

# РОССИЙСКИЙ МУЗЫКАНТ

ГАЗЕТА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО



ВЫХОДИТ С 1938 ГОДА

№3 /1395/ МАРТ 2023

rm.mosconsv.ru

1 апреля 2023 года исполняется  
150 лет со дня рождения  
великого русского композитора  
Сергея Васильевича Рахманинова.

Блестящий выпускник  
Московской консерватории –  
композитор, пианист, дирижер, –  
Рахманинов был человеком,  
мыслившим и в творчестве,  
и в жизни исключительно  
по-русски.



## РУССКИЙ МИР

## РАХМАНИНОВА

## К 150-ЛЕТИЮ С.В. РАХМАНИНОВА (1873–1943)

Рахманинова следует отнести к тем фигурам русской культуры, которые мгновенно ассоциируются в России и далеко за ее пределами именно с цивилизационным феноменом русского мира. Россия – это А.С. Пушкин, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой... П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов... Романтическое и небезосновательное преувеличение «Пушкин – наше все» в музыкальной культуре сопоставимо с Рахманиновым. Генезис такого понимания заключен в «человечности» его интонации, в рахманиновском мелодическом гении, в его неосознанном стремлении объять подлинную музыкальную Россию. Личностная и творческая нерасторжимость с русским миром подтверждается глубокой укорененностью Рахманинова в отечественной культуре, его интересом к извечным «русским темам» и сохранением особого русского взгляда на проблемы Запада и Востока.

Серебряный век русской культуры, дух новгородской старины и усадебная барственность, музыкальные вкусы имперского Санкт-Петербурга и златоглавой Москвы, исключительная романтическая аура творчества, колокольные аллюзии и храмовая величественность, дружба с Ф.И. Шаляпиным, Н.К. Метнером, плодотворное общение с И.А. Буниним, встречи с Л.Н. Толстым и А.П. Чеховым, внешняя суровость и артистическое обаяние, сочетание художественного гения и человечности, изгнанничество как «несение креста» и... неизменный аромат белой сирени... Все это исторические штрихи, создающие в сознании ценителей яркий образ трагика русской музыки – Сергея Васильевича Рахманинова.

В рахманиновском творчестве с новой силой раскрывается русская способность, впервые проявившаяся у истоков классической отечественной музыкальной традиции в мировоззрении М.И. Глинки, испытывать интерес к иным культурам: Запад и Восток только усиливают притяжение к русскому миру. «Тема Паганини», «тема Шопена», «тема «Корелли», средневековая богослужебная секвенция *Dies irae* как символ трагического конца и «восточный» цыганско-мистический колорит естественно сочетаются у Рахманинова с русской женской долей («Белилицы, румяницы вы мои» из «Трех русских песен») и блаженным созерцанием («Ныне отпущаеши» из «Всенощного бдения»).

Подобно Римскому-Корсакову, неизменно возвращавшемуся к древнему славянству, обрядовости, «солнечному культу», подобно Чайковскому, тяготеющему к теме фатума как воплощению тщетности надежд и высшей трагичности человеческой жизни, Рахманинов возлюбил «свою Россию», принимая ее в естественной красоте. Его интонация поистине отразила музыкальный «косм Руси»: древнерусская литургическая традиция, древние фольклорные первоисточники, «русская восточность», западноевропейская романтическая аура на русской почве.



Россия без прикрас – в этом величии Рахманинова. Необычайно по-рахманиновски звучат слова Весны из пролога оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова: «Нерадостно и холодно встречает // Весну свою угрюмая страна». Одухотворенный и скудный простор «Уж ты, нива моя» у Рахманинова дополняется восторженным очарованием тютчевских «Весенних вод»: здесь романтическое видение природы заставляет ненадолго забыть о прежнем лирико-трагическом созерцании в духе «Угрюмого края, туманного края» из Первой симфонии Чайковского. Но даже в оригинальном «русском» тематизме, имеющим скрытый намек на народное пение, наблюдается чарующий «восточный» привкус: будто лермонтовское «Е степей холодное молчанье», объединенное с пребыванием между небом и землей перед степным азиатским зиянием. Здесь проходит сближение рахманиновских образов с полонецким станом из оперы «Князь Игорь» Бородина.

Рахманинов довольно трудно поддается вербализации, что создает существенную сложность для исследователей. Однако многие его произведения исполнены атмосферы уединенности, отвечающей полотнам классической русской живописи XIX века – Шишкина, Поленова, Левитана. В прелюдиях и этюдах-картинах «одушевленные» природные зарисовки напоминают о «Лесных даях» и «Дожде в дубовом лесу», «Бабушкином саде» и «Раннем снеге», «Березовой роще» и «Золотой осени». Любование природой порождает трагическую остроту, т. к. подлинное чувство всегда имеет оттенок «лирической трагедии», даже если вокруг благостность и яркое солнце.

Во Второй симфонии Рахманинова потрясает глубина преданности русской земле – дух зеленого простора и ощущение неполноты пребывания в мирской гармонии, переходящее в тоску и предчувствие грядущей разлуки. Мерное течение времени в сельской глуши и «полуразмытые» образы деревни прочитываются в Этюде-картине ор. 39 № 4 *h-moll*, праздничные ярмарочные гуляния, напоминающие о знаменитом портрете Шаляпина и «Масленице» Кустодиева, узнаются в Этюде-картине ор. 39 № 9 *D-dur*. Наибольшая театрализация достигается в Этюде-картине ор. 39 № 7 *c-moll* – столпотворение у церкви при звучании набатного колокола, а поразительная кульминация – будто грандиозное шествие и колокольный перезвон! Скрытая сценичность этого произведения приближается к Мусоргскому – хорovým эпизодам из оперы «Борис Годунов».

В отличие от Скрябина, уходящего от исконно человеческого в искусстве, Рахманинов передает в музыке знакомые каждому эмоциональные состояния. Но он достигает столь высокого уровня художественного воплощения, что заставляет снова почувствовать боль,

сострадание, романтическую любовь и божественное умиротворение. В этом проявляется извечная, пользуясь лексикой С.С. Аверинцева, русская славянская чувственность – обостренное видение мира, духовная ранимость. «Тема любви», «тема расставания», «тема несчастья» в рахманиновской интерпретации способны пронзить мощной силой убедительности и правдивости. И эволюция творческого гения Рахманинова подходит к вершине, когда складывается единение трех трагических тем – «тема пути», «тема России», «тема смерти». Трагедия Рахманинова – оглушающая, пронизывающая, она подобна провалу в безысходность – как в Третьей симфонии и Симфонических танцах.

Предчувствие роковых дней русской истории выразилось в Прелюдии ор. 32 № 10 *h-moll* – словно взгляд в будущее сквозь тяжесть свершившихся событий и дух изгнанничества. Прелюдия ор. 32 № 12 *gis-moll* нередко сопоставляется с пьесой «На тройке» Чайковского, но «зимняя дорога» у Рахманинова лишена солнечного света. Видится буря в степи из «Капитанской дочки» Пушкина, ибо Россия в 1910-х годах вновь оказывается перед «пугачевским пожаром». В прелюдии будто отображается вечерняя пелена морозной вьюги, бесконечная снежная пустыня как иносказательный образ родины накануне бури.

Гастрольные поездки Рахманинова на Запад и далее вынужденная эмиграция продолжают линию взаимодействия русских интеллигентов XIX века с западной культурой в постоянных размышлениях о будущем России: Гоголь и Белинский, Тургенев и Чайковский, Бунин и Рахманинов. Здесь уместна известная фраза Версилова из романа «Подросток» Достоевского о способности русского человека становиться еще более русским вдали от родины. В эмиграции Рахманинов обрел новую славу артиста, но в душе всегда оплакивал Россию.

Поиск высшей гармонии как противопоставления неустойчивости эпохи масштабных перемен позволил Рахманинову сохранить творческое равновесие. Художник-музыкант – великий феномен отечественной культуры, – «смягчает» ожесточенность исторического времени гармонией именно «русского свойства», подтверждая философский тезис XIX века о священном предназначении России для мира.

Доцент Д.И. Топилин,  
Кафедра истории русской музыки

## К 150-ЛЕТИЮ С.В. РАХМАНИНОВА (1873–1943)

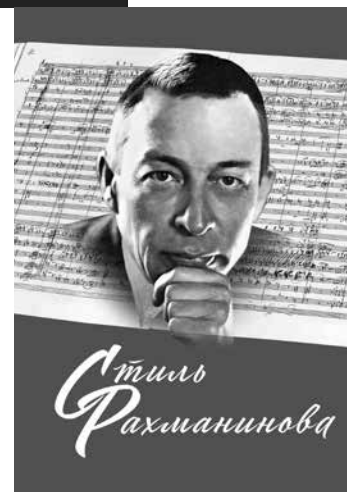


Борис Федорович Шаляпин. Портрет С. Рахманинова. 1929 г.

В 2023 году по случаю 150-летия Рахманинова запланировано огромное число памятных мероприятий. Проходят многочисленные концерты с участием крупных российских и зарубежных музыкантов. Столичные интеллектуальные площадки предлагают специальные тематические лекции, посвященные Рахманинову, а в эфире – документальные фильмы, просветительские теле- и радиопередачи...

Центральными событиями научной сферы станет подготовка и проведение Международного симпозиума «Рахманинов и его время» в Московской консерватории, Российском национальном музее музыки и Государственном институте искусствознания, как и VII Международная научно-практическая конференция «С.В. Рахманинов и мировая культура» на территории Музея-заповедника «Ивановка». Выходят в свет новые издания, касающиеся различных сторон жизни и творческой деятельности Рахманинова. В Московской консерватории подготовлена к печати коллективная монография кафедры истории русской музыки, крупный труд последних лет – «Стиль Рахманинова». В нем охвачена целостная картина развития его композиторского стиля, затронуты вопросы преломления современных тенденций русского искусства в музыкальном языке композитора, принципы эволюции духовных и симфонических сочинений, проблемы формообразования, особенности звуковысотной музыкальной организации, специфика воплощения стилевых моделей и идиостиль в фортепианных концертах...

По случаю крупной даты пройдут специальные события и за рубежом – во Франции, США, Сербии, Венгрии, Финляндии, Швейцарии...



Монография «Стиль Рахманинова»,  
Московская консерватория, 2023

## К 150-ЛЕТИЮ Ф.И. ШАЛЯПИНА (1873–1938)



В роли князя Галицкого в опере  
А.П. Бородина «Князь Игорь»



В главной роли в опере  
М.П. Мусоргского «Борис Годунов»



В роли Ивана Сусанина  
в одноименной опере М.И. Глинки



В роли Олоферна  
в опере А.Н. Серова «Юдифь»

## АПОЛОГИЯ ШАЛЯПИНА

Президент Российской Федерации В.В. Путин объявлял ушедший 2022 год «Годом культурного наследия». На мой взгляд, в этом контексте нам следует вспомнить *теоретическое наследие*, оставленное великим мастером русского оперно-театрального искусства Федором Ивановичем Шаляпиным, чей юбилей мы отмечаем в текущем году. На это наследие следует обратить особое внимание, поскольку в настоящее время все более возрастает насущная потребность в его актуализации.

Всем известно, что Ф.И. Шаляпин – великий оперный артист, о котором издано множество книг, воспоминаний, рецензий. А вот о Шаляпине как о *теоретике*, затрагивающем технологию создания оперно-сценического образа, до сих пор в печати почти ничего не отмечено. Однако оперно-сценическое искусство крайне нуждается в изучении репетиционного процесса гениального певца в работе над ролью, поскольку в XXI веке у оперных артистов обострилась проблема уровня актерского мастерства. В настоящее время вокальное искусство заметно набирает силы, а вот с актерским мастерством у исполнителей оперных ролей дела обстоят гораздо хуже.

Приведу два интересных оценочных высказывания. На рубеже XIX–XX веков известный драматический артист, друг и учитель Ф.И. Шаляпина Мамонт Викторович Дальский говорил ему: «Певцов хороших на сцене немало, но вот артистов, актеров – раз, два и обчелся». А на рубеже XX–XXI веков наш современник, известный оперный режиссер и педагог Дмитрий Александрович Бертман (художественный руководитель «Геликон-оперы» и зав. кафедрой режиссуры и мастерства актера в ГИТИСе) в интервью газете «Клиент» (17.02.2000) заметил: «Актер в оперном театре – большая редкость. И тенденция ухудшается. На западе, кстати, тоже. Там больше используют, а не создают артистов». Судя по обоим высказываниям видно, что ситуация в плане профессионального владения оперными певцами актерским мастерством не изменяется: *певцов* много, а *артистов* раз два и обчелся!

Из среды оперных артистов вершины творчества достиг признанный во всем мире Ф.И. Шаляпин. Кстати заметим, что Федор Иванович возражал, когда его называли оперным певцом. Он говорил, что *оперный* это уже значит *поющий*, и получается, что «оперный певец» означает – «поющий певец», вроде как «масло масляное» или «вода водянистая». Шаляпин требовал, чтобы его называли *оперным артистом* и даже был против выражения «исполнить оперную партию». Он говорил: «Я *пел оперную роль*!».

Часто приходится слышать: «Мы все это знаем, читали книги Шаляпина и статьи, написанные о нем. Но откуда взялось, что Шаляпин оставил для нас какое-то теоретическое наследие?». А вот откуда. После того, как в 1922 году Шаляпин уехал за границу, его имя в Советском Союзе в течение многих лет было под запретом, и только после знаменитой «оттепели», когда было снято табу на публикацию его книг, появилась возможность ознакомиться с его литературным наследием. Были изданы книги Шаляпина: «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа». По прочтении этих книг выдающийся оперный режиссер и педагог Б.А. Покровский в 1968 году выпустил epochальную статью «Читая Шаляпина» («Советская музыка» 1968, № 11). В этой статье он призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Шаляпиным мысли, обобщающие его творческие поиски и достижения. В качестве примера Покровский привел несколько рабочих сценических терминов Шаляпина: *движение души*, *тайная подкладка*, *протоколная правда* и другие, которые тот использовал в качестве «инструментов» для создания оперно-сценической роли.

Несколько слов о том, откуда взялись эти рабочие сценические термины. В 1899 году, когда Шаляпин стал солистом Императорских оперных театров, он просмотрел и прослушал все оперные постановки Мариинского и Большого театров и разочаровался в них. Он заявил, что уходит из оперного театра, потому что там невозможно понять, о чем поют артисты, уж лучше он пойдет в драму, где все слова понятны. Его друг Мамонт Дальский вразумил его наставлением: «Если тебе (*певцу*) дать *актерскую суть*, то ты весь мир расскажешь!». Федор Иванович задумался над проблемой совмещения пения с актерской игрой и невольно начал сочинять для себя термины, которые могли бы помочь ему работать над ролью.

Проблема оперно-сценической терминологии всегда волновала и волнует творческих работников. Поэтому в советское время, когда имя Шаляпина было еще под запретом и его сценические термины не были известны, для работы над оперной ролью «сверху» было спущено распоряжение использовать термины «системы Станиславского», которую тот, в сущности, создал для драматического актера. Будучи великим ученым, Станиславский в качестве теоретической основы для создания сценической роли сумел разработать «элементы актерского мастерства», и его «системой» в настоящее время пользуются во всем мире.

## К 150-ЛЕТИЮ Ф.И. ШАЛЯПИНА (1873–1938)



В роли Дон Кихота  
в одноименной опере Ж. Массне



В роли Мельника в опере  
А.С. Даргомыжского «Русалка»



В роли Ивана Грозного в опере  
Н.А. Римского-Корсакова «Псковитянка»



В роли Мефистофеля  
в опере Ш. Гуно «Фауст»

Однако для оперных артистов были бы ближе рабочие сценические термины Шаляпина, являющиеся основой его теоретического наследия.

Но, спрашивается, почему теоретическое наследие Ф.И. Шаляпина до сих пор широко не используется на практике в работе над оперной ролью? Думаю, в первую очередь, это связано с ситуацией, сложившейся вокруг имени Шаляпина, и с парадоксами российской ментальности в культуре оперно-сценического исполнительства.

В 1911 году оперный актер императорских театров И.В. Тартаков писал: «Шаляпин – режиссер, это что-то недосыгаемое. То, что он преподает артистам на репетициях, надо целиком записывать в книгу» («Петербургская газета», 21.10.1911). Но, к сожалению, никто не удосужился записать! В 1928 году известный музыковед и композитор Б.В. Асафьев вместе с оперным режиссером Э.И. Капланом снова затронули эту проблему. Они отмечали, что «шаляпинская галерея спетых портретов – это система вокала и сценической игры, сценического поведения оперного артиста, еще не высказанная система, но, безусловно, существующая конкретно и лишь требующая своей расшифровки и фиксации, это первоочередная задача всех творческих работников оперы»<sup>1</sup>. Но, к сожалению, никто не внял и этому призыву. В 1968 году Б.А. Покровский в упомянутой статье «Читая Шаляпина» призвал оперных деятелей обратить внимание на изложенные Шаляпиным рабочие сценические термины, а в 1994-м посетовал: «Более четверти века тому назад я попытался для удобства изучения изложить главные идеи и положения Учителя Шаляпина в большой статье. Есть все основания полагать, что эта статья была проигнорирована...»<sup>2</sup>.

После этого заявления Бориса Александровича, я обратился к нему и рассказал, что уже несколько лет пытаюсь изучить и расшифровать секреты Шаляпина по технологии мастерства оперного артиста. Я, естественно, спросил Покровского, почему он сам не занимается этой проблемой, на что Борис Александрович ответил, что у него на это нет времени. «А вот раз ты единственный, кто внял моему призыву, – продолжил профессор, – если тебя очень интересует эта проблема, займись ею. Ты уже попробовал исследовать способы работы Шаляпина над оперной ролью, а теперь попробуй сравнить их с выводами системы Станиславского». С творческого благословения Бориса Александровича я продолжил свои изыскания.

Задача стояла собрать термины, использованные певцом в работе над оперной ролью, отобрать те из них, которые имели знаковый характер, и, главное, разъяснить и истолковать их содержание, исходя из анализа опыта певца. В процессе работы стало очевидно, что без сравнительного анализа с элементами «системы Станиславского» истолковать рабочие сценические термины Шаляпина невозможно. Подтверждением правильности такого решения стало и заявление самого К.С. Станиславского, что он свою систему «списал с Шаляпина»<sup>3</sup>. Мною были собраны рабочие сценические термины Шаляпина не только из его книг: «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа», но и из воспоминаний его современников, сумевших записать некоторые теоретические высказывания Мастера.

В 2005 году мне удалось защитить докторскую диссертацию на тему «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина», а в 2018 году опубликовать специализированный учебник «Сценическое мастерство оперного актера на основе учений Ф.И. Шаляпина и К.С. Станиславского. Двадцать шагов к оперному театру», в котором собраны, объяснены при помощи элементов «системы Станиславского» и зафиксированы пролежавшие без употребления более 100 лет рабочие сценические термины Ф.И. Шаляпина.

Так что теперь, по прошествии года культурного наследия народов России, настало время, наконец, ознакомить с теоретическим наследием Ф.И. Шаляпина не только профессионалов, но и поклонников оперы, и всех, кому безразлична судьба русского оперно-театрального искусства.

Профессор Н.И. Кузнецов,  
Кафедра оперной подготовки МГК

<sup>1</sup> Э.И. Каплан. Жизнь в музыкальном театре. Л. 1969. С. 49.

<sup>2</sup> Б.А. Покровский. Настигая шаляпинскую мысль. // Альманах «Катарсис», 1994, № 1.

<sup>3</sup> Г.В. Кристи. Работа Станиславского в оперном театре. М., 1952. С. 59.

## ВОСПОМИНАНИЯ

ПАМЯТИ ЗАРУБЕЖНЫХ КОЛЛЕГ –  
ДРУЗЕЙ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Творческие контакты МГК с зарубежными партнерами успешно развивались долгие годы, продолжались они и во время пандемии. Началом тесных творческих контактов с музыкантами США был приезд в 1989 году Джеймса Фримана (р. 1939), стажера по линии программы Фулбрайта. Мне, как заведующей международным отделом Московской консерватории, было поручено организовать его стажировку. Д. Фриман, профессор Колледжа Свортсмо в Пенсильвании, ученик Пьера Булеза (в Гарварде) и Пауля Бадур-Скода (в Венской академии), пианист, музыковед, дирижер и руководитель «Оркестра 2001», в Консерватории сначала прочитал цикл лекций по истории американской музыки. Он также рассказал об «Оркестре 2001» и его репертуаре – современной музыке разных национальных школ. «Оркестр 2001» гастролировал по всему миру, но для дирижера и оркестра самыми памятными были поездки в Россию в 1990-е годы. В программах этих концертов была широко представлена музыка современных американских авторов, но, пожалуй, особое место в ней занимали сочинения Дж. Крама.

## Джордж Крам (1929–2022)

Дружба Джорджа Крама с музыкантами Московской консерватории продолжалась на протяжении около 30 лет. Дж. Крам – яркий представитель «новой эклектики» в американской музыке второй половины XX века. В его творчестве органично переплетались американское ощущение пространства и европейская рафинированность, философия Востока и образы древности. Дж. Крам представил аллюзии на широкий диапазон стилей – от рождественских кэрол и средневековых органумов к модальности и атональности, приемам баховского контрапункта и тембровым находкам музыки XX века. Он развивал принцип цитирования, полистилистики и коллажа, характерные для музыки США в целом. Благодаря этим техникам Дж. Крам нашел новые смысловые связи между музыкой прошлого и настоящего. Вместе с тем он пользовался всем арсеналом средств современной музыки, включая додекафонию, сонорику, стереофонию, полистилистику, коллаж, получившие развитие в XX веке.

Музыка Дж. Крама обладает притягательностью и свежестью звуковых образов, она часто звучит в концертных залах не только США, но и Европы, России, Африки, стран арабского мира. В нашей стране его музыка также получила признание, завоевала любовь исполнителей и публики. Его первые концерты прошли с успехом в 1993 году в Рахманиновском зале МГК. Затем его музыка звучала и в концертных залах Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода и других городов России. Дж. Крам часто проводил мастер-классы и участвовал в творческих встречах с композиторами различных музыкальных учебных заведений нашей страны. В МГК были организованы и проведены специальные фестивали музыки Дж. Крама в 1994, 1997, 2006, 2014 и 2019 годах, в которых приняли участие солисты и ансамбль «Студия новой музыки».

Моя дружба с Дж. Крамом и его семьей началась в 1991 году. Уже при первом посещении радушного дома в предместье Филадельфии, небольшом городке Медиа, я обратила внимание на огромную любовь композитора к природе. У Джорджа и его семьи – большой двухэтажный дом с чудесным садом. В нем обилие интересных растений, много цветов, птиц и домашних животных, в особенности собак. Самым самобытным и колоритным мне показался его кабинет. Глаз сразу задерживается на огромном столе с портретами дорогих Дж. Краму композиторов и музыкантов, рядом – кабинетный рояль.

Дж. Крам постоянно вел дневник своего творчества и концертной жизни. В кабинете устроен специальный архивный отдел. Он собирал письма, рецензии, статьи, программы, фото как профессиональный архивист и передавал их в музыкальный отдел Библиотеки Конгресса в Вашингтоне. В архиве Дж. Крама хранятся все записи исполнения его музыки в концертах и фестивалях МГК, которая до последней минуты оставалась его любимым музыкальным миром.

В кабинете хранились и альбомы его любимых художников (П. Клее, М. Шагал, В. Ван Гог, Дж. Уистлер, П. Гоген, С. Дали, В. Кандинский и др.). Идея визуального искусства в звуках была претворена Дж. Крамом вслед за М.П. Мусоргским в сочинениях «Метаморфозы» (Книга I и Книга II), последних сочинениях композитора.

Дом Дж. Крама располагает просторной комнатой, которую можно назвать концертным залом на 50 мест. Но он окружен высокими стеллажами богатой библиотеки музыкальной и художественной литературы. Дж. Крам хорошо знал музыку русских композиторов прошлого и настоящего, а русскую литературу читал в переводах. Конечно, на полках библиотеки всегда были все его изданные сочинения и он часто дарил гостям эти партитуры.

У него было много друзей-музыкантов из разных стран мира, в том числе из России. Обычно в день рождения у него встречались его коллеги и единомышленники: композиторы и музыканты-исполнители из Университета Пенсильвании и Свортсмо колледжа – Дж. Рис, Дж. Примош, Д. Финко, Дж. Рокберг, Дж. Фриман, М.-А. Барони и другие.

## Дэвид Финко (1936–2021)

Вместе с Дж. Крамом в Москву неоднократно приезжал и его коллега, скрипач и альтист Дэвид Финко – американский композитор российского происхождения. Он окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции, был членом Союза композиторов, выступал как скрипач и альтист, но с 1979 года жил и работал в США. Деятельность Д. Финко в США была разнообразной: он преподавал теоретические предметы и композицию в Университетах Пенсильвании, Техаса, в Йельском университете, выступал в оркестрах и камерных ансамблях, сотрудничал с американскими музыкантами и исполнял свою музыку (его инструментальные концерты, нередко для самых неожиданных составов: альт и контрабас, гобоя д'амур и гитары, трёх разных флейт, трёх разных труб, – по выражению М.Б. Цинмана, «целая оркестровая энциклопедия»; более всего известны концерты для арфы и для флейты-пикколо).

Д. Финко был обаятельным, весёлым и остроумным человеком. Филадельфийские композиторы обожали его и как музыканта, и как интересного рассказчика. Когда он уже жил в США, Союз композиторов РФ пригласил его в Санкт-Петербург. Симфонии и камерные сочинения Д. Финко исполнил американский дирижёр Дж. Фриман. Сочинения Д. Финко исполнялись артистами оркестра Большого театра в залах МГК и в камерном зале БТ скрипачом и дирижёром Камерного оркестра БТ Михаилом Цинманом. Композитор с большим успехом проводил и мастер-классы по композиции в классах А.С. Лемана, В.Г. Агафонникова, А.А. Коблякова.

Как вспоминает М.Б. Цинман, «Финко считал себя (и подчёркивал это) русским композитором. Но влияние еврейской культуры в его музыке, конечно, очень сильно, как что-то архаичное. Эти два интонационных потока иногда хорошо различимы, например, в разных эпизодах сочинения, а иногда они сплетаются неразрывно. Давид был очень теплый и даже трогательный человек, что, безусловно, слышно в его музыке».



Концерт Дж. Крама  
в Рахманиновском зале МГК



На концерте: Рена и Дэвид Финко, М. Метухов,  
сзади Дж. Крам

## ВОСПОМИНАНИЯ



## Кармин Бальтроп (1948–2021)

Однажды в Библиотеке Конгресса, во время одной из стажировок, ко мне подошла приветливая женщина и представилась по-русски: «Вера Данченко, пианистка и концертмейстер». Она поинтересовалась не из России ли я и спросила позволения представить афро-американскую певицу Кармин Бальтроп, мечтавшую побывать в России.

По происхождению Кармин была не только афро-американкой, в ней текла кровь индейского племени семинол. У нее были широкие скулы, характерные для представителей этого племени. К. Бальтроп дебютировала в Метрополитен-опера в 1977 году. Окончив вокальный факультет в Университете Мериленда, она исполнила заглавную партию в первой американской опере «Тримониша» афро-американца Скотта Джоплина (основоположника рэгтайма), затем играла в опере Дж. Гершвина «Порги и Бесс». Ей также прекрасно удавались партии и в операх европейского репертуара – «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, «Турандот» Дж. Пуччини и др.

Именно К. Бальтроп познакомила нас с оперой «Тримониша» С. Джоплина, и в дальнейшем это произведение вошло в учебную программу. Мы слушали запись оперы с участием певицы. По этой опере студенты писали курсовые, делали доклады. «Тримонишу» С. Джоплин написал в 1910 году, опубликована она была в 1911-м, но премьера состоялась только в 1975-м. Сам композитор признавался, что он и не мечтал услышать свою оперу на сцене, в то время С. Джоплин не имел права даже идти по той стороне улицы, где находится Метрополитен-опера. Несмотря на сложное для афро-американцев время, композитор получил хорошее музыкальное образование: Джулиус Вайс, музыкант-иммигрант из Германии, давал ему уроки бесплатно.

В 90-е годы XX века К. Бальтроп неоднократно приезжала в МГК. Она успешно давала открытые уроки для студентов вокального факультета в классе Г.А. Писаренко и выступала в Рахманиновском зале с разнообразным репертуаром. К. Бальтроп проявила большой интерес к русской музыке и старалась исполнять произведения русских композиторов на языке оригинала. Она работала в Университете Мериленда деканом вокального факультета и приглашала студентов МГК выступать в концертах. Санкт-Петербургская консерватория также приглашала К. Бальтроп на мастер-классы и концерты. Она входила в состав жюри Международного музыкального фестиваля-конкурса «Три века классического романса» под председательством И.П. Богачёвой, неоднократно выступала в залах Санкт-Петербургской консерватории и филармонии. Большой интерес у петербуржцев вызвал ее концерт духовной музыки в Смольном соборе.

К. Бальтроп очень любила Россию, музыку российских композиторов, особенно чуткую русскую публику, концертные залы. В России певица обрела много друзей, которые довольно часто вспоминают ее выступления и с большой грустью узнали о ее кончине.

## Гленн Ваткинс (1927–2021)

Гленн Ваткинс окончил университет Мичигана (степень мастера музыки, 1949) и Истмен-Школу музыки (степень доктора музыковедения, 1953). Позднее стажировался по программе Фулбрайта в Лондоне и Оксфорде, преподавал в Университетах Южного Иллинойса, затем Северной Каролины в Чэпел-хилл. С 1963 года работал в Университете Мичигана до выхода на пенсию в 1997 году. В 1984-м получил почетное звание *Earl V. Moore Профессор музыки*.



С.Ю. Сигида и Г. Ваткинс в Санкт-Петербурге

Г. Ваткинс был замечательным пианистом (учился у Жана Лангла и Нади Буланже) и органистом. В ходе лекций он часто иллюстрировал рассказ игрой на фортепиано, очень любил музыку французских импрессионистов. Получил Пулитцеровскую премию за книгу «Пирамиды в Лувре: музыка, культура и коллаж от Стравинского до постмодернистов», премию за книгу «Джезуальдо: Человек и Его Музыка», а в 2005 году высшую международную премию от Фонда Карло Джезуальдо.

Г. Ваткинс издал четыре тома духовной музыки К. Джезуальдо и сочинения С. д'Индиа. Когда Игорь Стравинский увлекся музыкой К. Джезуальдо, то сразу познакомился и подружился с Г. Ваткинсом. В 2010 году была опубликована книга *The Gesualdo Hex: Music, Myth, and History*. В ней автор показал, что музыка К. Джезуальдо и его любовная история послужили импульсом для претворения в поп-культуре, кинематографе и курсе музыки. Г. Ваткинс написал несколько книг (*Soundings*) о музыке XX века, ставших учебниками для американских университетов. Он гордился тем, что его частыми гостями были Игорь и Вера Стравинские.

Значимым событием для Г. Ваткинса стала возможность прочесть лекцию в МГК на кафедре теории музыки. Основные вопросы преподавателей были связаны с его творческими контактами со Стравинским. Г. Ваткинс живо интересовался художественными музеями Москвы и Санкт-Петербурга, особенно коллекциями французских импрессионистов.

В 1997 году профессор МГК Л.В. Рощина выступила с лекциями о русской фортепианной школе в Университетах Мичигана и Северной Каролины в Чэпел-хилл. Лекциям сопутствовали концерты студентов ее класса (С. Лисиченко и А. Мелентьев). В ходе этой поездки Л.В. Рощина со студентами посетили профессора Ваткинса и гости исполнили ряд произведений на рояле в его гостиной.

Во время стажировок мне посчастливилось часто бывать у Г. Ваткинса. Вместе с его гостями, музыкантами из Университета Мичигана мы любили беседовать на разные темы, особенно он интересовался музыкальной и театральной жизнью в Москве. Студенты Г. Ваткинса – американские молодые композиторы – неоднократно приезжали в МГК и сотрудничали со «Студией новой музыки».

## Ричард Тарускин (1948–2022)

Ричард Тарускин – американский пианист, музыковед и критик, специалист в области изучения русской музыки. Он получил образование в Колумбийском университете, в 1968 году написал магистерскую диссертацию о В.В. Стасове; в 1975 – получил докторскую степень за работу об опере и драме в России. В 1971–72 годах был на стажировке в МГК. В основном работал в библиотеках и архивах, занимаясь подготовкой диссертации. Во введении книги «О русской музыке» (2009) он поделился воспоминаниями о своем первом пребывании в России.

Большое внимание молодой Р. Тарускин уделял исполнительскому искусству. В 1970–80 годы он выступал в ансамбле на виоле да гамба. Также его интересовала работа с хором. В 1968-73 годах руководил коллективом *Capella Nova*, исполняя музыку композиторов эпохи Ренессанса. Он постоянно вел семинар о творчестве Стравинского, как в Колумбийском университете, так и в Европе, и в МГК. Тарускин посвятил 1980–2015 годы педагогической деятельности в Калифорнийском университете Беркли.

Научные интересы Р. Тарускина концентрировались преимущественно в области истории русской музыки. Он опубликовал сборник статей о Мусоргском, двухтомную монографию о Стравинском. Его книга «О русской музыке» внесла огромный вклад в изучение русской культуры от Борнхольмского и Глинки до современных композиторов XX–XXI веков. Его монографии, сборники статей и учебники поражают широкой эрудицией, смелой, субъективной и часто провокативной постановкой научных проблем, в чем воочию убедились участники цикла его шести лекций в Конференц-зале МГК, состоявшиеся в 2007 году.

Благодаря активному участию в международных конференциях у Р. Тарускина было много друзей из числа музыковедов Московской, Санкт-Петербургской консерваторий и других городов России. Он поддерживал общение американских студентов из Беркли со студентами и музыкантами «Студии новой музыки». Выступал профессор и как музыкальный критик, принимал активное участие в дискуссиях, иногда с очень резкой критикой.

Музыканты США, исследующие русскую музыку, считают огромной утратой безвременный уход из жизни Р. Тарускина. А его друзья по всему миру, в том числе и в России, будут всегда вспоминать очень живого и энергичного музыковеда и друга.

Профессор С.Ю. Сигида  
Фото из личного архива

Обложка книги Ричарда Тарускина



## ЛИЧНОСТЬ



## «Эдуард Артемьев – человек космического слышания...»

29 декабря 2022 года ушел из жизни Эдуард Артемьев – композитор, удивительно разнообразный в своих творческих исканиях. Он в равной степени проявил себя и в киномузыке, и в академических жанрах, а также был одним из пионеров электронной музыки в СССР. О выдающемся музыканте наш корреспондент беседует с доцентом М.И. Катуня, исследовательницей творчества Артемьева.

– *Маргарита Ивановна, с чего начался Ваш исследовательский интерес к Эдуарду Артемьеву?*

– Он развивался постепенно, хотя импульс я помню очень хорошо. В 1970-е годы в Союзе композиторов был концерт, на котором Артемьев показывал свою новую электронную пьесу «12 взглядов на мир звука». Электронная музыка тогда была редкостью, и это был такой авангардный пик, поэтому, конечно, попасть на концерт было совершенно невозможно. Но из-за того, что был большой наплыв желающих это услышать, открыли дополнительно трансляцию в Малый зал Союза композиторов. Самого Артемьева я не видела, поскольку трансляция была звуковая. Но эта музыка многое перевернула в моем сознании. И я подумала, что когда-нибудь я этим займусь. Я помню, после концерта мы с Юрием Николаевичем Холоповым шли до остановки троллейбуса и обменивались своими впечатлениями.

Прошло какое-то время, и я посмотрела фильм Никиты Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих». И прочитала там в титрах: «Музыка Эдуарда Артемьева». Я так удивилась. Непохожий стиль, непохожий язык – совершенно другой мир. А потом мне заказали статью о нем для сборника, и я прочитала все, что было тогда возможно, и поехала к нему брать интервью. Тогда он показал свою студию и то, как работает с электронным материалом. Так знакомство и произошло.

– *В то время заниматься электронной музыкой было крайне смело. Это была абсолютно новая область – и для композитора, и для музыковеда. Почему Вы все-таки на это решились?*

– Эта музыка для меня была нова и необычна по языку. Я сначала довольно долго вслушивалась в нее, пока не научилась ориентироваться в ней. После этого появилось совершенно другое восприятие всего. Булез стал казаться простым и симпатичным! Я стала по-иному воспринимать звуки в бытовой среде... Как-то я рассказала Артемьеву, как в деревне брала воду из колодца. Когда поднимаешь ведро, вода выплескивается, брызги падают вниз, и появляются стеклянные звуки, которые гулко отдаются в глубине колодца. Там такие звучности великолепные – целое море звуков. Он мне на это ответил: «Вы – наш человек».

– *А в чем своеобразие электронной музыки Артемьева?*

– У него просто феноменальное звуковое воображение. Его материал – настоящие звуковые ландшафты. Его электронная музыка – многослойный сплав высокой органичности. Я помню, он при мне делал один из фрагментов. Что стало со звуком, когда он вставил его в общую композицию – просто расцвел!

Поэтому Артемьев – категорический противник готовых сэмплов. Он сказал, что как только стали выпускать готовые сэмплы, исследовательская мысль остановилась, потому что теперь можно брать готовое. А само «делание звука», в чем он был очень силен, прекратилось. Никакой готовый сэмпл не сможет выразить суть того, что он хочет найти.

– *Для большинства людей Артемьев – прежде всего кинокомпозитор. Как Вам кажется, чем для него являлась киномузыка?*

– К сожалению, киномузыка отнимала у него очень много времени, отрывала от собственного творчества. Ведь к нему режиссеры чуть ли не в очереди стояли. У него был фильм за фильмом, жизнь шла только на это. Но он видел в ней и плюсы. Киномузыка – это возможность экспериментировать с любыми исполнительскими средствами. Симфонический оркестр, детский хор, орган с его естественным тембром... Артемьев говорил, что в плане языка ты абсолютно свободен в кино. Всё будет в любом количестве, без ограничения. Если режиссер доволен, что это решает задачу кадра – все! Где композитор, который сидит дома и пишет музыку, все это возьмет?! А для него это была возможность тут же на месте экспериментировать, что-то составлять, вбросить туда еще электронику, синтезаторы. Конечно, это открывает большие возможности для поиска. И потом, кино – надежный заработок. Все композиторы только за счет кино и жили: и Денисов, и Шнитке... Партитуру продать вот так невозможно, а кино очень хорошо платило.

– *Какова вообще роль композитора в кино?*

– Я думаю, что в кино композитор – один из исполнителей. Не он решает, что писать. Если режиссер говорит: «Тут надо написать чувствительную мелодию», – то поневоле будете писать чувствительную мелодию. Но разнообразие может быть очень большое. Вот к «Сибириаде» Артемьев написал



## ЛИЧНОСТЬ

настоящий электронный рок-цикл, совершенно феноменальный по музыке. Даже виниловая пластинка отдельно была издана. Что уж говорить о музыке к «Одиссее»! Тема Одиссея, Греции, картины моря... Масштабная композиция, целый цикл. Ее можно было бы исполнять как концертную вещь.

– **Заказ, многоязычность – не приводит ли это к стиранию индивидуальности?**

– Нет, музыка Артемьева очень узнаваема. У меня несколько раз было, когда какой-то фильм показывали по телевизору, и я уже на слух понимала, что музыка его. И потом читала в титрах: «Эдуард Артемьев». У него совершенно уникальный мелодический дар. В его мелодиях нет банальности и клише, он никому не подражает и никого не напоминает.

Есть еще один важный момент. Когда режиссером ставятся неординарные задачи, то для Артемьева это выливается в очень смелые, уникальные эксперименты. Например, в «Солярисе» у Тарковского были пожелания передать среду и слышание этой среды человеком-субъектом. И Артемьев передает это обостренное слышание во всех деталях, призвуках и обертонах, как будто он сканирует пространство. Но это не просто документальная запись звуков дождя или шума ручья... Это еще пропущено через очень сложные электронные преобразования. Он мне показывал свои электронные партитуры – это головокружительные картинки!

Удивительно: вы слышите не то, что ручей шумит, а то, как Крис слышит этот ручей. Ведь он улетает с Земли навсегда и старается запомнить, как звучит Земля, потому что там, куда он летит, таких звуков не будет. И когда он оказывается в вакуумной пустоте, она тоже вся наполнена таинственными шорохами, странными звучаниями. То колокольчики прозвенели в дальнем переходе космической станции, то вдруг пошли какие-то звуки из глубины памяти. То он видит в иллюминаторе космической станции планету Солярис. Он вслушивается в нее, а она – в него, и у них контакт... Как это можно передать? Это даже сформулировать нельзя. Хотя Тарковский дал Артемьеву дзен-буддистское направление, дав ему прочитать диссертацию Григория Померанца о восточной философии, о дзен-буддизме, которая произвела на него сильное впечатление. Поэтому его музыка передает некое пребывание вне времени, ощущение бесконечности.

Вообще, то, чего Артемьев достиг в «Солярисе» – это больше, чем киномузыкальный успех. Это композиторское достижение невероятной важности, плод серьезного экспериментального исследования. Потом на основе музыки к «Солярису», «Зеркалу» и «Сталкеру» Артемьев сделал цикл из десяти частей. Виниловый диск был выпущен в Голландии. А последние фильмы Тарковский снимал уже без него. И очень чувствуется, что в этих фильмах не хватает Артемьева.

– **Получается, что музыка к фильмам Тарковского смыкается с собственными композиторскими исканиями Артемьева? Но помимо электроники и киномузыки, у Артемьева есть пласт симфонической, кантатно-ораториальной музыки.**

– Есть и рок-опера «Преступление и наказание». Он писал ее очень долго: много времени уходило на кино, приходилось откладывать. Но все же он ее дописал. Там есть драгоценные по музыке сцены. В его музыке есть Достоевский – и Раскольников такой, каким он был задуман в 70-е – рок-мальчик на последнем нерве, сгорающий внутри. В целом это настоящая оперная музыка, мелодичная, экспрессивная. Жаль, что Кончаловский сделал много купюр при постановке.

Еще в 1980 году он написал крупный цикл к Олимпийским играм – «Оду доброму вестнику». Хотя это сочинение для спорта, но оно шире, по сути, это произведение космического масштаба по образности – про идеальное человечество в идеальном мире. Поэтому там даже есть часть «Гармония мира». Хоть Артемьев и христианин, у него как бы буддистский взгляд на это, и он воспринимает мир как нечто единое (та диссертация, которую он прочел во время работы над «Солярисом», поменяла его). Но тема спорта ему близка. Он был большой болельщик и всегда восхищался игрой сильных команд, их «ансамблем», их высоким искусством. Так что спорт для него – это человечество в своем совершенном проявлении, где есть и сила, и мастерство, и внутренняя гармония. В этом даже есть и древнегреческий идеал.

Артемьев мечтал о мистерии – это была скрябинская идея, но в его понимании. Он никого не хотел «дематериализовывать», но собраться всем вместе и в духовном единении что-то создать. И эта мистерия состоялась. Огромный стадион в Лужниках. Звучит музыка. Над стадионом в вышине около постаментов для олимпийского факела стоят величественные фигуры. Появляется факелоносец, взбегает на самый верх, зажигает огонь. И все человечество видит это, включено в это – на стадионе и в трансляции.

Потом части из «Оды» вошли в его Реквием. Сейчас его название другое – «Девять шагов к преображению». Это удивительно, но при анализе «Оды» я заметила, что последовательность частей очень напоминает порядок мессы. Ведь это кантатно-ораториальный жанр: хор с оркестром, орган, а еще синтезаторы, ударная установка, рок-группа. Видимо, какая-то память жанра диктовала ему такую последовательность. И в Реквиеме все эти части уже каноническим текстом встали точно на свои места.

По стилю это уже не авангардная вещь, но все электронно-сонорные наработки там пригодились: работа со звуком, с пространством... Киномузыкальные поиски тоже туда вошли.

– **Был ли у него какой-то доминирующий стиль?**

– Нельзя сказать, что он последовательно писал в каком-то одном стиле, что он именно спектралист, именно минималист... Хотя и спектральность, и минимализм у него есть, но на своем месте и в своих пропорциях. Начинать как авангардист, но в авангарде был недолго. На него настолько подействовала рок-музыка, что это решило его стилистический поворот. Еще Артемьев – абсолютно сонорный композитор. Ему не нужны были просто конструкции и числа, поэтому он не обращался к додекафонии или сериализму. Конечно, электроника вся цифровая, поэтому числа там в глубине есть. Но эта логика не лежит на поверхности. Как у Дебюсси: все проводочки, шестеренки убраны в глубину, а слышится аромат гармоний.

Артемьев не порвал с человеческим восприятием. Этим его музыка остросовременна и открыта даже для неподготовленного слушателя. Он сам любит красоту и от мелодии – в блаженстве. Он считал, что музыка должна быть чувственна. Поэтому она производит такое огромное впечатление на людей.

Была одна незаписанная электронная вещь – «Семь врат в мир Сатори» – она, к сожалению, не сохранилась. Владимир Мартынов рассказывал, как в электронную студию в музей Скрябина пришли Михалков и Кончаловский и привели с собой других кинематографических «китов». Михалков привел Антониони, а Кончаловский, по-моему, Копполу. И, кажется, был еще французский композитор Мишель Легран. Они от этих «Семи врат» были просто в ошеломлении. Они не ожидали, что в России пишется такая музыка.

– **Его ведь действительно очень любили и режиссеры, и широкие массы людей?**

– Да, его музыкальное пространство понятно слушателю. У меня было такое наблюдение. В Зале Чайковского был концерт с киномузыкой Артемьева, его вела Светлана Виноградова, его большая поклонница. Он сидел на сцене, было интервью, комментарии и, конечно, музыка. Концерт был замечательный, стоячие овации... Когда он закончился, все пошло в гардероб, а С. Виноградова осталась на сцене и включила то, что не уместилось по времени в программе: «Океан» памяти Тарковского. И публика повалила в зал! Кто уже оделся, кто держа пальто – все побежали назад и, заполнив зал, стоя слушали. Люди обычно бегут в гардероб – номерки, очередь... А здесь нет. Я думала, вижу ли я это или мне снится.

На его концерты трудно было попасть. Я не попала на премьеру Реквиема в Москве – пришлось ехать в Петербург. Зал Петербургской филармонии не то, что был битком, даже центральный проход был заставлен стульями. Когда звучала музыка, многие вытирали слезы, такое было ее воздействие: энергетика, абсолютный позитив и пространственность. И, конечно, это воспринималось как всеобщая гармония.

Эдуард Артемьев – человек космического слышания... И это не только композиторская характеристика, но и особенность его восприятия мира.

С доцентом М.И. Катуня  
беседовала Дана Борисова,  
студентка НКФ, музыковедение