

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*

---

**2023**

**№ 15**

Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА**

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

**КЛИМЕНКО Вячеслав Валерьевич**, солист Томской областной государственной филармонии, солист Хоровой капеллы ТГУ – ответственный секретарь

**ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович**, доктор исторических наук, зав. кафедрой музеелогии, 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**

**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**, alumny 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:** Издательство ТГУ

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

Подписано в печать 30.06.2023 г. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № 5505  
Дата выхода в свет 06.07.2023 г. Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательства 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](mailto:rio.tsu@mail.ru)

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

## **EDITORIAL BOARD**

PRIHODOVSKAYA Ekaterina, Advanced Doctor in Art Criticism, member of the Union of composers of Russia, member of the Union of Russian writers, Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University – chief editor, president of editorial Board

KLIMENKO Vyacheslav, soloist of the Tomsk Philharmonic, soloist of the TSU Choral Chapel – Executive Secretary

CHERNYAK Eduard, Advanced Doctor in Historical Sciences, Head of the Department of Museology, Cultural and Natural Heritage, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation

KRIVOPALOVA Veronika, Associate Professor of Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

VOLKOVA Polina, Advanced Doctor in Art Criticism, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Ph.D. of Philological Sciences, member of the Union of Composers of Russia, Professor of Kuban State Agrarian University

PONOMAREV Vladimir, President of the Krasnoyarsk Regional Organization of the Union of Composers of Russia, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BLAZHEVICH Maria, Ph.D. of Art Criticism, Senior lecturer of the Tyumen State Institute of Culture

## **EDITORIAL COUNCIL**

KOLYADENKO Nina, Advanced Doctor in Art Criticism, Ph.D. of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Sciences of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

YAROSH Olga, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Musical Theory and Composition of the Krasnoyarsk State Institute of Arts

BAZHANOV Nikolay, Advanced Doctor in Art Criticism, Professor of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka

BULGAKOVA Lyudmila, Ph.D. of Art Criticism, Head of the Department of Instrumental Performing of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University

KOPROWSKA Ekaterina, Ph.D. of Art Criticism, Advanced Doctor in musicology of the Sorbonne University (Paris)

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

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

JEWANSKY Jorg, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Westphalian University of Wilhelm, Muenster

## СОДЕРЖАНИЕ

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

### ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

Альбина Шакирова. РОЖДЕНИЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. М. ДЖАЛИЛЯ.....	8
Станислав Вавилов. «Я ПРИЕХАЛ СЮДА НЕ РАЗВЛЕКАТЬСЯ, А РАБОТАТЬ...» (Третий директор Томских музыкальных классов С.Т. Аббакумов) .....	26

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

Галина Схаплок. «VERBLENDUNGEN» КАЙИ СААРИАХО: ОТ ИДЕИ К ВОПЛОЩЕНИЮ .....	42
Анна Окишева. ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖЕЙ В БАЛЕТЕ «ЗОЛУШКА» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА .....	52

### VERBUM DE MUSICA

Вячеслав Клименко, Екатерина Приходовская. PARS PRO TOTO КАК ПРИНЦИП МЫШЛЕНИЯ .....	56
--	----

### ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

Валерия Петрова. СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА .....	59
---	----

### КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

ЕДИНЫЙ СЮЖЕТ СКВОЗЬ ВРЕМЕНА И ЭПОХИ: ОЖИДАНИЕ ПОД ЧАСАМИ .....	66
«ПЕРЕМЕН ТРЕБУЮТ НАШИ СЕРДЦА...»: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СВОБОДА» ОТ ПРИСУТСТВИЯ НА КОНЦЕРТЕ ВИКТОРА ЦОЯ И ГРУППЫ «КИНО» .....	70
Сведения об авторах .....	77

**CONTENTS****From the chief editor** ..... 7**CREATIVE ROADS**Albina Shakirova. BIRTH OF THE M. DZHALIL TATAR  
ACADEMIC OPERA AND BALLET THEATER. M. DZHALIL ..... 8Stanislav Vavilov. «I CAME HERE NOT TO HAVE FUN,  
BUT TO WORK..» (The third director of Tomsk musical  
classes S.T. Abbakumov) ..... 26**WORKS AND CHARACTERS**Galina Schaplock. «VERBLENDUNGEN» BY KAYA SAARIAHO:  
FROM IDEA TO REALIZATION ..... 42Anna Okisheva. FIGURATIVE-EMOTIONAL CHARACTERIZA  
TION OF THE CHARACTERS IN SERGEI PROKOFIEV'S BALLET  
«CINDERELLA» ..... 52**VERBUM DE MUSICA**Vyacheslav Klimenko, Ekaterina Prikhodskaya.  
PARS PRO TOTO AS A PRINCIPLE OF THINKING ..... 56**TECHNOLOGY OF SKILL**Valeria Petrova. PECULIARITIES OF THE DEVELOPMENT  
OF CONCERTMASTER ART IN RUSSIA IN THE SECOND  
HALF OF THE XIX–XX CENTURIES ..... 59**CONCERT LIFE OF THE CITY**SINGLE SUBJECT THROUGH TIMES AND EPOCHS:  
WAITING UNDER THE CLOCK ..... 66«...OUR HEARTS DEMAND CHANGE...» AN EXPERIENCE  
OF «FREEDOM» FROM A CONCERT OF VICTOR TSOI  
AND THE BAND «KINO» ..... 70**Information about the Authors** ..... 78

doi: 10.17223/26188929/15/1

### *От редактора*

В настоящем выпуске содержится ряд наблюдений и исследований, в целом относящиеся к общему смысловому пласту.

Рубрика «Творческие дороги» включает ряд исторических сведений – о появлении татарского национального оперного театра в г. Казани (статья А. Шакировой) и о деятельности С. Аббакумова в музыкальной жизни г. Томска (статья С. Вавилова). Рубрика «Произведения и персонажи» (статьи Г. Схаплок и А. Окишевой) обращается к таким авторам, как Кайя Саариахо и С. Прокофьев – обе эти личности принадлежат к категории современных композиторов, хоть и принципиально различаются по критерию эпохи и известности.

В рубрике «Verbum de musica» содержится выдвижение принципа *pars pro toto* (часть вместо целого) в качестве межжанрового и междисциплинарного принципа человеческого мышления (статья В. Клименко и Е. Приходовской). История концертмейстерского искусства в России прошлого века представлена в статье В. Петровой в рубрике «Технология мастерства». Рубрика «Концертная жизнь города» содержит два сообщения – о концерте группы «Кино» 1 мая 2023 года во Дворце зрелищ и спорта г. Томска (заметка Д. Котылева) и о премьере монооперы «Под часами» 29 мая 2023 год в Актовом зале Томского государственного университета (заметка Ноты Капри). Этим обзором майских концертов в Томске и завершается выпуск.

Итак, уважаемый читатель, доброго пути по страницам «Музыкального Альманаха»!

*Е.А. Приходовская,*  
главный редактор

*From the chief editor*

This issue contains a number of observations and studies, in general, related to the general semantic layer.

The section "Creative Roads" includes a number of historical information - about the appearance of the Tatar National Opera House in Kazan (article by A. Shakirova) and about the activities of S. Abbakumov in the musical life of Tomsk (article by S. Vavilov). The section "Works and Characters" (articles by G. Schaplok and A. Okisheva) refers to such authors as Kaya Saariaho and S. Prokofiev - both of these personalities belong to the category of modern composers, although they differ fundamentally in terms of era and fame.

The heading "Verbum de musica" contains the promotion of the principle of pars pro toto (part instead of the whole) as an inter-genre and interdisciplinary principle of human thinking (article by V. Klimenko and E. Prihodovskaya). The history of accompanist art in Russia of the last century is presented in the article by V. Petrova under the heading "Technology of Mastery". The section "Concert life of the city" contains two messages - about the concert of the Kino group on May 1, 2023 at the Palace of Spectacles and Sports in Tomsk (note by D. Kotlev) and about the premiere of the mono-opera "Under the clock" on May 29, 2023 in the Assembly Hall of Tomsk State University (note by Nota Capri). This review of the May concerts in Tomsk concludes the issue.

So, dear reader, have a good journey through the pages of the Musical Almanac!

*E. Prihodovskaya,*  
chief editor

## ТВОРЧЕСКИЕ ДОРОГИ

УДК 784.21

doi: 10.17223/26188929/15/3

*Альбина Шакирова*

### РОЖДЕНИЕ ТАТАРСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. М. ДЖАЛИЛИЯ

В статье подробно описывается процесс появления и становления Татарского театра оперы и балета им. М. Джалилия в г. Казани. Показываются, какие этапы пройдены этим театром, прежде чем он стал стационарной единицей культуры и быта, какой является сейчас.

*Ключевые слова:* татарский национальный театр, опера, певец, национальные традиции, история театра

Татарский театр оперы и балета им. М. Джалилия является одним из крупных и значимых оперных театров России. Неразрывная культурно-историческая связь русского и татарского народа заложила фундамент для рождения и развития не только оперного театра, но и оперного наследия, музыкальных традиций, а также музыкальных конкурсов и фестивалей международного уровня. Для постановок спектаклей лучших классических опер приглашаются режиссеры, дирижеры и художники России и зарубежных стран. Театр сотрудничает с международными компаниями и ежегодно гастролирует по разным странам мира. Неоднократно одерживал победу в «Золотой маске» среди различных номинаций, конкурируя со столичными театрами. Театр имеет свое лицо и стилистику, соответствующие национальным устоям и традициям. Наряду с этим осуществляются постановки спектаклей в современной интерпретации, а также премьеры новейших оперных сочинений.

История оперного театра весьма обширна и уходит своими корнями в XVIII век. В ней переплетаются различные традиции, выбирается вся палитра разных национальных, культурных и даже религиозных аспектов, как своеобразный изысканный орнамент, «хранящий» в себе много событий и имен.

По исследованиям историка музыки Георгия Кантора, предпосылками музыкального театра в Казани послужили представления при главном кафедральном соборе. Это были так называемые пещные действа, которые устраивались накануне праздника святых отцов 17 декабря (конец XVII века) и были популярны среди горожан на протяжении всего столетия. Здесь прихожане наблюдали за вокализированными диалогами ветхозаветных отроков с сопровождением всевозможных внешних эффектов в виде пылающих печей и участием «ангелов». Истоки же оперного искусства в Казани связаны с мужской гимназией, открытой в 1759 году. Именно здесь, под началом ее первого директора Михаила Ивановича Веревкина<sup>1</sup>, зародилась традиция театрализованных представлений, наполненных музыкальными номерами, которые служили основой для создания собственного театра актеров-любителей. Силами преподавателей и гимназистов были организованы первые театральные представления. Здесь ставилась известная комедия Ж.-Б. Мольера «Школа мужей», трагедия А. Сумарокова «Синеус и Трувор», а также пьесы, авторами которых были сам директор и преподаватели гимназии. Спектакли проходили в специально оборудованном зале на 400 мест. Многие представления носили официальный, «парадный», церемониальный характер, в частности, прославляли царствующих императриц – сначала Елизавету, а затем Екатерину II. В 1767 году Екатерина II, посетив гимназию, выразила губернатору Казани Андрею Никитичу Квашнину-Самаркину настоятельное пожелание о «поддержке гимназического театра, возобновлении в нем спектаклей и всяческом приобщении к этому делу местного дворянства». Но, к великому сожалению, ее пожелание осталось не исполненным, поскольку на этот период времени приходится расцвет пугачевских восстаний, заглушивших музыку на годы. Многие были напуганы и поспешили покинуть город. Как оказалось, не зря – Казань сильно пострадала от нашествия бунтовщиков. А в 1774 году здание гимназии сгорело, и город остался без театральных представлений еще на долгие 17 лет.

---

<sup>1</sup> Веревкин Михаил Иванович (1732–1795) – русский поэт, прозаик, драматург, переводчик. Член-корреспондент Петербургской академии наук (1782), член Академии Российской (1785).

И только в 1791 году в мужской гимназии были возобновлены публичные представления для всех желающих – так был учрежден первый профессиональный театр в Казани, так называемый казанский вольный театр. Специально для него на Воскресенской улице (ныне улица Кремлевская) был арендован отдельный дом. Это здание театра сохранилось и по настоящее время. По приглашению казанского губернатора Семена Михайловича Баратаева сюда на службу из Петербурга прибыл бывший придворный актер Василий Родионович Бобровский, который стал директором-распорядителем. А общий надзор за театром Семен Михайлович Баратаев оставил за собой. Наряду с драматическими представлениями актеры играли и в оперных спектаклях. В связи с этим возникла необходимость открытия должности капельмейстера. Так, на эту должность для постановок был назначен Павел Иванович Протопопов – первый капельмейстер казанского вольного театра. Этот театр благополучно просуществовал до 1796 года. Спектакли прекратились в связи с кончиной Екатерины II, так как театральные зрелища попадали под разряд развлечений, не совместимых с таким прискорбным событием. После ухода в отставку князя С.М. Баратаева, в 1797 году, уехал из Казани и В.Р. Бобровский. Труппа распалась.

Следующий важный этап в становлении казанского оперного театра относится к началу XIX века и неразрывно связан с именем помещика Павла Петровича Есипова – страстного любителя и почитателя театра. Он жил в селе Юматово Свияжского уезда (ныне Верхнеуслонский район), где в своем имении держал собственный крепостной театр. В репертуаре значилась опера-пастораль Мартина-и-Солера<sup>2</sup> «Редкая вещь». У театра даже появились горячие поклонники – студенты Казанского императорского университета. В 1798 году в Казань с визитом прибыл император Павел I. П.П. Есипов по этому случаю привез в город свою труппу, которая наилуч-

---

<sup>2</sup> Висенте Мартин-и-Солер (1754–1806) – испанский композитор, работал в Италии и Австрии, последнюю треть жизни провел в России. Является автором свыше 30 опер и 20 балетов. Его «Редкую вещь» в концертном варианте показал Жорди Саваль, оперу-буффа «La capricciosa сопетта» записал Кристоф Руссе со своим ансамблем «Les Talens Lyriques». Опера «Горобогатырь Косометович» была поставлена в 2015 году в Санкт-Петербурге в рамках фестиваля Earlymusic.

шим образом выступила на балу в доме губернатора С.М. Баратаева. Именно там Павел Петрович попросил позволения организовать со своим театром постоянные представления в городе. Император поддержал рвение помещика. Разрешение было дано, но с одним условием – П.П. Есипов должен был построить для этого специальное здание за счет собственных средств. После согласования императорского разрешения во всех инстанциях, в 1802 году, был возведен деревянный театр. Площадь, на которой стояло здание, получила название Театральной. По свидетельствам архивных документов плана Казани 1816 года, театр стоял на углу современных улиц К. Маркса и Театральной. Театр был построен на каменном фундаменте более 100 метров в длину и 54 метра в ширину. Пока строился театр, П.П. Есипов возил ведущих актеров своей труппы в Санкт-Петербург, где они могли посещать театр, учиться, перенимать опыт.

П.П. Есипов составил труппу театра наполовину из своих крепостных, наполовину из вольных актеров. Так, ведущим актером театра стал вольный артист Федор Львов, а примой была утверждена крепостная Фекла Аникеева. Последняя стала настолько популярна в Казани, что на представления с ней съезжались помещики со всей округи. В первые годы после открытия театр функционировал только зимой. На весну и лето П.П. Есипов увозил часть труппы (крепостных) в свое имение, где продолжал давать спектакли в домашнем театре. Стоит отметить, что в те времена театральные труппы еще не имели четкого деления на драматические и оперные составы, поэтому в репертуаре театра были как драматические произведения, так и комические бытовые оперы русских и иностранных композиторов, работавших в России.

После отъезда Феклы Аникеевой из Казани, интерес к театру пошел на убыль. Так что театр постепенно стал приносить убытки, порядка шести-семи тысяч рублей в год. Тогда П.П. Есипов стал ходатайствовать о признании театра в качестве императорского, чтобы содержать его на средства государственной казны. Однако это ходатайство не было удовлетворено. В 1813 году положение театра стало удручающим. Одна из причин связана с политической ситуацией в России, вступившей в войну с французами. Чтобы продолжить содержание театра, П.П. Есипов стал распродавать свое имение по частям. Вскоре помещик слег и скончался – от

больших переживаний за свое детище. Случилось это 4 июля 1814 года. После крупного пожара 3 сентября 1815 года здание театра было решено не ремонтировать. Позже здание театра было фактически уничтожено.

Вплоть до начала 30-х годов XIX века Казань не имела своего собственного здания для театральных постановок. Немногочисленные спектакли проходили лишь в местных дворянских усадьбах. Естественно, они были любительскими. В 1833 году главой казанского театра стал предприимчивый и преданный музыкальной сцене антрепренер Петр Алексеевич Соколов. Он возглавлял театр вплоть до 1842 года. Петр Алексеевич подошел к организации театрального дела вполне практически – собрал труппу всего в десять человек, так как не мог рассчитывать на большие сборы. Уловив пристрастие казанской публики к помпезным и роскошным зрелищам, приглашал для оформления спектаклей декораторов, для выступлений – известных актеров. Приглашение последних вообще было редкостью в провинции. Для постановок П.А. Соколов выбирал пьесы преимущественно «легких» жанров – водевили, комические оперы и комедии. Петр Алексеевич и сам был превосходно одарен – в своем театре он служил и режиссером, и актером, и певцом. Прочих «коллег» артистов он выкупал из крепостных театров, проводя своеобразные «кастинги». Спектакли соколовского театра шли в специально построенном каменном здании, возведенном в 1833 году, на 550 мест.



Театр П.А. Соколова

Благодаря Петру Алексеевичу публика Казани познакомилась с искусством великих актеров – Павла Мочалова и Михаила Щепкина. Последний в период с 1836 по 1841 год приезжал в Казань чуть ли не ежегодно. Именно М. Щепкин в сентябре 1836 года поставил гоголевского «Ревизора». Однако в 1842 году театр постигла та же участь, что и театр П.П. Есипова, – случился грандиозный пожар и здание театра погибло.

После этого случая была создана комиссия, которая занималась обстоятельствами дела о пожаре. Губернатор С.П. Шипов начал хлопотать о выделении субсидий для строительства в Казани нового каменного здания театра. Так, в 1845 году на месте будущего театра заложили первый камень. Строительство здания продолжалось с 1849 по 1852 год. Театр получился одним из самых больших в России и по своим размерам уступал только Варшавскому и Одесскому театрам. Зал вмещал до 1 150 человек.

После П.А. Соколова бурную деятельность в Казани вел заядлый театрал – помещик М.М. Дмитриев. В 1851 году он впервые познакомил казанскую публику с оперными певцами родины бельканто – Италии, во главе с Амалией Корбари<sup>3</sup>. Гастроли европейцев произвели фурор.

Следующие пятьдесят лет считаются золотым веком казанского театра. Четыре имени – Н.К. Милославский, П.М. Медведев, М.М. Бородай, Н.И. Соболевичков-Самарин – сыграли особую роль в истории казанского театра, создав ему непреходящую славу.

Николай Карлович Милославский – знаменитый в свое время на всю Россию актер, режиссер и антрепренер – возглавил казанский театр с 1852 года. Он очень выделялся среди провинциальных театралов, поскольку был весьма образованным человеком. На провинциальных сценах русской глубинки он старался создать высокий уровень постановок, тщательно подбирая репертуар.

В афишах 1865 года значатся шедевры мировой классики, такие как «Травиата», «Риголетто», «Трубадур» Дж. Верди, «Любовный

---

<sup>3</sup> Корбари Амалия была примадонной Итальянской оперы в Санкт-Петербурге в 1848–1850 гг., часто ездила на гастроли со своей сестрой Луизой, обе певицы обладали тембром сопрано.

напиток» Г. Доницетти, «Сомнамбула» В. Беллини, «Севильский цирюльник» Дж. Россини.

В 1866 году в Казань приехал антрепренер Петр Михайлович Медведев. Его деятельность была связана с казанским театром с 1867 по 1888 год – с небольшими перерывами, пока он не перешел на службу в Александринский театр в Петербурге. Он считался не только прекрасным актером, режиссером, но и талантливейшим педагогом, умеющим раскрывать актерские дарования.

В 1874 году Петр Михайлович, наряду с драматической труппой, организовал в театре и оперную – с солистами, хором, оркестром и балетной группой. В его труппу входило около ста артистов. 26 августа 1874 года П.М. Медведев представил публике оперу М.И. Глинки «Жизнь за царя». Премьера имела огромный успех. Именно с этой даты начинается отсчет постоянных оперных сезонов в Казани.

Стоит отметить, что театров с постоянной оперной труппой в стране было всего два – Мариинский в Санкт-Петербурге и Большой в Москве. К 70-м годам XIX века постоянные оперные сезоны были только в Киеве и Одессе. Таким образом, Казань стала третьим из провинциальных городов с собственной оперной труппой, выступавшей весь театральный сезон.

Пожар в 1874 году, уничтоживший все внутреннее убранство театра, нашел отклик у горожан, организовавших благотворительный фонд для погорельцев. И уже в 1875 году театр был отреставрирован и снова возобновил свою работу. Именно в период антрепренерства П.М. Медведева впервые вышел на сцену Федор Шаляпин, в качестве статиста.

В эти годы было поставлено 38 опер, среди них – оперы Дж. Верди, Д. Мейербера, Д. Обера, Дж. Россини, Ж. Бизе, П.И. Чайковского, «Фауст» Ш. Гуно, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского, оперы А.Н. Серова, Э.Ф. Направника, А.Г. Рубинштейна. Среди премьер прозвучала также опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». Если еще учесть 13 оперетт Ж. Оффенбаха, Ш. Лекока, Ф. Зуппе, то можно представить, насколько насыщенной и богатой была музыкальная жизнь Казани в 70–80-е годы XIX века.

Театральные традиции, заложенные П.М. Медведевым, были продолжены Михаилом Матвеевичем Бородаем – видным антре-

пренером и театральным предпринимателем в 1893–1901 годы. Он так организовал и структурировал казанское театральное дело, что оно функционировало как часы. Театральное предприятие М.М. Бородай было артистическим товариществом на паях. Его члены (артисты, оркестранты, дирижеры, режиссеры) вносили определенную сумму для организации дела. Доходы распределялись соответственно паевому взносу. Все репертуарные, хозяйственные вопросы решались общим собранием труппы.

Во главе товарищества стоял распорядитель-управляющий. К сожалению, подобные организации часто имели финансовый и художественный упадок, были плохо организованы, артисты подбились наспех, мало было талантливых организаторов. М.М. Бородай же был редким и счастливым исключением. Он прошел большую жизненную и театральную школу: был расклейщиком афиш, кассиром, театральным библиотекарем, суфлером, актером. Это был человек большого практического и театрального опыта, настоящий фанат театра. Вопросом чести для М.М. Бородай было собрать лучших актеров, создать интересный репертуар, провести сезон на самом высоком уровне, блестяще. Поэтому, он принимал активное участие в организации представлений – сам раздавал роли, с декоратором обсуждал и выбирал все декорации, смотрел все спектакли.

Официально М.М. Бородай стоял во главе «Казанско-Саратовского товарищества», в котором были труппы драматическая и оперная. С осени 1896 года М.М. Бородай выделил оперную труппу в отдельное сообщество. При нем Казанский театр был заново отремонтирован, радовал посетителей своей внутренней отделкой, также было введено электрическое освещение.

Именно М.М. Бородай ввел в практику общедоступные, благотворительные спектакли по сниженным ценам, на которые раздавалось иногда 100–200 бесплатных мест. Это было важно не только с материальной, но и с нравственной стороны, поскольку студенты и малообеспеченные слои населения «проходили» в театре большую школу искусства.

В 1901 году М.М. Бородай уехал в Киев. Его сменил Николай Иванович Соболевский-Самарин – российский и советский театральный режиссер, актер, антрепренер, педагог, театральный деятель. При нем несколько изменился внешний облик театра.

Н.И. Соболевский, продолжая традиции, много внимания уделял опере. Впервые в театральной практике начали издаваться оперные либретто, которые сопровождалась статьями по искусству с переводом на татарский язык. Для татарского зрителя делались переводы краткого содержания классических произведений русской драматургии.

Репертуар пополнился новыми произведениями, к исполнению ведущих партий приглашались известные певцы, в том числе и зарубежные. На казанской сцене выступали выдающиеся исполнители – А.П. Бонавич, И.В. Тартаков, А.М. Давыдов, М.К. Максаков, Н.Н. Фигнер, Ю.Ф. Закржевский, Э.Ф. Боброва-Пфейфер, А.П. Ухтомская-Баронелли, Е.П. Кадмина, за дирижерским пультом стояли У.И. Авранек, В.И. Сук, И.О. Палицын, которые впоследствии работали в Большом и Мариинском театрах.

На празднование 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина на гастроли в Казань приезжал Федор Шаляпин, исполнивший партии Мельника в «Русалке», Сусанина в «Жизни за царя», Галицкого в «Князе Игоре».

В начале прошлого века Казань входила в восьмерку российских провинциальных оперных центров с постоянно действующей труппой (наряду с Тифлисом, Одессой, Киевом, Харьковом, Нижним Новгородом, Саратовом и Баку). Казанский оперный театр по уровню своих постановок и культуре исполнения не только не уступал московским театрам, но, по мнению современников, иногда даже превосходил их. Некоторые оперы здесь были поставлены раньше других. В Казани стало развиваться музыкальное образование, появились музыкальные школы, училища.

Важные политические события повлияли на исторический ход театрального развития Казани. Революция 1917–1918 годов тяжело отразилась на культурной жизни Казани. Однако оперные спектакли не прекращались в это сложное время. В 1919 году здание театра снова сгорело. После этого оперная труппа переехала в здание нового театра (сегодня там располагается Театр драмы и комедии имени К. Тинчурина).

С 1874 по 1917 год в Казани было поставлено, по подсчетам Г. Кантора, 97 опер, в том числе 45 опер русских композиторов. Наряду с антрепренерами этого периода, следует выделить дирижера, скрипача и педагога Александра Александровича Литвинова,

который закончил Московскую консерваторию, в Петербурге преуспел в качестве дирижера, был директором Нижегородской консерватории. Затем с 1922 года он занимает должность директора музыкального техникума в Казани, совмещая при этом должность дирижера, становится неким преемником дореволюционной России, а также наставником целого поколения татарских музыкантов. Хотелось бы отметить, что в ближайший круг А. Литвинова входили его современники – композиторы П. Чайковский и А. Рубинштейн, певцы Ф. Шаляпин и Л. Собинов, писатель Лев Толстой. Именно под руководством А.А. Литвинова в 1925 году была поставлена первая национальная татарская опера «Сания» Султана Габяши.

В Казани в этот момент проходили празднования пятилетия образования Автономной Татарской Социалистической Советской Республики. Национальная опера «Сания» стала своеобразным триумфом государственности Татарстана, успехом, достижением национальной интеллигенции, мечтающей приобщить свой народ к европейской культуре.

Началось все со смелой идеи молодого певца Газиза Альмухаметова, который много гастролировал и был одним из самых популярных исполнителей среди мусульманских слушателей начала XX века. В то же время он являлся просветителем, педагогом, поэтом и начинающим композитором. Так, музыкант, загоревшись идеей, подготовил либретто к опере «Сания». Затем обратился к композитору Султану Габяши и подтолкнул его к созданию национальной оперы. Также неоценимую помощь в написании оперы оказал композитор Василий Виноградов, который отвечал за оркестровое переложение сочиненной музыки. Оперу создали на основе фольклорного материала, с органичным вплетением авторской музыки.

Премьера оперы прошла в переполненном зале, в присутствии гостей и представителей зарубежных делегаций, приехавших на первый юбилей Татарской республики.

Успех постановки и всеобщее признание вдохновили С. Габяши, Г. Альмухаметова и В. Виноградова на создание второй национальной оперы – «Эшче» («Рабочий»). В основу сюжета легла одноименная поэма Мажита Гафури. Премьера оперы состоялась в феврале 1930 года.

В 1934 году было принято постановление о создании в Казани Татарского государственного оперного театра. Тогда же было принято решение создать Татарскую оперную студию при Московской консерватории, целью которой была подготовка высококлассных исполнителей для собственного театра. Учебу в московской студии тогда прошли лучшие творческие кадры Татарстана. Среди них – композиторы С. Сайдашев, Н. Жиганов, М. Музафаров, Дж. Файзи, Ф. Яруллин, певцы С. Садыкова, Г. Кайбицкая, Х. Забирова, З. Байрашева, А. Измайлова, М. Алеев, Ф. Насретдинов, музыковеды и драматурги. Занятия для представителей татарских музыкантов вели известные профессора и педагоги Московской консерватории – Г. Литинский, Б. Шехтер, А. Александров, М. Владимирова и другие. Студия Московской консерватории проработала до конца 1938 года, после чего началась подготовка к открытию театра.

Следующий этап развития татарского оперного театра условно можно разделить на пять периодов:

*Первый* (1939–1950) – включает начальный период работы театра до Великой Отечественной войны, военные годы, создание устойчивой труппы в послевоенное пятилетие.

*Второй* (1951–1967) – охватывает почти двадцатилетний временной период, связанный с накоплением и стабилизацией классического репертуара, утверждением татарской оперы и балета, а также жанровым расширением репертуара. Важнейшую роль здесь сыграло художественное руководство театра, которое было стабильно и не менялось на протяжении многих лет.

*Третий период* (1968–1975) – характеризуется известной «дестабилизацией» театральной деятельности, связанной прежде всего с частой сменой руководства, уходом выдающегося поколения артистов, а также резким снижением в репертуарной политике национальных татарских опер.

*Четвертый* (1975–1986) – новый виток, который связан с творческой деятельностью известного режиссера Нияза Даутова.

*Пятый период* (1986–2000) характеризуется административно-художественными перестановками, огромную роль в этот период сыграли международные фестивали имени Ф. Шаляпина и Р. Нуреева, а также гастрольная деятельность труппы.

Возведение нового здания оперного театра началось еще в 1936 году. Однако в связи с начавшейся Великой Отечественной

войной строительство затянулось на 20 лет. Стоит отметить, что это не сломило музыкально-театральную жизнь Казани. Представления проходили в двух помещениях – татарском театре им. Г. Камала<sup>4</sup> и нынешнем театре им. В. Качалова<sup>5</sup>. Главным дирижером был назначен Савелий Соломонович Бергольц (1938–1940), главным режиссером – Федор Николаевич Каверин (1939), а первым директором стал З. Бермелиев (1938–1939), которого вскоре сменил С.Г. Ходос (1939–1941).

В 1939 году состоялась еще одна громкая национальная премьера – опера Назиба Жиганова «Качкын» («Беглец») – именно она знаменует *официальное открытие татарского оперного театра*. Пресса высоко оценила постановку. Эта опера и последовавшие за ней определили направления, по которым шло дальнейшее жанровое развитие национальной оперы в XX веке – историко-героическое, лирико-бытовое и сказочно-эпическое. Из наиболее известных опер стоит отметить «Ирек» (1940), «Алтынчеч» (1941), «Джалиль» (1957) Н. Жиганова, «Галиябану» (1940) М. Музафарова, «Самат» (1957) Х. Валиуллина, «Наемщик» (1961) С. Сайдашева и А. Ключарева, «Крик кукушки» (1989) Р. Калимуллина.

В 1941 году Татарский государственный оперный театр был переименован в Татарский государственный театр оперы и балета.

Начиная с этого периода и вплоть до 1950 года, наряду с продвижением национальных традиций, закладывается и классический репертуар, который был необходим для качественного роста труппы и привлечения публики. Ставили в основном то, что было популярно – «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Фауст» Ш. Гуно, «Травиата», «Риголетто», «Аида» Дж. Верди, «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, из русских опер – «Евгений Онегин», «Мазепа» П.И. Чайковского. Стоит отдать должное творческим руководителям того периода: директорам И.В. Аухадееву, Х.А. Алханову, И.Т. Красовскому, Л.Ф. Либерзону, дирижерам И.А. Аркину, Г.И. Рисману, режиссерам В.М. Бебутову, И.Н. Просторову.

---

<sup>4</sup> Галиаскар Камал (1879–1933) – татарский советский писатель, основоположник татарской драматургии и татарского театра, общественный деятель.

<sup>5</sup> Качалов Василий Иванович (1875–1948) – русский и советский актер, мастер художественного слова (чтец), педагог.

*Следующий этап развития* татарского оперного театра длился почти два десятилетия – с 1951 по 1967 год. Этот период является наиболее важным в творческом отношении. Театром руководили такие директора, как Н.П. Садковой (1958–1961), М.Ф. Боголюбов (1961–1963, 1965–1976, руководил театром более 15 лет), сумевшие создать основательную материально-техническую базу, расширить и обновить состав труппы.

В 1956 году театр наконец получает новое здание на 1 100 мест. Артисты чаще ездят на гастроли, возрастает штатная численность труппы. Этот период стал одним из самых продуктивных в плане качественного и количественного наполнения репертуара театра. Расширился и жанровый диапазон: ставятся оперетты, музыкальные комедии, появляются новые татарские оперы и балеты, детские оперы. За 17 лет было проведено почти 70 премьер, в том числе 33 оперы, 25 балетов, 11 оперетт и музыкальных комедий.

М.И. Глинка	«Иван Сусанин»
Н.А. Римский-Корсаков	«Майская ночь», «Снегурочка»
Э.Ф. Направник	«Дубровский»
М.П. Мусоргский	«Борис Годунов»
П.И. Чайковский	«Иоланта», «Чародейка»
Дж. Пуччини	«Тоска», «Богема»
Б. Сметана	«Проданная невеста»
Ш. Гуно	«Ромео и Джульетта»
Дж. Верди	«Битва при Леньяно», «Бал-маскарад»
К. Орф	«Умница»
Ж. Бизе	«Искатели жемчуга»
Д.Б. Кабалевский	«Семья Тараса»
Т.Н. Хренников	«В бурю»
Д.Д. Шостакович	«Катерина Измайлова»
Х. Валиуллин	«Самат»
Н.Г. Жиганов	«Джалиль»
С.З. Сайдашев, А.С. Ключарев	«Наемщик»

В художественном плане самую значимую роль в эти годы сыграли: главные дирижеры И. Шеран<sup>6</sup> (1951–1956, 1961–1966) и К. Тихонов (1956–1961), а также главные режиссеры Н. Даутов<sup>7</sup> (1956–1960) и Е. Кушаков<sup>8</sup> (1963–1968).

*Третий период* деятельности татарского оперного театра был недолгим. Именно тогда проявились творческие и организационные «пробелы». Постепенно уходят артисты, начавшие деятельность 20 лет назад, нарушается стабильность художественного руководства, часто меняются дирижеры и режиссеры. Также в этот период снижается количественный показатель оперных постановок, чаще ставятся оперетты, детские мюзиклы и другие спектакли. Так, например, в сезоне 1971–1972 годов театр поставил 6 зарубежных и 4 русские оперы. Сужение репертуара, разумеется, отражалось и на слушателях – ломались традиции российских оперных театров.

В 1968 году художественное руководство возглавил Ф. Мансуров (1967–1969), его сменяет Я. Вошак (1970–1972), затем молодой Ю. Кочнев (1972–1975). Главного режиссера после Е. Кушакова не было до 1972 года. Им становится И. Мазитов (1972–1975). Тем не менее театр жил, ставились новые спектакли.

Театр обогащается представителями оперной молодежи, потенциал которой в полной мере раскроется чуть позже, в 80-х годах XX столетия. Среди выдающихся певцов того времени – басы Ю. Борисенко, Ю. Гальявинский, сопрано Р. Мифтазова, З. Сунга-

---

<sup>6</sup> Шерман Исая Эзрович (1908–1972) – пианист и дирижер. Приехал в Казань уже состоявшимся и очень известным дирижером (до этого работал в Ленинградском малом оперном театре им. Мусоргского). Был человеком жесткой воли, предельно собранным, музыкантом авторитарного плана. С момента его появления в театре начался стремительный рост роли оркестра, как важнейшего выразительного средства.

<sup>7</sup> Даутов Нияз Курамшевич (1913–1986) – крупнейший представитель советского музыкально-театрального искусства. Тонкий, обаятельный певец, вдумчивый режиссер-постановщик, образованный музыкант и педагог.

<sup>8</sup> Кушаков Евгений Иванович (1929) – театральный режиссер. Почти все основные спектакли в татарском оперном театре были созданы им совместно с И. Шерманом. Был мастером концепционной постановки. Спектакли отличались четкостью, продуманностью художественной идеи оперы.

туллина, меццо-сопрано К. Румянцева, А. Фадеичева, тенора Г. Васько, Р. Даминов, баритоны Н. Гах, Э. Трескин и др.

Из оперных постановок этого периода стоит отметить «Риголетто» (1973) Дж. Верди, «Дон Жуан» (премьера, 1975) В.А. Моцарта, «Фауст» Ш. Гуно. Из татарских опер того периода выделялась опера для детей «Коварная кошка» начинающего молодого композитора К. Хайрутдиновой. Обращение к советским операм обернулось неудачей. Поставленная опера «Обручение в монастыре» (1970) С. Прокофьева («Дуэнья»), к сожалению, не продержалась в репертуаре. Та же участь постигла менее известное сочинение «Орлиная крепость» А. Бабаева, которая не продержалась в театре и двух сезонов. Но, несмотря ни на что, обновленная труппа была готова к переменам, к новому этапу развития театральной деятельности. Нужен был грамотный руководитель. Им стал вновь пришедший спустя 15 лет Нияз Даутов.

*Четвертый период* деятельности татарского оперного театра был связан с работой Н. Даутова. Н. Даутов был встречен театральной труппой с огромным уважением, поскольку уже имел большой авторитет в российской артистической среде. Он много режиссировал, восстанавливал «просевшие» спектакли, проводил семинары. Режиссер уделял огромное внимание молодым артистам, стараясь воспитывать их согласно своим театральным принципам. С ним было чрезвычайно интересно работать, его творческая деятельность была ориентирована на будущее. При Н. Даутове произошла смена ролей – теперь с певцами работал не столько дирижер, сколько режиссер.

После смерти Даутова на его пост пришел Валерий Васильевич Раку, проработавший в театре с 1986 по 1992 год.

*В пятый период*, завершающий XX век, театр постепенно перешел на контрактную систему комплектования труппы, стал сотрудничать с солистами и дирижерами других городов и стран, фактически отпала должность главных режиссеров и дирижеров, за каждый спектакль отвечали исключительно его постановщики и художественные руководители. Увеличился состав оркестра, хора. Театральная труппа много гастролирует по Европе. Все эти изменения стали происходить, когда к управлению театром пришел Рауфаль Сабирович Мухаметзянов (в 1981 году). На протяжении 40 лет он является директором Татарского академического театра

оперы и балета им. М. Джалиля. Главный дирижер театра с 2003 года – Салаватов Ренат Салаватович.

Р.С. Мухаметзянов был инициатором и организатором Оперного фестиваля им. Ф. Шаляпина в 1982 году, который до сих пор ежегодно проводится на родине великого русского певца в феврале, в Казани (Ф.И. Шаляпина родился 13 февраля 1873 г.). Это был первый музыкальный фестиваль в СССР.

В 1987 году им же был основан Фестиваль классического балета, который с 1993 года носит имя выдающегося танцовщика Рудольфа Нуреева.

В 1988 году театру было присвоено звание «академический». Теперь он называется Татарский академический государственный театр оперы и балета им. М. Джалиля (ТАГТОиБ).

В 2005 году театр был капитально реконструирован – установлено современное световое, звуковое оборудование, переделана машинерия сцены, благодаря чему появилась возможность создавать высокотехнологичные и эффектные постановки.

В 2010-е годы театр выработал собственную репертуарно-постановочную политику, которой осознанно придерживается на протяжении последнего десятилетия. Его основой становятся шедевры мирового музыкального театра, русская классика, а также выдающиеся произведения композиторов Татарстана. Большая часть постановок театра выполнена в стилистике «большой оперы» – с акцентом на эстетическую красоту оформления, соответствие эпохе и стилю исходного сочинения, обеспечение высочайшего качества исполнения.

Сегодня театр продолжает активно развиваться, удивлять зрителя, поддерживать интерес к искусству, расширяет не только российскую, но и мировую аудиторию, в частности активно гастролирует в разных странах мира. Также осуществляются прямые трансляции постановок в эфире ведущего телеканала классической музыки в Европе – Mezzo.

Последнее двадцатилетие можно считать современным этапом. Изменилась репертуарная политика театра, а также заимствован антрепризный принцип содействия с творческой составляющей театра – привлечение мировых звезд оперы и балета, дирижеров, режиссеров. Среди приглашенных звезд мировой оперы певец Рене Пале, певица Альбина Шагимуратова, солист Мариинского театра

Ахмед Агади, дирижер Марко Бозми. Примечательно, что и свои национальные кадры не остаются в стороне: осуществляются постановки современных татарских композиторов (балет «Сказание о Йусуфе» композитора Леонида Любовского (премьера 2001 г.), оперы «Сююмбике» (премьера 26 сентября 2018 г), «Любовь поэта» (премьера 18 ноября 2006 г.) и балет «Золотая орда» (премьера сентябрь 2013 г.) Резеды Ахияровой, мюзикл «Алтын Казан» Э. Низамова (премьера 2020 г.) и другие).

В заключение приведём интервью с автором статьи, которая является действующей певицей и солисткой нескольких оперных театров.

***Вы ежегодно приезжаете в Томск и организовываете творческие встречи и концерты. Что Вас связывает с Томском?***

С Томском меня связывает многое, во-первых, здесь я выросла, далее окончила вокальное отделение Музыкального колледжа им. Э. Денисова класса заслуженного деятеля искусств, профессора С.Н. Кравченко. Для меня период обучения в училище является ключевым, важнейшим периодом становления и вектором, где все основы, бережно заложенные с глубоким и искренним чувством моей учительницей, являются базой и служат до сих пор основой и критерием оценки, методическим подходом, который я применяю и к себе и теперь уже к своим ученикам. Это город, где я впервые вышла на профессиональную сцену филармонии, в которой, как оказалось, я прослужила 10 сезонов. Также я работала в университете солисткой капеллы под управлением В.В. Сотникова – и я всегда буду помнить его доброту ко мне, а памятный концерт, который удалось организовать, был для меня как приношение маэстро, как знак почтения, благодарности и памяти. Томск – моя Родина, у меня есть потребность помнить свои истоки, по возможности прославлять их, но не забывать про публику родного города.

***Расскажите, как дальше сложилась ваша творческая судьба, Вы уже имеете большой сценический опыт и даже театральный?***

– Да, я уже успела поработать в четырёх оперных театрах, среди которых особо хочется выделить сотрудничество с прославленным дирижёром Теодором Куренизисом, который буквально перевернул сознание, и за два года я приобрела огромный опыт, помимо мировых гастролей. Опыт подхода в Мариинском театре тоже привнёс некую ясность. Сейчас же я нахожусь на своём новом этапе.

***Вы сейчас окончили МГК им. П.И. Чайковского?***

Да, недавно окончила аспирантуру Московской консерватории, класс легенды Большого театра России, народной артистки СССР, профессора Маквалы Касрашвили.

***На какую тему Вы защищали свою научную работу?***

Тема работы была посвящена творчеству великого русского композитора Модеста Петровича Мусоргского («Борис Годунов»). Мне повезло, что моим научным руководителем стала именно Ольга Виссарионовна Комарницкая, доктор искусствоведения и профессор, а также потрясающий человек. Благодаря ей моя работа обрела интересную структуру и включала в себя не только теоретическую часть, но также и мой практический опыт участия в опере Мусоргского.

Надеюсь, что и для томского читателя часть моей работы станет интересна.

***Albina Shakirova***

**THE BIRTH OF THE TATAR ACADEMIC THEATER OPERA AND BALLET IM.M. JALIL**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 8–25. doi: 10.17223/26188929/15/3

The article describes in detail the process of emergence and formation of the Tatar Academic Theater named after M. Jalil in Kazan. It is shown what stages this theater went through before it became a stationary unit of culture and life, which it is now.

*Keywords*: Tatar national theater, opera, singer, national traditions, theater history

УДК 78.071.4

doi: 10.17223/26188929/15/4

*Станислав Вавилов*

**«Я ПРИЕХАЛ СЮДА НЕ РАЗВЛЕКАТЬСЯ,  
А РАБОТАТЬ...» (ТРЕТИЙ ДИРЕКТОР ТОМСКИХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛАССОВ С.Т. АББАКУМОВ)**

Представлены материалы о деятельности директора музыкальных классов Томского отделения Императорского русского музыкального общества Степана (Стефана) Тимофеевича Аббакумова, который работал в нашем городе в 1899–1901 годах. В статье анализируется состояние музыкального образования того периода в Томске. Рассматриваются проблемы, решение которых стал осуществлять С.Т. Аббакумов.

В статье подчеркиваются прогрессивные стороны деятельности директора классов, такие как организация преподавания игры на духовых инструментах, устройство симфонических концертов.

В статье приведены факты просчетов директора классов. Например, Аббакумов не смог обеспечить квалифицированное преподавание игры на фортепиано. По отзывам современников, Аббакумов обнаружил незнание элементарных педагогических навыков, слабую осведомленность в фортепианной литературе. Отмечались скудный репертуар учащихся, допускавшиеся учащимися ошибки и небрежность в исполнении.

Пребывание С.Т. Аббакумова в Томске стало кратким мигом в артистической биографии музыканта, начавшего свою музыкальную жизнь в провинциальном городе, который впоследствии снискал довольно большую известность и признание. Деятельность С.Т. Аббакумова в Томске следует оценить как серьезную творческую работу по развитию системы музыкального образования нашего города. Имя музыканта осталось в истории музыкальной культуры Томска.

*Ключевые слова:* Томск, Аббакумов, музыкальные классы, концерт, фортепиано, дирижер

В XXI веке с активизацией ценностей массовой культуры и идеалов общества потребления возрос интерес к явлению комфорта. Данное понятие прочно вошло в жизнь современного человека.

И подразумевает, прежде всего, удобство и приятные условия проживания. То есть связано с бытом и повседневной жизнью людей (в том числе и в нашей стране).

История музыкального Томска хранит имена многих прекрасных музыкантов, чей вклад в становление и развитие музыкального Томска в должной мере, возможно, еще недооценен. Среди них были и уроженцы сибирских городов, жизнь которых оказалась связанной с Томском, и люди, пребывание которых у нас было кратковременным. Но и те и другие в меру своих сил и умений старались привнести новое и прогрессивное в культуру нашего города.

Музыкальная жизнь Томска на рубеже XIX и XX веков во многом определялась деятельностью Томского отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО) и музыкальными классами, открытыми в 1893 году. И, конечно, «первую скрипку» в палитре музыкальных событий города играли директора музыкальных классов.

Первым директором музыкальных классов Томского отделения ИРМО стал Андрей Андреевич Ауэрбах [1, 2], затем классы возглавил выпускник Московской консерватории пианист Леонид Александрович Максимов [3]. Здесь уместно отметить одно обстоятельство, которое было обусловлено положением устава ИРМО: директор музыкальных классов и преподаватели обязаны были иметь диплом о консерваторском образовании. Это требование неукоснительно старалось соблюдаться членами дирекции Томского отделения ИРМО и нередко приводило к конфликтам, поскольку на начальном этапе развития музыкального образования многие преподаватели в Томске не имели соответствующих дипломов.

Члены городской дирекции вынуждены были искать музыкантов, желающих возглавить музыкальные классы в Томске, из столичных Петербурга и Москвы, а также других российских городов. В частности, Л. Максимов до Томска успел поработать в музыкальных классах Астрахани.

В июне 1899 года в Петербурге член главной дирекции ИРМО сенатор А.А. Герке (рис. 1) делает предложение недавнему выпускнику Петербургской консерватории Степану Тимофеевичу Абакумову занять пост директора музыкальных классов в Томске. Это место оказалось свободным после отъезда из Томска Л.А. Максимова.



Рис. 1. Член главной дирекции ИРМО А.А. Герке

Август Антонович Герке был хорошо известен в музыкальных кругах Петербурга. Он происходил из музыкальной семьи, сам был великолепным пианистом, и его мнение для Аббакумова оказалось решающим. Аббакумов согласился поехать в далекую Сибирь.

Осенью 1899 года Аббакумов вместе с женой прибыл в незнакомый Томск. Факторами, повлиявшими на согласие Аббакумова занять пост директора классов в сибирском городе, были важность и престиж этой должности. Немаловажным был и высокий оклад. Напомним, что к концу XIX века в России было не так уж много отделений Русского музыкального общества: в Томске было всего лишь одиннадцатое отделение, открытое в 1879 году. Музыкальные классы имелись далеко не при всех отделениях, а в Томске, открытые в 1893 году, они были единственными за Уралом.

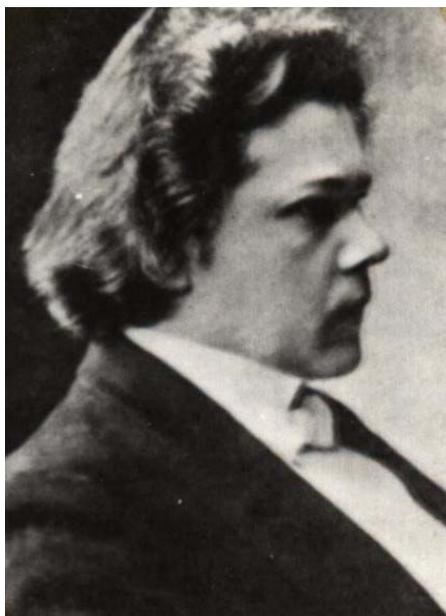


Рис. 2. Степан (Стефан) Тимофеевич Аббакумов

Степан Тимофеевич Аббакумов (рис. 2) родился в Киеве в 1870 году. Музыкальный талант проявился у него довольно рано. Он окончил в 1890 году Киевское музыкальное училище по классу фортепиано у двух преподавателей: Г.К. Ходоровского-Мороза и Н.А. Листовниченко. В училище Аббакумов занимался и по классу виолончели у педагога Ф. МулERTA. Стремление посвятить свою жизнь музыке привело молодого юношу к мысли о продолжении музыкального образования, и Степан поступает в Петербургскую консерваторию.

Учеба в Петербургской консерватории давалась Степану гораздо труднее. И закончил ее он только в двадцать восемь лет по классу композиции у профессора Н.Ф. Соловьёва (рис. 3).

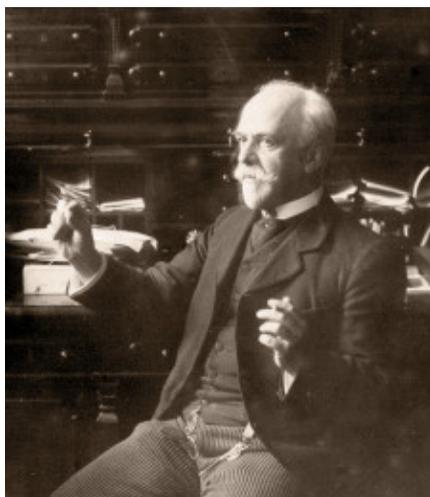


Рис. 3. Профессор Н.Ф. Соловьёв

Николай Феопемптович Соловьёв был одним из самых эрудированных преподавателей консерватории. Он обладал обширными познаниями в области музыки, выступал в качестве музыкального критика. Четверть века Соловьёв был профессором по классу композиции, написал несколько учебников. Именно на занятиях этого маститого педагога Аббакумов получил и закрепил знания, позволившие ему встать в один ряд с самыми просвещёнными музыкантами своего времени.

Помимо обязательных занятий, Аббакумов посещал также оперный класс и класс ансамбля. Находил время он и для дирижирования в Петербурге спектаклями украинского драматического кружка и концертами любителей исполнения оркестровых произведений в консерватории.

Еще даже не начав работу в томских классах, Аббакумов столкнулся со слухами, распространившимися среди части томских музыкантов, которые не хотели видеть «залетного маэстро» (да, даже и так говорили злые языки) во главе музыкального дела в Томске. Но Аббакумов сразу же ответил письмом в редакцию газеты «Сибирская жизнь», где изложил свою программу наведения порядков в классах.

Ознакомившись с состоянием дел в Томском отделении ИРМО, новый директор написал свой «программный» продукт. Письмо Аббакумова [5], опубликованное в газете «Сибирская жизнь» 29 августа 1899 года, обозначило отношение столичного музыканта к томским музыкальным проблемам. Аббакумов увидел главной причиной тяжелого положения томских классов отсутствие преподавателей с консерваторскими дипломами. Вольно или невольно Аббакумов задел многих частных преподавателей музыки, которых в Томске было довольно много. Интересно, что буквально через несколько недель письмо Аббакумова перепечатывается в столичной прессе [4]. И корреспондент самой влиятельной в музыкальном мире России «Русской музыкальной газеты», стараясь поддержать начинания нового директора, называет его образованным и деликатным человеком.

От лица «обиженных» Аббакумову ответила Елизавета Яковлевна Снегурская, певица и пианистка, успешно выступавшая до того на столичной сцене. В своем письме [8] в редакцию газеты «Сибирская жизнь» она пожелала новому директору успехов и подчеркнула, что и другие педагоги стараются не жалеть своих сил на благо музыкальной нивы города.

Снегурская подчеркивает, что среди томских педагогов немало высококвалифицированных музыкантов, которые прошли стажировку у известных европейских педагогов. И, в частности, она приводит аргументы, ссылаясь на собственные знания и опыт. Имена, которые упоминает Е. Снегурская, впечатляют: итальянский композитор и педагог Ф. Чилеа, у которого она брала уроки в Милане, французский композитор и дирижер П.А. Видаль, выдающиеся русские педагоги Л.А. Саккетти, В.М. Самусь и А.Р. Бернгард.

Надо отдать Аббакумову должное, что все требования к педагогам, изложенные в «программе» директора, отнюдь не были чрезмерными. Требования были самыми простыми: соблюдать программу занятий, строго соблюдать дисциплину преподавателям и учащимся. Однако в письме прозвучали и строгие нотки: штраф за пропуски занятий без уважительных причин. Эта мера, по всей видимости, была обусловлена тем, что обучение значительной части учащихся было платным, а родители таких учащихся строго следили за обучением детей и, очевидно, звали к наказанию нерадивых педагогов.

Ознакомившись со штатным расписанием классов, Степан Тимофеевич взял в нагрузку проведение занятий по фортепиано, теории музыки и основам композиции. Руководство оркестром на начальном этапе пребывания в городе представлялось ему второстепенным занятием. Главной причиной было, конечно, то, что оркестровые силы в Томске были довольно слабы. И к тому же они были распылены по нескольким оркестрам с маленькими составами музыкантов. Основным считался оркестр Общественного собрания, которым руководил Моисей Исаевич Маломет. Помимо этого оркестра существовал оркестр любителей Томского драматического общества. Для проведения симфонических собраний обычно приглашались музыканты со всего города. Организацию такого «сводного» оркестра брали на себя дирижеры А.А. Ауэрбах и М.И. Маломет. Оба дирижера ревниво относились к своим выступлениям, и появление Аббакумова в городе было встречено ими в штыки. Ауэрбах даже выступил с открытым письмом в редакцию газеты «Сибирская жизнь» с критикой начинаний нового директора.

Набрав класс учеников по фортепиано, Аббакумов не смог всё же обеспечить квалифицированное преподавание игры на фортепиано. По отзывам томских педагогов-пианистов, Аббакумов обнаружил незнание элементарных педагогических навыков, слабую осведомленность в фортепианной литературе. Его ученики на выпускных экзаменах играли вяло, допуская многочисленные ошибки. В 1900 году в классе Аббакумова обучались 19 пианистов. Для программ своих учеников Аббакумов выбирал не очень сложные произведения. На рис. 4 представлен фрагмент программы публичного экзамена учащихся, где выступили два пианиста из класса Аббакумова.

<b>Классъ фортепiано С. Т. Аббакумова.</b>	
13. а)	Rondo . . . . . <b>J. S. Bach.</b>
b)	Arabeske . . . . . <b>Loeschhorn.</b>
	исп. у-ца ср. курса <i>Мизерницкая.</i>
14. а)	Moments musicales . . . . . <b>Schubert.</b>
b)	Rondo . . . . . <b>Beethoven.</b>
	исп. у-ца ср. курса <i>Васильева 2-я.</i>

Рис. 4. Фрагмент программы публичного экзамена музыкальных классов

Значительно больше внимания Аббакумов стал уделять организации симфонических концертов. К составлению программ симфонических собраний Аббакумов подходил очень ответственно. Программы были интересны и по содержанию, и по насыщенности разными видами сочинений. Исполнялись симфонии, симфонические картины. В программе всегда присутствовали концерты для инструменталистов (фортепиано, скрипка) с оркестром. Выступали и певцы, исполнявшие свои произведения как под аккомпанемент рояля, так и в сопровождении оркестра.

В качестве примера рассмотрим программу концерта, состоявшегося 11 марта 1900 года. Были исполнены «Шотландская симфония» Мендельсона, симфоническая картина «Дон-Кихот» А. Рубинштейна. В сопровождении оркестра исполнялись Концерт для фортепиано с оркестром Р. Шумана (солистка В.П. Богомолова), Концерт № 26 М. Бруха для скрипки с оркестром. Солистом при исполнении этого произведения выступил молодой томский скрипач и преподаватель музыкальных классов Яков Соломонович Медлин, принявший позднее директорскую эстафету у Аббакумова.

Из вокальных произведений исполнялись несколько номеров из оратории Гайдна «Сотворение мира» и ария Ангела из оратории «Павел» Мендельсона. Приведенная программа концерта говорит о серьезных творческих силах в Томске, о высоком профессиональном уровне музыкантов.

В своих рецензиях А. Алексадрова-Левенсон отмечала, что у Аббакумова-дирижера (рис. 5) есть талант к дирижированию. Но вместе с тем он грешит торопливостью, неровностью, подчас не совсем верно взятыми темпами.

В составе оркестра было около 30 музыкантов, что вполне соответствовало требуемым составам, обозначенным в авторских партитурах.

Дирижерский дебют Аббакумова в Томске не остался незамеченным в прессе. Газета «Сибирская жизнь» [7] опубликовала отзыв о концерте, в котором были такие слова: «У него есть талант к дирижированию, и мы от души желаем ему успеха в формировании оркестра, а там все наладится само собою, ибо дело это находится в руках способного и знающего специалиста». Это было одно из первых выступлений в качестве музыкального критика и рецензента Анны Яковлевны Александровой-Левенсон, талантливой пианист-

ки и педагога, работавшей в Томске на протяжении трех десятилетий.



Рис. 5. С.Т. Аббакумов за дирижерским пультом

Следующий концерт состоялся почти через полтора месяца. На этот раз в программе были симфония Ф. Мендельсона (опус 56), симфоническая картина А.Г. Рубинштейна «Дон-Кихот» и увертюра «Леонора» Л. Бетховена.

Затем 27 января 1901 года состоялось очередное симфоническое собрание. В программе были заявлены несколько оркестровых сочинений, в том числе крупной формы. Оркестр под управлением директора музыкальных классов исполнил в первом отделении концерта симфонию до-мажор Ф. Шуберта, а во втором отделении прозвучала музыкальная картина А.П. Бородина «В Средней Азии». Кроме того, в сопровождении оркестра были исполнены инструментальные и вокальные номера. Программа концерта представлялась весьма насыщенной для Томска того времени.

Во втором учебном году внутренние преподавательские распри, начавшиеся еще осенью 1899 года, продолжились.

Большинство замечаний касались преподавания фортепиано в классе директора, и от ведения класса фортепиано Стефану Тимофеевичу пришлось отказаться. Он передал большинство своих учениц певице и педагогу – пианистке Е.Я. Снегурской.



Рис. 6. Карикатура из журнала «Сибирские отголоски»

Нельзя считать удачными и попытки Абакумова найти новых преподавателей. В качестве преподавателя вокальных предметов предполагалось пригласить опытную певицу провинциальной оперной труппы антрепренера Н.А. Корсакова Анну Алексеевну Волину. Ее имя было объявлено уже в извещениях о начале занятий, но скоропостижная смерть Волиной, произошедшая в Томске в середине декабря 1899 года, прервала это намерение. Место Волиной занял известный оперный певец Я.Я. Карклин (рис. 7), сумевший на некоторое время оживить обучение вокалу в музыкальных классах. После первых концертов Карклина в газетах появились

одобряющие строки: «Карклин обладает артистической душой и организаторскими способностями».



Рис. 7. Преподаватель вокального класса Я.Я. Карклин

Возможно, на организацию занятий в классах, повлиял переезд классов из здания вблизи Думского моста (ныне Каменного моста) в отдельное здание (рис. 8) в центральной части города около губернаторской резиденции. И хотя переезд произошел в августе 1900 года, начало занятий пришлось сдвинуть на несколько недель: ведь хозяйство классов было достаточно большим – несколько роялей и пианино, нотная библиотека, мебель и прочие необходимые для занятий вещи.



Рис. 8. Здание музыкальных классов в 1900–1901 годы  
(современный вид, ул. Герцена, д. 6)

Но, буквально через год, в конце 1901 года, музыкальные классы вновь сменили место своего пребывания. Арендная плата оказалась довольно высокой, и классы переехали по новому адресу: в дом № 6 по улице Магистратской (ныне улица имени Розы Люксембург) (рис. 9). Этот дом принадлежал известному томскому предпринимателю Р. Крюгеру, который владел самым крупным пивным заводом. Но это событие произошло уже после отъезда Степана Тимофеевича из Томска.



Рис. 9. Музыкальные классы в 1901–1904-х годах (снимок 1950-х годов, современная улица им. Розы Люксембург, д. 6)

Аббакумов не пробыл в Томске и полных двух лет. Его имя не попало в отчет классов за 1901 год, поскольку он уехал в апреле 1901 года, а отчеты публиковались после окончания выпускных экзаменов – в июле-августе.

После отъезда из Томска в жизни Аббакумова произошло много изменений. Дирижерское искусство все больше привлекает Степана Тимофеевича. В 1903 году он едет в Лейпциг, чтобы взять несколько уроков у одного из самых знаменитых европейских дирижеров Артура Никиша (рис. 10). Стажировка в Германии дает Аббакумову возможность стать дирижёром знаменитых концертов в Павловском вокзале, в которых когда-то дирижировал знаменитый Иоганн Штраус-сын.



Рис. 10. Дирижер А. Никиш

Дирижерская деятельность становится главной в творческой жизни С.Т. Аббакумова, но не единственным его увлечением. С.Т. Аббакумов остался в истории российской музыки еще и как один из зачинателей и пропагандистов заочного музыкального обучения. Это начинание было осуществлено им совместно с известным музыкантом С.В. Гилевым. Они основали в 1904 году в Петербурге «Заочные курсы теории музыки» и опубликовали одно из первых учебных пособий в этой области.

Последние годы жизни Аббакумова (он скончался в 1919 году) проходят в Киеве. С 1913 года он дирижирует симфоническими концертами Киевского отделения Русского музыкального общества, летними концертами в купеческом саду города. С 1916 года Аббакумов – дирижёр Киевского передвижного оперного театра, с 1918 года – симфонического оркестра Союза оркестрантов. Принимал Аббакумов активное участие и в деятельности Украинского народного хора, которым руководил знаменитый хормейстер и композитор А. Кошиц.

Удалось обнаружить один любопытный факт, который можно расценивать как один из ответственных шагов Аббакумова по отношению к собственной деятельности в Томске. В кассовом отчете Томского отделения ИРМО за 1900–1901 отчетный год указано, что Аббакумов внес членские взносы за десять (!) лет вперед. Такого примера поддержки финансовой деятельности отделения за всю почти сорокалетнюю деятельность отделения больше не было!

Да, действительно, Степан Тимофеевич Аббакумов ехал в наш город служить Музыке на долгие годы. Судьба, однако, распорядилась так, что пребывание Степана Тимофеевича в Томске стало кратким мигом в его артистической биографии, начавшего свою музыкальную жизнь в провинциальном городе.

Деятельность С.Т. Аббакумова в Томске, безусловно, следует оценить как серьезную творческую работу по развитию системы музыкального образования нашего города. Имя музыканта осталось в истории музыкальной культуры Томска.

#### Использованные источники

1. Вавилов С. Первый директор музыкальных классов // Народная трибуна (Томск). 1993. № 260. 23 нояб.
2. Вавилов С. Ауэрбах А.А. // Томск от А до Я. Краткая энциклопедия города. Томск, 2004. С. 20–21.
3. Вавилов С. Второй директор // Сибирская старина (Томск). 2014. № 28. С. 10–12.
4. Русская музыкальная газета. 1899. № 39. 26 сент.
5. Сибирская жизнь. 1899. № 187. 29 авг.
6. Сибирская жизнь. 1899. № 256. 24 нояб.
7. Сибирская жизнь. 1901 № 4. 4 янв.
8. Сибирская жизнь. 1899. № 189. 1 сент.

#### *Stanislav Vavilov*

#### **“I CAME HERE NOT TO HAVE FUN, BUT TO WORK...” (THE THIRD DIRECTOR OF THE TOMSK MUSIC CLASSES S.T. ABBAKUMOV)**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 26–41.

doi: 10.17223/26188929/15/4

Materials are presented on the activities of the director of musical classes of the Tomsk branch of the Imperial Russian Musical Society Stepan (Stefan) Timofeevich Abbakumov, who worked in our city in 1899–1901. The article analyzes the state of

musical education of that period in Tomsk. Problems are considered, the solution of which was carried out by S. Abbakumov.

The article highlights the progressive aspects of the activity of the class director, such as the organization of teaching wind instruments, the organization of symphony concerts.

The article presents the facts of miscalculations of the class director. For example, Abbakumov was unable to provide qualified piano teaching. According to contemporaries, Abbakumov revealed ignorance of elementary pedagogical skills, poor awareness of piano literature. There was a meager repertoire of students, mistakes made by students and negligence in performance.

The stay of S.T. Abbakumov in Tomsk was a brief moment in the artistic biography of the musician, who began his musical life in a provincial town and subsequently gained quite a lot of fame and recognition. The activities of S.T. Abbakumov in Tomsk should be assessed as serious creative work on the development of the system of musical education in our city. The name of the musician remained in the history of the musical culture of Tomsk.

*Keywords:* music classes, director, concerts, symphony orchestra.

### **The used sources**

1. Vavilov S. The first director of music classes // Narodnaia tribuna (Tomsk). 1993. № 260. 23 nov.
2. Vavilov S. Auerbakh A.A. // Tomsk ot A do Z. Kratkaia ensiklopedia goroda. Tomsk, 2004. P. 20–21.
3. Vavilov S. Vtoroi director // Sibirskaia starina (Tomsk). 2014. № 28. P. 10–12.
4. Sibirskajia zizn. 1899. №187. 29 aug.
5. Sibirskajia zizn. 1899. № 256. 24 nov.
6. Ruskaja myzikalnaja gaseta. 1899. № 39. 26 sep.
7. Sibirskajia zizn. 1901. № 4.
8. Sibirskajia zizn. 1899. № 189. 01 sep.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.021.2

doi: 10.17223/26188929/15/5

*Галина Схаплок*

### «VERBLENDUNGEN» КАЙИ СААРИАХО: ОТ ИДЕИ К ВОПЛОЩЕНИЮ

Настоящая статья посвящена творчеству знаменитого финского композитора Кайи Саариахо. Предметом анализа является ее сочинение «Verblendungen», синтезирующее важнейшие характерные аспекты музыки автора.

«Verblendungen» – смешанное электроакустическое произведение, созданное композитором в начале 1980-х годов в парижской студии IRCAM. Оригинальная концепция сочинения навеяна идеей ослепления светом, что отразилось на необычной форме и драматургическом развитии пьесы. Дополнительным фактором неординарности композиции выступает опора на визуальный источник – небольшой эскиз на бумаге, выполненный самой Саариахо.

В «Verblendungen» композитор применила собственную систему соотношения консонанса/диссонанса в музыке, именуемую тембральной осью звук/шум. Это сочинение является примером использования техники многомерных пересечений: Саариахо применяет несколько музыкальных параметров, которые при взаимодействии создают значимые точки, определяющие контур формы композиции.

Актуальность исследования и его научная новизна характеризуются тем, что автор обращается к практически неизученной теме в отечественном музыкознании, лежащей в области современного музыкального искусства.

*Ключевые слова:* Кайя Саариахо, «Verblendungen», композитор, спектр, тембр, гармония, тембральная ось

Кайя Саариахо (1952 года рождения) является одной из ярчайших фигур среди финских музыкантов последних лет. Творчество композитора имеет большой резонанс в мире современного музыкального искусства. Саариахо создает захватывающую музыку, которая воспринимается абсолютно свежей, живой, полной красок. Во многом это связано со спектральными методами сочинения, ос-

нованными на компьютерном анализе спектров отдельных звуков различных инструментов [1, с. 81]; именно под влиянием французского спектрализма в недрах студии IRCAM, возглавляемой Пьером Булезом, куда в 1982 году молодая финка приезжает на стажировку, складывается манера письма композитора. Однако наряду с такими музыкантами, как Филипп Юрель, Марк-Андре Дальбави, Клод Вивье, Кайа Саариахо является представителем постспектрального направления, ключевым аспектом которого выступает сочетание инструментального и электроакустического компонентов в композиции [3, с. 295].

Саариахо – автор ряда крупных сочинений для большого ансамбля с электроникой. На протяжении 1980–1990-х годов, в период установления ее музыкального языка в опоре на звукошумовой континуум, она писала почти исключительно смешанные произведения. При этом основное внимание композитор уделяла разработке тембровых и гармонических структур и их взаимодействию, что напрямую связано с экспериментами французских спектралистов Ж. Гризе и Т. Мюрая. В этой связи компьютерные технологии играли важную роль на раннем этапе ее творческой работы, так как способствовали чрезвычайно медленным изменениям в заданных музыкальных параметрах. В своей музыке она создавала плавные, изысканные по колориту текстуры особой тонкости при помощи комбинированных инструментально-электронных средств.

В отношении тембровой организации Саариахо вырабатывает собственный подход, который заключается в создании так называемой тембральной оси звук/шум (рис. 1). Свою концепцию композитор подробно излагает в музыковедческой статье «Тембр и гармония: интерполяции тембровых структур».

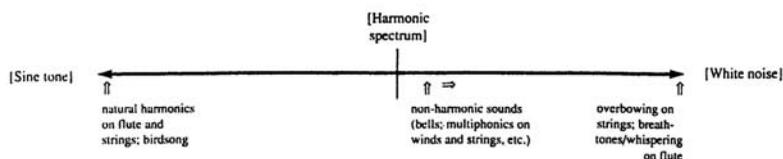


Рис. 1. Тембральная ось Кайи Саариахо

Тембр у Саариахо выступает как результат взаимодействия между ясными, чистыми звуками (консонансом) и шумовыми звуками (диссонансом). Таким образом, ось звук/шум вне тональности может замещать собой традиционные понятия консонанса/диссонанса. Данная концепция является основополагающей в творческой работе композитора; с ней соотносится и сочинение, к анализу которого мы переходим.

«Verblendungen» (Ослепительный свет, 1982–1984) для камерного оркестра и магнитофонной ленты – первое крупное, международно признанное сочинение К. Саариахо, относящееся к группе оркестровых. Электроакустическая часть произведения была создана в Париже, в студии под названием «Группа музыкальных исследований» (GRM). Эта композиция предвосхитила последующую серию смешанных электроакустических сочинений, созданных Саариахо в Париже в 1980–1990-е годы. Произведение было заказано финским радио и исполнено впервые симфоническим оркестром финского радио под управлением Эса-Пека Салонена в Хельсинки в апреле 1984 года.

В данном сочинении Кайи Саариахо впервые реализуется идея наблюдения за светом. Автор опирается на свой собственный опыт из детства: ощущение света на теле и чувство тепла на коже от солнечных лучей. Природные особенности такого явления, как ослепление светом, также имеют определенное место в произведении. С физической точки зрения ослепление сначала вызывает некий хаос ощущения и потом постепенно в процессе привыкания глаза реализуется в более гармоничную форму. Ощущения от ослепляющего света Саариахо передает на бумаге в виде небольшого рисунка, а точнее мазка кистью – густого в начале и постепенно рассеивающегося до отдельных линий в конце. Таким образом, отправной точкой для общей композиционной драматургии произведения становится эскиз, сделанный рукой композитора. Живописный элемент (рис. 2), напоминающий жест «диминуэндо», обеспечивает глобальную форму для произведения, которая, в свою очередь, состоит из множества меньших аналогичных жестов [4, с. 6]. Так, идея ослепления светом послужила рождению оригинальной концепции пьесы.



Рис. 2. Рисунок, послуживший формой для «Verblendungen»

«Verblendungen» – наглядный пример влияния изобразительного искусства на композиторский метод автора. Отсылка Саариахо к рисунку не случайна, поскольку в юности она профессионально занималась живописью и графикой. Данный факт наложил весомый отпечаток на ее композиторское мышление, в частности на формирование скульптурно-вертикальной концепции времени и формы в музыке. В определенной степени Саариахо можно назвать «визуальным» композитором.

Опора на визуальный источник – авторский эскиз – в «Verblendungen» позволяет Саариахо охватить целое и трактовать форму произведения как осязаемый целенаправленный процесс. Автор мыслит форму и содержание как единое целое, неразделимые и органически сочетаемые факторы общей идеи сочинения. В развитии формы композитор особенно выделяет соотношение динамики и статики. Причины возникновения нестандартной формы «Verblendungen» были обусловлены также поисками в области сочинения с использованием компьютерных программ. Свои смелые композиционные замыслы Саариахо воплотила в произведении, где главным критерием стала «невероятность» общей формы. Автор реализовала такую композицию, которая начиналась со своей высшей точки, и развитие которой построено на снижении активности после первого выплеска энергии [6, с. 107].

Важным фактором в работе над сочинением становится максимальное использование возможностей многомерных пересечений и контроля над ними с помощью компьютера [5, с. 163]. Саариахо создает многослойную композицию, где каждый из ее аспектов имеет свою собственную композиционную кривую (рис. 3).

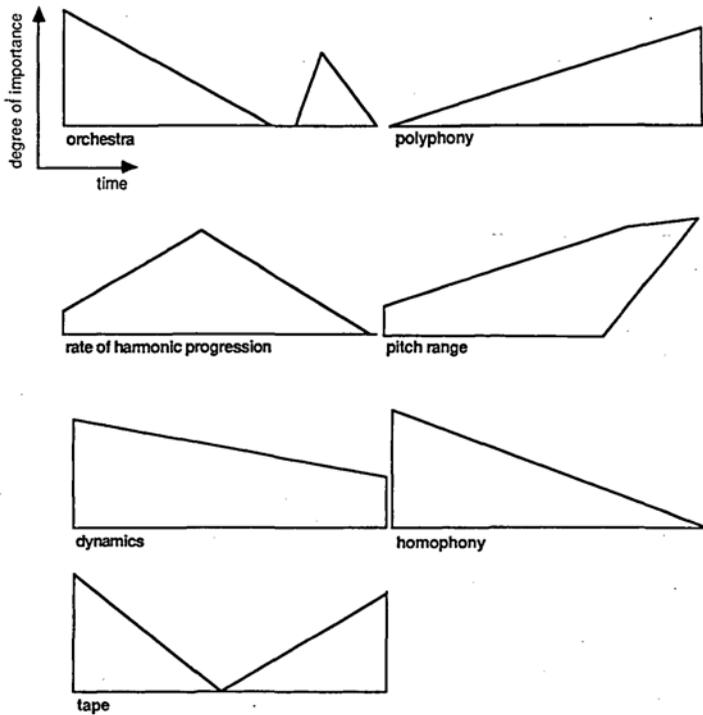


Рис. 3. Кривые композиционных параметров сочинения

Графики находятся во взаимодействии друг с другом и создают значимые вехи, определяющие контур формы сочинения. Так, комплекс кривых «гомофония» и «полифония» имеют принципиально отличные формы, их взаимодействие отражает противоположно направленное движение по отношению к оси звук/шум. «Динамическая» и «гомофонная» кривые, напротив, синхронизированы и повторяют эволюцию общего контура сочинения. Кривая «оркестра» выполняет то же образное подобие (но не в полном виде). Графики «полифония», «спектр высот» и «уровень гармонической прогрессии» совпадают в начале, но приблизительно от середины имеют каждый свою траекторию. Кривые «лента» и «уровень гармонической прогрессии» образуют пару комплементарного характера.

Конечно, графическое представление различных параметров не дает возможности в полной мере делать выводы о музыкальных результатах, а лишь служит ориентиром в отношении формы каждого музыкального параметра и помогает охватить целое. Но следует отметить, что исходный тезис – некий стартовый образ в виде убывающего мазка – не подтверждается развитием всех средств. Когда эти профили сравниваешь с тезисом, обнаруживается, что некоторые рисунки имеют крещендирующую форму.

Сочинение «Verblendungen» послужило экспериментальным полем и для развития гармонико-тембровой организации в музыке. Звук скрипки, взятый *sforzato* и *pizzicato*, подвергнутый спектральному анализу, послужил основным материалом для партии магнитофонной ленты. Однородность тембра была обусловлена использованием одного спектра. Композитору удалось выстроить нечто вроде струнного оркестра с достаточно широким высотным диапазоном. Общее развитие звучания оркестра таково: произведение начинается с полного оркестрового *tutti*, затем инструментальные звуки вбирают в себя все больше шумов до тех пор, пока совершенно не затеряются в квазиоркестровом звучании магнитофонной ленты [2]. Шумовой материал ленты, напротив, постепенно к концу сочинения приобретает краску, подобную оркестровой. Таким образом, оркестр и лента в «Verblendungen» движутся в противоположных направлениях по отношению к оси звук/шум. Звучание оркестра более гомогенно, нежели звучание на ленте, оно в определенной степени противоположно и контрастирует партии ленты. Но, несмотря на различный материал, оркестр и лента выстраивают общее целое, неразделимый звуковой мир.

В «Verblendungen» Саариахо отдает предпочтение тембру ударных инструментов, виолончели и семейства флейтовых, а также тембровым особенностям женского голоса. Однако предпочитаемая ею звуковая краска, как правило, только отправная точка для творческих метаморфоз.

Для поддержания отчетливого контура развития формы Саариахо требовалась особая гармоническая структура, которая могла бы эволюционировать в соответствии с общим замыслом. Композитор выстроила основной аккорд из десяти звуков, который содержал практически все интервалы (б.7, м.7, б.6, м.6, тритон, ч.4, б.3, б.2 и м.2) (рис. 4).



Рис. 4. Основной аккорд сочинения

При помощи октавного транспонирования одного из звуков основного аккорда образуются и некоторые недостающие интервалы (м.3 и ч.5). Гармоническое развитие происходит вследствие вытеснения одних интервалов другими (рис. 5). Когда аккорд состоит только из одного вида интервалов, гармония вновь приобретает основной вид. В этой системе уже «известный» аккорд выполняет в некотором смысле функцию консонанса в тональной музыке.

<b>f</b>	<b>e</b>	<b>d</b>
<b>e</b>	<b>d</b>	<b>c</b>
<b>d</b>	<b>c</b>	<b>b</b>
<b>c</b>	<b>b</b>	<b>a</b>
<b>b</b>	<b>a</b>	<b>a</b>
<b>a</b>	<b>a</b>	<b>a</b>

Рис. 5. Схема интервального преобразования

Не случайно здесь возникают параллели с тональной системой. Для Саариахо тональность – это модель звуковой иерархии, медиативная шкала, простирающаяся от наиболее чистых звуков до резкого «белого» шума. Звуки основного аккорда исходят из спектра, а

одна из возможных форм работы со спектром – нарушать его и восстанавливать. Таким образом, звуки, не имеющие строгого прикрепления к регистрам, перемещаются согласно определенной схеме (рис. 6). Процесс эволюции спектра определяется путем гармонических сдвигов.

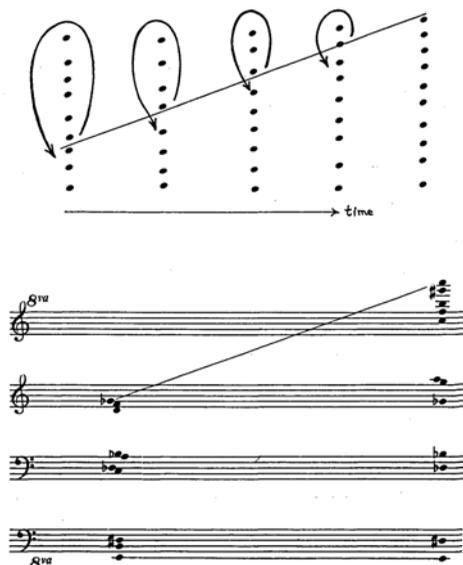


Рис. 6. Схема гармонического развития «Verblendungen»

Суть схемы в следующем: если взять аккорд, оставить, к примеру, в его основании три звука, затем «срезать» оставшийся верхний звуковой слой и кластерообразным образом его «слить», то получится «грязное пятно», где спектр будет нарушен. «Сорванные» со своих мест звуки композитор помещает туда, где они оказываются не в своей функции. При этом, чем больше нетронутых звуков остается внизу, тем аккорд гармоничнее, наиболее выстроенный. Прюделав неоднократно такие манипуляции, композитор получила непрерывно развивающуюся цепь многозвучных аккордов (от 8 до 10 звуков) кластерного типа.

Гармоническая насыщенность звучания постепенно прореживается в соответствии с общей формой живописного мазка – от очень

«шумного» в начале до более дифференцированного в конце. Звуковой диапазон, напротив, занимает ограниченную область в начале пьесы и растет на протяжении композиции. В регистровом отношении стремление к верхним высотам в финальной части произведения можно комментировать как растворение, истаявание. Время и скорость гармонической прогрессии проработаны заранее и представлены в виде структуры с точным указанием длительности каждой последовательности. Завершающим фактором в отношении гармонического развития являются слух и интуиция автора, определяющие конечное звучание каждого аккорда [5, с. 122].

Композиция «Verblendungen» интересна тем, что затрагивает важнейшие характерные аспекты музыки Саариахо: звуковые возможности преобразования и процессуальность, заложенные в смешении инструментальных и электроакустических элементов, гармонию, тембр, форму, влияние внемузыкальных источников на творческий процесс.

«Verblendungen» стал ярким примером применения Кайей Саариахо собственной системы соотношения консонанса/диссонанса в музыке. В опоре на тембральную ось звук/шум композитор выстроила тембровое и гармоническое развитие сочинения.

Использование электронных средств явилось неотъемлемой частью композиционного процесса: компьютерные программы послужили Саариахо рабочим инструментом для получения прекомпозиционного материала, кроме того, записанное на ленту звучание выступило «главным действующим лицом» партитуры сочинения.

#### Использованные источники

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник / И.А. Алдошина, Р. Приттс. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Сайт Kaija Saariaho's homepage. URL: <http://www.saariaho.org/> (дата обращения: 20.11.2021).
3. Dunbar J. Women, Music, Culture: An Introduction / J. Dunbar. New York: Routledge, 2011. 400 p.
4. O'Callaghan J. Gesture transformation through electronics in the music of Kaija Saariaho / J. O'Callaghan, A. Eigenfeldt // Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference. Shanghai, 2010. 24 p.
5. Saariaho K. Shaping a compositional network with computer // International Computer Music Conference Proceedings. Paris, 1985. P. 163–165.
6. Saariaho K. Timbre et harmonie: interpolations of timbral structures // Contemporary music review. 1987. № 2. P. 93–133.

*Galina Skhaplok*

**«VERBLENDUNGEN» BY KAIJA SAARIAHO:  
FROM IDEA TO IMPLEMENTATION**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 42–51.

doi: 10.17223/26188929/15/5

This article is dedicated to the work of the famous Finnish composer Kaija Saariaho. The subject of analysis is her composition «Verblendungen» synthesizing the most important characteristic aspects of the author's music.

«Verblendungen» is a mixed electro-acoustic work created by the composer in the early 80s in the Paris studio IRCAM. The original concept of the composition is inspired by the idea of being blinded by light, which is reflected in the unusual form and dramatic development of the play. An additional factor in the originality of the composition is the reliance on a visual source – a small sketch on paper, made by Saariaho herself.

In «Verblendungen» the composer applied her own system of consonance/dissonance ratio in music, called the sound-to-noise timbre axis. This composition is an example of the use of the multidimensional intersection technique: Saariaho uses several musical parameters, which, when interacting, create significant points that define the contour of the composition's form.

The relevance of the research and its scientific novelty are characterized by the fact that the author turns to a practically unexplored topic in Russian musicology, which lies in the field of contemporary musical art.

*Keywords:* Kaija Saariaho, «Verblendungen», composer, spectrum, timbre, harmony, timbral axis

#### **The used sources**

1. Aldoshina I.A. Musical acoustics. SPb.: publishing house "Composer", 2006. 720 p.
2. Site Kaija Saariaho's homepage. URL: <http://www.saariaho.org/> (Accessed: 20.11.2021).
3. Dunbar J. Women, Music, Culture. New York: Routledge, 2011. 400 p.
4. O'Callaghan J. Gesture transformation through electronics in the music of Kaija Saariaho // Proceedings of the Seventh Electroacoustic Music Studies Network Conference, 2010. 24 p.
5. Saariaho K. Shaping a compositional network with computer // International Computer Music Conference Proceedings, 1985. P. 163–165.
6. Saariaho K. Timbre et harmonie: interpolations of timbral structures // Contemporary music review. 1987. № 2. P. 93–133.

УДК 781.91

doi: 10.17223/26188929/15/6

*Анна Окишева*

## **ОБРАЗНО-ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПЕРСОНАЖЕЙ В БАЛЕТЕ «ЗОЛУШКА» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА**

В статье рассматриваются особенности использования сказочных образов в соответствии с образно-эмоциональной характеристикой персонажей балета «Золушка». Автором проводится параллель между первоисточником – одноименной сказкой Шарля Перро и балетом Сергея Прокофьева с целью проследить сходства и различия средств выразительности в литературном и музыкально-театральном жанрах.

*Ключевые слова:* балет, образно-эмоциональная характеристика, первоисточник, средства выразительности, персонажи

«Музыка балета воспекает образы трепетной, нежной и чистой юности, которые удавались Прокофьеву так же хорошо, как образы эпические, жанрово-бытовые, демонические, трагические, но были, может быть, особенно созвучны лирическому миру Прокофьева, высокому поэтическому строю его лирики» [2, с. 112].

Образ Золушки как олицетворение душевности, искренней доброты, честности, трудолюбия нашел свое отражение в различных жанрах. Это три фортепианных цикла Сергея Прокофьева (1942, 1943, 1944 годов), состоящие из отдельных номеров балета. Опера «Золушка, или Торжество добродетели» (1816) – комическая опера в двух актах Джоаккино Россини повествует нам о вечной теме победы добра над злом<sup>9</sup>.

Упомянув использование образа Золушки в музыкальных произведениях, необходимо обратиться к ее первоисточнику –

---

<sup>9</sup>Данные произведения планируются к рассмотрению в дальнейших работах.

одноименной сказке. В статье речь пойдет о сказке Шарля Перро (хотя, как известно, существовали интерпретации данного сюжета и другими авторами).

Известно, что сказка «Золушка» Шарля Перро входит в сборник «Сказки матушки Гусыни» (1697) наряду с другими известными сказками: «Кот в сапогах», «Красная шапочка» и др.

Автор считает необходимым выделить некоторые характерные нюансы из текста сказки «Золушка» в переводе И.С. Тургенева. Например, Золушка предстает перед нами в образе «доброты и кротости беспримерной». «Окончив работу, она забивалась в уголок камина и садилась прямо на золу, отчего её обыкновенно звали Грязнушкой. А младшая сестра, не такая злая, как старшая, называла её Замарашкой».

Абсолютно до неузнаваемости преобразается Золушка на наших глазах: «Крёстная только тронула её палочкой и в ту же минуту платье сделалось матерчатым, вытканым из золота и серебра, и украсилось драгоценными камнями. Потом крёстная дала ей пару хрустальных башмачков, самых красивых в свете».

Далее обратимся к балету С. Прокофьева.

Прокофьев приступил к работе над «Золушкой» летом 1941 года по заказу Ленинградского академического театра оперы и балета имени С.М. Кирова, но работа, как известно, была прервана войной. В это время композитор усердно начал работу над оперой «Война и мир», что вполне объяснимо настроением того времени. Премьера «Золушки» (либретто Н. Волкова) состоялась уже после победы в 1945 году.

«Легкая изящная и остроумная музыка Прокофьева написана в традициях классического балета с использованием вальсов, адажио, pas de deux, галопов, гавота, мазурки. Это было не случайно. Красота, поэтичность и красочность музыки не заслонили того глубокого внутреннего плана, который содержится в каждой хорошей сказке, а помог его выявить именно классический танец» [2, с. 113].

Центральным персонажем является Золушка. Необыкновенная певучесть, романтичность слышится во вступлении. Волшебной, необыкновенно изящно предстает Золушка и в других фрагментах балета. Кульминацией ее образа является дуэт с Принцем из второго действия, завораживающий красотой мелодии и гармонии.

В заключительном фрагменте *Amoroso* уже нет той наивной мечтательности и неуверенности. Здесь героиня обретает счастье, о котором мечтала. Чувственность и поэтичность преобладают в финале балета.

В балете, как и в сказке, ясно прослеживаются три категории персонажей:

- 1) мачеха и сестры (в балете – Худышка и Кубышка), лишённые человеческой доброты, порядочности и честности;
- 2) Золушка как воплощение мечты о долгожданном счастье;
- 3) тыква, превратившаяся в карету, Фея и другие сказочные персонажи, вносящие в содержание фантастические элементы.

Таким образом, и в сказке Ш. Перро, и в балете С. Прокофьева находим единый образно-эмоциональный ряд: силы действия (центральная героиня и помогающие ей сакральные силы) – силы контрдействия (мачеха и сёстры). Этим соотношением сил действия и контрдействия предreshён исход конфликта: силы контрдействия не подкреплены сакральными силами – среди персонажей нет злобной феи, которая за мачеху. Если в других сюжетах присутствие сакральных персонажей, воплощающих силы контрдействия, вполне допустимо (первые персонажи, пришедшие на ум, – фея Карабос, Царица Ночи), здесь сюжет можно считать упрощённым вследствие предсказуемости итога. Специфика образно-эмоционального ряда определяет и музыкальную драматургию балета: музыкальные средства выразительности выявляют то, что не показано ни в сюжете, ни в вербальных конструкциях, содержащихся в сказке.

В музыке балета «Золушка» есть тонкие музыкальные характеристики Золушки и Принца и аллегии (феи Весны, Лета, Осени и Зимы), жанровые сценки и фантастические картинки – все, что требовалось для сказочного сюжета. Музыка вносит в него нечто новое – богатство фантазии замечательного композитора. Великолепа россыпь мелодий, щедрость оркестровых красок и, главное, умение сохранить условности хореографического жанра, не поступаясь содержательностью музыки и требованиями индивидуального стиля [1, с. 473].

### **Использованные источники**

1. Мартынов И.И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 560 с.
2. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.

*Anna Okisheva*

### **FIGURATIVE AND EMOTIONAL CHARACTERISTICS OF THE CHARACTER IN THE BALLET "CINDERELLA" BY SERGEY PROKOFIEV**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 52–55.

doi: 10.17223/26188929/15/6

The article discusses the features of the use of fairy-tale images in accordance with the figurative and emotional characteristics of the characters in the ballet "Cinderella". The author draws a parallel between the original source – the fairy tale of the same name by Charles Perrault and Sergei Prokofiev's ballet in order to trace the similarities and differences in the means of expression in the literary and musical-theatrical genres.

*Keywords:* ballet, figurative-emotional characteristics, primary source, means of expression, characters.

### **The used sources**

1. Martynov I.I. Sergei Prokofiev. Life and art. M.: Music, 1974. 560 p.
2. Nikitina L.D. Soviet music. History and modernity. M.: Music, 1991. 278 p.

## VERBUM DE MUSICA

УДК 159.937.22

doi: 10.17223/26188929/15/7

*Вячеслав Клименко, Екатерина Приходовская*

### PARS PRO TOTO КАК ПРИНЦИП МЫШЛЕНИЯ

*Pars pro toto* (часть вместо целого) – принцип, функционирующий в искусстве как подчинённой части человеческого мышления вообще. Этот принцип имеет множество разных проекций в различных, совершенно несхожих областях мысли и знания. На правах гипотезы утверждаем глобальное значение этого принципа и упоминаем некоторые аспекты его проявления в сфере музыки.

*Ключевые слова:* *pars pro toto*, междисциплинарный принцип, принцип мышления, проекция, музыкальное искусство

«*Pars pro toto*», по точному определению одного из современных исследователей, означает «часть вместо целого»: «вкупе с резонансным воздействием потенциальных межчувственных связей реальные образуют в этом случае эффект, при котором часть еще более полноценно заменяет целое и увеличивает объемность и многомерность смысла» [1]. Однако значение этого понятия простирается далеко за пределы и музыковедения, и искусствоведения. Можно сказать, что любой элемент целого восходит к целому и к его осознанию по ассоциативному подходу. *Ассоциативный подход* обозначаем как отдельно взятый, самостоятельно действующий принцип отбора и организации поступающих сведений.

Отметим, что принцип *pars pro toto* принадлежит не только сфере искусства. Он в основном «работает» не только в процессе перехода из жизненной действительности к художественной. Этот принцип, как можно заметить, функционирует как принцип человеческого мышления, вне зависимости от сферы применения.

В криминалистике, например, существует метод восстановления субъекта по отпечатку пальца; в археологии, например, по фрагменту черепа восстанавливается облик древнего человека. В теории

чисел, как известно, присутствует такая теорема: «всякое бесконечное множество равномощно некоторому собственному подмножеству». В научных журналах аннотация статьи, например, призвана излагать весь материал статьи в краткой форме. В искусстве такой подход функционирует в теории монтажа, известной из высказываний С.М. Эйзенштейна [2]. Восприятие целостного объекта по его фрагменту выступает вполне адекватным принципу *pars pro toto* (часть вместо целого). В инструментальной музыке на принципе *pars pro toto* основан целый метод формообразования, такой как лейттематизм, где «тема меча Зигфрида» воплощает гораздо больше, чем само изображаемое явление.

Неоднократно в истории искусства можно встретить такое явление, как воплощение одного образа разными средствами: это может быть и картина, и поэма, и симфоническое произведение на один и тот же сюжет. Такие образцы существуют в истории – например, сюжет о Дон-Жуане или Уленшпигеле. Когда существуют несколько текстов на один сюжет одного рода искусства, то речь, как правило, идёт о реинтерпретации или интертексте: но, как предполагаем, образное содержание может оставаться одним при тотальном различии средств выразительности. Значит, формирование нового текста не является реакцией на старый, оба текста принадлежат единому образу, просто разным его осмыслениям. Здесь видим параллельное, а не последовательное соединение.

Итак, при тотальных различиях языковых средств выразительности вполне может наблюдаться образное единство: на одну и ту же тему, об одном и том же персонаже могут быть написаны несколько картин или музыкальных произведений, притом что авторы последующих шедевров не имели понятия о предыдущих.

Ассоциативный подход создаёт обширную панораму смыслов и подтекстов, вне зависимости от основной темы. В поэтической конструкции целый пласт смыслов может быть связан с отдельным словосочетанием, так же как в музыкальном произведении – с отдельной интонацией; на этом основана, как можно предположить, вся техника цитат. Та или иная цитата «пробуждает» в воспринимающем сознании множество значений, связанных с основной темой только на ассоциативном уровне. Это доказывает необходимость и первостепенность в произведениях искусства ассоциатив-

ного подхода, на котором и строится межжанровый и междисциплинарный принцип *pars pro toto*.

#### **Использованные источники**

1. Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск, 2005. 392 с.

2. Эйзенштейн С.М. Выступление на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии // Избранные произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 2.

*Vyacheslav Klimenko, Ekaterina Prikhodovskaya*

#### **PARS PRO TOTO AS A THINKING PRINCIPLE**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 56–58.

doi: 10.17223/26188929/15/7

*Pars pro toto* (a part instead of a whole) is a principle that functions in art as a subordinate part of human thinking in general. This principle has many different projections in different, completely dissimilar areas of thought and knowledge. As a hypothesis, we affirm the global significance of this principle and mention some aspects of its manifestation in the field of music.

*Keywords*: *pars pro toto*, interdisciplinary principle, principle of thinking, projection, musical art

#### **The used sources**

1. Kolyadenko N.P. Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the twentieth century). Novosibirsk, 2005. 392 p.

2. Eisenstein S.M. Speech at the All-Union Creative Conference of Workers of Soviet Cinematography // *Izbr. pr-tion*: In 6 volumes. V. 2. M., 1964.

## ТЕХНОЛОГИЯ МАСТЕРСТВА

УДК 786.2

doi: 10.17223/26188929/15/8

*Валерия Петрова*

### СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В РОССИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Настоящая статья посвящена специфическим историческим фактам, повлиявшим на развитие концертмейстерского искусства в России во второй половине XIX – первой половине XX века. Рассмотрены основные факторы, вследствие которых процесс становления профессионального концертмейстерства, имея неразрывную связь с вокальным искусством, фортепианным исполнительством и жанром оперы, обрел новаторский национальный стиль. Уделено внимание характерным особенностям вклада композиторов, пианистов, дирижеров и музыкальных педагогов в развитие аккомпаниаторства в России. Выявлены предпосылки формирования системы подготовки концертмейстеров на профессиональной основе. Обозначены основные черты преобразований в музыкально-педагогической сфере, связанные с потребностью в профессиональных концертмейстерах, в результате которых открылись концертмейстерские классы. Раскрыты направления музыкальной реформы в системе образования, а также в музыкально-театральной сфере, способствующие появлению новых дисциплин и кафедр и нормативно-правовому закреплению должности штатного концертмейстера.

*Ключевые слова:* концертмейстер, аккомпаниатор, певец, вокальное искусство, творческий процесс

Во второй половине XIX века Россия переживает кардинальные реформы: отменено крепостное право, усиливается экономическое развитие и международный престиж государства, зарождаются революционные течения. В общественной жизни перемены направлены на «хождение в народ» и классовое сближение. Как след-

стве, в сфере культуры развиваются новые тенденции, основанные на принципах реализма и национальных традициях. Русская интеллигенция, всецело поглощенная миссией просвещения народных масс, вдохновлена идеями «мирового созидания и единения».

Столь глубинная активизация общественных, политических и экономических процессов привела, с одной стороны, к бурному всплеску музыкальной культуры, а с другой – к объективной необходимости поиска новых подходов к развитию концертмейстерского искусства и их систематизации. Рассмотрим основные факторы, которые повлияли на данный процесс и очертили специфику его становления.

Первым из них можно считать изменение условий концертной деятельности. Это способствовало развитию академического музицирования, сольного исполнительства музыкантов и предъявлению профессиональных требований к качеству их выступлений. До второй половины XIX века концерты носили светский характер и проходили в фоновом режиме в ходе увеселительных мероприятий. Публика собиралась по вечерам, «но слушали... пение очень мало, разговор был до того шумен, что заглушал не только пение, но и оркестр» [1, с. 251]. Также до 1884 года было запрещено проводить концерты (за исключением музыкальных вечеров в частных салонах) во время театральных сезонов, которые прерывались только в Великий пост (март-апрель). Но даже в эти два месяца к участию в концертах не допускались лица, служащие по контракту в императорской опере.

Следующим важным фактором является возникновение интереса к вокальному исполнительству. В 1883 году филармоническое общество выносит идею «расширить программы своих вечеров и ввести в них пение и исполнение разных соло» [2]. По мнению таких исследователей, как Л.В. Бабенко, Н.Н. Горошко, В.А. Коненко и др., это сыграло значимую роль для становления профессионального концертмейстерства. Ранее концертмейстеру отводилась второстепенная роль, он терялся на фоне фаворита-певца и приглушал свою партию. Были случаи, когда публика начинала аплодировать певцу после последних слов романса, не дослушав завершающие аккорды аккомпанемента, и концертмейстер вынужден был оставаться. Да и выбор партнеров к выступлениям носил случай-

ный и зачастую любительский характер. Так что же изменилось на данном этапе?

Прежде всего это возросший исполнительский уровень вокалистов, требующий более осознанного отношения к аккомпанементу, а также появление камерно-вокальных сочинений М.И. Глинки, которые стали величайшим открытием для русской певческой школы. Здесь речь идет о двустороннем процессе, в котором задействованы вокалист, обладающий талантом артиста с большой буквы и виртуозно владеющий техническими возможностями голоса, и концертмейстер, не уступающий по исполнительскому мастерству, исполняющий фортепианную партию. Это подтверждается мнением В.Л. Бабюк о том, что благодаря специфике аккомпанемента в романсах происходит усложнение партии фортепиано, которое приводит к расширенному фоновому звучанию и необходимости привлечения отдельного исполнителя [3, с. 11–12].

Ярчайшим примером тому (с позиции В.Л. Бабюк) служат камерно-вокальные произведения М.П. Мусоргского. Композитор стал первооткрывателем в умении совмещать в музыкальном сочинении построение сложных параллелей взаимодействия вокалиста и исполнителя фортепианной партии. Д.М. Леонова указывала, что М.П. Мусоргский «довел аккомпанемент до... художественного совершенства... сказал “новое слово” и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения» [4, с. 62].

Значительный вклад в развитие русских национальных традиций в концертмейстерстве внес пианист, композитор и музыкальный педагог Ф.М. Blumenфельд. Он аккомпанировал «картинно, поэтично, страстно, изящно, глубоко», говорил В.В. Стасов, утверждая, что «таких аккомпаниаторов... видел... только трех: А. Рубинштейн, Мусоргский и вот теперь – Феликс» [5, с. 42]. Также большой вклад в развитие концертмейстерства в России внесли А. Даргомыжский, С. Рахманинов, Н. Метнер.

К одному из факторов данного периода следует отнести развитие оперы как музыкально-театрального жанра, что, в свою очередь, способствовало переходу концертмейстерской деятельности на профессиональные основы. Театры, стремительно расширившие репертуар музыкальных спектаклей, остро нуждались в увеличении количества профессиональных концертмейстеров, которые могли бы состоять на службе в новом формате. В их обязанности входили

занятия с вокалистами по разучиванию партий, прочтению музыкального материала, разъяснению особенностей и тонкостей звучания, нюансировке черт художественного образа, заложенного композитором произведения. Данный репетиционный процесс концертмейстер должен был проводить под аккомпанемент на фортепиано. Одним из первых композиторов, которые проходили с вокалистами выучку партии от ознакомления с нотным текстом, фразировок и интонации до передачи психологического портрета создаваемого образа, был М.И. Глинка. Он умело сочетал талант композитора, концертмейстера и педагога в работе с оперным артистом. К примеру, ориентируясь на голосовые возможности исполнителя, он легко транспонировал звуки в «удобные» тональности; обладая оркестровым слыханием, – аккомпанировал, подражая звучанию оркестра; понимая смысл созданного им произведения, – добивался «проживания роли» от певца.

Важным фактором явилась тенденция к скрупулезному теоретико-критическому изучению главных событий в сфере музыкальной культуры, раскрытию нюансов удач и промахов вокалистов, концертмейстеров, композиторов и т.д. Это стало отправной точкой в становлении методической основы и зарождении музыкальной литературы, что, в свою очередь, сконцентрировало внимание на проблемах профессиональной подготовки концертмейстеров и оценке их мастерства и исполнительских качеств. Следует уточнить, что критическая мысль в искусстве является не только двигателем передовых взглядов, способствующим переходу на новый, более высокий уровень развития, но всегда несет воспитательный посыл в широкие слои зрительской аудитории. Критически обоснованная позиция, дающая оценочные характеристики произведению искусства или его исполнителю, является фундаментом эстетического развития общества, воспитания вкуса и интереса к культурным ценностям. К данному периоду относится деятельность выдающихся критиков и композиторов А.П. Бородина, Ц.А. Кюи, Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Серова, В.В. Стасова, П.И. Чайковского.

Весьма значительным фактором следует считать то, что на фоне посткрепостных реформ происходит зарождение процессов демократизации в общественных отношениях и развитие просветительской пропаганды, которые направлены на повышение интереса широких слоев населения к музыкальному искусству. Это способству-

ет, с одной стороны, расширению зрительской аудитории, а с другой – возникновению объективной необходимости в наличии большого количества профессионалов-исполнителей, что неизбежно приводит, как сегодня бы сказали, к принятию решений на административном уровне.

Так, в 1859 году в целях развития концертной и просветительской деятельности было создано Русское музыкальное общество (РМО). Его основателями стали братья Антон и Николай Рубинштейны, которые являлись действующими профессиональными концертмейстерами. Более того, Ц.А. Кюи признавал А.Г. Рубинштейна «первым в числе лучших аккомпаниаторов» [6, с. 443].

РМО просуществовало до 1917 года, внося огромный вклад в развитие российской музыкальной культуры. Благодаря деятельности этого общества были открыты крупнейшие учебные заведения, создана система государственного музыкального образования, включающая различные уровни подготовки, получила развитие музыкальная педагогика, проведена стандартизация обучения и критериев оценки музыкантов-исполнителей.

Следствием столь значительных начинаний является открытие при консерваториях курсов концертмейстерского мастерства в Петербурге (в 1862 году) и Москве (в 1866 году) и класса ансамблевого музицирования, созданного Н.Г. Рубинштейном в Московской консерватории в 1867 году. Главной целью курсов являлась профессиональная подготовка специалистов по репетиционной, исполнительской и артистической работе.

А.Г. Рубинштейн в Петербургской консерватории руководит курсом профессионального воспитания пианистов. В данный период формируются методики обучения концертмейстеров, учебные планы по курсам концертмейстерского класса, а также транспонирования и чтения партитур, разрабатываются требования к обязанностям педагога, умениям и навыкам ученика, а также к учебному процессу в целом.

Революционная политика молодого советского государства была нацелена на то, чтобы показать всему миру равенство распределения культурных благ и доступность искусства простому человеку. Поэтому система музыкального образования, созданная во второй половине XIX века, в 20–30-е годы XX века требует перемен. Данный период ознаменован масштабными реформами, связанны-

ми с увеличением количества образовательных музыкальных заведений различного уровня, музыкальных театров и филармоний.

В отрасли музыкальной педагогики возникла необходимость наращивания кадрового потенциала специалистов с профессиональным исполнительским образованием. Происходит систематизация учебных программ, открываются новые дисциплины, кафедры, утверждаются учебные планы. В 1925 году вводится дисциплина «Концертмейстерский класс» в Московской консерватории, создается факультатив «Художественный аккомпанемент»; в 1935 году – дисциплина «Концертмейстерский класс», в 1943 году открывается кафедра концертмейстерского искусства в Ленинградской консерватории.

По сегодняшний день в дисциплине «Концертмейстерский класс», как утверждает В.В. Калицкий, «акцент делается на регулярную концертную практику, в которой пианисты выступают... как концертмейстеры... за один учебный год... пианист обязан освоить не менее сотни произведений одного только камерно-вокального репертуара» [7, с. 107].

Еще одно нововведение было принято в 1930-х годах на уровне правовой регламентации должности концертмейстера и ее закреплении в штатном расписании учебных заведений. Данная норма способствовала фиксации педагогических обязанностей концертмейстера в классах инструментального и вокального исполнительства.

### Список литературы

1. Иванов М. История музыкального развития России. СПб., 1910. Т. 1. 400 с.
2. Иванов М. Музыкально-театральная газета. СПб., 1883. № 7.
3. Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: Фортепьянно-вокальный аспект. Магнитогорск: Магнитогос. консерватория, 2003. 24 с.
4. Штейнпресс Б. Мусоргский-пианист // Советская музыка. 1939. № 4. С. 62.
5. Расопчина Н.М. Феликс Михайлович Blumenфельд. Л., 1975. 86 с.
6. Кюи Ц. Избранные статьи. Л., 1952. 692 с.
7. Калицкий В.В. История формирования учебной дисциплины «концертмейстерский класс» // Музыкальное искусство и образование. 2017. № 2. С. 99–112.

**Valeria Petrova**

**THE SPECIFICS OF THE DEVELOPMENT OF ACCOMPANIST ART  
IN RUSSIA IN THE SECOND HALF OF THE 19TH – 20TH CENTURIES**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2023, no. 15, pp. 59–65.

doi: 10.17223/26188929/15/8

This article is devoted to specific hysterical facts that influenced the development of concertmaster art in Russia in the second half of the XIX – XX centuries. The main factors are considered, as a result of which the process of becoming a professional concertmaster, having an inextricable connection with vocal art, piano performance and the genre of opera, acquired an innovative national style. Attention is paid to the characteristic features of the contribution of composers, pianists, conductors and music teachers to the development of accompaniment in Russia. The prerequisites for the formation of a system of training concertmasters on a professional basis are revealed. As well as the main features of the transformations in the musical and pedagogical sphere associated with the need for professional concertmasters, as a result of which concertmaster classes were opened. The directions of musical reform in the education system, as well as in the music and theater sphere, contributing to the emergence of new disciplines and departments and the regulatory consolidation of the position of a full-time concertmaster, are revealed.

*Keywords:* concertmaster, accompanist, singer, vocal art, creative process

**The used sources**

1. Ivanov M. History of the musical development of Russia. T. 1. St. Petersburg, 1910. 400 P.
2. Ivanov M. Musical and theatrical newspaper. St. Petersburg, 1883. No. 7.
3. Babyuk V.L. The formation of concertmaster activity in Russia in the 18th - 20th centuries: Piano-vocal aspect. Magnitogorsk: Magnitogorsk. state Conservatory, 2003. 24 p.
4. Steinpress B. Mussorgsky-pianist // Sov. musik. 1939. No. 4. P. 62.
5. Rastopchina Ya. Felix Mikhailovich Blumenfeld. L., 1968, p. 42.
6. Cui Ts. Selected Articles. L., 1952. P. 443.
7. Kalitsky V.V. The history of the formation of the educational discipline "accompanist class" // Musical art and education. M.: Russian State Specialized Academy of Arts, 2017. No. 2. P. 99–112.

## КОНЦЕРТНАЯ ЖИЗНЬ ГОРОДА

УДК 784.21

doi: 10.17223/26188929/15/9

### ЕДИНЫЙ СЮЖЕТ СКВОЗЬ ВРЕМЕНА И ЭПОХИ: ОЖИДАНИЕ ПОД ЧАСАМИ

29 мая в Актовом зале Томского государственного университета прошла премьера – моноопера Е. Приходовской «Под часами».

Эта моноопера и задумывалась композитором – по её словам – как «ответ» на монооперу М. Таривердиева «Ожидание».



Композитор – в данном случае слово не точное: Е. Приходовская – автор сюжета, либретто и музыки. Моноопера М. Таривердиева «Ожидание» (1982, по поэме Р. Рождественского) написана для сопрано и посвящена Марии Лемешевой – в её исполнении и прозвучала премьера. Моноопера Е. Приходовской «Под часами»

(2022, на стихи Е. Приходовской) написана для баритона и посвящена Вячеславу Клименко – в его исполнении и прозвучала премьера.



Кроме этих аналогий, видим сюжетное единство: в моноопере «Ожидание» женщина ждёт в парке на месте, где договорились, молодого человека, который почему-то не пришёл. Причина его «неявки» остаётся неизвестной. На этот вопрос и стремится дать ответ вторая моноопера, – говоря простым языком, «почему он не пришёл». Вариантов ответа может быть много – поскольку композитор монооперы «Под часами» написала и либретто, и сюжет, обратимся к её словам: «Если бы эта моноопера сочинялась для другого солиста – и сюжет её был бы другим». Так или иначе, премьера состоялась.

По словам Е. Приходовской, её мечтой было исполнение обеих моноопер рядом, одна за другой – чтобы та, которая ждала под часами, и тот, кого она ждала, встретились хотя бы здесь, в музыкально-сценической реальности. Эта мечта осуществилась.

Несколько вопросов А.К. Лакину, дирижировавшему Камерным оркестром Томского государственного университета 29 мая 2023 года на представлении обеих моноопер.



***– Давно ли и при каких обстоятельствах Вы познакомились с партитурами «Ожидания» и «Под часами»?***

– Партитуру «Ожидания» я уже неплохо знал с 2010 года, тогда её в университете мы исполняли первый раз, я играл как студент в группе первых скрипок. А «Под часами» – лишь за несколько месяцев до нашего премьерного исполнения.

***– Отличается ли и каким образом специфика и сложность оркестрового письма – или вторая моноопера в этом отношении «копирует» первую?***

– Специфика, конечно же, отличается. У Таривердиева, честно говоря, более монотонно проходит оркестровка на протяжении всей оперы – относительное «тутти» длится всё время. Тогда как Е. Приходовская разделила оркестровку – от эпизодов, где используется всего 2, а то 1 инструмент, до полного «тутти». Да и состав изначально выбран уже практически полный симфонический, а у

Таривердиева это камерный оркестр, в котором, к примеру, напрочь отсутствуют медные инструменты и ряд других обычно используемых.

– *Монооперы были представлены в концертном варианте – или поставлены, с костюмами и декорациями?*

– «Ожидание» представили в концертном, а «Под часами» сценически поставили, и успешно. Мне за спиной реально чувствовалось, что публике было интересно.

*Нота Капри*

УДК 791.9

doi: 10.17223/26188929/15/10

**«ПЕРЕМЕН ТРЕБУЮТ НАШИ СЕРДЦА...»:  
ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СВОБОДА»  
ОТ ПРИСУТСТВИЯ НА КОНЦЕРТЕ ВИКТОРА ЦОЯ  
И ГРУППЫ «КИНО»  
(Томск, 1 мая 2023)**

Иногда, проходя мимо забора или какой-нибудь стены, мы видим словосочетание из двух слов: первое слово – из трёх букв, которое заканчивается на «й», второе слово – «жив». Нет, это не то, о чём сейчас некоторые из вас подумали... Это словосочетание – «Цой жив»!<sup>10</sup> [1].



Эта надпись, эта фамилия, этот человек, это явление, всё это что-то значит для людей. Думаю, что даже много значит... И, скорее всего, – для людей юного, молодого возраста, так как только эти люди способны разрисовать стены и заборы, так открыто выражая свои чувства, эмоции, мысли. Только эти люди способны на

---

<sup>10</sup> Так говорят фанаты Виктора, которые все ещё не могут поверить в то, что его больше нет. Эта фраза появилась после его гибели.

В 1990 году в Москве, на стене дома по Арбату, оставили надпись «Сегодня погиб Виктор Цой». А после этого написали «Цой жив».

«безумную», в хорошем смысле, жизнь. Только эти люди способны на конфликт и на бунт. Только эти люди способны на всевозможные революции и свержения неугодных им тиранов. Всё это называется одним словом – «молодёжь»!<sup>11</sup> [3].

Виктор Цой<sup>12</sup> был одним из властителей дум молодёжи 80-х, 90-х годов XX века в СССР и России и остаётся, наверное, таковым и сейчас, в нашем XXI веке. Совсем немного не дожил он до очередных кардинальных преобразований (перемен) в нашей стране...<sup>13</sup> Он «умер» 15 августа 1990 года в возрасте 28 лет (точнее, по официальной версии, погиб в автокатастрофе). И вот та самая молодёжь очень остро восприняла уход своего Героя. Около сорока человек (фанатов) даже покончили жизнь самоубийством...



<sup>11</sup> Немецкий социолог Карл Маннгейм (1893–1947) определил, что молодёжь является своего рода резервом, выступающим на передний план, когда такое оживление становится необходимым для приспособления к быстро меняющимся или качественно новым обстоятельствам. Динамичные общества рано или поздно должны активизировать и даже организовывать их (ресурсы, которые в традиционном обществе не мобилизуются и не интегрируются, а часто подавляются). Молодёжь, по мысли Маннгейма, ни прогрессивна, ни консервативна по своей природе, она – потенция, готовая к любому началу.

<sup>12</sup> «Цой» означает «высокий». Перевод с корейского. Кстати, рост В. Цоя – 183 см.

<sup>13</sup> «Перемены», которых он ждал, начались 26 декабря 1991 года (я не знаю, тех ли перемен он ждал... Скорее всего, он ждал не внешних перемен, а перемен внутреннего порядка в человеке, конечно же).

Это, конечно, всё очень печально и ужасно, но в то же время это говорит о том, какой силой внушения, какой мощью, каким талантом и, наверное, даже гением обладал В. Цой! Сколько новых смыслов, идей, тем он принёс в музыкальное искусство XX и XXI веков! Его боготворят и по сей день..!

Я не буду сейчас рассказывать биографию В. Цоя [2] – её можно прочитать в различных источниках информации как бумажных, так электронных. В данной статье я хочу поделиться опытом впечатления, полученного мною от присутствия на концерте В. Цоя и группы «Кино», который состоялся 1 мая 2023 года во Дворце зрелищ и спорта в городе Томске.



Шоу, как всегда, задерживалось и началось не сразу, конечно, чтобы ещё больше «разогреть» публику! Ещё бы: концерт с «живым» Виктором Цоем!<sup>14</sup> Я, конечно, взял билет на танцпол, так как: 1) СИДЕТЬ на концерте «Кино», мягко говоря, как-то совсем не очень... 2) дешево.

...И началось! Любимые и заслушанные до дыр и до боли всем известные хиты, один за другим («Красно-жёлтые дни», «Песня без слов», «Стук», «Перемен», «Группа крови» и многие другие)... И, самое главное, на сцене – живой Виктор Цой (видеофрагменты его выступлений на огромном экране), а точнее, его голос (как позже выяснилось, оцифрованный с различных записей группы и восста-

<sup>14</sup> В источниках информации было заявлено, что будет «большой концерт КИНО». Не было указано, что петь будет кто-то другой!

Воссоединение группы «Кино» произошло в 2019 году по инициативе сына музыканта, Александра. Коллектив решил воссоединиться, чтобы снова начать исполнять живую песни, на которых выросло несколько поколений поклонников. Подготовка музыкантов к концертам заняла почти два года.

новленный с помощью новых технологий, так называемых **нейросетей**<sup>15</sup> [5].



Это очень трудоёмкий процесс, но он стоит и стоил того!<sup>16</sup>

Я немного устал, просто физически (я так думал, по крайней мере), и решил присесть в кресло на трибунах. Но, о чудо, я не смог просидеть даже одной песни! Как будто некая огромная энергетическая волна подбросила меня и понесла на танцпол... Я просто не смог сидеть! Энергетика Вити и всей группы настолько мощная, что невозможно быть слабым или вялым!

---

<sup>15</sup> Нейронная сеть (также искусственная нейронная сеть, ИНС) – математическая модель, а также её программное или аппаратное воплощение, построенные по принципу организации и функционирования биологических нейронных сетей – сетей нервных клеток живого организма. Это понятие возникло при изучении процессов, протекающих в мозге, и при попытке смоделировать эти процессы. Первой такой попыткой были нейронные сети У. Маккалока и У. Питтса [2]. После разработки алгоритмов обучения получаемые модели стали использовать в практических целях: в задачах прогнозирования, для распознавания образов, в задачах управления и др.

<sup>16</sup> Для восстановления записи голоса Виктора Цоя сначала пришлось обучить нейросеть особенностям его пения. После этого брали фрагменты вокала из разных источников и сводили воедино. Делали это потому, что где-то хорошо звучали согласные, поэтому один слог часто брали из одного источника, следующий – из другого.



Участники группы иногда (между песнями) говорили что-то в микрофон, в основном это были разные юмористические высказывания. В общем, впечатление было такое, что всё в порядке, все живы, молоды, что сейчас 1980-е годы, СССР...

Потом, конечно же, были песни на «бис» (как без них!), фанаты, танцующие и поющие после окончания концерта!..



Всё это было гениально: живой голос и видео Цоя, музыканты, играющие с ним рядом (Юрий Каспарян, Александр Титов, Игорь Тихомиров и др.), свет, различные архивные кадры выступления группы разных лет, видео, созданное нейросетью под содержание песен... Всё это создало атмосферу некой, я бы сказал, синтетической мистерии<sup>17</sup> [4] под негласным названием «Виктор Цой и “Кино”».

Я пошёл домой, конечно же, довольный, радостный, энергичный, счастливый (до этого момента я ни разу не был «вживую» на «живом» концерте группы «Кино»). Но это не самое главное! А главное то, что было потом, на следующий день после концерта...

Во всех песнях В. Цоя звучит идея Свободы – актуальная в любые эпохи, в любых странах – именно к Свободе зовёт молодёжь – та самая молодёжь, о которой говорилось уже и в статье, и во все предшествующие века с самых различных площадок. За Свободу шли в бой и на эшафот – хоть Свобода вновь и вновь представляла в разных именах и обликах! Много этого и сейчас, и в любые времена – хоть, как показывают «сюжеты» истории, мало что меняется со сменой того или иного правителя... Как идея Свободы, так и реальная политическая власть существовали и существуют как глобальные принципы, но люди всегда «хотят перемен»!

«Перемен требуют наши сердца...» – эта строчка, наверное, из самой известной песни В. Цоя и группы «Кино» должна стать девизом для молодёжи (и не только для молодёжи) нашего XXI века.

Мы, наверное, не можем изменить какую-либо внешнюю форму жизни... Но мы можем изменить или хотя бы улучшить её внутреннее содержание! Я думаю, что в конечном итоге В. Цой мечтал, говорил, пел нам о жизни человеческого Духа [6], и его фраза: «...единственное, чего мне хотелось и хочется, чтобы люди чувствовали себя более свободными от обстоятельств, т.е. чтобы человек сохранял скорее себя, нежели какой-то внешний комфорт...» – ярко и наглядно подтверждает нам это.

---

<sup>17</sup> Мистэрии (от др.-греч. μυστήριον, «тайнство, тайное священнодействие») – религиозная мистическая практика, совокупность тайных культовых мероприятий, посвящённых божествам, к участию в которых допускались лишь посвящённые. Зачастую представляли собой театрализованные представления.

Как говорят фанаты: «Цой не умер. Он просто вышел покурить»<sup>18</sup>.

Будьте *внутренне* свободны, и в добрый путь, друзья!

#### **Использованные источники**

1. URL: <https://funnew.ru/zvezdy/1821-coy-zhiv-otkuda-poyavilas-eta-fraza-i-esche-13-interesnyh-faktov-o-viktore.html>
2. Калгин В.Н. Виктор Цой. М.: Молодая гвардия, 2015. 360 с. (Жизнь замечательных людей. Серия биографий).
3. Манхейм К. Избранное: Диагноз нашего времени: пер. с нем. и англ. М.: РАО Говорящая книга, 2010. 744 с. (Книга света). С. 574.
4. Матье М.Э. Древнеегипетские мифы / отв. ред. В.Д. Бонч-Бруевич. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 65–66.
5. Нейронная сеть // Большая российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю.С. Осипов. М.: Большая российская энциклопедия, 2013. Т. 22. 766 с.
6. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. М.: Искусство, 1998. Т. 9. 838 с. С. 25.

*Дмитрий Котылев*

---

<sup>18</sup> «Цой не умер, он просто вышел покурить» – фраза, случайно брошенная после смерти легендарного музыканта его фанатом, стала уже иносказательной.

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Шакирова Альбина Максудовна** – профессиональный оперный вокалист, ведущая солистка оперных театров России (высшая категория), гастроли по России и Европе.

**Вавилов Станислав Платонович** – кандидат технических наук, доцент Томского политехнического университета.

**Схалпок Галина Андреевна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки института военных дирижёров Военного университета России, Москва.

**Окишева Анна Александровна** – выпускница кафедры инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета; аспирантка Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**Клименко Вячеслав Валерьевич** – солист Томской государственной филармонии, выпускник Томского государственного университета Института искусств и культуры (псевдоним Glorio Varito).

**Приходовская Екатерина Анатольевна** – доктор искусствоведения, член Союза композиторов России, член Российского союза писателей, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета (псевдоним Нота Капри).

**Петрова Валерия Александровна** – доцент кафедры концертмейстерского мастерства Российской академии музыки имени Гнесиных.

**Котылев Дмитрий Евгеньевич** – пианист, выпускник Новосибирской государственной консерватории им. Глинки, композитор, член Союза композиторов России, артист Камерного оркестра ТГУ.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHORS**

**Albina M. Shakirova** – professional opera vocalist, a leading soloist of opera theaters in Russia (the highest category), tours in Russia and Euroht.

**Stanislav P. Vavilov** – Candidate of Technical Sciences, Associate Professor of Tomsk Polytechnic University.

**Galina A. Schaplok** – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department History of Music at the Institute of Military Conductors of the Military University of Russia, Moscow.

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

**Vyacheslav V. Klimenko** – soloist of the Tomsk State Philharmonic, a graduate of the Tomsk State University Institute of Arts and Culture (pseudonym Glorio Barito).

**Ekaterina A. Prikhodovskaya** – Doctor of Art History, member of the Union of Composers of Russia, member of the Russian Union of Writers, Professor at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (pseudonym Nota Capri).

**Petrova Valeria Aleksandrovna** – Associate Professor of the Department of Concertmaster Skills of the Gnessin Russian Academy of Music.

**Dmitry E. Kotylev** is a graduate of the Biysk State Music College, a pianist, a graduate of the Novosibirsk State Conservatory. Glinka, composer, member of the Union of Composers of Russia (TFR), artist of the TSU Chamber Orchestra.