ля минор, даётся краткая характеристика деятельности выдающегося русского композитора, пианиста, педагога, общественного деятеля. Авторы статьи определяют место данного жанра и произведения в контексте творчества композитора, отмечают влияние бетховенских традиций в лирико-драматической трактовке жанра. Интерес к первой части сонаты связан с тем, что она выступает идейным, тематическим и образным зерном всего цикла. В качестве методологической основы анализа сонатной формы авторами данной работы избран принцип, предложенный Ю.Н. Тюлиным и обозначенный им как «динамическое сопряжение». Рассмотрев все разделы (экспозиция, разработка, реприза, кода) и компоненты сонатной формы (главная партия, связующая партия, побочная партия, заключительная партия, приёмы развития, тональное оформление и др), авторы делают выводы о бережном претворении классических традиций в трактовке формы и наполнении её романтическими образами.

Ключевые слова: А.Г. Рубинштейн, сонатная форма, экспозиция, разработка, реприза, «динамическое сопряжение».

И гордый демон не отстанет,
Пока живу я, от меня.....
И ум мой озарять он станет..
Лучом чудесного огня...

М.Ю. Лермонтов. Мой демон.

Антон Григорьевич Рубинштейн, безусловно, является одной из значимых фигур в музыкальной жизни XIX в. – выдающийся пианист, талантливый и увлеченный организатор, яркий и необыкновенно плодовитый композитор. Вся жизнь А.Г. Рубинштейна – пример беззаветного служения Музыке. По его инициативе было создано Русское музыкальное общество, открыты Петербургская, а затем и Московская консерватории. Волна музыкального просветительства в XIX в. прокатилась по всей России. Именно при под-

держке и активном участии А.Г. Рубинштейна в 1879 г. было учреждено Томское отделение Русского музыкального общества, а в 1893 г. открыты музыкальные классы, из которых позже сформировались и Первая музыкальная школа города Томска, носящая ныне его имя, и Томское музыкальное училище (ныне – колледж).

В мировой музыкальной культуре А.Г. Рубинштейн с юных лет известен как пианист-виртуоз: его сравнивали с самыми выдающимися исполнителями своего времени, он давал огромное количество концертов в России, Европе и Америке.

В контексте русской музыкальной культуры Антон Григорьевич выступал противником дилетантизма и непрофессионализма, что отразилось в многосторонней просветительской деятельности и постепенной организации системного профессионального музыкального образования. Как просветитель, он знакомил публику с лучшими образцами мировой музыкальной классики. Большого внимания заслуживают его «Исторические концерты», проводимые не только в России, но и за рубежом, где исполнялась и русская музыка, в том числе и произведения самого композитора.

Антон Рубинштейн, будучи гениальным пианистом, вошёл в историю музыки как один из наиболее творчески плодотворных композиторов, причем пробовал он себя во многих жанрах. При всём многообразии деятельности А. Рубинштейна его настоящей страстью было сочинение музыки. По словам самого композитора, «жизнь странствующего музыканта-цыгана» лишала его возможности писать музыку, и сам композитор тяжело переживал внутренний конфликт. Мысли об отношении современников к его музыке и судьба его произведений также терзали его. Его угнетали непонятость и непризнанность в самом важном для него деле – сочинительстве, а также отрицание его творчества как русского, национального. В двухтомной монографии Л. Баренбойма можно найти такую характеристику музыканта в 70-е гг. XIX в.: «...он мрачнел, становился деспотичнее, проникался иронией, сам сознавал это и казнил себя. Всё реже сквозь темные тучи пробивались свойственные его натуре жизнерадостность и наивное простосердечие» [2, с. 103].

Фортепианная музыка занимает исключительное место в композиторском творчестве А.Г. Рубинштейна: пять Концертов для фортепиано с оркестром, Концертштюк, Русское каприччио, Фантазия,

свыше 200 пьес, среди которых 4 сонаты и др. Большую часть фортепианной музыки композитор писал для собственного исполнения.

Соната для фортепиано № 4 ля минор.

Фортепианная соната а-молл написана в 1877 г. Она завершает работу композитора в данном жанре и является образцом зрелого стиля. Важно отметить, что жанр фортепианной сонаты на тот момент достаточно редко встречался в отечественной музыке XIX в. вплоть до сонат Чайковского, написанных примерно в тот же период.

Из значимых произведений в это время А. Рубинштейном была написана опера «Нерон» (1876–1877). Непосредственно в этот период с июня по октябрь 1877 г. написаны Концертштюк для фортепиано с оркестром, 12 романсов на стихи А. Толстого, «Десять сербских песен».

Соната была исполнена в декабре 1877 г. в зале издательства «Боте и Бок» в кругу музыкантов.

По жанру соната лирико-драматическая, во многом продолжает традиции сонат Бетховена. Это не случайно, ведь Бетховен был настоящим Кумиром для Рубинштейна [2, с. 297]. Во многом, даже внешне, обнаруживается сходство Рубинштейна с Бетховеном: такая же порывистая, мятежная и борющаяся натура требовала выражения в экспрессивных волевых темах.

Соната состоит из четырёх частей:

1-я часть – Moderato a-moll,

2-я часть – Allegro vivace d-moll,

3-я часть – Andante F-dur,

4-я часть – Allegro assai a-moll.

Сохранив принцип контрастного (темпового, жанрового, метроритмического, ладотонального и т.д.) чередования частей в сонатном цикле, композитор изменяет классический инвариант, изменяя темп первой части, а также меняя местами медленную и жанровую части цикла. Во второй части звучит «злое скерцо», сохраняющее напряжение первой части. Лирическая третья часть выступает в качестве затишья перед бурей в Финале, где главный образ возвращается и утверждается еще один, последний раз.

Первая часть

Первая часть выступает идейным, тематическим и образным зерном всего цикла. Она написана в сонатной форме. Обозначив

темп 1-й части как *Moderato*, композитор определяет её жанровую направленность (а также и основную образность произведения) как лирико-драматическую.

В качестве методологической основы анализа сонатной формы авторами данной работы избран принцип, предложенный Ю.Н. Тюлиным и обозначенный им как «динамическое сопряжение» [5, с. 31, 251]. Ю. Тюлин и Е. Ручьевская считают этот принцип сущностью сонатности, которая являет собой «особое отношение между процессуальной и композиционной сторонами формы». [6, с. 250].

Ю. Тюлин определяет динамическое сопряжение как «связное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы... тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения. При этом возникает особая напряженность развития, внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание дальнейшего “хода музыкальных событий”, и внешняя, отражающаяся в динамических оттенках, кульминациях и спадах». Это выражается «в интенсивной подготовке последующих разделов и тем – отсюда большое значение приобретают подходы к новым разделам, особенно к побочной партии и репризе» [5, с. 31].

Экспозиция

По мнению Ю. Тюлина, сущность сонатной формы выражена уже в экспозиции, где отношения между партиями намечены и происходит их «противоречие» как противодействие друг другу [5, с. 251]. Е. Ручьевская в книге «Классическая музыкальная форма» также отмечает первостепенную важность этого раздела: «Конкретное отличие динамического сопряжения в экспозиции сонатной формы до сдвига “разработка – реприза”... заключается в том, что здесь этому сдвигу предшествует сложный процесс внутри самой ГП» [6, с. 251].

Главная партия

Открывает сонату мятежная, полная сомнений и вместе с тем активная главная партия. Характер главной темы подчеркивает ремарка *appassionato*.

Тема включает вступительную часть, состоящую из двух тактов, которые одновременно являются импульсом к дальнейшему дей-

ствию и при этом содержат противоречие. С одной стороны, звучит вопросительная интонация малой секунды в низком регистре (e-f), которая в дальнейшем будет одной из важных интонаций тематизма как волевой (восходящая секунда), так и лирической сферы (в нисходящем варианте). С другой – стремительный октавный взлёт, охватывающий весь диапазон; динамическое нарастание от *mf* к *f*, резкий ритмический контраст (целая – шестнадцатые), т.е. тематические элементы, характерные для драматической образности.



Обозначая роль главной партии в драматургии целого, Ю.Н. Тюлин пишет: «сама же тема главной партии в той или иной мере выполняет функцию предвещения. Этому содействует разомкнутость её построения, устремленность развития и, главное, её ритмическая энергия» [5, с. 252]. Именно так в первой части сона-

ты ля минор А. Рубинштейна лирико-драматическая по характеру тема главной партии задаёт тон всей первой части и сонате в целом. Мелодия начинается с высшей точки, содержит нисходящую кварту, которая сохраняет в пунктирном ритме волевое начало. Затем в мелодии звучат два малосекундовых хода. Один из них (*e-f*) подготовлен вступлением, другой (*e-dis*) – противонаправлен первому, что вносит оттенок сомнения в образ. Остановка на повышенной IV создаёт ощущение гармонической неустойчивости.

Страстность звучанию придают и «бурлящие волны» гармонических фигураций в аккомпанементе.

Гармонический язык главной партии в целом неустойчивый. В первом такте появляется функция двойной доминанты, во втором такте – параллельная тональность C-dur, которая и выступает здесь предвестником нарушения равновесия; а с седьмого такта развитие начального мотива уходит в область доминанты.

Форма темы – период из двух предложений (8+12 тактов) повторного строения, с разомкнутой заключительной каденцией. Завершается первое предложение серединой каденцией на доминанте, второе предложение расширено и гармонически неустойчиво. Диапазон мелодии в 1–4 тактах свыше двух октав отражает «стремительное падение» (во втором предложении, напротив, «мучительное восхождение»). Вся фактура пронизана интонацией малой секунды (*e-f*) в разных голосах.

Связующая часть

Роль связующей части в сонатной экспозиции – создание «ситуации ожидания» и подготовка изложения побочной партии, что также является одним из аспектов сущности данной формы.

Связующая часть главной партии в первой части Сонаты ля минор обозначена композитором сменой характера – *animato* (воодушевлённо, оживлённо). Она строится преимущественно на общих формах движения: аккордовая техника, арпеджио, тремо-ло, пассажи.

В целом это виртуозный, концертный раздел, который, следуя классической традиции, содержит 3 этапа.



Первый этап (с такта 23) – «отстройка» от прежней тональности, открывается резким звучанием аккордов тонического трезвучия в сочетании с пассажами, переходящими в тремоло. Аккорды охватывают практически все фортепианные регистры. Четко выражена квадратность, каждая гармоническая функция длится по 4 такта по следующей схеме: Т – D, D – Т.

Второй этап (39–54 такты) представляет активное тональное развитие с использованием средств параллельного мажоро-минора (a–f–Des). Перед третьей фазой связующей части (с такта 55) меняется метр, создавая метроритмический «сбой», который можно расценивать как переход, перестройку к новому этапу драматургии. Эта связка происходит через энгармоническую замену (доминантовый септаккорд (Des) приравнивается к вводному секстаккорду двойной доминанты с пониженным терцовым тоном (C-dur)) и переходит в доминантовый преддыкт к тональности До мажор. В тематизме этого этапа связующей части появляются лирические романсовые интонации (сексты, терции), а также спрятанные в скрытом двухголосии хроматизмы.



Меняется фактура (появляются имитации), ритмическое движение (вместо шестнадцатых восьмые длительности). В структуре раздела проявляются черты периодичности (4+4+4). Эффект гмиолы (смещение акцента в группировке) также предвосхищает ритмическое оформление побочной партии. Вместе с тем обнаруживается и сходство с главной партией, которое проявляется в общем нисходящем движении. Внутренняя нестабильность и неустойчивость создают ту самую «ситуацию ожидания», в то же время третий этап связующей части непосредственно подготавливает побочную партию.

Побочная партия

Именно с появлением побочной партии наступает важный драматургический этап – завязка. Ю. Тюлин пишет: «Завязка... в экспозиции сонатной формы выражается в том, что побочная партия в целом, с утверждением новой тональности и со всем своим тематическим материалом, нарушая равновесие, завладевает гегемонией, преодолевает первенствующее значение главной партии и... вступает с ней в противоречие, доходящее в драматических сонатах до резкого конфликта» [5, с. 252].

Появление побочной партии подчеркнуто сменой всех средств музыкальной выразительности: тональности (C-dur), фактуры (преимущественно аккордовая), темпа (*Moderato assai*), метроритма (постоянное смещение такта и ритма). Тема побочной партии звучит светло, гимнично, торжественно. С главной партией её роднит общее нисходящее движение, пунктирный ритм, динамика *f*, но в целом она контрастна по образу. Мелодия, которая начинается со слабой доли, спрятана в фактуре. Интересно метроритмическое оформление мелодии, где восьмые группируются по три в двудольном размере, создавая неожиданные акценты и их смещение.



В теме выделяются два элемента, которые напоминают «дуэт согласия» – нисходящее движение терциями, но с активным волевым началом, что подчеркивает пунктирный ритм. Сама тема написана в форме квадратного периода из двух предложений повторного строения; период разомкнутый (как и в главной партии) завершается половинной каденцией на доминанте. Во втором предложении намечается тенденция к ритмическому диминуированию, которая будет продолжена в развитии партии (восьмые – триоли из восьмых – шестнадцатые). В теме есть отклонения в тональности IV и VI ступеней.

Тема развивается на основе общих форм движения (аккордовая техника и гармонические фигурации), а также содержит активные тонально-гармонические изменения (с-moll – g-moll). В развитии появляются мелодические фразы, которые характеризуются стремительными взлетами (в миноре это звучит особенно драматично). Максимальная драматизация достигается перед заключительной частью экспозиции. Это своеобразный «мотив сомнения», в кото-

ром звучат гармонии из уменьшенных и увеличенных трезвучий (аккорды содержат ув. 4 и ум. 2).



Заключительная часть

Контрастом звучит заключительная часть, которая является очень лаконичной и закрепляет тональность побочной партии. Заключительная часть только утверждает неустойчивость, вступая в противоречие с заключением побочной партии, производя «закрепление антитезы как утверждение неустойчивости». В итоге возникает «спаянность, единство классической композиции, которая в целом остается неустойчивой». Таким образом, требуется разрешение неустойчивости в разработке и репризе, а иногда и в коде. [6, с. 251].



Но, А. Рубинштейн нарушает сквозное развитие, повторяя экспозицию ещё раз, ослабляя тем самым динамическое сопряжение.

Разработка

Разработка начинается с проведения заключительной части в тональности As-dur. В разработке выделяются три раздела.

Тональный план первого раздела – As-dur – Des-dur – b-moll – по отношению к основной тональности уходит в систему параллельного мажоро-минора, такой тип тонального движения характерен для эпохи романтизма. В тональности b-moll впервые появля-

ются интонации темы главной партии, причем в измененном виде (вместо квартового скачка – скачок на квинту и тритон).



Второй раздел (центральный) строится на интонациях главной партии, по изложению напоминает quasi fugato – тема изложена двухгласно и представляет своеобразный диалог с контрапунктом. «Фугато» содержит три проведения темы в тональностях f-moll – c-moll – f-moll. Контрапункт к основной теме создает некое противодвижение, он помещен в низкий регистр и подчеркивается динамикой *cresc.*



Далее происходит гармоническое развитие главной партии. Оно тонально неустойчивое, с обилием эллиптических оборотов. В ре-

зультате в басу намечается нисходящее движение по хроматизмам, что со времён эпохи барокко традиционно ассоциируется со страданиями и скорбью. Центральный раздел разработки завершается возвращением из b-moll в f-moll, снова появляется «мотив сомнения» из заключительной части побочной партии, чередуясь с интонациями главной.

Посредством энгармонической замены (des = cis) тональное развитие (fis-moll – D-dur – H-dur – e-moll) приводит к доминантовому предыкту к репризе в a-moll. Перед предыктом трижды звучит интонация вопроса, которая проводится каждый раз на полтона ниже, подчеркнутая постепенным затиханием и расширением. Последнее проведение звучит как речитатив, в котором сконцентрированы основные интонации части – нисходящая малая секунда и волевая кварта.



Реприза

Исторически так сложилось, что в драматических и лирико-драматических сонатах в репризе неустойчивость во многих случаях только возрастает из-за перестройки разделов и большей разработочности, что также требует разрешения в других частях цикла.

Реприза в первой части Сонаты ля минор удивительным образом сочетает динамику и статику. Динамика наиболее ярко проявляется в связующей части главной партии. Она воплощается через тонально-гармоническую неустойчивость, содержит обилие отклонений в далёкие тональности, преимущественно бемольные (b-moll, Ges-dur, es-moll, Ces-dur), создавая тонально-гармоническую арку с разработкой. Также связующая часть имеет незначительное структурное расширение во втором предложении главной партии,

которая подводит к неустойчивой связующей части. Статика проявляется в жёсткости и «выветренности» структуры (полное соответствие количества тактов в экспозиции и репризе, за исключением расширения в главной партии).

Следуя классической традиции, Рубинштейн в репризе тонально сближает главную и побочную партии, но, используя противоположное ладовое наклонение, поляризует образы, исключая возможность достижения цели. Утвердив в побочной партии, в том числе её заключительной части, Ля мажор, композитор прерывает начавшееся активное развитие на звучании неаполитанской гармонии, и после генеральной паузы, сначала одногласно, затем – на фоне неустойчивой доминантовой гармонии, звучит речитатив из третьего раздела разработки. Он открывает следующий, драматургически важный раздел – коду.

Кода



Кода объединяет материал практически всех разделов формы, которые содержат в себе драматическую образность. Происходит

утверждение образа главной партии не только через интонации, но и через длительное кадансирование, более характерное для концертных жанров. Подобное окончание является замкнутым гармонически и по форме, но образно остается разомкнутым и предполагающим дальнейшее противоречие в последующих частях цикла.

Заключение

Анализ сонатной формы в первой части Фортепианной сонаты ля минор А.Г. Рубинштейна показал стремление композитора к бережному сохранению классических традиций. Сонатная форма содержит все разделы, партии и части. Традиционно тональное оформление партий, их функциональное соотношение.

Вместе с тем композитор наполняет форму типично романтическими образами – страстными, порывистыми, полными сомнения.

Воплощая бетховенский драматический тип сонатной формы, Рубинштейн использует приемы, характерные для данного типа драматургии: разомкнутость партий, стремление к сквозному развитию, насыщение всех разделов разработочностью.



Вместе с тем композитор использует приёмы, ослабляющие динамическое сопряжение: повторение экспозиции, чёткое сохранение пропорций разделов, «статичность» репризы, насыщение виртуозными разделами. Всё это словно отвлекает от сквозного проведения идеи.

В целом же в первой части Сонаты ля минор детально отражается мир человека последней четверти XIX в., возможно, переживания самого А.Г. Рубинштейна, который словно смотрит на нас с портретов И.Е. Репина и «взгляд его обращен куда-то вовнутрь, в душевные глубины. И весь портретный облик великого музыканта больше демонический, нежели ангельский. “Дьявольская” сила духа и нечеловеческое упорство, свойственные Антону Рубинштейну, помогали ему достойно “летать над грешною землёй” и сеять те культурно-музыкальные зерна, плодами коих живы многие поколения и по сей день» [4, с. 231].

Использованные источники

1. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1957. Т. 1.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л., 1962. Т. 1.
3. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. 2-е изд., доп. Киев, 1973.
4. Зима Т.Ю. Антон Григорьевич Рубинштейн – социокультурный феномен и организатор музыкального дела в России // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. № 3 (47). С. 230–235.
5. Музыкальная форма / общ. ред. проф. Ю.Н. Тюлина. М. : Музыка, 1974.
6. Ручьевская Е.А. Классическая музыкальная форма : учеб. по анализу. 2-е изд. СПб., 2002.

Veronika Krivolapova, Anna Kirienko

Interpretation of the sonata form in the first part of Piano Sonata No. 4 a-moll of Anton Rubenstein

Musical almanac of Tomsk State University, 2019, no. 8, pp. 87–102. doi: 0.17223/26188929/8/12

In the article is considered the author's treatment of the sonata form by Rubenstein A.G. on the example of the first part of the sonata a-moll, also is given a short characteristic of the activity of the outstanding Russian composer, pianist, teacher, public figure. Authors of the article define the place of this genre and this work in the context of composer's creation – note the influence of Beethoven traditions in lyrical and dramatic interpretation of the genre. The interest to the first part of the sonata is connected to the fact that it acts as ideological, thematic and figurative grain of the whole cycle.

As a methodological basis of analysis of the form of the sonata, authors choose the principle offered by U.N. Tulin and designed by him as “dynamic pairing”.

Having considered all sections (exposition, development, reprise, code) and components of sonata form (main party, connecting party, side party, final party, methods of development, tonal design and others), authors make conclusion about careful realization of classical traditions in interpretation of the form and filling it out with romantic images¹⁷.

Keywords: Rubenstein Anton Grigoryevich, sonatny form, exposition, development, reprise, “dynamic interface”

The used sources

1. Barenbojm L. Anton Grigor'evich Rubinshtejn. ZHizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. [Anton Grigorievich Rubinstein. Life, artistic path, creativity, musical and social activities] T.1. L., 1957.

2. Barenbojm L. Anton Grigor'evich Rubinshtejn. ZHizn', artisticheskij put', tvorchestvo, muzykal'no-obshchestvennaya deyatel'nost'. [Anton Grigorievich Rubinstein. Life, artistic path, creativity, musical and social activities] T.1. L., 1962.

3. Goryuhina N.A. Evolyuciya sonatnoj formy. [Sonata Form Evolution] Izd. 2-e, dop. Kiev, 1973.

4. Zima T.YU. Anton Grigor'evich Rubinshtejn — sociokul'turnyj fenomen i organizator muzykal'nogo dela v Rossii. [Anton Grigorievich Rubinstein – a sociocultural phenomenon and organizer of music in Russia] – V sb.: Vestnik MGUKI – 2012 №3 (47) maj–iyun', P. 230–235.

5. Muzykal'naya forma. [Musical form] Obshchaya redakciya prof. YU. N. Tyulina, M., 1974.

6. Ruch'evskaya E.A. Klassicheskaya muzykal'naya forma. [Classical musical form] Uchebnik po analizu. 2-e izd.: SPb, 2002.

¹⁷ Перевод Т.Ф. Шестаковой.

КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 785

doi: 10.17223/26188929/8/13

МУЗЫКА И ДОРОГА: ОДНО ЛЕТО ИЗ ЖИЗНИ ОРГАНИСТА

Прежде чем «дать слово» Марии Николаевне Блажевич, члену редколлегии журнала и всемирно известной органистке, хочется сказать несколько слов «со стороны». Мария – всегда на сцене, а если не на сцене, то в дороге на сцену: мгновенного перемещения человечество ещё не изобрело... Но несмотря на то, что вся в делах, аки пчела, человеком она остаётся глубоким, светлым и интересным... Постоянно то в поезде, то в самолёте, то в автобусе – она успевает продумывать программы, готовиться к концертам, хотя концерты эти, в разных городах России, «один другим погоняет»... Тем важнее услышать об этом из первых уст – от органистки, пианистки, конференсье, рассказчика и учёного Марии Блажевич. Итак, слово ей!

Мария Блажевич: Мне очень нравится стихотворение Иосифа Бродского на смерть легендарного ленинградского органиста Исайи Браудо, которое я впервые услышала от Веры Таривердиевой:

Люди редких профессий редко, но умирают,
уравнивая свой труд с прочими. Землю роют
люди прочих профессий, и родственники назавтра
выглядят, как природа, лишившаяся ихтиозавра.

«Сейчас профессия органиста по-прежнему редкая, хотя и не такая редкая, как в то время, когда Бродский написал это. И все же Органисты остаются ихтиозаврами. Но, слава Богу, не вымирающими» – пишет Вера Гориславовна в одном из постов в фейсбуке.

На самом деле я не считаю себя органисткой, просто музыкантом. Безумно люблю музыку, и орган стоит в моих музыкальных приоритетах далеко не на первом месте – очень нравится меланхолический тембр гобоя, очень люблю рояль, играя на нем, я могу по-

чувствовать наиболее свободное выражение своей души, люблю клавишин с его тонкостью, изяществом.

Но так получилось, что основная сфера моей музыкальной деятельности – орган, и моя цель, наверное, – оживить этот инструмент. И дело даже не в том, что это более «машинерный» инструмент, чем другие: пульт органа напоминает пульт космического корабля, другой музыкант просто может музицировать на своем инструменте, для органиста же важно разобраться во всех настройках и кнопках, вовремя переключить их, если, конечно, нет ассистента.

Часто в концертной практике приходится сталкиваться и с электроинструментами, с так называемыми (в шутку) «порнофонами», придать звучанию электрооргана теплоту, душевность, искренность – задача не из легких, но и это возможно!

Мои самые любимые композиторы – Иоганн Себастьян Бах и Сезар Франк, люблю не только их органную музыку, но и все творчество в целом. А вообще, играю очень много разной музыки – и духовную возвышенную музыку, и джаз, рок, киномузыку. Не считаю, что деление на высокие и низкие жанры правомерно, есть просто хорошая и плохая музыка. Поэтому играю музыку, которую я люблю, которая трогает мою душу.





В настоящем эссе хотела бы описать концерты за прошедшие полгода, но, конечно, про все не напишешь, поэтому самое-самое основное. Попытаюсь выделить самые важные, значимые даты.

Из Путевых записок Марии

30 мая открылся Летний органный фестиваль в Католическом храме в Тюмени. Это первый крупный фестиваль, который получилось организовать в тюменском костеле.

Каждый концерт я неустанно продолжаю хвалить инструмент тюменской католической церкви – исторический орган XIX в. фирмы «Биттнер». Небольшой инструмент (один мануал, 7 регистров) обладает великолепным благородным тембром, прекрасно наполняющим пространство храма.

Орган на концертах фестиваля звучал как сольно – с программами выступили органисты из Америки, Германии, Москвы, Санкт-Петербурга, Ханты-Мансийска, так и в сочетаниях с самыми разными инструментами – скрипка, альт, флейта, гобой, дудук, саксофон, шотландская и средневековая волынки, ирландский вистл, кельтская арфа, и голосами – солистами-вокалистами Тюменской и Томской филармоний. Всего с дополнительными концертами прошло 15 мероприятий, и практически всегда это аншлаг и переаншлаг. Насладиться органной музыкой за лето в костел пришли

примерно 1 тыс. 800 человек. Были такие слушатели, которые не пропустили ни одного концерта. Наш летний органный фестиваль еще раз доказал, что зря концертные организации закрываются летом, люди тянутся к культуре в любое время года.

12 июня в Тобольске мы открыли уже III фестиваль духовной музыки «Органная музыка в древней столице Сибири».

«Музыка и культура помогают каждому обрести надежду и любовь. Музыка объединяет» – обратился к слушателям на открытии фестиваля его организатор, ксёндз костёла отец Дариуш Станьчик.

Идея фестиваля в красивом историческом месте – городе Тобольске – у меня зрела около десяти лет и воплотилась в реальность летом 2017 г. благодаря поддержке нынешнего настоятеля о. Дариуша. И вот уже третье лето фестиваль радует жителей и гостей Тобольска. Если первый фестиваль включал 7 концертов, то третий – уже 27! Впервые в этом году костел услышал волынку, кельтскую арфу и гобой!

16 июня – день рождения органа Томской филармонии. Моего любимого органа, по праву лучшего в Сибири, находящегося в прекрасном Органном зале, прежде домового церкви в усадьбе золотопромышленника Асташева. Интересно, что томский орган родился со мной в один год, может быть, и поэтому он для меня такой родной. Впервые в этот день в филармонии устроили «орган-марафон» – пять концертов в один день! Мне «достались» программы «Интерстеллар, или космическая музыка» и «Волшебство великого Гарри – властелина колец».

21–23 июня – посчастливилось участвовать в конференции, посвященной 400-летию трактата «Гармонии мира» Иоганна Кеплера в музее истории религий Петербурга, вдохновиться... и сыграть концерты с программой из барочной музыки в ставших уже родными церквях – Петрикирхе на Невском и Св. Екатерины на Васильевском острове.

26 июня состоялись две программы в Пензенской филармонии: «Орган-мир фэнтези: Хогвартс и Властелин Колец» и «Орган и рок». На самом деле, мои так называемые «эстрадные» программы рассыпаны по всему лету – это и музыка из сериала «Игра престолов» – трижды в Москве (совместно с Antonio-orchestra) и в зале Томской филармонии, и «Детектив-шоу: Шерлок Холмс и Эркюль Пуаро», и «Звездные войны» в Москве. То, за что меня ох как лю-

бят ругать другие органисты в соцсетях. Я же очень люблю и жду этих концертов и не пойму тех органистов, которые говорят: «я такую музыку принципиально играть не буду». Хочется задать вопрос: а умеете ли вы импровизировать, а можете ли вы удержать внимание публики в течение 1,5 часов буквально на разработке одной темы? Подобные концерты, вызывающие ажиотаж у публики, но не связанные по сути с нотным текстом, дают неповторимое ощущение свободы, а ведь импровизационность заложена в органе веками. В исполнении рок-музыки, например, задействованы абсолютно другие энергии и способности – не те, которым учили в консерваториях, но которые лично у меня требуют своей реализации. Одно дело, если бы я играла только «популярную» музыку, но мне кажется, что я успеваю многое, и концертов с классическими программами делаю куда больше, чем те самые недовольные органисты, устраивающие виртуальные баттлы в интернете.

11 июля в Органном зале Томской филармонии состоялся один из самых красивых наших концертов за последнее время – «История любви» совместно с Евгением Штейнмиллером (баритон), Юлией (сопрано) и Павлом (фортепиано) Шинкевичами.

Татьяна Веснина написала в анонсе этого концерта прекрасные слова: «аргентинский писатель Луи Хорхе Борхес считал, что существует только четыре сюжета мировой литературы: история возвращения, история поиска, история о том, как герои штурмуют и защищают укрепленный город, история самоубийства Бога. Но если бы он составлял классификацию музыкальных историй, то ограничился бы одним сюжетом: история любви». Ведь любая опера и любой балет – о любви. Арии из опер и музыка из кинофильмов станут путеводителем по истории мировой музыкальной литературы.

Самые пронзительные фрагменты того концерта – Сюита Исаака Шварца из фильма «Мелодии белой ночи», которые мы дуэтом «орган и фортепиано» исполнили с Павлом Шинкевичем, «Сцена на корабле» из «Хоакина Мурьеты» Рыбникова и финальная «Аллилуйя любви» из «Юноны и Авось». Действительно, это музыка, которая помогает не забывать, «для чего мы на Землю попали». Многие киномузыку и мюзиклы, по сравнению с классикой, считают «второсортными» жанрами, но как может быть второсортным то, что порой вызывает самые сильнейшие эмоции?!... Эту же про-

грамму с вокалистами мы с успехом повторили 27 июля в тобольском костеле на органном фестивале.

17 и 18 августа – два абсолютно разных концерта в Санкт-Петербурге – в финской церкви на Б. Конюшенной «Вокруг Вивальди» и католическом церкви Матери Божьей Лурдской на Ковенском переулке «Орган в Голливуде». Вспоминаются слова моего любимого Микаэла Таривердиева: «Если бы Моцарт жил сегодня, то он непременно писал бы музыку к кино». Вивальди, наверное, тоже... Не только Моцарт.

21 августа – интересная поездка в Приморск Ленинградской области (бывший финский городок Койвисто) с красивой природой и замечательными душевными людьми.

Из газетной заметки: «Мария – не только виртуозный музыкант, но ещё блестящий рассказчик. Все музыкальные произведения она предваряла интересными пояснениями. Например, Вивальди делал в нотах словесные пометки для исполнителей, что помогает лучше передать характер произведения. В концерте “Осень” из цикла “Времена года” стоят пометки: сбор урожая, пьяница, спящий крестьянин, и в завершение вновь весёлая музыка – танец в честь сбора урожая. После такого объяснения слушатели как будто увидели картины, которые композитор написал выразительными музыкальными красками. Перед исполнением 1-й части концерта “Весна” Мария сказала: “Ваш орган маленький, но очень подходящий для этого произведения, потому что в нём много мелких трубочек, которые имитируют пение птиц”. И действительно, все услышали весеннее пение птиц. Мария посоветовала тем, кто заинтересовался творчеством и биографией Вивальди, посмотреть фильмы “Вивальди – принц Венеции” и “Вивальди – рыжий священник”».

23 августа – 4 сентября – гастролы по Эстонии:

Хаапсалу – первая точка эстонского путешествия. У Чайковского есть цикл пьес об этом городе – «Воспоминание о Гапсале». Хаапсалу – это полуразрушенная Тоомкирик, свежий воздух Балтийского моря, благоухающие розы, скамья Чайковского и, конечно же, лично для меня спонтанное включение в концерт самого известного фрагмента «Песни без слов» из цикла Петра Ильича. Каким-то чудесным образом в мой чемодан попал «Tchaikovsky – album» издательства «Бутц», а там... та самая «Песня без слов».

В чем главный плюс «кочевой» жизни музыканта? Можно увидеть столько прекрасных мест, и я всегда стараюсь выбрать пару дней отдыха, чтобы просто отдохнуть и погрузиться в себя. Не всегда получается, но в это лето удалось. Тихая земля, практически необитаемый с современной точки зрения остров Хийумаа. Красоты северных эстонских пейзажей – Балтийское море и богатейшая растительность, но север совсем не чувствуется, в конце августа здесь вполне можно купаться и загорать.



28 августа играла на фестивале в Рапле, посвященном 80-летию органа «Валькер». Как всегда, вокруг меня – добрые и общительные люди, Хилле Поросон, замечательная органистка и организатор фестиваля, приютила меня в Таллине и свозила в центр Арво Пярта, удивительное место, о котором столько раньше слышала, но даже и не предполагала побывать.

Легендарный эстонский органист Хуго Лепнурм – знаковое имя для всей «органной братии». Он родился в местечке Куусалу близ Таллина, побывала и там. Благодаря пастору церкви Куусалу – Янусу Ялакасу встретила с родственниками Лепнурма, увидела домик, где он провел детство, и поиграла концерт на органе в церк-

ви Св. Лаврентия, на котором Лепнурм занимался в течение всей своей жизни. Ну и заодно познакомилась еще с двумя небольшими органчиками фирмы Terkmann – церкви Св. Катарины в Леэзи и церкви Марии в Локсе. Ну а впереди меня ждало грандиозное творение фирмы Terkmann – орган в Церкви Святого Духа (Пюхавайму) в Таллине!

Ну и завершение лета – концерт на самом большом органе в Эстонии фирмы «Валькер» (81 регистр) в Каарли-кирик (Таллин), настоящая симфоническая мощь и грандиозность, как тут не поиграть симфоническую музыку – программу «Чайковский на большом органе».

Мария Блажевич

ПО СТРАНИЦАМ МЕЖДУНАРОДНОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНКУРСА...

В ноябре 2019 г. (с 10 по 16) в Актовом зале Томского государственного университета состоялся IV Сибирский международный конкурс пианистов имени Фредерика Шопена. Открылся конкурс концертом Лукаша Крупиньского, лауреата первой премии одного из состоявшихся в прошедшие годы конкурсов.

IV СИБИРСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПИАНИСТОВ ИМ. Ф. ШОПЕНА 2019

Учредитель: ИИ ТГУ
Сопредседатели: Национальный институт им. Ф. Шопена (Варшава, Польша)
Департамент по культуре Ю
Управление культуры Администрации г. Томска
Томская областная филармония
Томский областной музыкальный колледж им. З. Демиски

**10-16 НОЯБРЯ
ТОМСК**

**КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН МЕРОПРИЯТИЙ
IV СИБИРСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ПИАНИСТОВ
ИМ.Ф.ШОПЕНА 2019**

Дата	Время	Место	Событие	Место
10.11.19 воскресенье	19.00	Органический зал филармонии	Концерт лауреата международного конкурса Лукаша Крупиньского (Польша-Великобритания)	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
11.11.19 понедельник	11.00	Актовый зал ТГУ	Торжественное открытие IV Сибирского международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена 2019	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	15.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группе	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
12.11.19 вторник	12.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группе	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	15.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группе (в тур)	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
13.11.19 среда	10.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группы	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	15.00	Хрустальный зал ТГУ им. З.Демиски	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группы	ПР. ЛЕНИНА, 31
14.11.19 четверг	10.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группы (в тур)	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	14.00	Актовый зал ТГУ	Конкурсное прослушивание участников в возрастной группы (в тур)	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
15.11.19 пятница	10.00	Актовый зал ТГУ	Мастер-классы членов жюри, лауреата международного конкурса, профессора кафедры музыкального искусства, профессора Академии музыки им. И.С. Бахтинского, профессора кафедры музыкального искусства, профессора	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	14.00	Актовый зал ТГУ	Торжественное закрытие IV Сибирского международного конкурса пианистов им. Ф.Шопена. Награждение, Гала-концерт	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ
	16.00	Конференц зал	Круглый стол: анализ результатов Сибирского международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена	ПР. ЛЕНИНА, 34 главный корпус ТГУ

Афиша IV Сибирского международного конкурса пианистов
им. Ф. Шопена в Актовом зале Томского государственного университета

Дальше начались трудовые будни конкурса. Много в них было сомнений, разочарований, находок и побед, и остались они бесценным человеческим опытом каждого участника – на всю жизнь... Спросим у некоторых из них – о чём они играли, какой смысл несла в себе музыка, лившаяся со сцены.



Участница Первого тура конкурса Анастасия Романовская

— *Расскажите содержание – quasi-«сюжет» – Второй баллады Ф. Шопена, которую Вы играли...*

Анастасия Романовская:

— Я вижу польский колорит деревенской жизни, их вальс, ненавязчивая, мягкая музыка, которая прекращается с резким контрастом людских негодований и пылкостью характера, свойственного этой национальности... Может быть, это чувства двух влюбленных людей. Их воспоминания (начало), и то, что в итоге произошло в их стране. А последняя часть – это рок их судьбы. И заканчивается баллада последними словами...



Участница Первого тура конкурса Анна Окишева

– *Расскажите, пожалуйста, содержание Полонеза Ф. Шопена, который Вы играли.*

Анна Окишева:

– В начале произведения можно наблюдать внутренние человеческие переживания. Возможно, что это связано с расставанием близких людей или даже потерей близкого человека. Это не внешнее проявление горя, а внутренняя скорбь. Далее драматизм усиливается: чувства становятся видны извне. Лишь в средней части можно наблюдать некое успокоение, смирение с тем, что произошло. Но к концу пьесы слышим возвращение прежних глубоких переживаний. Заканчивается полонез громкими восклицаниями неприятия такого страшного события.



Ксения Ахремичева, лауреат конкурса III степени

- *Расскажите, пожалуйста, «сюжет» пьесы П. Чайковского «Думка», которую Вы играли.*

Ксения Ахремичева:

1. Зима. Опушка леса. Раздвигая густые ветви елей, вижу вдалеке огоньки деревенских избушек. Подойдя к одному из домов, заглянув, вижу старика, играющего на гуслях. Тихо поет песнь-былину о своей родной земле.

2. Масленица. Гуляния.

Где-то вдалеке вдруг раздается звук гармошки, зазывала кличет народ на праздник. На площадь, украшенную флажками, стекается народ. Здесь скоморохи, жонглирующие факелами, тут и там взрываются шутихи, дети весело бегают и кружатся. Вот пошли в пляс дородные купчихи. С гор летят салазки, поднимая клубы снежной пыли, искрящейся на солнце. Все больше расходится гармошка, уводя всех в пляс.

3. Вдруг все стихает – уже не площадь, а глубокое царство Морского царя. Хитро заманивает людей, охочих до легких богатств... Вот только цена высока... Все темнее и гуще становится вода, уж света почти нет. Вдруг звук гуслей разбивает темные чары.

4. Вновь площадь. Праздничные колокола, хороводы внезапно сменяются болью, страхом. Горящие дома, бегущие люди, всадники, не знающие пощады...

5. Старик задумчиво перебирает струны. Да, много чего было... Что-то уже позабылось, что-то стерлось... И жизнь уже к концу подходит, догорает, как уголёк... Все было – и радость, и беда, но никогда не сдавался и не вставал на колени. Никогда.



Илона Тутушкина (Красноярск), лауреат конкурса III степени

– В чём, как бы Вы сказали, содержание парафраза Ф. Листа на квартет из оперы Дж. Верди «Риголетто», который Вы играли?

Илона Тутушкина:

– Здесь, пожалуй, следует вспомнить сам жанр – «парафраз». Это, по сути, «перевод» с одного языка на другой. Когда рядом нет оперного театра – звучит фортепианный парафраз; а содержание – уже, скорее всего, надо искать в опере Верди. Здесь видим не только реплики, но характеры персонажей: Герцога, Маддалены, Джильды... Язык музыки богаче, чем язык разговорный...



Жюри: Святослав Оводов (Красноярск), Дина Шевчук (Новосибирск), Людмила Булгакова (Томск), Пшемислав Леховский (Варшава)

– *Чем различается фортепианное искусство в Сибири и в Польше? Есть какие-то специфические черты – или везде действуют общие законы фортепианного искусства?*

Дина Шевчук: Это философский вопрос. Не только в Сибири и в Польше, но и, например, в Германии, Норвегии – везде разли-

чается исполнительское искусство, очень различается. С одной стороны. А с другой стороны, у всех хороших исполнителей, хороших музыкантов всегда одна цель – воплотить и передать идею композитора... У нас в России другой менталитет, мы к самому искусству по-другому относимся. Мне кажется, русские относятся значительно глубже к содержанию, к музыке, – может быть, это связано с религией... Мы все немного, может быть, даже преувеличиваем элемент трагизма. Западные исполнители играют, в этом отношении, полегче; но ведь можно и так, и так играть! Произведение искусства имеет множество интерпретаций: в любой стране – своя интерпретация, любой исполнитель – своя интерпретация... Отличий будет много.

– Какие качества в музыке Шопена Вы считаете главными, основными? Что Вы слушали в ней в первую очередь у нынешних конкурсантов?

Пшемислав Леховский: Музыка Шопена должна идти от сердца пианиста к сердцу слушателя – во всём мире. Эмоциональные состояния должны доходить до нашей души «в полном свете», независимо от национальности и государства.

– Как рассматривать эту культуру – как сугубо польскую или как мировую?

Пшемислав Леховский: Шопен – сердцем поляк, талант – мировое достояние... В августе в Варшаве – в Лазенках (парк, открытая площадка в Варшаве) – я организовал концерт российского пианиста Николая Хозяинова. Он играл настолько интересно, настолько эмоционально – эта музыка доходила до сердца. Шопен – очень трудный композитор; его сложно играть. Очень тяжело «ухватить» нюансы, тонкие оттенки душевных состояний. Для пианиста – очень сложное ощущение времени. *Rubato*. Это проблема длительной работы с педагогом в классе, а потом отдельная задача – передать это ощущение времени уже на сцене. Быть свободным. Эта музыка должна свободно «дышать» – если это выполнить, то музыка доходит до зрителя.

– Почему конкурс проходит именно в Томске? Чем связан с Польшей этот сибирский город?

Людмила Булгакова: Более двадцати лет, точнее – двадцать пять лет назад польская диаспора в Томске организовала фестиваль польской музыки имени Фредерика Шопена. И в 2009 г. на Десятом фестивале польской стороной было предложено провести международный конкурс именно на базе Томского университета. Польскому консулу, который присутствовал на фестивале, очень понравился Томск и Томский университет... Таким образом, в 2010 г. состоялся первый конкурс, и с периодичностью раз в три года он продолжает своё существование.

– Может ли трактовка произведений Шопена быть у разных пианистов совершенно различной? Или музыка в них говорит «сама за себя»?

Святослав Оводов: Здесь несколько уровней. Считается, что основа содержания произведения – некоторое историческое событие; но трактовать его можно по-разному. Содержание – это внутренняя проблема, которая, опять же, может существовать в разных контекстах. Даже смерть человека – для кого-то земное горе, для кого-то движение души (возможно, своей) к Вечному Свету...

– То есть главное, что должен передать исполнитель, – содержание произведения?

Святослав Оводов: Есть люди, которые даже не догадываются, что содержание есть. Произведение может быть просто красивым; кто-то ходит с секундомером – посмотреть, кто быстрее сыграл; и ему неважно уже, о чём произведение... Но, конечно, русская фортепианная школа опирается на то, что содержание – прежде всего, всё остальное – подчинённые детали...

Нота Капри

УДК 782.2
doi: 10.17223/26188929/8/15

ВЕСЁЛЫЙ ЧАСОВОЙ

26 ноября в Большом зале Томской филармонии состоялась постановка оперы Э. Денисова «Иван-солдат». В нашем городе нет оперного театра, зрители не избалованы оперными постановками; здесь их было много – аншлаги...

Действующие лица и исполнители:

Иван-солдат – Андрей ГЛАДКОВ, баритон, солист Новосибирской филармонии

Анна-царевна – Екатерина КЛЕМЕНС, сопрано, солистка Томской филармонии

Мамка-нянька – Светлана ЧЕРЕПОВА, меццо-сопрано, солистка Хоровой капеллы ТГУ

Царь – Владимир КОВАРСКИЙ, бас, солист Новосибирской филармонии

Кабатчица – Олеся ЖУРАВКИНА, меццо-сопрано, солистка Новосибирской филармонии

Палач, Первый купец – Вячеслав КЛИМЕНКО, бас-баритон, солист Томской филармонии

Елифан, Второй купец – Алексей ПОЛЯКОВ, тенор, артист Северского музыкального театра

Ефан, Третий купец – Николай ПРИЛУЦКИЙ, баритон (Новосибирск)

Народ на площади, голь кабацкая, нищие: артисты Школы-студии народного танца «Русские забавы» Дворца творчества детей и молодежи Томска (руководители – Ольга АЛЕКСЕЕВА, Наталья ГАВРИЛЮК); студенты специальности «Вокальное искусство» Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова.

В постановке принимали участие:

Губернаторский Камерный хор Кузбасса (художественный руководитель и главный дирижер – Ольга ШАБАЛИНА, хормейстер – Михаил КАЗАНИН)

Томский Академический симфонический оркестр (дирижер – художественный руководитель и главный дирижер Михаил ГРАНОВСКИЙ)

Режиссер и хореограф – Василий ЛУКЪЯНЕКО (Новосибирск)

Помощник режиссера – Василина СЫПЧЕНКО (Томск)

Художник – Михаил ЗАЙКИН (Новосибирск)

Костюмы – Ольга РОМАШОВА (руководитель ООО «Феникс»)



Царь на троне



Иван с народом на пристани



Иван с Царевной



Аплодисменты зала... Поклон...

Вопрос об образе персонажа был задан одному из солистов спектакля.

Екатерина Клеменс, Царевна:

Режиссёр оперы В. Лукьяненко выявил большую «капризность» в образе Анны-царевны, а также юмористическую ноту для того, чтобы внести динамику в образ, оживить его.

Анна-царевна впервые появляется в 4-й картине оперы в сцене с Мамой-нянькой, которая укладывает царевну спать. Анна-царевна сопротивляется, капризничает. Но нежелание спать и капризы у царевны появляются неспроста: она «засиделась в девках» и очень хочет выйти замуж. Анна-царевна придумала себе мечту, создала в мыслях образ солдата. Для нее простой солдат стал прекрасным, романтическим образом. За него она и хочет выйти замуж.

В начале 4-й картины, когда Мама-нянька укладывает царевну спать, поёт ей колыбельную, Царевна вскакивает с кровати и спрашивает Мамушку о солдатах:

«Мамушка, а мамушка, скажи, а солдаты красивые?»

«Мамушка, а мамушка, а ты солдат близко видела?»

«Мамушка, а мамушка, а что они в мундирах спят?»

Мама-нянька отвечает на все ее вопросы и пытается уложить и убаюкать Анну. Мамушка даже начинает ей петь колыбельную про солдата. Царевна засыпает на время, Мама-нянька уходит. После чего Анна-Царевна снова просыпается с мыслями о солдате и начинает петь арию в жанре русской народной, плясовой песни: «Милый улицей не ходит, на сердце тоску наводит, на окошко не глядит, на меня милый сердит...». Пританцовывая с подушкой (находка режиссёра Лукьяненко), царевна продолжает мечтать о солдате. Далее, у царевны происходит истерика: «Замуж хочу я, замуж хочу за солдата, пусть и мошна и сума у него дыровата... Надоело мне в девках сидеть! Из окна на людей глядеть!». И снова повторяется основная тема арии царевны «Милый улицей не ходит», после чего царевна, полностью погрузившись в свою мечту, задаёт вопрос «Солдат, где ты? Приди ко мне...». И тут происходит самое необыкновенное... Мечта царевны начинает сбываться, ведь это все-таки сказка... И из огромных механических часов, в которые спрятался Иван-солдат, доносится возглас «Я здесь!».

Поначалу царевна пугается и прячется под одеяло (находка режиссёра Лукьяненко), но потом, расспрашивая солдата о том, кто он такой, она понимает, что сбылась ее мечта. Перед ней настоящий солдат в мундире. Живой... Из мечты в реальность! Она думает, что подаренные ей недавно часы изначально были с солдатом внутри, что солдата подарили ей вместе с часами: «Значит, тебя мне вместе с часами подарили, значит, теперь ты тоже моим будешь...». И следующая ключевая фраза царевны «И что же мы с тобой сейчас делать будем?» ускоряет ход событий. Солдат отвечает: «Целоваться», звучит тема любви солдата и царевны с перекличкой слов «целоваться – целоваться».

Царевна стесняется целоваться, ведь она никогда этого не делала, но все же это происходит. Милые русские поцелуи в щечку, ласковые слова солдата, кружение царевны на руках Ивана-солдата... и завершается сцена признанием в любви друг другу с пылким объятием в кровати. Так заканчивается 4-я картина оперы.

Получив то, о чем мечтала, царевна меняется, и в 5-й картине уже не капризничает. Она вся в любви и в предвкушении свадьбы. Сила любви растворила все ее капризы, и даже строгий отец-царь, который хотел казнить солдата, меняет свое решение и соглашается на свадьбу. Ведь таков был уговор с царём, что если Иван-солдат добьётся руки царской дочери, то царь не будет его казнить, а выдаст замуж за него царевну. Так оно и случилось. Радостная свадьба в финале оперы с русскими плясками и свадебными играми подтверждает идею всех сказок, в которых любовь и добро побеждает зло.

Glorio Barito

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Нина Павловна Коляденко – доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, главный редактор Вестника музыкальной науки Новосибирской государственной консерватории

Ирина Викторовна Полозова – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

Элеонора Васильевна Выбыванец – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин детской школы искусств № 2 города Краснодара

Галина Петровна Овсянкина – доктор искусствоведения, профессор, член Союза композиторов России, профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов, Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена

Светлана Анатольевна Мозгот – доктор искусствоведения, главный специалист – эксперт отдела искусств и образования Министерства культуры Республики Адыгея, доцент Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет»

Екатерина Анатольевна Приходовская – доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета

Полина Станиславовна Волкова – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Краснодарского высшего военного училища имени генерала армии С.Н. Штеменко

Наталья Михайловна Найко – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского

Виталий Васильевич Максимов – заслуженный артист РФ, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета

Ольга Николаевна Ткаченко – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Екатерина Игоревна Степанова – старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Анна Александровна Окишева – студентка кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Сергей Александрович Меркулов – кандидат исторических наук, доцент кафедры российской истории факультета исторических и политических наук Томского государственного университета

Юй Ян – аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург

Дарья Николаевна Ионкина – старший преподаватель кафедры фортепиано факультета художественного творчества Орловского государственного института культуры

Вероника Алексеевна Кривопалова – доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета

Анна Дмитриевна Кириенко – студентка Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

Нота Капри – творческий псевдоним автора статьи

Glorio Barito – творческий псевдоним автора статьи

INFORMATION ABOUT AUTHORS

Nina P. Kolyadenko – Doctor of Arts, Professor, Head. Caf. History, Philosophy and Art Studies of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka, editor-in-chief of the Bulletin of Musical Science, Novosibirsk State Conservatory

Irina V. Polozova – Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Scientific and International Activities of the Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinova

Eleonora Vasilievna Vybyvanets – Ph.D. in art, teacher of musical and theoretical disciplines of the Children's Art School No. 2 of the city of Krasnodar

Galina P. Ovsyankina – Doctor of Art Criticism, Professor, Member of the Union of Composers of Russia, Professor of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen

Svetlana A. Mozgot – Doctor of Art Criticism, Chief Specialist – Expert of the Department of Arts and Education of the Ministry of Culture of the Republic of Adygea, Associate Professor of the Institute of Arts of “Adygea State University”

Ekaterina A. Prikhodovskaya – Doctor of Arts, member of the Union of Composers of Russia, member of the Russian Union of Writers, Associate Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

Polina S. Volkova – Doctor of Arts, Doctor of Philosophy, Candidate of Philology, member of the Union of Composers of Russia, Professor of the Krasnodar Higher Military School named after Army General S.N. Shtemenko

Natalya M. Nayko – Ph.D., Associate Professor, Professor, Department of Theory of Music and Composition, Head. Department of Theory of Music and Composition of the Siberian State Institute of Arts named after D. Hvorostovsky

Vitaly V. Maksimov – Honored Artist of the Russian Federation, Professor, Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

Olga N. Tkachenko – Associate Professor, Chair of Choral Conducting and Vocal Art, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Ekaterina I. Stepanova – Senior Lecturer, Department of Choral Conducting and Vocal Art, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Anna A. Okisheva – student of the Department of Instrumental Performance of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

Sergey A. Merkulov – candidate of historical sciences, associate professor of the Department of Russian History, Faculty of Historical and Political Sciences of Tomsk State University

Yu Yan – graduate student at the Institute of Music, Theater and Choreography of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen, St. Petersburg

Daria N. Ionkina – Senior Lecturer, Piano Chair, Faculty of Art, Orel State Institute of Culture

Veronika A. Krivopalova – Associate Professor, Chair of Choral Conducting and Vocal Art, Institute of Arts and Culture, Tomsk State University

Anna D. Kiriyyenko – student of the Tomsk College of Music named after E.V. Denisova

Nota Capri – the pseudonym of the author of the article

Glorio Barito – the pseudonym of the author of the article